



HAL
open science

Antoine Rivoulon, Une carrière de peintre au XIX^e siècle. Biographie et catalogue raisonné

Thierry Zimmer

► **To cite this version:**

Thierry Zimmer. Antoine Rivoulon, Une carrière de peintre au XIX^e siècle. Biographie et catalogue raisonné. 2022, 9791041503445. hal-04046817

HAL Id: hal-04046817

<https://hal.science/hal-04046817>

Submitted on 26 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

ANTOINE RIVOULON

(1810–1864)



**Une carrière de peintre au XIX^e siècle
Biographie et catalogue raisonné**

Thierry Zimmer

Ce travail est dédié à Bruno Foucart (†), mon directeur de thèse
qui m'a donné le goût de l'étude de la peinture religieuse du XIX^e siècle

et à Marie-Anne Carradec (†), conservatrice du musée de Cusset
avec qui j'ai souvent échangé sur son compatriote Antoine Rivoulon



REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier en tout premier lieu le personnel des institutions suivantes :

la Bibliothèque nationale de France, site de Tolbiac ;
le Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France et tout particulièrement Mmes Corinne Le Bitouzé, Sophie Bobet-Mezzasalma et Valérie Sueur-Hermel, conservatrices du patrimoine ;
le Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France ;
la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris ;
la Documentation des peintures du musée du Louvre et tout particulièrement M. Jacques Foucart, conservateur général honoraire, et Mme Marie-Martine Dubreuil, chargée d'études documentaires honoraire ;
la Documentation des sculptures du musée du Louvre et tout particulièrement Jean-René Gaborit, conservateur général honoraire et Pierre-Yves Le Pogam, conservateur en chef ;
les Archives des musées nationaux et tout particulièrement leur conservateur, M. Gilles Poizat ;
la Documentation des peintures et des sculptures du musée d'Orsay et tout particulièrement M. Dominique Loebstein, chargé d'études documentaires ;
le Centre d'accueil et de recherche des Archives nationales (CARAN) ;
les Archives de la ville de Paris ;
la Bibliothèque historique de la ville de Paris ;
la Médiathèque du patrimoine et de la photographie.

Nos recherches n'auraient pu aboutir sans l'aide et la disponibilité de tous nos collègues des musées, des monuments historiques, des services régionaux de l'Inventaire, du CNRS, et des archives qui ont accepté d'effectuer des recherches, parfois difficiles, qui nous ont permis de mener à bien notre travail. Les fonctions qui sont indiquées ici sont celles qu'elles, ou ils occupaient au moment de nos échanges :

Mmes Anne Adrian, ancien conservatrice du musée Anne de Beaujeu de Moulins ; Jacqueline Ayrault, directrice des bibliothèques d'Amiens ; Aurélie Azéma, ingénieure de recherche au Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) ; Dominique Bardin-Bontemps, documentaliste au musée des Beaux-Arts de Dijon ; Nadine Berthelier, directrice des Arts et du Patrimoine Culturel et Historique, conservatrice en chef du patrimoine du musée des Beaux-Arts de Chartres ; Aude Bodet, inspectrice de la création artistique, chargée de la coordination de la Mission récolement au Fonds national d'art contemporain ; Véronique Boidard, documentaliste des musées d'Angers ; Véronique Boissadie-Villemaire, archiviste municipale de Cusset ; Mireille Bouvet, conservatrice du service régional de l'Inventaire de Lorraine ; Corinne Broucke, chargée de mission au musée des Beaux-Arts de Dunkerque ; Monique Bussac, conservatrice au musée des Beaux-Arts d'Angoulême ; Odile Canneva-Têtu, conservatrice du service régional de l'Inventaire (Région Bretagne) ; Marie-Anne Carradec (†), conservatrice du musée de Cusset ; Raphaële Carreau, attachée de conservation au musée de Chaumont ; Anne-Marie Chagny, directrice des archives départementales de la Nièvre ; Frédérique Chapelay, conservatrice adjointe au Service conservation du musée national de la Marine ; Martine Chauney-Bouillot, bibliothécaire chargée du Fonds Bourgogne de la bibliothèque municipale de Dijon ; Anne de Chefdebien, conservatrice du musée de la Légion d'Honneur ; Martine Clair, Centre de ressources du Centre national des arts du cirque ; Sylvie Clair, directrice des archives municipales de Marseille ; Françoise Clemang, musées de Metz ; Delphine Cornuché, musées de Beaune ; Marie-Claude Coudert, attachée de conservation au musée des Beaux-Arts de Rouen ; Ghislaine Courtet, documentaliste au musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon ; François Daniel, conservatrice en chef du musée des Beaux-Arts de Brest ; Anne Dary, conservatrice en chef des musées du Jura ; Anne Debal-Morche, conservatrice à l'inventaire départemental d'Indre-et-Loire ; Sylviane Delaby, archives départementales de la Meuse ; Marie-Thérèse Delarce, bibliothécaire de la Société d'émulation du Bourbonnais ; Mylène Dorbais, stagiaire en documentation au musée des Beaux-Arts de Dijon ; Raphaëlle Drouhin, service de documentation et de l'image au musée des Beaux-Arts d'Orléans ; Marie-Jeanne Dubois, service de documentation du musée d'Auch, ancien couvent des Jacobins ; Cécile Dupont-Logié, conservatrice du musée de l'Île-de-France, Sceaux ; Maryse Durin-Terceilin, chargée d'études documentaires au service régional de l'Inventaire d'Auvergne (Région Auvergne) ; Jacqueline Esminger-Fontserre, ancien conservatrice du musée Anne de Beaujeu de Moulins ; Leila Ezekpo, chargée du Centre régional de documentation du patrimoine de Midi-Pyrénées ; Barbara Forest, conservatrice du musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais ; Catherine Gaziello, directrice de la médiathèque François Mitterrand de Poitiers ; Patricia Grimaud, attachée de conservation au musée des Beaux-Arts de Nice ; Lydiane Gueit-Montchal, directrice des archives départementales de la Meuse ; Marie-Amélie Guichard, Documentation du Service régional de l'Inventaire général (Région Centre) ; Sophie Harent, conservatrice au musée des Beaux-Arts de Nancy ; Oriane Hébert, doctorante ; Annie Henwood, adjointe au directeur des services culturels, Service départemental d'archives du Loiret ; Catherine Hervé-Commereuc (†), conservatrice des monuments historiques, DRAC Bretagne ; Maïtena Horiot, responsable du centre de documentation et de l'informatisation des collections du musée Bonnat-Helleu de Bayonne ; Virginie Inguenau, conservatrice du patrimoine chargée du récolement au Centre national des arts plastiques ; Christine Jablonski, conservatrice des monuments historiques, DRAC Bretagne ; Martine Jaoul, conservatrice du service régional de l'Inventaire (Région Midi-Pyrénées) ; Laure Jestaz, conservatrice à la bibliothèque municipale de Caen ; Michèle Jung, archives départementales des Ardennes ; Odile Jurbert, conservatrice des archives départementales des Ardennes ; Michèle Lavallée, conservatrice au musée des Beaux-Arts de Strasbourg ; Gaëlle Leclerc, archives départementales de la Nièvre ; Claire Lecourt-Aubry, Maison de Victor Hugo ; Géraldine Lefebvre, bibliothécaire-documentaliste au musée Malraux du Havre ; Anne Lejeune, conservatrice des archives départementales des Côtes-d'Armor ; Brigitte Lépine, conservatrice du musée d'art et d'archéologie d'Aurillac ; Céline Le Provost, musée des Beaux-Arts de Rennes ; Marion Leuba, conservatrice des musées de Beaune ; Anne-Bénédicte Levollant, conservatrice des bibliothèques, responsable du fonds patrimonial de la bibliothèque intercommunale d'Épinal-Golbey ; Maud Leyoudec, attachée de conservation au musée Anne de Beaujeu de Moulins ; Marie Maignaut, assistante du fonds local de la médiathèque d'Orléans ; Anne Maillard, conservatrice du musée Bossuet de Meaux ; Pascale Marouseau, directrice des archives départementales du Tarn-et-Garonne ; Christelle Meyer, assistante de conservation au musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand ; Christelle Molinier, documentaliste au musée des Augustins de Toulouse ; Valérie Parickmiller-Duguet, conservatrice départementale du patrimoine du Lot-et-Garonne ; Caroline Piel, conservatrice des Monuments historiques pour Paris, DRAC Île-de-France ; Marie Pineau, documentation du musée des Beaux-Arts de Nantes ; Marie-Noëlle Piquet, responsable des archives municipales de Moulins ; Bénédicte Piveteau, attachée de conservation aux archives départementales du Morbihan ; Marie-Claire Pontier, directrice des archives départementales du Gard ; Marie Poulain, documentaliste-icongraphe, musée de l'Image d'Épinal ; Véronique Poupin, attachée de conservation aux archives départementales de l'Allier ; Catherine Prévéral, fonds patrimoniaux des bibliothèques d'Amiens ; Geneviève Profit, responsable du bureau des archives du Conseil d'État ; Christelle Prunier, musée des Beaux-Arts de Troyes ; Maryse Redien, conservatrice aux musées de la ville de Poitiers et de la Société des antiquaires de l'Ouest ; Françoise Reginster, conservatrice des musées de Nevers ; Catherine Renaux, chargée de documentation Beaux-Arts des musées d'Amiens ; Florence Rionnet, conservatrice des musées de Dinan ; Gaëlle Rivérieux-Angei, documentaliste, assistante qualifiée de conservation du patrimoine au musée de Grenoble ; Christine Rome, responsable des fonds rares et précieux, département patrimoine de la BMVR Alcazar de Marseille ; Anne-Bérangère Rothenburger, responsable des fonds patrimoniaux des bibliothèques d'Amiens ; Monique Samé, assistante qualifiée de conservation à la Bibliothèque municipale d'étude et

d'information de Grenoble ; Brigitte Saulais, conservatrice aux archives départementales des Côtes-d'Armor ; Claire Stoullig, conservatrice en chef, directrice du musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon ; Béatrice Tupinier, documentaliste à la documentation des sculptures du musée du Louvre ; Inès Villela-Petit, conservatrice au département des monnaies, médailles et antiques, Bibliothèque nationale de France ; Véronique Wilczynski-Laurent, documentaliste au musée départemental de l'Oise de Beauvais ; Virginie Wirth, responsable des archives municipales de Moulins ; Françoise Zannèse, conservatrice du patrimoine au service régional de l'Inventaire d'Aquitaine.

MM. Thierry Allard, service Patrimoine et Inventaire de la Région Nouvelle-Aquitaine ; Philip Attwood, conservateur des médailles au département des pièces et médailles du British Museum ; Grégory Auda, service des archives de la préfecture de police de Paris ; Gérard Audinet, directeur des Maisons de Victor Hugo (Paris et Guernesey) ; Jean Bergeret, conservateur en chef des musées de Lisieux ; Louis Bergès, directeur des archives départementales de la Gironde ; Gilles Blicek, conservateur des monuments historiques, DRAC Centre ; Philippe Bonnet, conservateur en chef au Service régional de l'inventaire de Bretagne ; Lionel Britten, documentaliste du service de la conservation des œuvres d'art de la ville de Paris ; Hervé Cabezas, conservateur du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin ; André Cariou, conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Quimper ; Régis Cazier, archiviste municipal d'Armentières ; Robert Chanaud, directeur des archives départementales de la Haute-Vienne ; Jean-Philippe Chaumont, chargé d'études documentaires principal, section du XIX^e siècle, Archives nationales ; Éric Cron, chef du Service régional du Patrimoine et de l'Inventaire d'Aquitaine ; Thierry Cuzin, chargé des publics au musée de la Franc-Maçonnerie de Paris ; Jean-Marie Darnis, responsable du Service historique de la Monnaie de Paris ; Arnaud Degrève, conservateur de la bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, Fonds patrimonial et salle d'étude ; Vincent Ducourau, conservateur en chef du musée Bonnat de Bayonne ; Olivier Fémeau, archives départementales du Morbihan ; Jean-François Garmier, conservateur en chef, conservateur des musées de Bourges ; Luc Georget, conservateur du musée des Beaux-Arts de Marseille ; Laurent Guillaut, musée de Cahors Henri-Martin ; Pierre-Xavier Hans, conservateur à l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles ; Jean-Yves Hugoniot, directeur des musées de Béziers ; Pascal Hulot, archives départementales du Pas-de-Calais ; Jean-Eric lung, conservateur des archives départementales du Pas-de-Calais ; Olivier Le Bihan, directeur du musée des Beaux-Arts de Bordeaux ; Philippe Le Leyzour, conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Tours ; Jean Le Pottier, directeur des archives départementales de la Haute-Garonne ; Daniel Lucas, directeur des musées de Metz ; Philippe Maffre, conservation régionale des monuments historiques, DRAC Aquitaine ; Christophe Marcheteau de Karlinsmarck, attaché de conservation, chargé de la documentation du musée des Beaux-Arts de Caen ; Elliot Metcalfe, Museum Assistant au *HorsePower*. The Museum of the King's Royal Hussars in Winchester ; Frédéric Mongin, bibliothèque Carnegie de Reims ; Jacques Mourier, conservateur des archives départementales de Touraine ; Philippe Pagnotta, conservateur en chef des musées de Châlons-en-Champagne ; Antoine Paillet, directeur des musées du Bourbonnais ; Louis-Napoléon Panel, conservateur des monuments historiques, DRAC Grand Est ; Benoît-Henry Papoulaud, conservateur du musée Anne de Beaujeu de Moulins ; Johnny Parmé, bibliothèque des musées de Mans ; Hervé Passot, archives départementales du Nord ; Claude Penmetier, chercheur au CNRS, directeur du Maitron ; Serge Pitiot, conservateur des monuments historiques pour les Hauts-de-Seine, DRAC Île-de-France ; Jean-Claude Poinsignon, attaché principal à la direction Culture, Patrimoine, Tourisme de la ville de Valenciennes ; Alain Prévot, documentaliste du musée national de la céramique de Sèvres ; Arnaud Ramière de Fortanier, conservateur des archives départementales des Yvelines ; Sébastien Rembert, responsable des archives privées et iconographiques et de la numérisation des collections, Archives départementales des Vosges ; Daniel Rouvier, conservateur des musées de Beaune ; William Schupbach, bibliothécaire des collections iconographiques de la Wellcome Library de Londres ; D. Tranchard, directeur du service départemental d'archives de l'Allier ; Michel Vangheluwe, attaché de conservation aux archives départementales du Nord.

Nos remerciements vont également à tous nos collègues conservateurs des antiquités et objets d'art, souvent bénévoles, qui ont eu à cœur de répondre avec précision et rapidité à nos incessants questionnements :

Mmes Agnès Barroul, conservatrice déléguée des objets d'art des Yvelines ; Maria Cavaillès, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Deux-Sèvres ; Flore César, conservatrice des antiquités et objets d'art du Gard ; Anne-Bénédicte Clert, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art de l'Yonne ; Christine Gallissot-Ortuno, conservatrice des antiquités et objets d'art du Var ; Isabelle Gargadennec, conservatrice des antiquités et objets d'art du Finistère ; Cécile Garguelle, adjointe à la conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Yvelines ; Dorine Grave, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Meurthe-et-Moselle ; Nathalie Guillaumin, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art de la Charente ; Marie Monfort, conservatrice des antiquités et objets d'art des Hauts-de-Seine ; Brigitte Nicolas, conservatrice des antiquités et objets d'art du Morbihan ; Josiane Pagnon, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Manche ; Valérie Péché, conservatrice des antiquités et objets d'art de l'Eure, responsable de la conservation départementale du patrimoine de l'Eure ; Annie Regond, conservatrice des antiquités et objets d'art de l'Allier.

MM. Philippe Bardelot, conservateur des antiquités et objets d'art du Cher ; Fabrice Cario, conservateur des antiquités et objets d'art de la Nièvre ; Jean-Paul Delcour, chef du service Patrimoine, conservateur des antiquités et objets d'art du Nord ; Guy du Chazaud, conservateur des antiquités et objets d'art d'Indre-et-Loire ; Julien Guilbault (†), conservateur des antiquités et objets d'art de la Sarthe ; François Janvier, conservateur des antiquités et objets d'art de la Meuse ; Benoît Jullien, conservateur des antiquités et objets d'art de la Charente-Maritime ; Richard Levesque, conservateur des antiquités et objets d'art de la Vendée ; Diego Mens, conservateur des antiquités et objets d'art du Morbihan ; Christian Saorine, conservateur délégué des antiquités et objets d'art du département du Gard ; Bernard Sonnet, conservateur des antiquités et objets d'art de la Côte-d'Or ; Patrick Wintrebert, conservateur des antiquités et objets d'art du Pas-de-Calais.

Et tous les autres :

Mlles et Mmes M.-T. Delarce, Société d'émulation du Bourbonnais ; Martine Dufraine, adjoint administratif à la mairie d'Asfeld (Ardennes) ; Annick Georgeon, Parole et Patrimoine ; Martine Guénat ; Fiona Le Boucher, étudiante à l'université Paris IV-Sorbonne ; Annick Mariage, maison de vente Osenat, Fontainebleau ; Agnès Moyer, restauratrice ; Hélène Tarabout ; Catherine Thomazi ; Sylvie Vilatte, présidente de la Société d'Emulation du Bourbonnais (Moulins) ; Anne-Flore Viallet, étudiante à l'université d'Aix-en-Provence ; Olivia Voisin, doctorante.

MM. Michel Allemandou, hôpital psychiatrique de Cadillac ; Quentin Arguillère, restaurateur de tableaux diplômé d'État ; Josselin Blicek, chercheur ; Pierre Couprie, Parole et Patrimoine ; François Demol ; Damien Dumarquez, galerie La Nouvelle Athènes ; J.-B. Faivre, architecte des bâtiments de France ; le Père Gautier, président de la commission diocésaine d'art sacré du Var ; Antonio Giarola, Centro Educativo di Documentazione delle Arti Circensi ; Laurent Goergler, directeur administratif de la ville de Phalsbourg ; Gabriël Labeeuw ; Guy de Labretoigne, expert en art animalier ; François Lafon, commissaire-priseur au Puy-en-Velay ; B. Lauret, maire-adjoint de Saint-Émilien ; David Lhomme, libraire, Liège ; Jean-François Nurit, généalogiste amateur ; Marc Ottavi, expert en peintures et sculptures des XIX^e et XX^e siècles ; Rémy Prin, Parole et Patrimoine ; André-Edouard Retkowski, compagnon du devoir (Limoges) ; Franck Rimboeuf ; Alain Tarabout.

Je remercie tout particulièrement mon épouse, Fabienne Dufey, technicienne de recherche à la DRAC Île-de-France, et Jean-Pierre Boucher, chargé d'études documentaires honoraire qui se sont efforcés d'éliminer fautes d'orthographe et approximations grammaticales de notre texte alors qu'il était presque achevé, ainsi que Michel Caffort, professeur à l'université d'Angers, qui m'a apporté ses précieux conseils scientifiques et veillé à l'exactitude de mes assertions en matière d'iconographie chrétienne.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

BIOGRAPHIE SYNTHÉTIQUE	7
UNE CARRIÈRE DE PEINTRE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET, LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE ET LE SECOND EMPIRE	22
La formation	22
<i>Artisan-lithographe ou artiste-lithographe : une distinction subtile et malaisée</i>	22
<i>L'apprentissage de la peinture : style, iconographie et influences</i>	23
<i>La sculpture : une passion déçue ?</i>	27
La carrière	28
<i>Monarchie de Juillet : un artiste « orléaniste »</i>	28
<i>Deuxième République et Second Empire : religion et guerre</i>	30
<i>La fin d'une carrière</i>	32
En guise de bilan : une carrière comme les autres ?	32
TECHNIQUE ET ART : UNE TENTATIVE D'ANALYSE DE L'ŒUVRE	36
Des matériaux	36
De la composition	37
De la technique picturale et des tonalités	42
De la mise en œuvre	43
De la production et des travaux annexes	45
CONCLUSION	47
CATALOGUE	49
Peintures	51
Dessins	205
Lithographies	283
Eaux-fortes	309
Sculptures	311
Œuvres de nature indéterminée	335
Œuvres attribuables	337
TABLEAUX	341
Monarchie de Juillet	342
Deuxième République (février 1848 – 2 décembre 1852)	343
Second Empire	344
Typologies des signatures de Rivoulon	345
DOCUMENTS TRANSCRITS	347
BIBLIOGRAPHIE	371
ILLUSTRATIONS	411
NOTES	423

INTRODUCTION

Établir puis rédiger une biographie et un catalogue raisonné, en ce début du XXI^e siècle, est à la fois plus aisé et plus difficile qu'auparavant. Plus aisé car Internet et les bases de données patrimoniales et documentaires donnent aujourd'hui un accès souvent immédiat à des références, des ouvrages voire à une iconographie entièrement numérisés. Plus difficile, car cette facilité même rend pléthorique l'information non hiérarchisée et, pour nombre de sources, lui confère un caractère éphémère. Plus que jamais, l'expression « trop d'informations tue l'information » est d'actualité et la nécessité que tout chercheur a éprouvé un jour de mettre un point final à une recherche devient un impératif vital, ce qui nous conduit aujourd'hui à publier, malgré ses imperfections, cette biographie et ce catalogue entamés depuis près de vingt ans ; les lignes qui suivent doivent donc être considérées comme le retour d'une expérience qui s'est étalée sur cette même durée.

Nos obligations professionnelles rendant difficile un travail de cette ampleur, ampleur que nous n'avions pas soupçonnée il est vrai au départ, c'est sur nos moments de loisirs que cet ouvrage a pu se construire. Lorsque nous avons décidé, en 2006, d'essayer de finaliser le projet de rédaction d'un ouvrage sur Antoine Rivoulon dont nous avons publié en 1993, 1994 et 1997 plusieurs tableaux, il nous est apparu indispensable de compléter la documentation réunie sur l'artiste par une recherche actualisée sur Internet. Notre première interrogation sur le seul patronyme du peintre, à l'aide du moteur de recherche Google, le 22 février 2006, nous a apporté trente-neuf réponses (vingt-six, en données corrigées¹) qui, vu la rareté du patronyme, concernaient toutes l'artiste, sauf deux occurrences faisant renvoi à un « Pierre Rivoulon » contemporain du XX^e siècle. Le 18 juin 2008, une recherche réalisée dans les mêmes conditions produisit deux cent cinquante réponses (soixante-six en données corrigées) n'ayant pour objet que le peintre, les renvois à son homonyme ayant alors disparu. Une interrogation, le 5 janvier 2010, a permis de relever mille cent soixante-dix occurrences (cent seize en données corrigées), puis une autre, le 21 juin 2011, deux mille six cent trente résultats (202 en données corrigées). Enfin, une interrogation effectuée le 6 août 2022 a fait remonter trois mille trois cent vingt résultats accompagnés de l'information suivante : « Afin d'afficher les résultats les plus pertinents, nous avons omis quelques entrées qui sont très similaires aux 78 entrées actuelles. Si vous le souhaitez, vous pouvez relancer la recherche pour inclure les résultats omis ». À quoi est alors due une telle augmentation et la modération ultérieure afférente ? À trois critères principaux, nous semble-t-il :

- l'augmentation du nombre de sites web et de leur traduction en plusieurs langues ;
- l'augmentation de l'indexation systématique plus ou moins pertinente ;
- l'augmentation du nombre de références à des ouvrages numérisés et ocrisés sur Google Books ou Google Livres² et sur Gallica, entre autres.

Si le premier cas ne touche bien sûr pas uniquement l'histoire de l'art, mais tous les domaines possibles et semble plus ou moins inéluctable, le second est plus complexe. Il suffit de donner deux exemples en la matière. Le site marchand *Artprice* a constitué, à partir entre autres des dictionnaires alphabétiques d'artistes, une base de données de patronymes qui n'offre des renseignements que si une œuvre de l'individu considéré est passée en salle des ventes (<https://fr.artprice.com>). Lorsque l'on interroge ce site (payant, au demeurant pour avoir accès à l'intégralité des données) il est donc possible qu'hormis le nom, aucune information n'ait été entrée si l'artiste concerné n'a jamais eu d'œuvres vendues sur le marché de l'art. C'est le cas pour de nombreux autres sites du même type comme www.comanducci.it, par exemple. La vérification est néanmoins rapidement faite et doit être renouvelée puisqu'une œuvre peut à tout moment apparaître et être alors répertoriée. Ce qui est souvent beaucoup moins pertinent, c'est que l'indexation s'effectue aussi sur le champ permettant de savoir quelles autres notices un même utilisateur a consulté au cours d'une séance. On obtient ainsi un certain nombre d'entrées *Artprice* sur la liste des sites à consulter qui ne sont que des renvois à des fiches lues par des personnes ayant également jeté un œil sur, en l'occurrence, Rivoulon (je me dois de préciser que, à la presque totalité des reprises, c'était un juste retour à l'expéditeur ayant eu l'imprudence de vérifier plusieurs artistes en une seule fois !) ; je ne sais combien de temps subsistent ces renvois, mais l'expérience nous a montré qu'il s'agit de plusieurs mois. En outre, nombre de ces sites diffusent leurs informations en plusieurs langues et peuvent ainsi apparaître autant de fois qu'il ont été traduits. Le deuxième exemple est à double tranchant et concerne les sites de vente de livres anciens en ligne. Dans ce cas très précis, il convient de prier pour que l'artiste sur lequel on travaille n'ait pas écrit ou illustré d'ouvrages trop diffusés. Le côté positif est que l'on peut ainsi repérer des œuvres qui n'ont pas été répertoriées par ailleurs. Ainsi, pour Rivoulon, c'est grâce à des sites de cette nature que nous nous sommes aperçu qu'il avait illustré l'édition Cajani de *L'Histoire de France* d'Anquetil en 1844 : si ces volumes sont bien conservés dans de nombreuses bibliothèques françaises, dont la Bibliothèque nationale de France, le renvoi aux illustrateurs, non crédités en page de titre, n'est jamais fait, ni dans les éditions papier, ni dans les bases de données numérisées. Le revers de la médaille est que, dans le cas d'ouvrages ayant connu de gros tirages ou de nombreuses éditions, le risque de les voir apparaître à de nombreuses reprises sur des sites spécialisés est grand : c'est le cas pour les *Chants et chansons populaires de la France* de 1843, par exemple (voir p. 210-218).

Le troisième cas, l'augmentation du nombre de références à des ouvrages numérisés sur Google Books/Google Livres ou Gallica, entre autres, nécessite un développement plus important. Depuis décembre 2004, Google a en effet commencé à numériser, en format texte, des bibliothèques entières essentiellement localisées pour l'instant dans des pays anglo-saxons ; quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir sur cette opération ou sur cette société, il n'en reste pas moins que les informations ainsi récoltées doivent être prises en compte par les chercheurs, au même titre que celles apportées par Gallica, projet européen mené par la Bibliothèque nationale de France³. Encore faut-il en voir les inconvénients et les limites. Tout d'abord, il convient de remarquer que l'augmentation des références dans Google Livres est exponentielle. Une première interrogation,

¹ Par l'élimination automatique, mais bien souvent pas totale, des doublons évidents, effectuée par le moteur de recherche.

² Nous faisons une distinction entre ces deux bibliothèques numériques, qui n'ont logiquement comme différence que la langue utilisée, car l'expérience nous a montré qu'elles étaient loin d'être semblables ; en effet, les mêmes interrogations effectuées sur l'une ou sur l'autre ne donnent pas les mêmes résultats, et pas seulement pour l'ordre d'apparition des données.

³ En format texte, cette fois-ci, et non plus en PDF comme pour la première version de Gallica.



Bienvenue dans la nouvelle version de Google Livres

Découvrez ce qui a changé dans l'interface ainsi que les nouvelles fonctionnalités, ou rétablissez la [version classique de Google Livres](#)



The Urologic and Cutaneous Review

Volume 34, Partie 2

1930

Aperçu non disponible

Impossible de rechercher

Ajouter à ma bibliothèque



Aperçu non disponible
[En savoir plus](#)

[Aperçu](#)

[Obtenir le livre](#)

[Autres éditions](#)

À propos de cette édition

Publication : 1930

Éditeur : [Urologic & Cutaneous Press](#)

Original provenant de : Université Rutgers

Numérisé le : 25 août 2022

Langue : Anglais

Créer une citation

À propos de l'œuvre

Date de publication originale : 1913

Éditeur

[Urologic & Cutaneous Press](#)

[Rechercher Urologic & Cutaneous Press](#)

Autres éditions



The Urologic and
Cutaneous Review

1943

Urologic & Cutaneous
Press

[→ En savoir plus](#)



The Urologic and
Cutaneous Review

1948

Urologic & Cutaneous
Press

[→ En savoir plus](#)



The Urologic and
Cutaneous Review

1946

Urologic & Cutaneous
Press

[→ En savoir plus](#)



The Urologic and
Cutaneous Review

1950

Urologic & Cutaneous
Press

[→ En savoir plus](#)

[Autres éditions](#)

Obtenir le livre

ACHETER AU FORMAT PAPIER



[AbeBooks.fr](#)

[Rechercher sur AbeBooks.fr](#)



[Chapitre.com](#)

[Rechercher sur Chapitre.com](#)

[Autres options](#)

EMPRUNTER

Trouvez ce livre dans une bibliothèque
[Recherchez sur WorldCat.](#)

[Rechercher sur WorldCat](#)

le 29 novembre 2007, eut pour résultat quatre-vingt-huit occurrences (soixante-neuf en données corrigées), une deuxième, le 21 mai 2008, cent deux (soixante-dix-huit en données corrigées), une troisième, le 18 juin 2008, livra cent trente-sept occurrences (cent une en données corrigées), une quatrième, le 5 janvier 2010, permit de trouver trois cent vingt-neuf items (cent quatre-vingt-neuf en données corrigées), une cinquième, le 11 décembre 2016, neuf cent quatre-vingt-dix-sept entrées et, enfin, une dernière, le 28 août 2022, mille six cent dix références dont deux cent trente concernant réellement l'artiste apparaissant sur les vingt-trois premières pages web. Selon des critères assez obscurs, car ils ne concernent pas uniquement, quoi qu'en disent les gestionnaires du site, les problèmes de droits d'auteurs, certains ouvrages sont entièrement accessibles en ligne et d'autres pas. Dans le premier cas, la vérification de l'intérêt de la source est facile et immédiate. Dans le second, plusieurs problèmes se posent à partir du moment où notre postulat de départ est que la référence précise donnée doit être celle de l'ouvrage et non sa numérisation sur quelque site que ce soit, ces derniers pouvant être éphémères, et qu'il convient donc de la trouver. Les indications fournies sur la page web de Google Books/Google Livres concernant l'ouvrage sont souvent incomplètes plutôt que fautives, les extraits sont fréquemment lacunaires et, dans le cas d'une revue, le titre exact de l'article n'est jamais donné, même si, précisons-le, la dernière version de cette bibliothèque numérique a corrigé beaucoup de ces problèmes quoique l'on tombe de plus en plus, nous semble-t-il, sur la fenêtre irritante : « Aucun aperçu disponible » ! L'exemple illustré page précédente est à cet égard significatif. Si le nom de la revue, sa toison et son année de parution sont bien indiqués⁴, le titre exact de l'article contenant le patronyme de Rivoulon ne l'est pas et l'indication du numéro de page où on peut le trouver n'apparaît que sur l'écran précédent qui donne les références demandées sous forme de liste (voir ci-contre)⁵. Dans ce dernier exemple, on voit effectivement que la page 716 est bien indiquée et que, pour certaines entrées, un pavé « TROUVÉ À L'INTÉRIEUR » apparaît sans que l'on sache pourquoi pour cette référence et pas pour les autres. Il ne saurait donc être question de se contenter de cette seule indication et la quête de l'ouvrage concerné est indispensable ne serait-ce que pour vérifier la véracité de la référence et le propos des auteurs. Cette quête s'avère parfois quelque peu compliquée car certains ouvrages, tout particulièrement des périodiques extrêmement spécialisés, ne sont conservés que dans les pays anglo-saxons et leur accès est soit impossible sur Internet, soit payant avec abonnements généralement coûteux, ce qui n'est pas sans poser de problème lorsque l'on a une seule référence à vérifier. C'est le cas par exemple pour toutes les revues médicales extrêmement pointues, liées au tableau de *La première opération de la Pierre* de Rivoulon (P.53), très médiatisé dans les revues d'urologie britanniques et américaines tout au long du XX^e siècle (voir p. 301-302) ; il faut néanmoins noter que Google Books/Google Livres précise l'institution possédant l'ouvrage numérisé, ce qui permet de l'interroger, sans garantie de réponse gracieuse ni même que l'information soit juste. C'est ainsi que des références, avec extraits, relevées pour *The Urologic and cutaneous review*, volumes 28, 31 et 54, le 12 octobre 2009, ont totalement disparu du site de Google Livres, mais le dernier volume apparaît encore, en 2022, dans la version anglaise Google Books, sans que Rivoulon y soit indexé. La bibliothèque de l'université de Virginie, indiquée comme possédant ces ouvrages, nous a confirmé par courriel du 21 septembre 2022, qu'elle ne les conservait en réalité pas ! Une extrême prudence est donc de mise dans l'utilisation des données fournies aussi bien par Google Livres que Google Books qui doivent être systématiquement vérifiées par un retour aux sources secondaires originales. Finalement, dans le présent ouvrage, si nous n'avons pu consulter une référence par nous-même, nous nous sommes abstenus de la mentionner⁶.

Concernant Gallica, la principale différence réside dans le fait que le corpus est limité aux fonds de la Bibliothèque nationale de France et n'a pas vocation à embrasser le monde entier. L'interrogation dans cette bibliothèque numérique arrive à des résultats précis puis approximatifs au fur et à mesure des pages consultées, même en utilisant la recherche avancée. Ainsi, une recherche effectuée le 7 août 2022 a généré vingt-et-une pages de références (deux cent quatre-vingt-dix-huit), les neuf premières concernant bien Rivoulon alors que les suivantes pointaient les patronymes Riboulon ou Ricoulon, avant que de revenir à notre artiste, à partir de la page 16, en raison essentiellement de l'indexation de la Presse consultable sur le site Retronews (quatre-vingt-dix occurrences mentionnant le peintre), espace malheureusement payant pour une consultation intégrale⁷. Ce problème peut être en grande partie résolu en utilisant des guillemets pour enserrer le patronyme, mais alors certains résultats où le nom de l'artiste a été mal orthographié dès l'origine alors qu'il s'agit bien de lui (Rivoulin, par exemple), n'apparaissent plus. En revanche, les références fournies sont complètes, détaillées et sans erreurs pour ce que nous avons pu consulter.

Il convient enfin par ailleurs de noter que l'océrisation effectuée par Google Livres est parfois plus précise que sur Gallica, certaines signatures en capitales de gravures étant prises en compte par le logiciel utilisé et non par celui de la Bibliothèque nationale de France, comme nous avons pu le vérifier à plusieurs reprises alors que la signature apparaissait bien sur les éditions numérisées par les deux sources. C'est ainsi que, tout récemment, nous avons pu retrouver, grâce à Google Livres, un nombre considérable d'estampes de l'artiste dans *La Sacra Bibbia* de 1841, dans la *Revue des Feuilletons* de 1843 ou encore dans l'ouvrage collectif *Les étrangers à Paris*, publié en 1844, qui feront l'objet d'un supplément au présent ouvrage.

Concernant les autres sites web, nombre de ceux-ci ont disparu depuis le commencement de notre recherche et leur existence n'est attestée que par notre documentation : impressions d'écran, impressions PDF, tirages, selon les cas et les possibilités. Cette disparition, inhérente à la Toile même, n'est finalement problématique que quand la source est unique et que les renseignements qui étaient fournis ne se retrouvent nulle part ailleurs. C'est le cas par exemple du site de l'antiquaire Patrice

⁴ Il convient de noter que le millésime indiqué sous l'entrée « Date de publication originale », à droite, est celui du premier numéro de la revue et non l'indication d'une éventuelle publication initiale de l'article considéré, d'où parfois source de confusion.

⁵ Avec un côté aléatoire assez fréquent, le troisième item, publié en 1827, ne pouvant contenir aucune référence à Rivoulon alors âgé de dix-sept ans. Les mentions de l'artiste dans ce contexte médical sont dues à l'évocation de son tableau d'iconographie médicale : *La Première opération de la pierre* (P.53) qui date de 1851.

⁶ C'est le cas, par exemple, pour plusieurs numéros de *The Urologic and cutaneous review* (volumes 28, 31 et 54), publication de l'université de Virginie, Charlottesville, États-Unis, ou du *Journal of the Canadian Dietetic Association* (volumes 9-12), édité par la Canadian Dietetic Association, etc., pour ne citer que quelques exemples.

⁷ Il est possible néanmoins, au prix d'une manipulation peu instinctive, d'isoler une toute petite partie d'un article pour l'enregistrer en PDF et/ou l'imprimer, le résultat n'étant guère satisfaisant.



rivoulon urologic



Q Tous Maps Vidéos Images Livres Plus

Outils

Recherche sur le Web Tous les affichages Tous les documents Date indifférente



books.google.fr > books · Traduire cette page

Techniques in Urologic Stone Surgery - Page 159

Lloyd Herritage Harrison, Laurence Bruce Kandel · 1986 · Extraits

TROUVÉ À L'INTÉRIEUR – PAGE 159

Figure 7-4 : Germain Colot performing perineal lithotomy as King Louis XI of France observes at St. Severin in January , 1474 (Rivoulon's lithograph from 1815 , courtesy of National Library of Medicine , Bethesda , MD) .

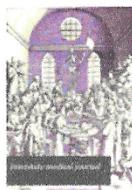


books.google.fr > books · Traduire cette page

The Urologic and Cutaneous Review - Volume 34, Partie 2 - Page 716

1930 · Aucun aperçu

Autres éditions



books.google.fr > books · Traduire cette page

Interstate Medical Journal - Volume 15 - Page 397

1908 · Extraits

TROUVÉ À L'INTÉRIEUR – PAGE 397

This dramatic scene was immortalized for us in a painting by Rivoulon some 400 years later and , but for the genius ... Should the reader desire information as to the thorough knowledge and the great urological skill of any one of these ...

Autres éditions



books.google.fr > books

De la Lithotritie

Jean Civiale · 1827

Lire

France

Reboul (<http://patrice-reboul.com>) qui proposait à la vente, dans son magasin du Louvre des Antiquaires, en 2007, les deux couteaux de François-Antoine Ber dédiés à Rivoulon (voir p. 13) : la seule preuve de leur existence aujourd'hui, jusqu'à ce qu'ils réapparaissent un jour sur le marché de l'art, est le dossier et les photographies que nous avons pu prendre alors avec la permission de monsieur Reboul. Il va de soi que nous avons conservé toutes ces données, essentiellement sous format numérique, et sommes en mesure de les diffuser à la demande.

À la disparition pure et simple de ces sites éphémères, il faut ajouter le changement de cible d'une URL qui concerne le plus souvent les maisons de vente aux enchères. Ainsi l'URL <http://www.mercier-art.com/html/fiche.jsp?id=12456306&np=5&lng=fr&npp=100&ordre=1&aff=1&r=>, de la maison lilloise de vente Mercier & Cie Art, conduisait-elle encore, le 2 mai 2020, à la vacation du 3 mai suivant, alors que la même URL renvoie, le 21 septembre 2022, à une vente du 2 octobre suivant. Enfin, afin de ne pas rater des informations sur ces sites « météores », nous nous sommes inscrits sur le site interenchères.com depuis le début des années 2000, avec une alerte sur le nom Rivoulon dès cette date, ce qui nous a permis de repérer de nouvelles œuvres. Tout récemment, nous avons fait de même avec le site Auction.fr, créé fin 2020. Ces deux sites, à vocation identique, ne répertoriaient pas toujours les mêmes ventes d'où l'intérêt de se référer aux deux. C'est ainsi que, dans les quinze jours qui ont précédé l'achèvement du présent ouvrage, nous avons pu repérer un tableau que nous avons intégré dans notre catalogue car sa notice existait déjà, basée sur l'analyse d'une eau-forte gravée par Rivoulon lui-même (*E.-F.I*) : il s'agit de l'*Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean (P.15)*. Nous avons également retrouvé deux nouveaux portraits qui seront intégrés dans le supplément en cours qui incorporera également les nouvelles découvertes en matière d'estampes (voir page précédente).

Précisons, à la suite de cette première partie pratique et contextuelle, visant à expliquer tout à la fois les difficultés que nous avons pu rencontrer et l'évolution que nous avons pu constater dans le domaine du web depuis vingt ans, dans la spécialité qui est la nôtre, que nous sommes conscients que certains de nos lecteurs pourront compléter telle ou telle référence, en ajouter, voire rectifier certaines erreurs ou approximations que nous aurons sans doute laissé passer malgré nos nombreuses relectures et vérifications croisées. Ces ajouts pourront être intégrés une fois par an dans ce document, c'est un des atouts de la formule de mise en ligne choisie, que nous espérons enrichir régulièrement.

Ces considérations matérielles étant explicitées, il nous revient d'expliquer la méthodologie que nous avons appliquée dans la rédaction de cet ouvrage. La question première est : pourquoi consacrer autant de temps et de pages à un artiste somme toute mineur dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle ? : tout simplement parce qu'il est mineur mais aussi très apprécié par certains de ses contemporains et assez richement doté par l'État d'aides, de commandes et d'achats et qu'il n'intéresse pas uniquement l'histoire de l'art. Car c'est également l'aspect sociologique qui nous a ici guidé, souhaitant apporter une brique à la construction théorique esquissée par Harisson et Cynthia White en 1965, dans leur *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting*⁸. Comme ces auteurs le soulignent à plusieurs reprises, plus des biographies et catalogues d'artistes seront publiés, plus leurs hypothèses statistiques pourront être confirmées ou infirmées par de nouvelles synthèses plus étayées⁹. Nous nous plaçons donc dans la lignée de nombre d'études et de catalogues publiés depuis la fin des années 1980 sur des artistes autrefois classés commodément sous le vocable « Académique » ou « Pompier » voire celui de « Bondieuseries » dans le domaine de la peinture religieuse par les desservants eux-mêmes, l'image se suffisant alors à elle-même dans les rares ouvrages abordant le sujet, aux dépens de l'analyse, et ce dans un but avoué de moquerie¹⁰. Nous nous situons donc dans la continuité des nombreuses monographies d'artistes plus ou moins célèbres en leur temps, et souvent oubliés au nôtre, qui pourront concourir à une vaste histoire sociologique de la peinture du XIX^e siècle, telle que l'appelaient de leurs vœux les White, brique après brique¹¹.

⁸ Pour la traduction française, voir Harisson C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle, Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Paris, 1991 (1^{ère} édition : 1965), préfacée par Jean-Paul Bouillon.

⁹ Ce souhait réapparaît une dizaine d'années plus tard sous la plume de Michel Laclotte dans sa préface du catalogue de Geneviève Lacambre, (dir.), *Le musée du Luxembourg en 1874*, cat. exp., Grand Palais-Paris, 31 mai-18 novembre 1974, R.M.N., Paris, 1974, p. 4.

¹⁰ Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons néanmoins citer dans cette veine Jean-Paul Crespelle, *Les maîtres de la Belle Époque*, Hachette, Paris, 1966 ; Olivier Lépine (dir.), « *Équivoques* » *Peintures françaises du XIX^e siècle*, cat. exp., musée des Arts Décoratifs-Paris, 9 mars-14 mai 1973, Union centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1973 ou encore l'analyse plus sociologique d'Aleksa Čelebonović, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde*, Seghers, Paris, 1974 (traduit du serbo-croate). Les années quatre-vingt verront des ouvrages et expositions de plus en plus nuancés en ce domaine comme James Harding, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Flammarion, Paris, 1980 ou Philippe Le Leyzour (com.), « *D'autres XIX^{èmes} siècles* », cat. exp., galerie des Beaux-Arts-Bordeaux, 21 novembre 1987-11 janvier 1988, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux et William Blake and Co. Edit., 1987. Parallèlement, le renouveau de l'intérêt pour cette peinture honnie pendant une bonne partie du XX^e siècle, incita le monde de l'art à la mettre en valeur pour des raisons mercantiles. À l'ouvrage fondateur en ce domaine de Gérard Schurr, *Les petits maîtres de la peinture (1820-1920)*, 7 volumes, Les éditions de l'amateur, 1969-1989, on peut ajouter, par exemple, Cécile Ritzenhalter, *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle : les pompiers*, Mayer, Paris, 1987 ou encore *Idem* et Alain Béjard, *Nos chers pompiers*, cat. exp., Galerie Gismondi-Paris, 27 mai-3 juillet 1988, Galerie Gismondi, Paris, 1988. Mais le déclic le plus important était venu, en 1980 - année « bénie » pour ce pan de l'histoire de l'art jusqu'alors méprisé - des scientifiques, historiens et historiens d'art qui avaient replacé objectivement ces créations dans leur contexte historique et artistique avec la conférence fondatrice de Jacques Thuillier au Collège de France et les soutenances des thèses de Pierre Vaisse sur la peinture sous la Troisième République et de Bruno Foucart sur la peinture religieuse de 1800 à 1860 : Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, coll. *Essais et Conférences*, Presses universitaires de France, Paris, 1984 ; Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Éditions Arthéna, Paris, 1987 ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, série *Art, Histoire, Société*, Flammarion, Paris, 1995.

¹¹ Nous nous plaçons par exemple dans la lignée de l'ouvrage de Ghislaine Plessier, *Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient*, catalogue raisonné de l'œuvre peint, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux/William Blake and Co. Edit., Bordeaux, 1990 ou des catalogues du musée de Valence, mettant en valeur des peintres prix de Rome ayant eu une carrière importante, mais aujourd'hui peu connus : Chrystèle Burgard, *Joseph-Fortunet Layraud. Itinéraire d'un peintre drômois au XIX^{ème} siècle*, cat. exp., Le musée de Valence, 19 janvier-4 avril 1993, Valence, 1993 et Hélène Moulin (com.), *A-Félix Clément (1826-1888). Itinéraire d'un peintre drômois au XIX^{ème} siècle*, cat. exp., Le musée de Valence, 21 octobre-31 décembre 1996, Valence, 1996.

Néanmoins, l'intérêt d'Antoine Rivoulon ne se limite pas à sa seule condition de pièce d'un puzzle en construction, car il fait aussi partie, à son échelle, de nombre de mouvements ayant agité le début du XIX^e siècle comme le Romantisme, non loin des cénacles de Victor Hugo, le renouveau de la peinture religieuse au plus près des théories d'Alexis-François Rio (1797-1874) et un certain militantisme l'ayant conduit à adhérer à la Société des droits de l'homme en 1833 (voir p. 8) et à être signataire de plusieurs pétitions, pour défendre la propriété intellectuelle en 1839 (voir p. 10) ou contre les refus du jury au Salon en 1840 (voir p. 11). Notre portrait n'est donc pas uniquement celui d'un artiste et de son œuvre, mais celui d'un membre « engagé » dans le milieu artistique. Outre sa place dans la société, c'est un professionnel qui maîtrise son art, ou plutôt ses arts. Comme beaucoup de ses condisciples, il pratique le dessin, la peinture, l'eau-forte, la lithographie, mais aussi la sculpture, ce qui est plus rare, et n'hésite pas à collaborer avec des confiseurs pour faire rentrer l'argent (voir p. 9-10 et nos *S.2a* et *S.2b*). De cette première période de son activité, on peut retenir qu'il a sans doute beaucoup travaillé pour vivre et, sans faire partie de la bohème, être revenu cent fois sur ses ouvrages avec une obstination qu'il tenait peut-être du milieu d'artisans cordonniers où il avait grandi. La fin du règne de Louis-Philippe et le Second Empire le verront s'assagir et s'embourgeoiser, les commandes bien payées étant plus fréquentes, jusqu'au début des années 1860, en tout cas. Il cherche alors à devenir un artiste reconnu et surtout établi, essayant en vain de faire admettre une de ses peintures au musée du Luxembourg (voir p. 19), sanctuaire de l'art contemporain et réitérant fréquemment sa demande de voir certains de ses tableaux achetés ou commandés (voir p. 19) ou réalisés en grand format (voir p. 17 et *P.44*) pour le musée de l'Histoire de France de Versailles : son attente sera récompensée, en 1854, par l'achat de sa *Bataille de l'Alma* (*P.63*)¹². L'auteur anonyme de *La petite revue* dans sa nécrologie à propos de Rivoulon précise qu'« Il était doué d'un caractère gai et railleur. Il avait une grande confiance en son talent et n'enviait les succès de personne »¹³. Nous essaierons de voir si cette description peut trouver un écho dans la documentation que nous avons pu rassembler.

Enfin, à son échelle, notre Cussetois fit preuve de recherche et d'originalité dans ses iconographies ou dans sa façon de renouveler les thèmes, ce qui n'était pas l'apanage de nombre de ceux qu'il est convenu d'appeler les « tâcherons » au service de l'État, mais qu'il conviendrait néanmoins d'étudier aussi individuellement, toujours dans ce souci de construction d'une architecture aujourd'hui simplement esquissée¹⁴. S'il n'est point ici question des « fifteen minutes of fame » attribués à Andy Warhol, on peut néanmoins remarquer que la lithographie de *La première opération de la pierre* (*L.12* et *L.12bis*) n'a pas fini d'illustrer les revues médicales d'urologie en ce début du XXI^e siècle, et ce depuis 1877 ! Et non pour des qualités de composition ou de style, mais parce qu'il fut sans doute le seul à jamais avoir représenté cet épisode « mythique », aucun des articles évoqués ne se référant à l'œuvre originale disparue en 1870 (*P.53*). Était-il un bon technicien plutôt qu'un bon peintre, cette dernière expression ne voulant à nos yeux strictement rien dire, car elle est liée à des critères d'appréciation totalement subjectifs ? Il est en tout cas certain qu'il sait peindre, ce qu'attestent les commentaires des inspecteurs des Beaux-Arts qui ont non seulement donné l'imprimatur à ses commandes, mais constaté ses progrès tout au long des années¹⁵.

Toutes ces différentes remarques expliquent que notre approche sera, dans notre biographie, sociologique et attachée aux aspects les plus concrets de mise en œuvre, en insistant sur les conditions de vie de Rivoulon mais aussi d'exercice de sa profession, tout ce qui entoure l'acte de création proprement dit et la condition par ses aspects économiques et matériels. Nous avons essayé également d'esquisser des rapprochements avec d'autres peintres de même milieu social et, critère encore une fois hautement subjectif et lié à notre propre appréciation des choses, de « même niveau ». Dans nos notices, nous nous sommes aussi attaché à l'analyse de la chose représentée, dans l'esprit qui a présidé à la rédaction du catalogue *Évariste-Vital Luminais* en 2002¹⁶. Notre intérêt va donc tout aussi bien à la matérialité des décors et artefacts illustrés, dans une démarche archéologique de recherche des sources d'inspiration de l'artiste, qu'à la façon dont ils sont conçus et représentés et ce que ce choix iconographique révèle, ou non, de la pensée et des recherches du peintre. Dans ce but, nous avons tenté de rapprocher le plus souvent possible ces mêmes iconographies de celles de ses contemporains et d'étudier comment un seul et même thème a pu être extrêmement populaire ou bien très rarement traité au XIX^e siècle, tant dans le domaine de la représentation religieuse que dans celui des épisodes de la guerre de Crimée, conflit qui occupa les dernières années d'activité du Cussetois.

Nous espérons que cette approche permettra de mieux cerner une vie et une œuvre individuelle pour permettre de mieux comprendre un collectif : celui du milieu artistique du XIX^e siècle, non réductible à un seul phénomène de masse, dans une approche marxiste de l'histoire. Quant aux qualités artistiques de la production de Rivoulon, nous renverrons volontiers la lecture au *Dictionnaire du Diable* d'Ambrose Bierce (1842-1913 ou 1914) : « **ART (n.). Ce mot n'a pas de définition.** »¹⁷.

¹² Lieu qu'il fréquenta visiblement assidûment, certaines des toiles exposées l'ayant sans doute inspiré, tout particulièrement pour ses dessins de l'édition Cajani de l'Histoire de France d'Anquetil (*D.13* à *D.27*). Sur les sources iconographiques utilisées par ces peintres, voir Hélène de Carbonnières, « Les sources iconographiques des peintures à sujet médiéval du musée de l'Histoire de France de Versailles », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], | 2021, mis en ligne le 20 octobre 2021, consulté le 24 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crcv/21304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crcv.21304>, consulté le 31 août 2022.

¹³ D.L.F., « Rivoulon », dans *14 Février au 14 mai 1864. La petite revue, deuxième trimestre*, Librairie Richelieu, René Pincetourde éditeur, Paris, samedi 16 avril 1864, p. 145-146.

¹⁴ Malheureusement peu étudiés car ayant souvent une production de qualité médiocre : parmi les rares publications, voir, par exemple, Émilie Beck-Saiello, « "Donnez-moi une copie à faire, mais donnez-moi quelque chose" : Archenault, réflexions sur la condition précaire d'un peintre copiste sous le Second Empire », dans *Regards sur la peinture religieuse XVIII^e-XIX^e siècle*, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art, Caen-27 et 28 septembre 2012, Actes Sud/ACAOAF, Arles, 2013, p. 233-243.

¹⁵ Nous espérons également que ce travail attirera l'attention sur certaines œuvres de l'artiste – toutes originales, rappelons-le – conservées dans des églises tout particulièrement, qui nécessiteraient, même si elles ont parfois déjà été restaurées il y a plusieurs années, de nouvelles interventions afin de les préserver pour l'analyse que voudront peut-être bien en faire les générations futures de chercheuses et chercheurs.

¹⁶ Marie-Noëlle Maynard et Alain Tourneux (com.), *Évariste Vital Luminais. Peintre des Gaules, 1821-1896*, cat. exp., musée des Beaux-Arts-Carcassonne, 18 octobre 2002-4 janvier 2003, musée de l'Ardenne-Charleville-Mézières, 14 février-11 mai 2003, 2002.

¹⁷ Ambrose Bierce, *Le Dictionnaire du Diable*, traduction de Jacques Papy, préface de Jean Cocteau de l'Académie Française, coll. *Les Maîtres de l'humour*, Éditions Les Quatre Jeudis, 1955, p. 30.

PRÉCISIONS ET CONVENTIONS

Le présent ouvrage a été entièrement réalisé et maqueté par l'auteur qui assume, en conséquence, toutes les erreurs qu'il pourrait comporter. Son caractère « artisanal » nous semble devoir être accompagné d'explicitation de nos choix dans ses rédaction et présentation. Si nous avons essayé de fournir une illustration de qualité, nous avons souvent été tributaire des clichés que nous sommes parvenu à récupérer, pas toujours en haute définition et de qualité parfois très faible, malgré nos demandes ou en raison de documents que nous étions bien obligé d'utiliser sous peine de nous priver d'iconographies uniques mais identifiables, même médiocres. C'est pourquoi nous avons souhaité fournir avec précision les copyrights des illustrations, surtout pour remercier tout particulièrement les photographes professionnels indépendants ou appartenant à des institutions qui nous ont fait profiter de leur compétences. La taille de nos reproductions a été choisie pour l'agrandissement maximal sur un écran d'ordinateur (jusqu'à 200 % et parfois au-delà) et une impression correcte du PDF (testée en qualité d'impression optimale sur HP Envy 5032 et Kyocera TASKalpha K4053ci). Certains clichés ont dû être fortement redressés par nos soins, d'où une déformation inévitable que nous avons essayé de réduire le plus possible. Par ailleurs, n'ayant pas eu la possibilité d'obtenir systématiquement des prises de vue avec une échelle de couleurs, nous ne garantissons pas l'exactitude de leur restitution dans ce document.

Concernant nos choix d'illustrations, nous avons souhaité, lorsque nous en disposions, et ce même en vignette, publier un cliché des tableaux avec leurs cadres dont beaucoup sont, nous semble-t-il, d'origine et parfois même choisis par l'artiste.

Pour la rédaction du texte, l'orthographe utilisée est celle antérieure à la réforme de 1990, non contraignante. Les outils de vérification en ce dernier domaine ont été le dictionnaire et l'encyclopédie Larousse en ligne (consultables sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>). Les doutes en matière grammaticale ont été levés à l'aide de Maurice Grévisse, *Le bon usage*, onzième édition revue, 2^e tirage, Duculot, 1980.

Plusieurs précisions doivent être apportées :

- lorsque nous évoquons dans le texte les « Salons », avec un S majuscule, il s'agit systématiquement du Salon des artistes français de Paris ;
- dans les notices, pour le nom des œuvres, l'indication « Titre » suivie d'un patronyme indique que nous ne sommes pas en présence d'un titre contemporain de l'artiste mais d'une dénomination donnée ultérieurement par un commentateur ou l'auteur de ces lignes ;
- dans les notices, à la suite du titre, nous avons tenu à indiquer « (non vu) » si, pour différentes raisons, nous n'avons pu avoir accès à l'œuvre et avons travaillé uniquement sur photographies ; cette précision permet au lecteur de considérer avec prudence nos analyses de la palette utilisée par l'artiste, entre autres ;
- dans les notices, concernant la date, nous avons souhaité donner la fourchette de la création et ne considérer la date éventuellement portée sur l'œuvre que comme l'achèvement d'un processus créatif avant lequel le travail a été effectué, ce qui nous a permis parfois de préciser le temps de réalisation, sachant que l'artiste pouvait avoir « plusieurs fers au feu » ;
- les notices de tableaux que nous avons publiées antérieurement n'ont pas été simplement reproduites mais considérablement augmentées ;
- par souci de clarté, même si elles ne sont plus actives ou ont été supprimées, nous avons laissé les URL des sites exploités, les informations qu'ils fournissaient ne figurant souvent sur aucun autre média. Les liens signalés dans le présent ouvrage ont tous été testés une dernière fois le 31 août 2022, ceux mentionnant une autre date de consultation n'étant plus accessibles ;
- les conventions de nature bibliographique sont précisées page 372 du présent ouvrage.

Principales abréviations utilisées :

- | | |
|--|---|
| - Arch. nat. : archives nationales | - H. : hauteur |
| - cat. exp. : catalogue d'exposition | - L. : longueur |
| - cat. vente : catalogue de vente | - La : largeur |
| - coll. : collection | - sbd : signé en bas à droite |
| - com. : commissaire d'exposition | - sbg : signé en bas à gauche |
| - com.-priseur : commissaire-priseur | - sd : sans date |
| - dbm : daté en bas au milieu | - sdbd : signé, daté en bas à droite |
| - dir. : directeur | - sdbg : signé, daté en bas à gauche |
| - éd. : éditeur | - sdbm : signé, daté en bas au milieu |
| - Ép. : épaisseur | - ss : sans signature |
| - FNAC : Fonds national d'art contemporain | - ssnd : sans signature ni date |
| - fig. : figure | - snp : sans numéro de page, suivi de chiffres entre crochets indiquant la pagination restituée par nos soins |

Le présent document a été réalisé avec Adobe Acrobat DC (64 bits), Gimp 2.8.22, la suite Office 365 Home (Microsoft® Word pour Microsoft 365 MSO-Version 2208 Build 16.0.15601.20072-64 bits) et XnViewMP (version 1.00.0). Nous remercions Nadine Guyon, graphiste indépendante, pour son aide amicale et ses conseils.

BIOGRAPHIE SYNTHÉTIQUE

- 1779 :** **22 juin :** mariage religieux à Cusset, dans l'Allier, de Claude Rivoulon garçon cordonnier en cette ville, fils des Cussetois Antoine Rivoulon et Jeanne Le Noir décédés, et de Jeanne Aujard, veuve de Jean Lagoutte, fille des vichyssois François Aujard, maître-tailleur, et Marie David. Les époux sont tous deux âgés de trente ans. Parmi les témoins se trouvent Pierre et Jean Rivoulon, frères du marié¹.
- 1783 :** **4 septembre :** naissance à Cusset d'Antoine Rivoulon, père de l'artiste, fils de Claude et de Marie. L'acte de naissance précise que Claude est devenu à cette époque maître cordonnier².
- 1805 :** **20 juillet (1^{er} thermidor, an XIII) :** décès de Claude Rivoulon³.
- 1808 :** **2 février :** mariage civil à Cusset d'Antoine, devenu cordonnier comme son père, et de Jeanne Deveaux (ou Devaux) âgée de vingt-et-un ans, fille de Pierre-Étienne Deveaux décédé et de Marguerite Morand. Les témoins sont Antoine David âgé de cinquante ans, Alexandre Rivoulon âgé de trente et un ans, respectivement cousins maternel et paternel de l'époux, Charles Deveaux âgé de vingt-huit ans et Pierre-Étienne Deveaux âgé de vingt-cinq ans, frères de la mariée⁴.
- 1810 :** **16 février :** naissance à Cusset, à 16 h, d'Antoine Rivoulon, qui semble être l'unique enfant du couple⁵. Les témoins sont Antoine David, menuisier et Benoît Gauthier, propriétaire.
- Entre 1810 et 1828 :** Nous ne possédons aucun renseignement précis sur les années de jeunesse et de formation de Rivoulon si ce n'est que, d'après les signatures dans les actes susmentionnés, ses parents savaient lire et écrire de façon correcte.
D'après Fourneris, l'artiste aurait fréquenté à Cusset l'institution secondaire dirigée par Jean-Baptiste Durand⁶. Néanmoins, suivant le même auteur, ce collège aurait fermé ses portes en 1815 alors que Rivoulon était âgé de cinq ans, ce qui réduit à peu de temps sa présence dans cet établissement !⁷
D'autre part, dans un article du *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais* de 1836, il est précisé que la famille quitta l'Allier pour Paris en 1816⁸. Cette information est peut-être fondée puisqu'en 1818, un « Rivoulon, - bottier et cordonnier, [qui] fait tout ce qui concerne son état » demeurait au 36 rue Traversière-Saint-Honoré près du Palais royal puis au 1 rue Godot de Mauroy depuis au moins 1824 jusqu'en 1828 environ⁹.
Plus intrigante et frustrante est l'absence de tous renseignements sur ses années de formation en tant que peintre et sculpteur, certes, mais surtout en ce qui concerne l'apprentissage de la lithographie. C'est en effet dans cet art qu'il réalisa ses premières œuvres, montrant une dextérité qui ne pouvait être que le fruit d'études assez longues et bien dirigées. Notons par ailleurs que dans aucun des catalogues des Salons où il exposa ne figure une référence à un maître en ce domaine.
- 1829 :** **Entre février et décembre :** première lithographie connue de l'artiste, éditée par Henri Gaugain, *Le rêve d'un condamné*, inspirée par la parution, en février de la même année, du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (*L.I*). Sa maîtrise de la technique lithographique, alors qu'il n'est âgé que de dix-neuf ans, est, dès ce premier essai, évidente. En outre, Rivoulon choisit ici de s'inspirer d'un roman du chef de file de l'école romantique qu'il illustra à au moins deux autres reprises¹⁰ et dont il possédait les œuvres dans sa bibliothèque¹¹. Pour la première fois, il signe avec les lettres A et R en majuscules accolées qui nous permettent d'assurer que nous ne sommes pas en présence d'un homonyme, comme aurait pu le laisser supposer la signature imprimée *Rivoullon fils. fec'*, à l'orthographe fautive, et comportant une précision généalogique non utilisée par la suite. Peut-être s'agit-il d'un hommage à ses parents qui l'avaient encouragé dans sa vocation ?
- Entre 1829 et 1831 :** C'est sans doute pendant cette période que Rivoulon commence à suivre l'enseignement de François-Édouard Picot (1786-1868) dont il ne se réclamera qu'à partir de 1846, ainsi qu'en témoigne le Registre du Salon¹². Visiblement attiré par le mouvement romantique dans ses premières années d'apprentissage, il fut sans doute alors influencé par ce maître et par les peintres nazaréens que ce dernier était amené à côtoyer sur certains chantiers de décoration d'églises.
- 1832 :** **7 ou 8 avril :** décès du père de l'artiste, âgé de quarante-huit ans¹³.

Premières illustrations pour les pages 1 et 4 de couverture des *Poèmes, marines et voyages* de Rose Rovel (*D.1* et *D.2*).

1833 : L'artiste demeure au 63 rue de Richelieu dans le même deuxième arrondissement de Paris où la famille résida pendant plusieurs années¹⁴. Nous savons, par ses témoignages ultérieurs lors du procès des insurrections d'avril 1834, que beaucoup de jeunes gens de son âge fréquentaient son atelier¹⁵.

Février–mars : L'artiste essaye, pour la première fois, de faire admettre deux œuvres au Salon, qui sont finalement refusées :

- *Un cadre de sculptures gothiques contenant quatre tableaux Notre-Dame de Paris* – **P.1**
- *Portrait de M^{me} B...* – **P.2**

Septembre ou octobre : Rivoulon entre à la section des Gracques, du cinquième arrondissement¹⁶, de la société des « Droits de l'homme », créée cette même année. Cette dernière était essentiellement constituée par de jeunes bourgeois, étudiants et commis avides de révolution, se réclamant de la tradition jacobine et pénétrés des aspirations socialistes des saint-simoniens et fouriéristes¹⁷.

Rivoulon réalise une illustration pour un recueil de légendes et chants de Julian-Ursyn Niemcewicz (1751-1841) : *Alexandre (1459-1506) – La vieille Pologne (D.3)*. Ce travail se situe encore une fois dans le milieu romantique, Louis Boulanger ou Achille Devéria, par exemple, participant à la même entreprise.

1834 : L'artiste demeure au 16 boulevard Montmartre jusqu'au mois de juin environ, époque à laquelle il déménage pour le 3^{bis} rue des Beaux-Arts.

23 février : Rivoulon précise, lors de son témoignage du 14 juin suivant : « Le dimanche 23 février j'étais sur la place de la Bourse à flâner suivant ma mauvaise habitude. Je rencontrai ce grand jeune homme blond dont je vous ai parlé¹⁸ ; il me dit : dans ce moment les sections sont en permanence il faut y venir. Je tâchai de m'en débarrasser [sic] comme je pus ; je rentra chez moi, je m'habillai et j'allai dîner à Sablonville¹⁹ chez un de mes amis »²⁰.

Mars à juin : il expose pour la première fois au Salon :

- *Noël ; esquisse* (n° 1653) – **P.3**

Son *Charles XII et Mazeppa (P.5)* est refusé par le jury.

Avril : la société des « Droits de l'homme » se soulève, à Paris et à Lyon, contre les nouvelles lois visant les associations et décrétant un maintien plus strict de l'ordre. Rivoulon semble se garder d'y participer²¹.

13 avril : Rivoulon précise : « Le Dimanche treize avril sur les onze heures du matin, un jeune homme que je savais appartenir à la section, mais dont j'ignore le nom et qui n'est pas le grand jeune homme blond dont j'ai parlé²², vint chez moi et me dit que l'on allait se battre ; que toutes les chances de succès étaient pour eux. Je lui répondis qu'ils étaient des fous, qu'ils allaient se faire tuer comme aux 5 et 6 juin²³ et craignant d'être malgré moi compromis par eux je partis pour la campagne. »²⁴.



Figure 0

7 juin : Rivoulon écrit à l'intendant général des musées pour solliciter « des travaux en copies ou de tout autre manière qu'il vous plaira ou qu'il vous sera possible » et précise qu'il a « commencé un tableau qui [lui] nécessite des frais [qu'il ne peut continuer] et c'est pour [l'] aider à en faire les frais » qu'il sollicite du travail. Le rapport à l'intendant général, en date du 2 juillet, recommande qu'une aide de cent francs soit versée à l'artiste « à titre d'encouragement »²⁵.

13 juin : Rivoulon reçoit un mandat de comparution de la Cour des Pairs pour le lendemain²⁶.

14 juin : il est interrogé par monsieur Vanin, conseiller à la Cour royale de Paris²⁷. Il nie avoir participé aux événements d'avril et précise qu'il s'était alors rendu hors Paris. Il décrit (dénonce ?) plusieurs des personnes l'ayant alors approché pour qu'il s'implique dans ce complot contre l'État et aide à l'acquisition d'armes.

20 juin : il est confronté à plusieurs des accusés. Il identifie formellement un certain Guydamour, chef de section, qui sera arrêté sur son témoignage²⁸. Si des relations entre Rivoulon et Joseph-Antoine Beury, peintre demeurant au 93 rue du Faubourg Saint-Denis, sont bien soulignées par ce dernier, elles sont déclarées antérieures à leur entrée dans la Société²⁹. Mis en présence de Léon-Alfred Bourla et de Jacques-Frédéric Bouticard, le Cussetois déclare ne jamais les avoir rencontrés³⁰.

1^{er} juillet : Rivoulon obtient sa carte d'études d'artiste pour le musée du Louvre, sous le n° 75³¹ ; il déclare alors comme adresse le 3^{bis} rue des Beaux-Arts où il restera jusqu'en 1836. À partir de cette date, il ne quitte plus la zone des V^e, VI^e et XIV^e arrondissements actuels dans laquelle sont installés de nombreux artistes et lithographes.

15 août au 25 septembre : il présente l'œuvre du Salon ou sa version définitive à l'exposition de Cambrai :

- *La naissance de Jésus-Christ (tableau allégorique)* (n° 258) – **P.4**

Il est intéressant de constater que Rivoulon se tourne, dès ses premières expositions officielles, vers la peinture religieuse alors qu'il suivait, ou avait tout juste suivi, l'enseignement de Picot qui connaissait alors un tournant dans sa carrière avec ce que Bruno Foucart qualifie d'une « habile métamorphose néo-médiévale de l'artiste après 1830 »³².

25 octobre : Rivoulon est acquitté, faute de preuves, dans le procès des insurgés d'avril³³.

1835 :

Mars à juin : il présente deux toiles au Salon :

- *Mort de d'Ailly* (n° 1856) – **P.7**

- *Portrait en pied de M.E.J.* (n° 1857) – **P.8**

Sa *Valentine de Milan au tombeau de son époux* (**P.6**) est refusée par le jury.

30 avril : un rapport interne adressé à l'intendant général des musées précise que « M^r Rivoulon, peintre, [...] a exposé au Salon de cette année deux ouvrages qui annoncent des dispositions » et qu'il convient de lui accorder à nouveau une somme de cent francs, à titre d'encouragement³⁴.

1836 :

L'artiste habite désormais au 75 rue de Vaugirard jusqu'en 1838-1839³⁵.

Mars : il essaye de faire admettre deux œuvres au Salon, qui sont finalement refusées :

- *Reddition du château neuf de Randon* – **P.9**

- *Trait de générosité du duc d'Orléans* – **P.10**

11 janvier : Rivoulon est entendu par la Cour des Pairs dans le cadre des enquêtes sur l'affaire d'avril 1834. Il nie, comme beaucoup de ses co-accusés, avoir jamais fait partie, de son plein gré, de la Société des Droits de l'homme et avoir comploté en quoi que ce soit³⁶.

3 avril : Rivoulon écrit à nouveau à l'intendance générale des musées pour réclamer des travaux « pour [l'] aider à continuer un grand tableau commencé depuis l'année passée et [qu']il ne peut finir » si on ne vient à son aide « de quelque manière ». Une annotation, au crayon graphite, en marge de ce courrier (« M^r Rivoulon – n'a rien exposé en 1836 – 100^f ») laisse supposer qu'une aide, de même montant que celles des deux années précédentes, lui a été octroyée, ce qui est confirmé par un rapport interne à l'intendant général, en date du 11 avril³⁷.

3 août : L'artiste écrit, cette fois personnellement, à Monsieur de Cayeux [sic]³⁸, pour réclamer « quelques travaux dans les commandes du gouvernement [car il croit] avoir les mêmes droits que ceux à qui on en accorde journellement et qui [lui] semblent en avoir moins besoin que [lui] ». Son souci est toujours l'achèvement de son tableau pour le Salon de 1837, et un certain énervement se fait jour dans sa formule de politesse (si l'on peut dire !) : « J'insiste encore pour vous exprimer le besoin urgent que j'ai que vous preniez en considération ma demande. Malgré les droits incontestables que j'ai à obtenir ce que je réclame, Je n'en serai pas moins très reconnaissant des bontés que vous aurez pour moi ». Si l'on en croit le rapport interne du 6 août suivant, une nouvelle somme de cent francs lui est versée, toujours à titre d'encouragement, mais aussi de « secours »³⁹.

1837 :

4 mars : Rivoulon relance, par courrier, Alphonse de Cailleux afin d'obtenir enfin des commandes et termine sa lettre par une suggestion à peine voilée, qui trouva par ailleurs un écho positif : « N.B. Je serai bien aise de me débarrasser de mon S^r Martin qui m'a coûté beaucoup »⁴⁰.

Mars à juin : il présente deux tableaux au Salon :

- *Saint Martin de Tours passant sous une des portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre* (n° 1569) – **P.11**

- *Le Butin* (n° 1570) – **P.12**

Rivoulon réalise sans doute le premier tableau pour célébrer le mille quatre cent quarantième anniversaire de la mort du saint. Pour la première fois, il voit une de ses œuvres achetée par l'État, le ministère de l'Intérieur acquérant cette toile la même année pour la somme de mille deux cents francs. Elle est envoyée aussitôt dans la basilique Saint-Martin de Candes-Saint-Martin, lieu de décès du saint.

Son *Portrait d'enfant en pied* (**P.13**) est refusé par le jury ainsi que deux sculptures en bronze : *Don Quichotte et Sancho* (**S.2**) et *Esmeralda et Quasimodo* (**S.3**). Ces dernières œuvres posent le problème de la formation de Rivoulon dans cette technique qu'il semble avoir pratiquée

jusqu'en 1841⁴¹. Notons que les deux premiers servirent à cette époque de modèles pour des personnages en chocolat vendus par la maison Masson⁴².

1838 :

8 janvier : Rivoulon sollicite, par une note, une entrevue avec monsieur de Cailleux, qui semble lui avoir été accordée, le vendredi suivant, d'après l'inscription manuscrite à l'encre noire, portée en marge⁴³.



Figure 1

Mars à juin : Rivoulon présente le tableau qui avait été refusé par le jury de 1836, sans aucune modification, semble-t-il :

- *Reddition du château neuf de Randon* (n° 1516) – **P.9**

L'œuvre lui est achetée par le ministère de l'Intérieur pour la somme de mille francs afin d'être attribuée à l'église Saint-Sauveur de Dinan où se trouve le mausolée contenant le cœur du connétable.

Ses tableaux *Résurrection de Jésus-Christ* (**P.14**), *Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356* (**P.15**) et *Portrait de Robert Didot, couché* (**P.16**) sont refusés par le jury.

15 août : il expose à Cambrai :

- *Résurrection de Jésus-Christ* (n° 194) – **P.14**

9 septembre au 15 octobre : il présente à Valenciennes un de ses tableaux refusé par le jury du Salon de la même année :

- *Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean en 1636* (sic) (n° 509) – **P. 15**

Cette œuvre est mal accueillie par la critique locale, mais trouve grâce aux yeux des commentateurs des périodiques nationaux.

15 septembre : il est cité comme témoin au procès d'un jeune peintre d'histoire meurtrier de sa maîtresse, Adolphe-Eugène-Étienne Berty dit Boulet (1818-1867), qui travaillait régulièrement dans l'atelier de Rivoulon⁴⁴.

Rivoulon expose, à une date inconnue, au musée de Rouen⁴⁵ :

- *Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean* (n° 380) – **P. 15**

1839 :

Rivoulon déménage au 27 rue Notre-Dame-des-Champs, dans un important quartier d'ateliers où il demeurera près de neuf ans⁴⁶. À la même époque, François Bonvin habite au n° 53 de cette rue (vers 1840-1850) et Jules Breton y loue un atelier au n° 52 (au moins en 1849)⁴⁷.

Mars à juin : il expose au Salon le tableau qui avait été refusé par le jury de 1838, sans aucune modification, semble-t-il :

- *Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean en 1356* (n° 1799) – **P. 15**

Ses *Pèlerins d'Emmaüs* (**P.17**) sont refusés par le jury.

À partir du 6 juin : Rivoulon expose une *Consultation d'Ambroise Paré* (**P.18**) à Orléans.

Septembre : il co-signe, avec plusieurs peintres et sculpteurs, aussi bien membres de l'Institut que romantiques, une brochure relative à la nouvelle loi sur la propriété intellectuelle⁴⁸.

À une date inconnue, il présente à l'exposition de la Société centrale des amis des arts en province de Moulins, la *Résurrection de Jésus-Christ* (**P.14**), refusée par le jury du Salon de 1838.

Il exécute le dessin d'une sculpture (**L.2**) ayant figuré au Salon de 1836, *La Famille chrétienne livrée aux bêtes par Néron* (n° 1969) d'Hippolyte Maindron (1801-1884). Si nous ignorons pour quelles raisons cette illustration fut réalisée⁴⁹, il nous semble vraisemblable qu'il s'agissait d'un essai demandé par la rédaction du *Journal des Artistes* avec laquelle Rivoulon devait collaborer dès la fin de cette même année en gravant à l'eau-forte son *Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean en 1356* pour la deuxième livraison du *Journal des Artistes* de 1839 (**E.-F.1**).

Dans le catalogue des sculptures éditées par Susse frères apparaît, à la même époque, une fontaine en terre cuite réalisée par le Cussetois en collaboration avec le sculpteur romantique Antonin Moine (1796-1849), ainsi que des supports⁵⁰.

1840 :

Mars à juin : il expose deux toiles au Salon :

- *Un Christ en croix, imitation d'ivoire* (n° 1410) – **P.23**

- *Souvenir du Piémont* (n° 1411) – **P.22**

Nous ne possédons aucun indice d'un éventuel voyage de l'artiste en Italie que pourrait laisser supposer le titre de la dernière œuvre. Ses tableaux appariés, *Joueur de cornemuse* (**P.19**) et *Joueur d'orgue* (**P.20**), sont refusés par le jury ainsi que *Souvenir d'Auvergne* (**P.21**) qui constituait pourtant le pendant de son *Souvenir du Piémont* (**P.22**) accepté au Salon.

23 septembre⁵¹ : établissement du contrat de mariage entre Rivoulon et Caroline-Anne-Scholastique Jacquemet, de sept ans sa cadette, fille mineure de Marie-Françoise Jacquemet, domiciliées au 9 rue Sainte-Anne. Les témoins sont Paul-Silvain Cressonnier, gantier, et Adolphe-Lazard Bernard, fabricant de broderies. Les possessions de l'artiste sont alors très faibles puisqu'elles ne consistent qu'en « trois mille francs montant de ses deniers comptans [sic] et de l'évaluation de ses meubles meublans [sic] habits linge hardes, matériel d'atelier de peintre et autres effets mobiliers à son usage personnel le tout à lui provenu tant de ses gains et épargnes que de la succession dudit sieur son père décédé à Paris le huit avril mil huit cent trente deux dont il était seul et unique héritier et après le décès duquel il n'a pas été fait d'inventaire ». La future mariée apporte quant à elle douze mille francs en biens de même nature. La mère d'Antoine est présente lors de la signature de ce contrat⁵².

8 octobre : mariage civil d'Antoine Rivoulon et de Caroline-Anne-Scholastique Jacquemet en la mairie du second arrondissement de l'époque⁵³.

28 novembre : Rivoulon est un des signataires de la pétition initiée par David d'Angers, Paul Delaroche, Narcisse Diaz de la Peña, Jean-Baptiste Corot, Ary et Henry Scheffer et d'autres, protestant contre les refus du jury au Salon⁵⁴.

Rivoulon grave à l'eau-forte ses *Pèlerins d'Emmaüs* (**E.-F.2**) pour le *Journal des Artistes* ; il s'agissait sans doute de l'esquisse du même tableau que plusieurs édiles du Bourbonnais avaient essayé de faire acquérir par l'État pour l'église de sa ville natale de Cusset : *Jésus disparaissant aux yeux des disciples qui l'avaient accompagné au bourg d'Emmaüs* (**P.17**). Cette œuvre, jugée médiocre par le ministère des Beaux-Arts, ne fut finalement pas achetée.

Sans que nous puissions savoir s'il s'agissait d'une commande, d'un achat ou d'un don, Rivoulon réalise, pour l'église Saint-Martin de Villiers-le-Mahieu dans les Yvelines, un *Saint Martin de Tours passant sous une des portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre*, inspiré de la partie centrale de son tableau du Salon de 1837 (**P.24**).

1841 :

Mars à juin : il expose une toile au Salon :

- *Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610* (n° 1708) – **P.26**

Cette même année, Rivoulon avait tenté de soumettre au jury une « tétralogie » constituée de deux tableaux et de leurs équivalents en sculpture sur le thème des chasses exotiques : *Indien surpris par un tigre* (**P.25** et **S.7**) et *Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610* (**P.26** et **S.6**). Seul le tableau de la seconde série fut accepté, ce qui dut sans nul doute décevoir l'artiste. C'est d'ailleurs la dernière fois que nous avons pu relever des tentatives de Rivoulon dans le domaine de la sculpture. Il essaye à nouveau de faire admettre ses *Pèlerins d'Emmaüs* (**P.17**), refusés en 1839, sans plus de succès.

Octobre : La collaboration avec le *Journal des Artistes* se poursuit avec la publication d'une lithographie, *Projet d'un monument à l'Empereur Napoléon*, réalisée à l'occasion du retour des cendres de l'empereur et du projet d'érection d'un tombeau aux Invalides (**L.4** et **L.5**). Rivoulon participe au concours organisé pour la circonstance en association avec un certain Sivers⁵⁵.

5 octobre : Rivoulon obtient sa carte d'études d'artiste pour le musée du Louvre, sous le n° 407⁵⁶.

Rivoulon expose au musée de Rouen, à une date inconnue⁵⁷ :

- *Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610* (n° 457) - **P.26**

- *Indien surpris par un tigre* (n° 458) - **P.25**

Pour la première, et dernière fois, il livre un dessin d'une sculpture du Salon de 1841, *Icare essayant ses ailes* (n° 2086) de Philippe Grass (**L.3** et **3bis**), au journal *L'Artiste* qui le publie dans sa deuxième livraison de l'année.

1842 :

Entre le 23 mars et le 14 juin : réalisation de sa première commande de l'État, le *Portrait en pied du roi Louis-Philippe* d'après Franz-Xaver Winterhalter, destiné à orner le palais de justice de Nîmes (**P. 28**). Ce tableau est réceptionné à l'école royale des Beaux-Arts, ce qui pourrait indiquer que Rivoulon suivait encore, à cette époque, l'enseignement de Picot et avait ses accès dans cet établissement⁵⁸.

Mars à juin : il expose une toile au Salon :

- *Une promenade sur l'eau* (n° 1615) – **P.27**

Cette œuvre est une des rares de l'artiste représentant une scène contemporaine⁵⁹.

Entre le 1^{er} juillet et le 7 novembre : exécution de la seconde commande de l'État, un *Christ en croix* (P. 29), copie d'après un modèle inconnu, devant être livrée au palais de justice de Saint-Omer. Rivoulon réalise en réalité une œuvre originale, peut-être dans l'espoir d'être enfin remarqué et de se voir confier des travaux plus importants ; il procédera d'ailleurs de la sorte à plusieurs reprises. Il réclame, pour pouvoir effectuer ce travail, une avance qui lui est accordée.

La rétribution pour chacune des deux copies peintes cette année-là est de huit cents francs, ce qui correspond bien au salaire habituel des travaux de reproduction.

Il est intéressant de noter que le tout jeune Théodore de Banville (1823-1891), originaire de l'Allier comme le peintre, mentionne en ces termes l'artiste dans son poème *Les Cariatides*, rédigé en 1841-1842 :

« Un jour qu'il copiait un Christ de Rivoulon,
Jenny vint par hasard à passer au salon :
Le tableau saint lui plut, à la fille profane ;
Mais il était promis à quelque autre sultane,
Et notre Galaor vit se fermer l'Eden
Qu'il se serait ouvert au seul bruit d'un "amen " »⁶⁰.

Sans doute s'agissait-il ici du tableau prévu pour Saint-Omer, premier *Christ* du Cussetois dont nous ayons connaissance.

25 juillet : alors qu'il vient de recevoir ses premières commandes, si souvent réclamées comme un dû, l'artiste réitère, beaucoup plus humblement, ses doléances auprès de monsieur de Cailleux, devenu directeur général des musées : « La fâcheuse position dans laquelle m'a placé (sic) mes dix années d'Exposition qui ont été presque toutes sans résultat favorable pour moi, me forcent Monsieur, à m'adresser à vous pour solliciter de votre bonté un petit encouragement ». Sa signature est accompagnée modestement, de l'indication « artiste Peintre ». Une petite note récapitulative accrochée à ce courrier permet d'affirmer qu'une nouvelle aide de cent francs lui fut accordée dès le mois suivant⁶¹.

1843 : **Mars** : l'artiste essaye de faire admettre un tableau au Salon qu'il avait déjà présenté en 1841, sans plus de succès :

- *Indien surpris par un tigre* - P.25

Rivoulon continue à travailler dans le domaine du dessin et illustre une chanson du chevalier de Lisle pour *Les Chants et chansons populaires de la France* édités chez Garnier frères (D.4 à D.7). C'est sans doute cette même année qu'il commence à concevoir les illustrations de l'édition Cajani de *L'Histoire de France* d'Anquetil qui devait paraître en livraisons tout au long de l'année suivante (D.11 à D.27) ainsi que celles de l'ouvrage de Silvio Pellico, *Mes prisons*, chez Henri-Louis Delloye (D.8 à D.10).

1844 : **Mars à juin** : Rivoulon expose une toile au Salon :

- *Portrait de Mme C.R...* (n° 1543) – P.31

Il s'agissait peut-être d'un portrait de son épouse Caroline.
Son tableau *L'Archange saint Michel* (P.30) est refusé par le jury.

Juin : Rivoulon apparaît parmi les artistes offrant des tableaux pour les opérations de charité de l'œuvre française du Mont Carmel, destinés à être proposés en cadeaux au cours d'une loterie⁶².

À partir du 18 juin : l'artiste expose sa *Promenade sur l'eau (effet du matin)* (P.27) à Orléans.

19 novembre : l'État, visiblement satisfait des réalisations de 1842, lui commande à nouveau une copie, rémunérée huit cents francs : un *Christ en croix* (P.33) pour le tribunal correctionnel de Vannes.

Il collabore avec un lithographe italien installé à Paris depuis 1830, Maggiolo, pour la traduction d'un tableau de Théodore Fantin-Latour : *Regret* (L.6) et l'affiche publicitaire de la seconde édition de *l'Almanach des mystères de Paris* (L.7).

Cette même année, il aurait réalisé, pour une petite publication de colportage, une figure de bandit calabrais⁶³.

1845 : **18 février** : il achève le *Christ en croix* (P.33), commencé en 1844 pour le tribunal correctionnel de Vannes, établissement auquel il est expédié cette même année. Rivoulon livre à nouveau une composition de son cru en lieu et place de la copie demandée.

Mars à juin : Rivoulon expose une toile au Salon :

- *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418* (n° 1443) – P.32

Rivoulon collabore pour la dernière fois au *Journal des Artistes*, illustrant la *Sainte Cécile* du sculpteur Louis Auvray (L.8), commandée par l'État pour l'église Saint-Nicolas de Valenciennes et exposée au Salon sous le n° 2033. Il réalise également un dessin d'une autre œuvre de ce statuaire, *Le Commerce et l'Abondance*, destinée à orner la fontaine du marché aux herbes de la même ville (L.9). Peut-être Rivoulon, dont on ne sait s'il eut des relations particulières avec ce sculpteur, avait-il plutôt gardé des contacts avec la ville de Valenciennes où il avait exposé en 1838 ?⁶⁴

Rivoulon reçoit, cette même année, de la part du sculpteur François-Antoine Ber (1796-1866), un couteau dont la lame est dédiée (Fig. 2) : « HOMMAGE DE L'AUTEUR À SON AMI RIVOULON – F.A. BER 1845 »⁶⁵.



Figure 2

1846 :

Entre le 10 février et le 2 juin : Rivoulon réalise à nouveau une commande de l'État pour l'église de Saint-Antonin-Noble-Val, *La Nativité de la Vierge* (P.37), copie d'après un original inconnu conservé au musée royal, pour une somme de huit cents francs. Nous savons qu'à cette occasion, il travaille dans les galeries du Louvre.

Mars à juin : Rivoulon expose deux toiles au Salon :

- *Portrait de M. le Baron L.D..., député, ancien secrétaire interprète de l'Empereur, maître des requêtes au Conseil d'État* (n° 1535) – P.35
- *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge* (n° 1534) – P.36

Le portrait représente le baron Lelorgne d'Ideville, élu du conseil général de l'Allier, département d'origine du peintre qui réalisa la même année une lithographie d'après cette œuvre (L.10). C'est par ailleurs une des rares traces de liens de Rivoulon avec le Bourbonnais que nous connaissions. Le deuxième tableau lui valut une médaille de troisième classe. Pour la première fois, il est identifié comme « élève de Picot » dans le Registre du Salon⁶⁶.

L'artiste expose sa *Promenade sur l'eau* (P.27) à Amiens⁶⁷.

C'est sans doute de cette même année que date le dessin préparatoire des *Litanies* que l'artiste exposera au Salon de 1849 (D.28).

Rivoulon reçoit à nouveau un couteau réalisé par Ber dont la lame est dédiée (Fig. 3) : « DONNÉ À RIVOULON – EN TÉMOIGNAGE D'AMITIÉ »⁶⁸.



Figure 3

- 1847 :** Rivoulon n'expose pas au Salon⁶⁹.
- 25 octobre :** un courrier d'Annet-Marie Arloing⁷⁰, maire de Cusset (1830-1848), nous apprend qu'il a confié la réalisation de deux portraits à Rivoulon. Les sujets en étaient M. Guérin, ancien avocat au parlement de Paris, mort en cette ville en 1705 à l'âge de soixante-cinq ans et M. De-lachaise qui aurait exercé à Cusset les fonctions de lieutenant particulier du bailliage, tous deux bienfaiteurs de l'hôpital de cette ville⁷¹.
- 1848 :** C'est à cette époque que Rivoulon emménage au 1 rue de Fleurus où il demeurera jusqu'en 1863⁷². Le rez-de-chaussée de son immeuble est alors occupé par le café de Fleurus qui draine les spectateurs du théâtre Bobino, situé au n° 6 de la même rue, que nombre d'artistes, comme Camille-Jean-Baptiste Corot (1796-1875), Jules-Adolphe-Aimé-Louis Breton (1827-1906) et le maître du Cussetois François-Édouard Picot (1786-1868), fréquentèrent⁷³.
- 11 janvier :** acquisition par l'État des *Litanies de la Très Sainte-Vierge* du Salon de 1846.
- 10 février :** un nouveau courrier de M. Arloing⁷⁴ précise qu'il a confié également la restauration de deux portraits et de leurs cadres à Rivoulon. Celui-ci semble avoir sous-traité l'encadrement à un certain M. Thomas, qui a visiblement terminé le travail, et auquel le maire se propose de régler directement la facture⁷⁵. Cette affaire possède le principal intérêt de nous apprendre que Rivoulon effectuait, à l'occasion, des restaurations de tableaux⁷⁶.
- Mars à juin :** Rivoulon expose trois toiles au Salon :
- *L'In-pace ; supplice en usage dans les couvents* (n° 3917) – **P.39**
 - *L'archidiacre dom Claude Frollo et son frère Jehan* (n° 3918) – **P.40**
 - *Portrait en pied de Mme F. de M...* (n° 3919) – **P.41**
- 15 avril :** Rivoulon rédige à l'adresse d'Alexandre-Auguste Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur du gouvernement provisoire en charge des beaux-arts, une protestation contre l'attribution de toutes les peintures décoratives du Panthéon au seul Paul Chenavard, sans qu'aucun concours, « institution républicaine par excellence », ait été organisé⁷⁷. Le 17 avril, il envoie cette missive pour publication au gérant du journal *La Réforme...* le même Ledru-Rollin⁷⁸.
- 9 octobre :** achat par l'administration de la toute nouvelle Deuxième République, du *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418* du Salon de 1845 (**P.32**). Lorsque ce nouveau régime achète cette toile, Rivoulon fait partie des artistes de 3^e classe (recevant des commandes de huit cents francs ou moins) aidés par Charles Blanc, chef de la division des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur, au nom de la République. Malgré la modicité du statut de son créateur, le *Tanneguy Duchâtel* figure néanmoins parmi les dix-sept œuvres originales achetées à des artistes ainsi classés ; Rivoulon se retrouve ainsi sur un pied d'égalité avec Antoine Chintreuil, par exemple⁷⁹.
- 11 octobre :** Rivoulon écrit, sans doute à l'attention de Charles Blanc, la note suivante : « N'ayant pas le Bonheur de vous rencontrer, et étant pressé, je prends le parti de v/laisser un mot. J'ai une médaille d'or de 3^{ème} Classe, étant au moment de quitter Paris je désirerais vendre cette Médaille, et en faire frapper une semblable à la monnaie. Je viens donc vous prier de vouloir bien me faire remettre une autorisation écrite. Recevez, Monsieur mes Salutations empressées ». Il reçoit cette autorisation dès le 13 du même mois, un courrier direct étant également envoyé à la Monnaie⁸⁰.
- Novembre :** un litige oppose Antoine Rivoulon à la mairie de sa ville natale de Cusset. Les commandes faites par M. Arloing, pour une somme de sept cent trente-cinq francs, n'avaient en effet pas encore été honorées⁸¹. En l'absence de paiement, l'artiste s'adresse au préfet de l'Allier qui transmet, le 3 novembre, ses doléances au conseil municipal. Celui-ci, lors de sa séance du 13 novembre 1848, décide de faire examiner le problème par la commission financière de la commune afin de déterminer si l'engagement du précédent maire s'était bien fait au nom de la collectivité⁸².
- 30 décembre :** M. Batilliat, adjoint au maire de Cusset, précise au nom de la commission financière, lors du conseil municipal, que cette dernière propose de solder la créance de Rivoulon à hauteur de deux cent trente-cinq francs, correspondant à la seule restauration des deux tableaux appartenant à la commune, considérant que les deux autres œuvres sollicitées étaient prévues « d'une ressemblance fictive probablement et sans utilité pour la commune »⁸³.



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7

1849 :

3 janvier : Rivoulon assigne la commune de Cusset à comparaître en justice pour non-règlement d'une dette de sept cent trente-cinq francs⁸⁴.

7 février : le Conseil municipal de Cusset constate que le maire précédent avait engagé la dépense de restauration de tableaux et de cadres ainsi que deux créations sans l'assentiment de son conseil municipal, fait dont il semblait être coutumier⁸⁵. Il précise que la commune est d'accord pour régulariser le paiement de « la restauration et les cadres des portraits appartenant à la commune, [décision qui a] été mue par ce motif que ces tableaux sont des images vraies de deux bienfaiteurs de notre localité et que ces mêmes motifs ont dû la déterminer à refuser la livraison et le paiement des deux autres tableaux qui ne sont qu'idéales »⁸⁶ et maintient sa proposition à deux cent trente-cinq francs. Ce dernier texte laisse supposer que les deux portraits de Guérin et Delachaise furent bien réalisés par Rivoulon mais qu'ils ne furent sans doute jamais déposés à Cusset.

Entre le 1^{er} janvier et le 20 mai : réalisation, suite à une demande verbale du ministère des Beaux-Arts, des esquisses d'une *Fuite en Égypte*.

3 juin : l'artiste réclame la commande définitive de sa *Fuite en Égypte* et précise qu'il est « sans travail, état de chose incompatible avec les charges de famille qui portent [sur lui] »⁸⁷. Quelles pouvaient être lesdites charges ?... nous ne pouvons que le supposer. Le jeune couple n'avait, semble-t-il, pas d'enfants et l'épouse de Rivoulon ne travaillait pas, mais il est tout à fait possible qu'il dût s'occuper de leurs mères respectives, celle d'Antoine, alors âgée de soixante-deux ans et Mme Jacquemet habitant peut-être dès cette époque avec eux⁸⁸.

Juin : Rivoulon expose quatre tableaux au Salon :

- *Les litanies de la Vierge* ; dessin (n° 1750) – **P.45**
- *Une jeune fille mauresque* ; étude (n° 1751) – **P.42**
- *Un intérieur d'atelier* (n° 1752) – **P.43**
- *Trait de courage de Julienne Dugesclin, religieuse, sœur du connétable* (n° 1753) – **P.44**

28 juillet : Rivoulon reçoit la commande, qu'il attendait avec impatience, de sa *Fuite en Égypte* (**P.46**) pour un édifice non déterminé ; sa rémunération est prévue à hauteur de mille huit cents francs.

Il réalise, cette même année, deux dessins fortement inspirés par les événements de juillet : *Les victimes du Neuf thermidor* (**D.30**) et, surtout, *Souvenir* (**D.29**), vibrant hommage à la famille royale déchu. La chute de la famille d'Orléans semble en effet avoir profondément touché l'artiste qui avait obtenu ses premiers succès sous son règne. Cette fidélité aux Orléans s'était déjà traduite dans la lithographie représentant *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge*, datée de 1848 (**P.36**) « Dédie[e] à sa majesté la reine des Français ».

1850 :

11 mai : achèvement de *La Fuite en Égypte* commencée l'année précédente. L'artiste se trouve alors devant un problème de taille. En effet, l'administration refuse de lui confier un nouveau travail tant qu'il n'aura pas rendu cette œuvre qu'il aurait souhaité conserver pour la présenter au Salon, à la fin de l'année. Devant ce dilemme, Rivoulon livra le tableau mais l'État dut lui proposer un compromis puisqu'il put finalement l'exposer. En outre, l'artiste précise à cette occasion : « Croyez bien Monsieur que je ne viendrais pas vous importuner ainsi dans un autre moment mais les travaux particuliers sont nuls depuis longtemps et n'ai de recours que dans les travaux du Ministère »⁸⁹.

30 juin : Rivoulon écrit une lettre au conseil municipal de Cusset réclamant qu'après trois ans la somme à laquelle la municipalité s'est arrêtée lui soit enfin réglée⁹⁰.

30 juin au 4 août⁹¹ : il expose à Amiens son grand dessin des *Litanies de la Vierge* (**D.28**).

7 septembre : le conseil municipal de Cusset décide qu'il sera fait droit à la demande de Rivoulon « le plus tôt possible »⁹². Aucune suite à cette affaire ne figurant plus dans les registres du conseil, il semble qu'il ait été finalement fait droit à sa requête.

Décembre : Rivoulon expose trois toiles au Salon :

- *La Fuite en Égypte* (n° 2641) – **P.46**
- *Famille de lions* (n° 2642) – **P.47**
- *L'In-pace ; supplice en usage dans les couvents* (n° 2643) – **P.39**

Il réalise, la même année, une lithographie d'après la seconde œuvre (**L.II et IIbis**). Ses tableaux *Portrait de M^{me} de B* (**P.48**) et *Les chercheuses de puces* (**P.49**) sont refusés par le jury.

Il peint, au cours de cette année, les portraits en pendant d'un couple âgé dont le mari porte une tenue d'officier de la marine marchande (**P.50** et **P.51**).

Il fait peut-être partie alors du premier bataillon de la onzième légion de la garde nationale de la Seine, en tant que lieutenant-secrétaire⁹³.

1851 :

5 février : par un courrier circonstancié⁹⁴, Rivoulon précise que, lors du Salon de 1849, Dufaure⁹⁵ avait apprécié son *Trait de courage de Julienne Duguesclin, religieuse, sœur du connétable* (**P.44**), et le peintre aurait souhaité que cette œuvre lui soit commandée en grandes dimensions pour le musée de Versailles, ce d'autant plus qu'il n'a été destinataire d'aucune commande sur l'exercice budgétaire de 1850.

7 août : Rivoulon reçoit la commande d'un *Christ* (**P.54**) par l'État pour l'église de Givet dans les Ardennes. Sa renommée semble grandir auprès de l'administration puisque la somme considérable de deux mille francs lui est offerte pour ce travail.

Rivoulon peint *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* (**P.53**) dont il tire, la même année, une lithographie (**L.12** et **L.12bis**).

C'est sans doute à cette époque qu'il réalise un *Portrait de Ham* (**P.52**), chien du Prince-président, futur Napoléon III, à la demande de son compatriote Jean-Baptiste-Théodore Forestier de Périgny⁹⁶.

1852 :

8 février : Rivoulon envoie au comte de Nieuwerkerke son petit tableau de *L'In-pace*, exposé aux Salons de 1848 et de 1850 (**P.39**), comme don pour le musée du Luxembourg, comme il s'en explique dans le petit mot d'accompagnement. Le directeur général des musées ne souhaite pas accepter et se justifie en ces termes, le 11 février : « Le tableau que vous avez bien voulu me faire adresser ne me paraît pas tout-à-fait digne du Musée du Luxembourg, et je pense que dans votre propre intérêt, il vaut mieux attendre qu'une œuvre plus parfaite vienne donner une appréciation exacte de votre talent, dont j'ai été ces jours-ci, à même de voir une belle production, chez M^r Souty »⁹⁷.

12 février : achèvement du *Christ* de Givet qui s'avère être iconographiquement un *Calvaire*. L'artiste en demande le paiement rapide car il a besoin d'argent.

Mars : l'artiste essaye de faire admettre deux œuvres au Salon, qui sont finalement refusées : le *Christ* commandé par l'État pour l'église de Givet (**P.54**) et *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* (**P.53**). Rivoulon offre au musée de la Céramique de Sèvres une poterie vernissée et une coupe provenant de la chapelle du collège des Grassins de Paris⁹⁸.

30 juillet : attribution de *La Fuite en Égypte* (**P.46**) à l'église de Ligny-en-Barrois (Meuse).

29 décembre : commande par l'État d'un *Jésus guérissant un possédé* (**P.57**) pour la somme de deux mille francs.

Il réalise cette même année un dessin représentant les *Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis* (**D.35**), gravé par Fessart pour *L'Illustration*.

1853 :

Mai : Rivoulon expose une toile au Salon :

- *Portrait de M.E.L...* (n° 997) – **P.56**

Son *Portrait de M^{lle} N.S., enfant* (**P.55**) est refusé par le jury.

Nadar réalise une caricature du portrait exposé qu'il semble avoir trouvé involontairement comique.

2 août : par courrier adressé au comte de Nieuwerkerke, Rivoulon cherche à faire acquérir par l'État *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* (**P.53**) pour une faculté de médecine, la somme ainsi obtenue devant lui servir à financer la réalisation d'un tableau pour le Salon suivant. Le directeur des musées lui répond, le 11 du même mois, que la situation de son budget ne lui permet pas d'envisager d'en faire l'acquisition immédiatement⁹⁹.

Pendant toute l'année, Rivoulon travaille au *Jésus guérissant un possédé*.

L'artiste poursuit ses travaux de lithographe avec le « *Portrait de M. Jules de Labouraye, ancien consul-général à Dublin et à Dantzig* » d'après C. Kielshmann (**L.13**).

- 1854 :**
- 9 janvier :** achèvement du *Jésus guérissant un possédé (P.57)* qui sera attribué à l'asile d'aliénés d'Armentières (Nord) le 15 août suivant.
- 2 février :** Rivoulon écrit directement à l'Empereur, auquel il rappelle qu'en 1851 il avait peint un portrait de son chien favori, Ham (*P.52*), et qu'il souhaiterait que l'État lui achetât *La première opération de la pierre (P.53)*¹⁰⁰.
- 4 mars :** une réponse à sa lettre du mois de février lui rappelle que ce type de demande doit être adressé au Ministre et non directement au souverain¹⁰¹.
- 14 mai :** Rivoulon demande l'acquisition par l'État de *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* de 1851 (*P.53*). Il précise que le sujet, peu ragoûtant, l'empêche de trouver un débouché privé et souhaiterait qu'il puisse être destiné à une faculté ou une école de médecine. Il ajoute qu'il a « besoin d'argent pour exécuter un travail assez important destiné à la grande exposition de 1855 »¹⁰².
- Entre le 15 mai et le 21 octobre :** il commence à s'intéresser à la guerre de Crimée et réalise très peu de temps après les événements, pour une maison de Londres qui le lithographie, un dessin mettant en scène l'héroïsme turc au début du conflit : *Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie (D.37)*.
- Entre le 8 juillet et le 21 octobre :** deuxième dessin sur la bravoure turque en Crimée publié par la même maison londonienne : *Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo (D.38)*.
- 1855 :**
- D'après le dossier d'achat du *Jésus guérissant un possédé*, ce tableau figurait à l'exposition universelle de 1855 bien que le catalogue n'en fasse pas mention¹⁰³.
- 1856 :**
- Entre le 29 février et le 17 mai :** Rivoulon réalise pour mille deux cents francs la commande d'un *Saint Éloi (P.60)* pour l'église de Chaptelat en Haute-Vienne. Cette opération est fortement soutenue par la vicomtesse de la Guéronnière et son mari, Arthur, alors président du Conseil général de la Haute-Vienne, dont l'artiste réalisera le portrait quelques années plus tard (*P.58*).
- 1^{er} octobre :** Rivoulon expose au musée de Rouen :
- *Épisode de la bataille des Pyramides. Charge désespérée des Mamelucks sur le grand carré commandé par le général Bonaparte (n° 322) - P.61*
- Il est tout à fait vraisemblable que ce soit cette année-là que Rivoulon rencontre le général Jean-Joseph-Gustave Cler (1814-1859), héros de l'Alma et de Traktir, revenu en France depuis le 26 septembre 1855, qui posa pour *L'affaire des batteries blanches (P.59)* du Cussetois. Leurs relations semblent avoir été très amicales et l'artiste demandera d'ailleurs à l'État, en 1859, de lui confier le portrait de ce grand militaire tué à Magenta.
- Un Rivoulon, peut-être Antoine, figure comme sous-lieutenant-secrétaire du dix-neuvième bataillon de la cinquième subdivision de la garde nationale, au titre du service militaire de la Seine, dans l'*Almanach impérial* de 1856¹⁰⁴.
- 1857 :**
- 23 mars :** Rivoulon reçoit, dans son atelier du 1 rue de Fleurus, le comte de Nieuwerkerke, venu examiner sa *Bataille de l'Alma (P.63)*. Ce fait nous est connu par un courrier daté du lendemain, envoyé par M. Pollet agent de change, à son oncle, conseiller général, qui recommande l'artiste et précise que ce dernier a entrepris la *Bataille de la Traktir, (P.73)* « dans laquelle notre malheureux ami Alpy a joué un grand rôle, sa figure [devant être] dans ce tableau une des plus saisissantes ». Il ajoute que « La grande toile qu'il entreprend fut pour [l'artiste] une grande source de dépenses » et qu'il conviendrait que le ministère lui achetât quelques tableaux. Il termine sa lettre en enjoignant son oncle de monter à l'atelier de Rivoulon au 1 rue de Fleurus où il pourra « y voir de belles choses »¹⁰⁵. C'est donc au début de cette année que Rivoulon commence la réalisation de sa *Bataille de la Tchernava (P.73)*, suite à une demande orale de Frédéric Bourgeois de Mercey, directeur des Beaux-Arts. Il soumet le projet détaillé de son tableau au général Cler.
- Entre le 27 mars et le 3 octobre :** Rivoulon peint un *Saint Sébastien (P.64)* qui lui a été commandé par l'État pour mille cinq cents francs. Il réclame plusieurs acomptes dont il précise qu'il a « le plus grand besoin »¹⁰⁶.
- Juin :** il expose deux tableaux au Salon :
- *Bataille de l'Alma (n° 2284) – P.63*
 - *Portrait de M^{me} Cambardi-Badochi, artiste du théâtre impérial italien (n° 2285) – P.62*

Le premier tableau dut être réalisé entre septembre 1854, date de cette bataille, et 1857. Il vaut à l'artiste un rappel de médaille de troisième classe et est acheté cette même année par l'État pour le musée de Versailles. Certainement remarquée, l'œuvre est photographiée par Michelez et par Richebourg. Quant au second tableau, il fut caricaturé par Nadar qui n'apprécia guère l'image qu'avait donné le peintre de la jeune artiste.

1858 :

Février-mars : la photographie de la *Bataille de l'Alma* par Richebourg est exposée à la Photographic Society de Londres.

Juin-juillet : sans doute suite aux relations nouées avec Arthur de la Guéronnière en 1856, Rivoulon expose cinq tableaux et un dessin à l'Exposition du Centre de la France à Limoges :

- *Scène de l'invasion des Huns* (n° 226) – **P.65**
- *Première opération de la pierre, faite au cimetière de St-Séverin, par Germain Colot* (n° 227) – **P.53**
- *Épisode de tranchées* (n° 228) – **P.66**
- *Prisonniers russes* (n° 229) – **P.67**
- *Retour de Kamiesch* (n° 230) – **P.68**
- *Les Litanies* (n° 298) – **D.28**

Le dessin des *Litanies* correspond à celui exposé au Salon de 1849 et le deuxième tableau avait été réalisé vers 1851 ; lors de cette manifestation, ce dernier fut endommagé par la chute d'une vitre et Rivoulon ne put obtenir d'indemnisation de la part de la mairie, ce qui explique peut-être qu'il n'exposa plus ultérieurement à Limoges où ses œuvres avaient pourtant été appréciées.

1859 :

14 janvier : Rivoulon envoie une lettre au comte de Nieuwerkerke pour l'informer qu'il a fait porter, au musée du Louvre, le tableau dont il lui avait parlé au mois de novembre précédent, pour acquisition éventuelle. Dès le 17 du même mois, le directeur lui répond « que la commission composée de M.M^s les conservateurs du Louvre n'a pas jugé qu'il y eu [sic] lieu d'acquiescer pour le Musée le tableau que vous avez bien voulu me proposer et qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus » (**P.69**) ; l'œuvre est rendue à l'artiste¹⁰⁷.

Avril : il expose quatre tableaux au Salon, les deux derniers ayant été présentés à Limoges l'année précédente :

- *Charge des hussards anglais à Balaklava [campagne de Crimée]* (n° 2588) – **P.70**
- *Jeune fille fuyant l'amour* (n° 2589) – **P.71**
- *Un compagnon d'Attila ; épisode d'invasion* (n° 2590) – **P.65**
- *Une tranchée* (n° 2591) – **P.66**

L'artiste semble obtenir une reconnaissance et un certain succès puisque ses trois premières œuvres font, comme la *Bataille de l'Alma*, en 1857, l'objet de photographies par Michelez¹⁰⁸. Il reçoit, cette même année, un deuxième rappel de sa médaille de troisième classe¹⁰⁹.

5 mai : Rivoulon s'inquiète, dans un courrier adressé au ministère des Beaux-Arts, de ne pas avoir reçu de commande officielle pour sa *Bataille de la Tchernaiïa* sur laquelle il a commencé à travailler¹¹⁰.

4 octobre : Rivoulon sollicite auprès du comte de Nieuwerkerke la commande du portrait du général Cler, tué à Magenta lors de la campagne d'Italie, supposant que l'Empereur le fera réaliser pour la galerie historique de Versailles. Il précise : « Le Général était mon vieil ami ; il a déjà posé pour moi quand j'ai fait une Bataille Légué [sic] par lui à la ville de Salins (**P.59**). C'est vous dire que j'ai toutes les études nécessaires au travail que je sollicite et auquel je désire bien vivement attacher mon nom ». La réponse, en date du 6 octobre, l'informe que le directeur va s'informer des désirs de l'Empereur en la matière¹¹¹.

1860 :

3 janvier : Rivoulon relance le ministère au sujet de la *Bataille de la Tchernaiïa* précisant qu'il se « ruine depuis bientôt une année » dessus¹¹².

5 mai : décès de son épouse, Caroline-Anne-Marie-Scholastique Ducastel Jacquemet. Le témoin est Théodore-Adrien Legrand, négociant¹¹³.

15 mai : Rivoulon expose au musée de Rouen :

- *Une (sic) Épisode de la Guerre de Crimée* (n° 558) - **P.72**

19 juin : Rivoulon demande au comte de Nieuwerkerke de venir à son atelier pour « voir [son] tableau en voie d'exécution ». Dans la marge de ce courrier, figure, au crayon graphite, la note suivante : « à mon retour des Eaux »¹¹⁴.

3 août : madame Jacquemet, belle-mère de l'artiste, effectue un transport de droits successifs en faveur de Rivoulon¹¹⁵, sous condition du versement d'une rente annuelle et viagère de quatre cents francs qui ne lui sera jamais complètement versée par son gendre¹¹⁶.

28 août : établissement du contrat de mariage entre Rivoulon et Élisabeth-Émilie Sisley, rentière, fille de William Sisley, négociant et de Félicie Sell, née à Douvres le dix-sept novembre 1830, et donc de vingt ans la cadette d'Antoine¹¹⁷. La mariée est veuve, depuis le 1^{er} décembre 1854, de M. Anatole Hueber, notaire à Coupvray (Seine-et-Marne) avec lequel elle s'était mariée en 1852. Sœur aînée d'Alfred Sisley (1839-1899), elle avait deux enfants mineurs de son premier lit : Marie-Blanche-Félicie-Caroline et Lucien-Henri-Anatole. Les témoins sont la mère de Rivoulon et les parents d'Émilie. Les biens de l'artiste se montent alors à onze mille francs en possessions vestimentaires et mobilières et valeur de différents tableaux. La future mariée apporte quant à elle dix-huit mille trois cents francs dont une grande partie est due par le repeneur de l'étude de notaire de son premier mari à Coupvray (Seine-et-Marne)¹¹⁸. Nous ignorons totalement comment Rivoulon connut sa nouvelle épouse ni s'il eut des relations suivies avec Alfred Sisley dont nous voyons mal qu'il ait pu avoir une quelconque influence sur lui¹¹⁹. Néanmoins, il convient de remarquer que l'adresse d'Émilie Sisley, mentionnée dans le contrat de mariage, est la même que celle de Rivoulon. Était-elle voisine du couple où vivait-elle déjà maritalement avec l'artiste ? Il nous est impossible de trancher cette question.

30 août : mariage du couple à la mairie de l'actuel VI^e arrondissement¹²⁰. Les témoins sont Auguste-Jean-Gustave Pisson, avocat à la cour impériale, et Jean Ruffin de Martres, secrétaire-trésorier du bureau de bienfaisance du IV^e arrondissement¹²¹, ainsi que Charles-Denis Sisley, négociant, et Henri Sisley, respectivement oncle et frère de la mariée¹²². Ce mariage civil fut suivi par une cérémonie religieuse en l'Église réformée de Paris¹²³.

1861 : **10 avril** : naissance de l'unique enfant du couple, Sabine-Jeanne-Wilhelmine¹²⁴.

Mai : Rivoulon expose à nouveau un tableau ayant pour sujet la guerre de Crimée au Salon :
- *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855* (n° 2700) – **P.73**

6 mai : Rivoulon présente à l'exposition de Toulouse :
- *Une embuscade de chasseurs à pied* (n° 340) - **P.74**
- *Devant Sébastopol (Crimée)* (n° 341) - **P.75**

22 juin : l'artiste essaye encore de faire acheter sa *Bataille de la Tchernaiïa* par l'État, mais elle est toujours déposée au Palais des Beaux-Arts en 1864, au moment de son décès, et non encore acquise¹²⁵.

7 octobre : décès de la mère de l'artiste, Jeanne Devaux¹²⁶. Cette dernière habitait, au moment du mariage, au 47 boulevard de l'Hôpital, numéro qui correspond à l'entrée de l'hôpital de la Salpêtrière, alors dédié aux maladies mentales mais aussi centre chirurgical et hospice de femmes âgées (Jeanne Deveaux avait alors soixante-quatorze ans).

21 novembre : baptême de Sabine-Jeanne-Wilhelmine Rivoulon en l'église réformée de Paris-Pentemont¹²⁷.

1862 : **30 avril** : Rivoulon présente à l'exposition de Toulouse :
- *Fille chrétienne enlevée par un soldat (épisode de l'invasion des Huns)* (n° 249) - **P.65**

28 mai : Rivoulon relance à nouveau l'administration pour l'acquisition de la *Bataille de la Tchernaiïa*, précisant que cet « énorme travail, [était le] fruit de trois années de peines de toute nature » et qu'il souhaiterait que le ministre fasse en sorte de le « sortir de l'état horrible ou (sic) cette affaire [l'] a plongé »¹²⁸.

Mai-juin : il expose un, ou plusieurs tableaux à l'exposition archéologique et artistique de Moulins où il reçoit une médaille de vermeil¹²⁹.

1^{er} octobre : Rivoulon expose au musée de Rouen :
- *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* de 1851 (n° 835) - **P.53**.
Cette œuvre lui vaut une médaille d'argent.

1863 : Jusqu'au 19 janvier, au moins, le couple habite encore au 1 rue de Fleurus¹³⁰.

29 avril : décès de Sabine Rivoulon, unique enfant du couple ; la famille vit alors au 34 rue du Cherche-Midi¹³¹.

8 mai : Rivoulon relance le ministère, neuf ans après sa première tentative, pour obtenir l'acquisition de sa *Première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au*

cimetière de Saint-Séverin de 1851 (**P.53**) ; il loue alors un appartement au 55 rue du Cherche-Midi¹³² et depuis au moins le 19 mai suivant, la maisonnée a emménagé au 10 boulevard d'Enfer où elle demeurera jusqu'à la mort du chef de famille¹³³.

3 juin au 8 juillet : l'artiste présente, à l'exposition archéologique et artistique de Nevers :

- *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* de 1851 (n° 411) - **P.53**.
- *Les deux médecins* (n° 412) – **P.76**.

Il y remporte une médaille d'or dans la catégorie « Beaux-Arts » pour « un tableau d'histoire », sans doute *La première opération de la pierre*¹³⁴.

13 juillet : nouvelle lettre de l'artiste sur le même sujet.

Il n'expose pas au Salon.

1864 :

20 février : L'État acquiert *La première opération de la pierre* pour la somme de deux mille francs.

1^{er} mars : l'artiste livre son tableau au dépôt des marbres.

23 mars : suicide d'Antoine Rivoulon¹³⁵. Les témoins portés à l'acte de décès sont Thomas Sisley, rentier, faussement indiqué « oncle du décédé »¹³⁶, et Jules Bontemps, marchand de vin résidant au 12 boulevard d'Enfer et donc voisin du couple¹³⁷.

25 mars : inhumation de l'artiste dans le cimetière Montparnasse¹³⁸.

Entre le 29 mars et le 15 avril : maître Charles Morel d'Arleux dresse l'inventaire après décès de l'artiste. Autorisation est donnée à sa veuve, par référé du tribunal civil de première instance de la Seine du 28 avril, de procéder dans les trois mois à la vente du contenu de l'appartement¹³⁹.

Mai : dernière exposition de l'artiste au Salon, à titre posthume :

- *Les deux médecins* (n° 1646) – **P.76**

Pour la première fois, avec une certaine ironie, le peintre apparaît comme « exempté » dans le catalogue du Salon.

1865 :

27 mai : création du musée et de la bibliothèque publique de Cusset¹⁴⁰.

UNE CARRIÈRE DE PEINTRE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET, LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE ET LE SECOND EMPIRE

On ne connaît presque rien de la vie privée d'Antoine Rivoulon, excepté son lieu de naissance, les dates de ses deux mariages et de son suicide, dont nous ignorons la raison. Suprême ironie, nous ne pouvions, jusqu'à la fin de cette étude, nous faire aucune idée de son aspect physique puisque nous n'avions pas retrouvé de portraits, d'autoportraits ou de clichés le représentant ; la récente découverte d'une médaille d'Étienne-Hippolyte Maindron (1801-1884) est venue combler en partie ce manque¹⁴¹. Ces nombreuses lacunes sont accentuées par l'ignorance totale dans laquelle nous nous trouvons des circonstances de sa formation. Enfant d'une famille de cordonniers sans doute peu fortunée, mais il ne fut pas le seul artiste dans ce cas¹⁴², il semble que Rivoulon ait néanmoins été soutenu par ses parents qui durent lui permettre d'effectuer les apprentissages indispensables dans les diverses techniques artistiques. Sur ces derniers, comme sur le déroulement exact de sa carrière, nous en sommes réduit à une analyse quasi archéologique des très rares sources et de ses œuvres proprement dites.

La formation

Artisan-lithographe ou artiste-lithographe : une distinction subtile et malaisée

Rivoulon réalisa, au cours de sa carrière, au moins une quinzaine de lithographies et sa première œuvre connue a d'ailleurs été conçue dans cette technique, dès 1829¹⁴³. Ce n'est, rappelons-le, qu'en 1796 que ce procédé fut inventé par le bavarois Aloys Senefelder et, malgré une première introduction en 1802 sous l'impulsion de l'éditeur de musique Johann Anton André, il ne fut véritablement généralisé en France qu'aux alentours de 1815 sous l'impulsion de deux imprimeurs : le comte Charles de Lasteyrie et Godefroy Engelmann¹⁴⁴. Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) fut, comme l'a récemment montré Barthélémy Jobert¹⁴⁵, un des premiers peintres à être intéressé par cette technique, et ce dès 1810, qui permettait une reproduction plus fidèle de ses tableaux que la gravure en taille douce par exemple. Il inclut l'enseignement de cet art dans son atelier et certains de ses élèves, comme Aubry-Lecomte (1787-1858) notamment, devinrent des professionnels du genre. Léopold Boilly (1761-1845) et Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) s'y essayèrent ou encore Louis-Antoine Gros (1771-1835), parmi les artistes de formation néo-classique. Le succès fut très rapide, tout particulièrement auprès des peintres évoluant dans la mouvance prérromantique et romantique, et s'accrut avec l'invention du lavis lithographique vers 1819. Le succès fut tel que la lithographie détrôna provisoirement les autres techniques de gravure. Carle (1758-1836) et Horace Vernet (1789-1863), Nicolas Charlet (1792-1845), Eugène Lami (1800-1890), Achille-Etna Michallon (1796-1822), Achille Devéria (1800-1857), entre autres, formèrent dans un premier temps ce que Claude Roger-Marx appelle « l'équipe active constituée par Lasteyrie »¹⁴⁶, et d'autres artistes du même cercle devaient devenir des maîtres en ce domaine, reproduisant les tableaux ou les dessins qui leur étaient confiés comme Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) qui ouvrit son propre atelier dès 1818¹⁴⁷. En une dizaine d'années, la lithographie connut un développement inégalé dans le domaine de la reproduction et de l'interprétation mais devint aussi, sous l'impulsion des anciens élèves de David et surtout des jeunes romantiques, un art d'expression artistique à part entière permettant de créer des œuvres originales ; la plus grande entreprise dans ce domaine fut la publication par le baron Taylor (1789-1879), à partir de 1820, des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, vitrine luxueuse de l'application de cette nouvelle technique¹⁴⁸. Théodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1799-1863), Richard-Parkes Bonington (1801-1828) ou Denis-Auguste-Marie Raffet (1804-1860), de six ans l'aîné de Rivoulon et élève de Charlet, furent ensuite parmi les premiers à exercer leur talent sur la pierre. En 1825, Delacroix réalisa son *Macbeth consultant les sorcières*, pièce capitale dans l'histoire de la lithographie d'artiste, comme l'a justement noté Claude Roger-Marx¹⁴⁹. Réalisée dans cette manière noire déjà pratiquée par Charlet puis par Jean-Baptiste Isabey et Achille Devéria, ce procédé, utilisé par Rivoulon pour sa première œuvre, consistait, comme Delacroix le précisa à un de ses disciples en 1843, en la technique suivante : « Quand vous avez dessiné et charbonné votre pierre, frottez jusqu'à ce que vous ayez modelé à votre fantaisie. Puis, avec un grattoir, vous enlevez le plus ou le moins de noir en ayant soin de ne pas aller jusqu'au grain de la pierre. Risquez un peu, vous trouverez de vous-même toute cette sorcellerie »¹⁵⁰. En 1828, Delacroix publia ce qui est considéré comme le manifeste de la jeune école romantique, son *Faust* dessiné sur la pierre. Parmi tous ces peintres de formation certains se dirigèrent, nous l'avons vu, vers la seule lithographie, devenant des spécialistes de renom, d'autres ne l'utilisèrent que pour la reproduction ou l'interprétation de leurs huiles sur toile et les derniers, enfin, considérèrent cette technique comme un moyen d'expression artistique à part entière. Parallèlement à ce phénomène, se développèrent de nombreuses maisons d'édition spécialisées dans l'imprimerie lithographique, suivant l'exemple de Charles de Lasteyrie et d'Engelmann, aux dirigeants souvent formés par ces derniers. On peut noter, parmi les plus célèbres au début de la Restauration, les maisons Langlumé, Fonrouge, Villain, Motte, Rémond-Jules Lemercier (1802-1887)¹⁵¹, ces deux dernières étant sans doute parmi les plus actives, et Armand-Pierre-Henri Gaugain (1799-après 1835) installé au 2 rue Vivienne et au 34 rue de Vaugirard. C'est chez ce dernier que fut publié *Le rêve d'un condamné*, première lithographie connue d'Antoine Rivoulon alors qu'il n'était âgé que de dix-neuf ans¹⁵². Henri Gaugain fonda d'ailleurs, en 1829, la Galerie Colbert afin d'exposer, par rotation et renouvellement, des peintures, dessins et sculptures dans le but de favoriser les relations entre artistes et acquéreurs, les œuvres exposées étant à vendre moyennant une commission¹⁵³. Certains critiques pensèrent alors naïvement que ce nouvel établissement pourrait permettre l'exposition des œuvres refusées au Salon, mais ils s'aperçurent bien vite que c'était avant tout une entreprise commerciale. Il est tout à fait vraisemblable que Rivoulon participa à ces manifestations qui perdurèrent jusqu'en 1835, voire qu'il lithographia *Le rêve d'un condamné* spécialement pour cette première occasion de se faire connaître. Le choix de ce sujet rentrait parfaitement dans l'optique développée par cet imprimeur : contribuer à l'illustration d'ouvrages à l'aide de suites d'estampes. Les livres choisis sont souvent des sources d'inspiration du romantisme naissant (Shakespeare, Walter Scott, les *Chroniques de France*, etc.), mais aussi les fables de La

Fontaine, par exemple. Ses artistes de prédilection étaient Camille-Joseph-Étienne Roqueplan (1803-1855), Achille Devéria¹⁵⁴, Louis Boulanger (1806-1867) ou Eugène Delacroix déjà cité¹⁵⁵.

Dans ce contexte de découvertes, de travaux, de recherches et d'expérimentations lithographiques, Rivoulon apprit cette technique d'estampe ainsi que celle de l'eau-forte comme en témoignent les deux illustrations de sa main publiées dans le *Journal des Artistes*¹⁵⁶. Effectua-t-il son apprentissage dans un atelier de peintre-lithographe ou chez un imprimeur ? Nous en sommes réduit à des suppositions qu'aucune preuve ne vient étayer. Quoique malhabile, sa première lithographie montre une volonté de s'affranchir de l'habituel dessin décalqué et d'utiliser le support de la pierre comme un champ d'expérimentation à part entière. Car c'est bien d'une création qu'il s'agit ici, même si elle s'apparente quelque peu à une « cuisine » comme s'en rendirent coupables beaucoup de graveurs tout au long du XIX^e siècle. Dans la tradition d'un Girodet, Rivoulon fait ici œuvre d'illustrateur, non pas de grands classiques comme son illustre prédécesseur, mais d'un « best-seller » récent publié en février 1829 : *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. Le jeune artiste, qui possédait dans sa bibliothèque les œuvres de cet écrivain¹⁵⁷, s'inscrit ici totalement dans la mouvance romantique tant par le type d'estampe choisis que dans le procédé employé et la source d'inspiration. Certes, comme l'a bien remarqué Pierre Georgel, l'influence symbolique et plastique est bien celle purement religieuse du *Songe de Jacob* mais ancrée dans une réalité contemporaine par l'inscription, en légende de certains corps de suppliciés, de noms de célèbres criminels, différents de ceux mentionnés par ailleurs dans le roman. Illustrateur d'obédience romantique, Rivoulon le fut ensuite avec les illustrations de couverture des *Poèmes*, *Marines*, *Voyages* de Rose Rovel, publiés en 1832¹⁵⁸, d'*Alexandre (1459-1506) – La vieille Pologne*¹⁵⁹, en 1833, vision exotique d'une anecdote médiévale et au moins jusqu'en 1843 avec les dessins réalisés pour *Mes prisons* de Silvio Pellico¹⁶⁰. Dès sa première œuvre connue, Rivoulon montre donc une pratique de la lithographie, un goût pour les procédés des peintres romantiques, un intérêt certain pour la littérature proche de ce même mouvement artistique ainsi, sans doute, qu'une connaissance de l'iconographie religieuse. Tous ces faits ne permettent pas de trancher en faveur d'un apprentissage dans une imprimerie ou chez un peintre pratiquant la gravure, voire une simultanéité d'enseignement. Nous aurions tendance à penser, vu les moyens modestes de sa famille, qu'il travailla en apprentissage chez un imprimeur dans un premier temps, peut-être même chez Gaugain, car il semblerait logique que ce soit chez son patron qu'il ait édité ses premiers essais. Il est intéressant de constater qu'à aucun moment Rivoulon ne tenta de proposer ses travaux lithographiques au jury du Salon ou aux expositions de province, ce qui nous permet de penser qu'il considéra toujours ceux-ci comme des tâches alimentaires, indignes de figurer dans le corpus des œuvres dont il souhaitait que l'on se souvienne... Et où il ne démontra pas toujours, il faut bien l'avouer, des qualités constantes !

Enfin, il semble bien qu'il ait entretenu, dans les années 1830, des relations (d'amitié ?) avec le peintre et lithographe Célestin-François Nanteuil (1813-1873) qui s'inspira, à au moins deux reprises, d'œuvres de Rivoulon¹⁶¹. Formé dans l'atelier de Langlois puis brièvement élève d'Ingres, inscrit en 1829 à l'école des Beaux-Arts dont il fut exclu, pour des raisons inconnues, deux ans plus tard, Nanteuil apprit l'art de la lithographie dans des conditions indéterminées, fait qui permet de supposer que ce fut dans un atelier, ou chez un imprimeur, où il eut peut-être le Cussetois pour condisciple¹⁶².

Ce n'est en tout cas pas au sein de l'atelier de Picot que Rivoulon aurait pu acquérir une telle dextérité et l'on peut se demander quelle fut l'influence de ce maître sur sa formation... Ce point demeure lui aussi à éclaircir.

L'apprentissage de la peinture : style, iconographie et influences

Le seul renseignement que nous possédions sur ses années de formation est la référence, dans le Registre du Salon de 1846¹⁶³ puis dans les catalogues des Salons à partir de 1853, à l'enseignement de François-Édouard Picot (1786-1868), si l'on excepte une allusion à Louis Hersent (1777-1860) dans une nécrologie et une autre, totalement fantaisiste, à Ingres¹⁶⁴. Rivoulon n'a jamais intégré l'école des Beaux-Arts mais il semblerait logique qu'il ait fréquenté l'atelier de Picot vers 1829-1836 et peut-être même un peu plus tard si l'on considère comme preuve suffisante le fait que l'inspection de sa copie du *Portrait du Roi* d'après Winterhalter eut lieu, en 1842, à l'école royale des Beaux-Arts où Picot enseignait. Ce dernier présentait en effet régulièrement des élèves au concours du prix de Rome depuis 1825 ; il est vrai que jusqu'en 1829, il s'agissait uniquement de Louis Bézard dont il partageait la formation avec Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). Il présenta successivement, entre 1829 et 1836 : Auguste-Charles Delaberge (1809-1842) également élève de Bertin, Jean-Baptiste-Auguste Leloir (1809-1892), Antoine-Placide Gibert (1806-1875), Pierre-Nicolas Brisset (1810-1890), Théodore-François-Alexis Ledieu (1806 ou 8-après 1857), Isidore-Alexandre-Auguste Pils (1815-1875), Paul-Benoît-Édouard Baille (1814-1888) et Louis-Jean-Jules-Henry Varnier (1814-après 1850)¹⁶⁵. Bien que certains aient sûrement été des condisciples de Rivoulon, nous ne possédons aucune trace de relation avec l'un d'entre eux. Signalons enfin que, lors des interrogatoires des insurgés d'avril 1834, le peintre Joseph-Antoine Beury précisa à son questionneur qu'il avait fait connaissance de Rivoulon « à l'Académie »¹⁶⁶.

L'influence de Picot est tout à fait évidente, aussi bien dans le style que Rivoulon développa par la suite et ses recherches iconographiques que par son goût pour la peinture religieuse ; en outre, le milieu dans lequel évoluait alors son maître dut également profondément influencer le jeune artiste. À l'époque où Rivoulon fut sans doute son élève, Picot venait de remporter un vif succès au Salon de 1827 avec son *Annonciation* conservée dans la cathédrale de La Rochelle que Bruno Foucart qualifie comme l'« un des plus remarquables tableaux raphaélites français »¹⁶⁷. La filiation la plus importante de Rivoulon pour la compréhension de ses premiers tableaux religieux est ici définie : le milieu des peintres tenants d'un art chrétien véritable ainsi que celui des Nazaréens français. La première présentation d'une huile sur toile de Rivoulon au Salon date de 1834 et il est raisonnable de penser que son apprentissage dans l'atelier de Picot se situe dans ces années-là et, pensons-nous, jusqu'au moins 1835-1836. En effet, c'était l'époque à laquelle Picot travaillait pour le chœur de l'église Notre-Dame-de-Lorette, réalisant son *Couronnement de la Vierge*, systématisant le fond d'or redécouvert par son prédécesseur en ces lieux, Adolphe Roger (1800-1880)¹⁶⁸. Ce dernier artiste nous semble avoir profondément marqué Rivoulon dont nous pensons qu'il fréquenta très tôt le chantier de décoration de cette église. Adolphe Roger, dans la chapelle des fonts baptismaux, développa non seulement une technique de « ligne claire » permettant une reconnaissance immédiate des sujets représentés, mais poussa aussi le symbolisme iconographique du sacrement du baptême vers une exhaustivité érudite. Ces principes se retrouvent dans le *Saint Martin* de 1837 et, surtout, dans les *Litanies* de 1846. Dans le premier tableau, Rivoulon utilisa la composition en retable dans un souci

principalement narratif, avec l'adjonction d'éléments décoratifs néo-gothiques évoquant l'Église médiévale (schéma qui fut aussi, dans un autre domaine, celui de ses scènes tirées de Notre-Dame de Paris¹⁶⁹), son principal emprunt formel aux peintres de Notre-Dame-de-Lorette restant l'utilisation du fond d'or pour les écoinçons. Lorsqu'il réalise les *Litanies*, Rivoulon poursuit ses recherches, la structure devenant le support d'une réflexion symbolique sur le sujet choisi autour de la *pala* centrale représentant la *Consolatrix afflictorum*, thème universel et universaliste. Les représentations ne sont plus ici narratives mais porteuses d'un didactisme symbolique compréhensible à la fois, au premier degré, par le grand public (grâce aux figures dessinées des invocations mariales et la structure en retable accompagnée de son autel sur lequel reposent deux attributs familiers de la dévotion : la couronne de roses et le rosaire) et, au second degré, par un public averti et cultivé, versé dans la théologie et latiniste de surcroît, bien que les antiennes des Litanies fussent connues de tout un chacun car figurant dans les livres de dévotion de l'époque et dans certains missels. La structure en retable, le souci d'exhaustivité « archéologique », la prééminence de la figure de la Vierge portant ses couleurs traditionnelles, l'omniprésence du Christ enfant dans les médaillons, la lisibilité de la ligne claire et du fond d'or des écoinçons, tout désigne l'influence nazaréenne. Ce tableau, tant formellement que symboliquement, est d'ailleurs le chef-d'œuvre nazaréen de l'artiste, tant pour la richesse et la virtuosité de l'iconographie que, formellement, dans la clarté de la représentation en retable affectant la forme d'un lieu de culte avec un autel ouvrant sur le ciel. Ce choix de composition devait beaucoup à un autre des décorateurs de Notre-Dame-de-Lorette, Victor Orsel (1795-1850), auteur du premier tableau synthétique de ce genre, *Le Bien et le Mal*, réalisé en 1829-1833¹⁷⁰, et qui s'était vu confier la décoration de la chapelle des Litanies de la Vierge de cet édifice qui fut peut-être source d'inspiration directe pour Rivoulon¹⁷¹. Certes, cette analyse se base sur les deux seuls tableaux religieux conservés entre 1837 et 1846, mais certains thèmes et titres d'œuvres non retrouvées, ou connus uniquement par le dessin, nous semblent aussi significatifs : *La naissance de Jésus-Christ (tableau allégorique)*, cette dernière précision indiquant une volonté de dépasser la seule narration historique ; *les Pèlerins d'Emaus* où, de façon rarissime, l'artiste exploite la disparition du Christ aux yeux des pèlerins associant ce thème à une *Ascension* ou une *Transfiguration*, comme cela fut parfois, mais très rarement, tenté¹⁷² ; *Un Christ en croix, imitation d'ivoire* dont le titre peut laisser supposer une référence explicite à l'époque médiévale ; ou encore *La Nativité de la Vierge*, thème de la vie privée de Marie faisant partie des scènes d'intimité remises à l'honneur par les artistes et les théologiens des années 1840 et concourant à une plus grande familiarité des fidèles vis à vis de la sainte Famille. Cette même influence se retrouve également dans le *Christ en croix* du tribunal correctionnel de Vannes qui se place dans la droite ligne de la renaissance de l'équilibre entre le divin et l'humain, décrite par Michel Caffort¹⁷³.

Rivoulon eut-il un contact direct avec les thèses publiées par Alexis-François Rio (1797-1874), par exemple, ou n'en eut-il connaissance que de seconde main grâce aux peintres que nous avons mentionnés précédemment ? Il est difficile de trancher cette question, mais il convient de remarquer que certaines des recommandations faites par cet historien et théoricien ont été scrupuleusement appliquées par le Cussetois. En effet, dans son traité *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes ; forme de l'art, peinture* paru en 1836, Rio pose les bases de cette nouvelle doctrine, ainsi analysée par Michel Caffort : « À savoir, la parfaite nouveauté, dans la France de Louis-Philippe, d'un point de vue consistant à aborder les "destinées de la peinture comme forme de la poésie chrétienne" et à "construire l'histoire de l'art chrétien sur un plan qui ferait dépendre son progrès de l'intensité de l'inspiration bien plus que de la perfection de la science" pour enfin conclure à "la supériorité de l'inspiration chrétienne des écoles primitives sur la prétendue peinture religieuse des siècles récents [sic]" »¹⁷⁴. Cette lecture pourrait avoir conduit Rivoulon à prendre au pied de la lettre la remarque de Rio concernant les peintres du Quattrocento excusant le fait « que la combinaison de la forme avec l'idée n'ait pas lieu conformément aux lois de la géométrie, de l'optique et du bon goût »¹⁷⁵. Ceci expliquerait, en effet, ce qui fut considéré par les contemporains de l'artiste comme des erreurs de perspective dans ses œuvres religieuses, et surtout, dans ses tableaux historiques, « défauts » relevés et soulignés, par exemple, par Arthur Dinaux à propos de *L'arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean*¹⁷⁶, comme nous le verrons ultérieurement. La complexité du travail préparatoire de Rivoulon pour la composition de ses tableaux et le fait que ces imperfections de perspective ne soient pas constantes, nous conduisent à soupçonner leur aspect volontaire, en parfaite adéquation avec l'analyse de Rio qui soulignait la nature savante et élaborée des peintures religieuses italiennes du XIV^e siècle. Il convient également d'ajouter à ces références, la familiarité, maintes fois constatée, de l'artiste avec les enluminures du Moyen Âge, tout particulièrement celles du XV^e siècle qui présentent ces mêmes caractéristiques. Ces diverses influences furent relevées à plusieurs reprises par les critiques contemporains et son œuvre religieuse jugée à l'aune, tantôt de l'imitation des maîtres anciens, tantôt à celle de l'« allégorie », au sens parfois nazaréen, parfois « peintre de l'âme » du terme, selon les circonstances et les commentateurs. Le cas du *Saint Martin* du Salon de 1837 est, à cet égard, significatif. Dans l'optique de l'analyse historique liée à la copie du passé, il ne s'agit, pour Louis Viardot par exemple, que de l'imitation de « vieilles toiles du quatorzième siècle »¹⁷⁷. Eduard Collon va plus loin. Rattachant lui aussi le tableau de Rivoulon aux « [...] alten Meistern des vierzehnten Jahrhunderts », il constate (fustige ?) l'imitation systématique des prédécesseurs, quelle que soit d'ailleurs leur époque, et même de contemporains célèbres : « Offenbare Nachahmungen find ferner : "der Tod des heiligen Joseph" von Demoussy, welches ein Rembrandt ohne licht ist ; die " Mutter Gottes mit dem Kind" von Delaval, nach Mignard, und ein " Christus unter den kindern" von Robert Fleury, nach Scheffer ; endlich "die Juden in der Gefangenschaft zu Babylon" von Romain Cazes, nach Lehmann »¹⁷⁸. Les rapprochements sont intéressants et, pour certains d'entre eux, ne viendraient jamais à l'esprit des historiens d'art du XXI^e siècle. Si l'influence supposée de Lehmann (1814-1882) sur Cazes (1808-1881) trouve un réel écho stylistique¹⁷⁹, le rapprochement de Pierre-Louis Delaval (1790-1881) et de Mignard est plus étonnant. Le tableau concerné, *La Vierge et l'Enfant Jésus* de la cathédrale de Vannes pourrait sembler en effet plus proche, comme le souligna alors le *Journal des Artistes*, des Vierges « murillesques »¹⁸⁰. Il n'en reste pas moins que Rivoulon est ici remarqué et cité en très bonne compagnie, sans subir la critique autre que de se référer à une époque ancienne et non de « plagier » un confrère. Detmold, visitant ce même Salon de 1837, y rencontre, quant à lui, encore plus d'imitation du Moyen Âge de portée symbolique ou allégorique ; il décèle alors non seulement une parenté formelle, mais une prédominance de convergences spirituelles : « Da ich oben von Bildern im cinquecentistischen Geschmacke geredet, so nenne ich Ihnen als solche : Lestang's Auserweckung des Lazarus ; Rivoulon's Sankt Martin von Tours, seinen Mantel zerschneidend, mit einer Einfassung von kleineren Darstellungen und allegorischen Figuren, und Frenet's (in Rom) Allegorie : "der Mensch, die Wahrheit suchend, oder die Hoffnung," (so erklärt der katalog das Bild, aus dem ich nicht klar geworden bin) mit einer ähnlichen Einfassung wie Rivoulon's St. Martin. Alle drei Bilder haben

Figuren unter Lebensgröße»¹⁸¹. Si nous n'avons pu retrouver *La résurrection de Lazare* de Joseph-Léon de Lestang-Parade (1812-1887), le rapprochement formel avec Jean-Baptiste Frénet (1814-1889)¹⁸² est, en soi, significatif et renvoie au chef-d'œuvre d'un autre lyonnais déjà mentionné : *Le Bien et le Mal* de Victor Orsel, toutes ces œuvres présentant de petites saynètes annexes en bordure de cadre. Frénet est à cette époque à Rome, non comme pensionnaire de la villa Médicis mais aux côtés de Louis Janmot. Empreint de mysticisme, il exposa au Salon de 1837, outre *L'Homme à la recherche de la vérité* ou *l'Espérance* mentionné par Detmold, son *Enosh ou les suites de la chute originelle*. L'utilisation de petites saynètes complétant un thème central est là plus symbolique, comme le seront les quadrilobes des *Litanies de la Très Sainte-Vierge* de Rivoulon en 1846¹⁸³, que purement didactique à l'image du *Saint Martin* de ce dernier. Le Cussetois est donc alors rattaché historiquement et formellement aux peintres « archaisants », nazaréens comme troubadours, et, spirituellement, aux « mystiques » allégoriques comme ceux qui furent ultérieurement appelés les peintres de l'âme. Il est donc souvent mentionné comme représentatif d'un certain courant proche des doctrines de Hugues-Félicité-Robert de Lamennais (1782-1854) ou d'Henri-Dominique Lacordaire (1802-1861), bref des nouveaux penseurs (ou refondateurs) d'un humanisme chrétien à vocation morale et sociale. Il est un témoin des recherches et mutations parcourant alors l'art chrétien ainsi que l'un de ses protagonistes, considéré et analysé comme tel par ses contemporains, fait qui souligne son importance et conforte la légitimité de s'intéresser à son œuvre religieuse, caractéristique des débats agitant alors le milieu des artistes chrétiens.

Si l'on analyse les tableaux religieux de Rivoulon entre 1834 et 1846, il est donc évident que les réflexions ayant conduit au choix de ses iconographies et l'aspect formel et symbolique de leur composition doivent beaucoup aux transformations (Montalembert parle même de « révolutions ») spirituelles et artistiques caractérisant le début de la monarchie de Juillet. Nous avons vu que c'est sans doute le chantier de Notre-Dame-de-Lorette qui fut le déclencheur de l'intérêt de Rivoulon pour ces idées, ainsi que les choix artistiques des peintres concernés, mais ce n'est sans doute pas auprès d'eux qu'il cultiva un amour précoce pour l'illustration des anecdotes de l'histoire médiévale, seconde source d'inspiration du peintre dès ses débuts.

Antoine Rivoulon était, nous l'avons précisé, particulièrement intéressé par la littérature romantique naissante baignée de la redécouverte de la période médiévale. Marie-Claude Chaudonneret et François Pupil ont montré en outre à plusieurs reprises combien les dernières années de la Restauration avaient été favorables au renouveau de l'histoire nationale¹⁸⁴, sans parler bien sûr des initiatives en ce domaine de Louis-Philippe dès le début de son règne. Ses goûts et ce contexte durent influencer sur les choix de l'artiste en matière de représentation d'anecdotes historiques. Il semble qu'il hésita, au début de sa carrière, entre plusieurs modes d'expression et différents mouvements artistiques ayant néanmoins pour point commun l'illustration du Moyen Âge. Des titres comme *Valentine de Milan au tombeau de son époux* ou *Mort de d'Ailly*, tous deux réalisés vers 1834-1835, évoquent les thématiques favorites des peintres troubadours. En revanche, les œuvres inspirées par les romans de Victor Hugo, le *Dernier jour d'un condamné* ou *Notre-Dame de Paris*, ainsi que *Charles XII* et *Mazepa* participent des thèmes en vogue dans le milieu des premiers romantiques. La quasi-totalité de ces tableaux, peints entre 1833 et 1836, n'étant pas repérée, il serait bien sûr hasardeux de gloser sur des influences stylistiques éventuelles. Néanmoins, les premières toiles dont l'image est conservée dans ce domaine, la *Reddition du château neuf de Randon* (1836) et *l'Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356* (1838), ne nous semblent relever réellement ni d'un genre ni de l'autre mais plutôt de la peinture historique d'illustration¹⁸⁵. En effet, l'artiste ne cherche visiblement pas à émouvoir ni à exprimer la violence des actions dépeintes. Il semble se poser en témoin détaché, objectif, et se contenter de représenter sans s'impliquer. Le décor qui entoure ses personnages n'est pas un simple ornement ou une évocation pittoresque, mais le fruit de recherches d'authenticité archéologique et d'une volonté d'historicisme affirmée. Rivoulon accompagna d'ailleurs fréquemment sa signature dans ses courriers de la précision « peintre d'histoire », fait qui nous semble significatif car marquant une nette différence avec les habitudes de ses collègues troubadours ou romantiques. L'influence de ce dernier milieu sur le Cussetois est cependant indéniable, particulièrement dans les années 1829-1834. Il ne pouvait en être autrement pour un jeune homme d'une vingtaine d'années au moment des événements de Juillet, attiré par la carrière artistique et déjà formé en ce domaine et visiblement tenté par les idées révolutionnaires et socialistes, s'affiliant à la société des « Droits de l'homme »¹⁸⁶ et participant, en 1844, à une réédition de *l'Histoire de France* de Louis-Pierre Anquetil affichant un but philanthropique et social clairement revendiqué¹⁸⁷. Ce ne sont plus uniquement les illustrations des anecdotes de l'époque médiévale qui sont en cause dans cet ouvrage, mais aussi celles de la Renaissance et de l'époque moderne. Rivoulon, dans ces planches, apporte le même soin d'exactitude archéologique qu'il avait déployé dans ses premiers tableaux d'histoire. Au moins l'une d'entre elles, *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin*, devint d'ailleurs une huile sur toile un an après, et il ne serait guère étonnant que d'autres dessins aient servi, bien que nous n'en ayons aucune trace, d'esquisses à des tableaux plus ambitieux.

Les thématiques évoquées, la passion pour les œuvres d'Hugo, la fréquentation, chez Gaugain ou lors du travail sur *La vieille Pologne*, de Delacroix, Louis Boulanger, Achille Devéria, Célestin Nanteuil voire d'Hugo lui-même, ne purent que le marquer, même si rien n'indique qu'il fit partie de leurs amis, de leurs connaissances ou du fameux « cénacle ». Son style pictural dut pourtant s'en ressentir si l'on en croit la critique anonyme du *Journal des Artistes* en 1845 : « Dans *Tanneguy-Duchâtel sauvant le Dauphin*, M. Rivoulon est revenu à une exécution serrée. Longtemps partisan de l'école des novateurs, il avoue ses erreurs ; il fait aujourd'hui une amende honorable ; il a reconnu, comme ils finiront tous par le comprendre, surtout quand la direction des Beaux-Arts de l'Intérieur mettra un terme à des illusions, en cessant toute commande à cette école, que pour vivre d'abord, et ensuite pour se faire un nom durable, il faut de la science, de l'étude, et non des à peu près. À l'exception de deux ou trois hommes dont les ouvrages, quoique diminués, se maintiennent à un prix trop exorbitant encore, les tableaux de ces messieurs ne trouvent point d'acquéreurs ; qu'ils déblatèrent tant qu'ils voudront contre le mauvais goût du siècle qui n'apprécie pas leurs chefs-d'œuvre, il n'en est pas moins vrai que les amateurs redoutent de pareilles acquisitions, et ils ont raison. »¹⁸⁸. Seul, peut-être, le *Saint Martin* de Villiers-le-Mahieu, sombre, violent, nous donne-t-il une idée de ce Rivoulon romantique que nous n'avons pas réellement rencontré. Comme tous ses condisciples romantiques et troubadours, il se constitua une documentation assez importante et fut un grand lecteur. Hormis l'inévitable *Histoire de France* d'Anquetil qu'il possédait (et avait par ailleurs, nous l'avons précisé, illustrée), Rivoulon, d'après les citations qui accompagnaient les notices de ses œuvres dans les catalogues des Salons, avait lu Mézeray et Prosper de Barante, entre autres, et sans doute de nombreux autres ouvrages de ce type comme *Les chroniques scandaleuses du roi Louis XI*¹⁸⁹. *Le Magasin pittoresque*, qu'il possédait, s'intéressait également très fréquemment à l'époque médiévale, à la chevalerie et aux armes et tenues militaires de cette époque¹⁹⁰.

Les détails figurant dans sa *Reddition du château neuf de Randon* et son *Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean* montrent également qu'il fréquenta la collégiale de Saint-Denis, où les tombeaux et la sculpture lui servirent de modèles¹⁹¹. Son goût personnel, ainsi qu'une raison plus matérielle qui était de répondre aux commandes de l'État en ce domaine, explique cet intérêt, mais il est beaucoup plus difficile de savoir si Picot, qui n'avait guère travaillé dans ce genre¹⁹², l'inflença ou l'encouragea. En outre, les peintres qui ont pu le marquer dans ses choix en matière de peinture religieuse s'y étaient aussi essayés, tel Adolphe Roger avec *Le Dauphin, futur Charles V, rentrant au Louvre en 1358*, peint pour la galerie d'Apollon du Louvre¹⁹³. Formellement, les tableaux historiques de Rivoulon (de même que ses illustrations pour l'édition de 1844 de *l'Histoire de France* d'Anquetil) sont très différents de ses œuvres religieuses. Leur construction est systématiquement « en frise », non pas à l'antique, mais proche des manuscrits médiévaux ou de la tapisserie de Bayeux, par exemple, avec un grand souci du détail archéologique. Ces sources d'inspiration ont donné parfois un aspect curieux à ses premières œuvres : perspective faussée ou absente, immobilisme des mouvements relevés par Arthur Dinaux, par exemple...¹⁹⁴ Mais on y décèle une autre filiation possible : l'Ingres de *L'entrée à Paris du Dauphin, futur Charles V* (1821) conservé au Wadsworth Atheneum d'Hartford¹⁹⁵ et, de façon plus générale, l'esprit troubadour. De là à considérer Rivoulon comme un peintre troubadour, il n'y a qu'un pas qu'il convient de ne pas franchir, comme nous l'avons vu. En effet, les thèmes abordés par l'artiste sont avant tout historiques et non « civilisationnels » ou mélancoliques. Ce n'est pas un idéal chevaleresque qu'il dépeint mais des événements réels qu'il relate et illustre. Ces constatations sont très proches de celles de la notice de Daniel Ternois sur *L'entrée à Paris du Dauphin, futur Charles V* dans le catalogue de l'exposition Ingres de 1967-1968 : « Nous savons l'intérêt précoce qu'Ingres portait aux peintres "préraphaélites" ; mais dans le cas qui nous occupe, *L'entrée de Charles V à Paris* se situe plutôt dans le courant "néogothique" européen qui porte les peuples et les artistes à s'intéresser au passé national et à l'histoire médiévale »¹⁹⁶. Le même auteur poursuit : « Ingres fut encouragé à Rome dans cette voie par le groupe des Nazaréens allemands gravitant autour d'Overbeck et de Cornelius »¹⁹⁷. Rivoulon connut à notre avis un sort semblable avec la différence notable que c'étaient des artistes français ayant subi les mêmes influences que le Montalbanais qui agirent sur son œuvre comme un déclencheur : Victor Orsel, Adolphe Roger et, dans une mesure moindre, François-Édouard Picot. Comme le constatait Daniel Ternois, les références d'Ingres étaient, pour ce tableau particulier, les œuvres de Jean Fouquet, source à laquelle Rivoulon dut lui aussi s'abreuver comme en témoignent beaucoup de détails récurrents : le sens de progression des défilés de personnages, de la droite vers la gauche en arc de cercle, comme dans le *Saint Martin* de 1837, les vues construites suivant le principe de la perspective oblique à deux points de fuite dans le même tableau et les visions éloignées de paysages à travers des trouées comme dans la *Reddition du château neuf de Randon*¹⁹⁸. Les emprunts furent également iconographiques : en témoigne le visage adolescent du futur Charles VII dans le *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*, adapté du célèbre portrait de *Charles VII, roi de France* de Fouquet¹⁹⁹.

Le besoin de reconnaissance de Rivoulon en tant que « peintre d'histoire », fut constant, en tout cas à partir des années 1850 (alors qu'il semble avoir tenu pour acquise et acceptée sa qualité de « peintre religieux »). Il n'eut, en effet, alors de cesse de voir une de ses œuvres choisie ou commandée pour le musée historique de Versailles, considérant visiblement qu'il s'agissait de « la » consécration suprême. Il tenta tout d'abord, dès 1851, d'obtenir, pour ces galeries, la commande de son *Trait de courage de Julienne Dugesclin, religieuse, sœur du connétable*²⁰⁰, en grand format, puis, en 1859, le portrait du général Cler, tué à Magenta, mais ses souhaits ne furent pas suivis d'effet²⁰¹. Cette obsession explique certainement que Rivoulon ne s'intéressa aux autres genres à l'honneur au Salon qu'au début de sa carrière, à une époque où il ne bénéficiait pas encore d'acquisitions et de commandes officielles et devait donc chercher à attirer une clientèle privée. Il ne semble pas avoir obtenu beaucoup de succès dans cette quête, comme en témoigne un courrier de 1850 où il se plaint amèrement de cette situation : « Croyez bien Monsieur que je ne viendrais pas vous importuner ainsi dans un autre moment mais les travaux particuliers sont nuls depuis longtemps et n'ai de recours que dans les travaux du Ministère »²⁰².

On ne connaît d'ailleurs, à l'heure actuelle, aucune œuvre de Rivoulon ayant pour thème unique le paysage. Pour le décor de ses œuvres, il n'utilisa, dans l'état actuel de nos connaissances, que rarement le paysage non architecturé, et jamais pour ses toiles religieuses antérieures à 1850. Jusqu'à cette date, seuls deux tableaux possèdent un arrière-plan de ce type : la *Promenade sur l'eau* et *La fuite en Égypte*²⁰³. Pour le premier, dont nous ne pouvons juger que d'après un cliché ancien, il semble que Rivoulon se soit inspiré (le sujet s'y prêtait), des peintres de plein air alors en pleine ascension en ce début des années 1840 et, peut-être, de Louis Boulanger qui avait peint *L'Île Saint-Denis en 1830*²⁰⁴. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant, vue la proximité de l'Île Saint-Denis, lieu où se déroule l'action, que l'artiste se soit rendu sur place pour prendre des croquis préparatoires, voire, mais cela est moins sûr, vues les dimensions de la toile (97 x 162), ait peint sur le motif. Quelques années plus tard, le paysage des *Femmes mettant des amours en cage*²⁰⁵ devient, comme dans le *Saint Sébastien* de 1857, un élément primordial de la composition, ancrant l'anecdote dans la réalité, et non plus au sein d'un contexte irréel ou supra-naturel comme c'était le cas pour les arrière-plans de *L'Archange saint Michel* et du *Christ en croix* de Vannes.

En ce qui concerne les portraits, trois œuvres sont aujourd'hui localisées²⁰⁶ sur un nombre beaucoup plus important connu par la bibliographie. Il est donc encore une fois impossible de définir d'éventuelles influences stylistiques. Tout au plus peut-on remarquer que Picot pratiqua ce genre dans lequel il exposa au Salon jusqu'en 1838 et que les réalisations de Rivoulon dans ce domaine ne furent guère commentées par les critiques, excepté par Nadar qui les assassina²⁰⁷.

Les scènes de genre de l'artiste semblent avoir été essentiellement limitées aux débuts de sa carrière et, peu de ses productions ayant été retrouvées, il est bien difficile de connaître les influences qu'il put subir en la matière. Mais il convient de constater que certains titres connus sont évocateurs de sujets susceptibles de plaire aux particuliers, dans des veines d'inspiration alors à l'honneur. Les représentations folkloriques, tout d'abord, avec *Joueur de cornemuse* et *Joueur d'orgue, Souvenir d'Auvergne* et *Souvenir du Piémont*²⁰⁸, datés de 1840, dont les titres ne sont pas sans rappeler les travaux des premiers réalistes paysans que sont les frères Adolphe-Pierre (1812-1891) et Armand-Hubert-Simon Leleux (1818-1885) pour la Bretagne, dès 1836, et Jean-Jacques-François Monanteuil (1785-1860) pour la Normandie²⁰⁹. Avec, en 1841, *Indien surpris par un tigre* et *Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610*, Rivoulon s'attaque aux chasses exotiques, sous l'angle du combat singulier homme-animal, un des thèmes favoris du Romantisme, y adjoignant, nous le verrons, une version sculptée sur le même thème²¹⁰. Pour tous ces tableaux, l'artiste travailla systématiquement selon le système des pendants de petites dimensions, visuellement séduisants et financièrement plus rémunérateurs en cas d'achat. En 1842, année de ses

premières commandes officielles, il abandonna ce principe et réalisa son chef-d'œuvre en ce domaine : *Une promenade sur l'eau*²¹¹. Avec ce dernier tableau, il fit œuvre de précurseur, annonçant les représentations ultérieures de canotage entre amis mises à l'honneur par les impressionnistes. Son illustration de la *Prophétie turgotine* en 1843, dans le domaine du dessin, mélange la scène de genre et l'anecdote historique, constatation qui pourrait s'étendre à l'analyse de plusieurs de ses illustrations ultérieures. Au début des années 1850, Rivoulon semble s'intéresser à la représentation des fauves avec sa *Famille de lions*, huile sur toile qu'il lithographia lui-même et son dessin des *Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis*²¹² ; dans son *Inventaire après décès*, figurent d'ailleurs « Une étude de Tigres peinture à l'huile sur toile » et plusieurs esquisses d'animaux²¹³. De même, à la limite de la scène de genre et de la représentation historique, il semble que le Cussetois ait été intéressé toute sa vie par les scènes médicales, réalisant dans ce domaine une *Consultation d'Ambroise Paré*, la *Première opération de la pierre*, *Les deux médecins* et une reproduction lithographique, *Éléphantiasis du scrotum*²¹⁴. Considéré parfois comme un peintre de genre, Rivoulon marqua sans doute les esprits dans ce domaine²¹⁵. Il reste néanmoins impossible, en l'absence de la majorité des scènes de genre de l'artiste, sans doute en mains privées, d'affirmer une quelconque filiation stylistique, mais ici encore il est peu vraisemblable qu'il ait pu être influencé par l'enseignement de Picot. Comme pour ses iconographies religieuses et historiques, Rivoulon semble avoir été ici à l'affût de toutes les nouveautés picturales, cherchant systématiquement à les dépasser, en s'appropriant ce qu'elles avaient de plus novateur pour essayer d'aller encore plus loin, selon un raisonnement qui paraît avoir été plus intellectuel que technique. C'est sans doute dans cette optique qu'il transposa ou plutôt doubla, dans ses premières années, certains de ses tableaux de genre en sculpture.

La sculpture : une passion déçue ?

Si les questions soulevées par l'apprentissage de Rivoulon en matière de gravure et de peinture sont nombreuses et souvent sans réponses, le cas s'avère encore plus énigmatique pour la sculpture. Dès 1837, en effet, il proposa deux groupes au Salon : *Don Quichotte et Sancho*²¹⁶ et *Esmeralda et Quasimodo*²¹⁷. Ces œuvres furent refusées par le jury, ce qui n'empêcha pas l'artiste de tenter quatre ans plus tard un nouvel essai avec *Paysan et ours*²¹⁸ et *Indien et tigre*²¹⁹. Si nous ignorons encore une fois tout d'une éventuelle formation dans cette technique, il convient de remarquer que le nom de Rivoulon est associé à celui d'Antonin Moine (1796-1849), sculpteur romantique proche du petit cénacle, dans un catalogue de la fonderie Susse de 1839, pour une fontaine en terre cuite de 28 pouces de hauteur, vendue cent francs²²⁰ ; il s'agit de la plus ancienne trace de relation avec un sculpteur que nous connaissions, ce dernier ayant pu être son initiateur. Moine était par ailleurs lui aussi l'auteur d'un *Don Quichotte*, d'un *Sancho Pança* et d'une *Esmeralda* figurant au même catalogue. Rivoulon suivait peut-être également la trace de certains peintres de l'époque qui s'essayèrent à la sculpture et purent être ses modèles en ce domaine²²¹. Les deux exemples contemporains les plus célèbres sont sans doute ceux de l'éclectique baron Henri de Triqueti (1804-1874) et d'Hippolyte-Paul Delaroche (1797-1856). Le premier toucha à tous les arts commençant par la peinture avant de devenir un très grand sculpteur auquel avait été confiée, dès 1834, la réalisation des portes monumentales de l'église de la Madeleine²²². Les sujets de ses tableaux sont identiques, ou proches par l'esprit, de ceux traités par le Cussetois comme l'*Assassinat du duc d'Orléans, frère de Charles VI*²²³, la *Valentine de Milan et Charles VI* et *Les énervés de Jumièges* du Salon de 1833²²⁴. Si l'activité principale de Triqueti fut, dès le milieu des années 1830, la sculpture, il en était tout autrement pour Delaroche. Ce dernier n'exécuta, comme Rivoulon, que peu de sculptures pendant sa carrière. La plus célèbre d'entre elles est sans doute le *Saint Georges terrassant le dragon* de 1832, fondu par Honoré Gonon, qui possédait son parallèle en peinture exécuté vers 1830²²⁵. Cette dernière constatation est importante car elle rappelle la tentative faite par Rivoulon, en 1841, d'exposer une tétralogie comprenant *Paysan et ours*, *Indien et tigre* et leurs pendants peints²²⁶ ; le jury ne retint que le tableau *Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610*²²⁷, ce qui dut sans nul doute décevoir l'artiste. Avait-il l'habitude, comme Paul Delaroche, de modeler des sujets afin de mettre en scène ses compositions picturales ? Il est impossible de l'affirmer.

Iconographiquement, son choix est indéniablement romantique pour les personnages de *Notre-Dame de Paris* et plus « classique » en ce qui concerne l'œuvre de Cervantès. En effet, dès le XVIII^e siècle, l'intérêt pour ce roman picaresque fut considérable comme en témoigne le nombre de publications illustrées (trente-trois éditions entre 1703 et 1800)²²⁸. Les peintres troubadours comme romantiques s'y intéressèrent, particulièrement ceux du second mouvement spécialistes de l'illustration²²⁹. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'un an avant la réalisation du groupe sculpté de Rivoulon, ait commencé à paraître, chez Du-bochet, un *Don Quichotte de la Manche* comportant environ mille vignettes gravées sur bois d'après des compositions de Tony Johannot (1803-1852)²³⁰. Moins caricaturales qu'au siècle précédent, les figures de Don Quichotte et de Sancho Pança possèdent dans cet ouvrage une sorte de noblesse désespérée : c'est ce qui transparaît également dans les statuette de Rivoulon qui étaient encore proposées à la vente, en 1893, dans les catalogues de la maison Thiébaud et Fils²³¹.

Ces dernières brochures nous conduisent à nous interroger sur les fondeurs avec lesquels travailla l'artiste. Les deux statuette du *Paysan et ours* repérées à ce jour²³², portent la marque de fondeur « Eck, Richard et Durand ». Louis-Marie-Joseph Richard (1791-1879) était l'un des meilleurs mouleurs-fondeurs de la première moitié du XIX^e siècle, célèbre pour ses fontes au sable, collaborateur régulier de David d'Angers²³³ et qui avait travaillé avec le baron Henri Triqueti²³⁴. Seul de 1818 à 1826, il s'associa ensuite à Quesnel jusqu'en 1838, année où il créa avec le ciseleur Jean-Georges Eck et le monteur Durand une nouvelle maison, active jusqu'en 1844²³⁵. Si la paternité de la fonte du *Paysan et ours*, et vraisemblablement de l'*Indien et tigre* contemporain, à cette entreprise ne semble faire aucun doute, celle du groupe de 1837 est plus hypothétique. En effet, un contentieux entre Rivoulon et le fondeur Quesnel en 1843 atteste du fait que le *Don Quichotte et Sancho Pança*, refusé au Salon de 1837, avait été cédé par le Cussetois au chocolatier Masson afin que celui-ci en fasse des sujets en chocolat et que c'est ce dernier qui avait revendu le modèle au fondeur Quesnel, vers 1836-1837 semble-t-il²³⁶. Ce dernier les ayant dissociés et commercialisés en bronze, Rivoulon lui reprochait de ne pas avoir apposé sa signature sur les statuette et l'artiste obtint finalement gain de cause après sept ans de procédures : la découverte récente d'exemplaires de ces deux sujets a permis de constater que la marque du fondeur Quesnel ainsi que la signature de Rivoulon figurent bien sur leurs terrasses. La vente par Rivoulon du groupe du Salon à Masson prouve que l'artiste en était bien propriétaire et qu'aucun fondeur n'avait de droits sur celui-ci. Était-ce déjà l'association Richard-Quesnel qui était à l'origine de cette première fonte, Richard ne dédaignant pas la

réalisation de petits sujets²³⁷, ou bien était-ce la maison Susse frères avec laquelle Rivoulon avait collaboré dès 1839, comme nous l'avons précisé *supra* ? Nous ne pouvons trancher ni dans un sens, ni dans un autre, outre le fait qu'il pouvait s'agir d'un troisième « larron ». Il est en tout cas intéressant de remarquer que l'artiste avait alors l'habitude de composer des petits sujets pour les pastilleurs et nous ignorons si cette pratique « alimentaire » était fréquente parmi ses confrères²³⁸.

Une hypothèse peut être, à ce stade de nos réflexions, développée. Outre la collaboration de Rivoulon avec les fondateurs attirés de David d'Angers, il est intéressant de relever que le Cussetois fut en relation d'amitié, outre Antonin Moine, avec trois des élèves du maître : François-Antoine Ber, Étienne-Hippolyte Maindron et Ferdinand Taluet. Le premier offrit en effet au peintre deux couteaux de sa main, au milieu des années 1840²³⁹, le second, collaborateur de Triqueti à la Madeleine²⁴⁰, réalisa le portrait de Rivoulon qui avait dessiné et lithographié sa *Famille chrétienne livrée aux bêtes par Néron* du Salon de 1836²⁴¹ et le troisième fut témoin lors du décès de la fille unique du Cussetois en 1863²⁴². L'un des trois l'initia-t-il également à la sculpture ou fréquentèrent-ils tous les quatre l'atelier de David d'Angers ? Les deux possibilités nous semblent envisageables²⁴³.

Il est enfin intéressant de remarquer que la plupart des lithographies réalisées par Rivoulon, entre 1839 et 1845, pour *L'Artiste* et le *Journal des Artistes*, sont des illustrations de sculptures présentées au Salon. Le peintre fut-il influencé par ce milieu romantique de la sculpture dont l'acte fondateur avait été le Salon de 1831 ? C'est fort possible, ce d'autant plus que, parmi les artistes exposant à cette manifestation, figurait Jehan Duseigneur (1808-1866) dont nous avons souligné l'influence qu'il dut avoir sur *L'Archange saint Michel* de Rivoulon²⁴⁴ et dont le rôle au sein du « cénacle » hugolien est bien connu. Signalons enfin que c'est comme sculpteur que le Cussetois participa au concours pour le tombeau de Napoléon I^{er}, en 1841, fait qui prouve qu'il se considérait alors comme tout à fait compétent en cet art.

À l'aube du règne de Louis-Philippe, Rivoulon est donc un lithographe et un graveur expérimenté, un amateur de littérature romantique peut-être lié avec les artistes gravitant autour de Victor Hugo (ou tout au moins attiré par eux), un sculpteur, un peintre religieux influencé par les artistes chrétiens et, dans une moindre mesure, par Picot ainsi qu'un spécialiste des anecdotes historiques, visiblement familier des œuvres d'Ingres et des miniaturistes du XV^e siècle. C'est avec ce bagage, dont on ne sait précisément comment il l'acquiesça, qu'il commença sa carrière avec l'espoir, comme beaucoup de ses condisciples, de voir son travail apprécié au Salon et récompensé par des commandes de l'État.

La Carrière

Monarchie de Juillet : un artiste « orléaniste »

Âgé de vingt ans au moment des événements de juillet 1830, Rivoulon ne peut être considéré comme un homme de la Restauration. Sa première lithographie a pour sujet, nous l'avons vu, un texte emblématique du chef de file des romantiques, Victor Hugo, et tous ses travaux du début des années 1830 sont marqués par ce mouvement et ses relations à la marge des cénacles, sans que nous puissions affirmer qu'il ait fait partie, à un moment ou à un autre, de la Bohème ; tout juste pouvons-nous avancer l'hypothèse que c'est par l'intermédiaire des jeunes sculpteurs proches de Hugo qu'il y fut plus ou moins introduit. Politiquement, il semble alors attiré par les mouvements socialistes, saint-simoniens et fouriéristes qui trouvèrent, dans les insurrections d'avril 1834, un exutoire malheureux. Il convient ici de souligner la forte conscience politique de la corporation des cordonniers, à laquelle appartenait le père de Rivoulon, dont un grand nombre de membres sont alors très engagés voire radicalisés²⁴⁵. Beaucoup d'entre eux figurent parmi les ouvriers les plus alphabétisés de l'époque et possèdent une éducation supérieure à la moyenne²⁴⁶. Sachant signer, ils sont souvent sollicités comme témoins et se retrouvent fréquemment porte-parole de leur classe sociale, privilèges qui tendirent à disparaître avec l'augmentation constante du nombre de ces professionnels dans la capitale au cours de la première moitié du XIX^e siècle²⁴⁷. Antoine connut donc sans doute une enfance assez privilégiée en ce domaine, se forgeant ainsi des convictions précoces. Membre de la Société des Droits de l'Homme, il fut l'un des rares artistes impliqués dans cette révolte et eut la chance de bien s'en tirer (il ne renouvela d'ailleurs pas l'expérience en 1848, époque à laquelle il semble avoir eu un certain faible pour les Orléans !) ²⁴⁸. Peut-être fit-il d'ailleurs quelques dessins pour des brochures de propagande de la Société qu'il ne signa en tout cas jamais²⁴⁹. Lors de son interrogatoire, le Cussetois exprima incidemment un des points qui caractérisait, pour lui, un artiste : « Je suis artiste et comme tel j'aime à savoir ce qui se passe. C'est la curiosité seule qui m'a décidé à y entrer. » ... À plusieurs reprises, il évoqua encore la « curiosité » comme moteur essentiel de la création. Enfin, lors de l'interrogatoire d'Émile-Michel Guydamour, bijoutier émailleur, ce dernier déclara : « Je n'ai jamais vu Rivoulon que chez lui et quelques peintres que nous connaissions tous deux »²⁵⁰, ce qui prouve que Rivoulon entretenait alors des relations professionnelles, voire amicales avec certains de ses condisciples. En tout cas, la formation professionnelle que nous lui supposons le porta tout naturellement à proposer très rapidement au Salon des toiles religieuses. Pendant toute la monarchie de Juillet, il continua dans cette veine et poursuivit parallèlement des travaux de lithographe, de plus en plus alimentaires. Ce qu'il est important de signaler, c'est l'amour que l'artiste semble avoir porté à la famille d'Orléans qui transparait dans plusieurs de ses œuvres.

Les travaux connus de Rivoulon pendant cette période, qui s'échelonnent de 1832 à 1848, sont au nombre de quarante pour les peintures (**Tableau 1**), vingt-sept pour les dessins, dix pour les lithographies et sept pour les sculptures.

Parmi les huiles sur toile, 30 % (12) sont des sujets religieux, 20 % (8) des scènes historiques et 22,5 % (9) des portraits, les 27,5 % restant étant constitués par des sujets divers et des scènes de genre (11). Quatre d'entre elles résultent de commandes et quatre ont été achetées par l'État, soit 20 % de la production connue de l'artiste à ce jour sous le règne de Louis-Philippe, ce qui est loin d'être anodin. Un cinquième de ses revenus, dans le domaine de la peinture, lui vint donc d'acquisitions officielles, ce qui ne pouvait que susciter chez lui une reconnaissance importante. En outre, deux de ses œuvres furent destinées à des lieux illustres et symboliques : le *Saint Martin* de 1837²⁵¹, choisi pour orner la collégiale de Candes-Saint-Martin, lieu de décès du saint, et *Reddition du château neuf de Randon*²⁵² placé au-dessus du mausolée contenant le cœur de Bertrand du Guesclin érigé à l'intérieur de l'église Saint-Sauveur de Dinan. Financièrement, ce sont logiquement les œuvres originales qui lui ont été achetées le plus cher : *Saint Martin* (mille deux cents francs), la *Reddition du château neuf de Randon* (mille francs) et les *Litanies de la Très Sainte-Vierge*²⁵³ (mille cinq cents francs). Ces sommes étaient tout à fait correctes si l'on considère,

à titre de comparaison, les mille deux cents francs du *Portrait en pied du maréchal Maison* (1836-1837) de Léon Cogniet pour le musée de Versailles²⁵⁴, ou les mille huit cents francs payés en 1840 pour le *Jésus au jardin des Oliviers* de Théodore Chassériau²⁵⁵. Les commandes, quant à elles, étaient celles de copies rémunérées selon le barème habituel pour l'époque de huit cents francs, aucun ajustement n'ayant été fait, à notre connaissance, pour la livraison que fit l'artiste à plusieurs reprises d'originaux au lieu de répliques. Il est néanmoins bien évident que la généralisation de cette pratique ne devait pas être financièrement rentable, le prix d'une copie étant en moyenne inférieur de moitié à celui d'un tableau original, vu le temps plus important nécessaire aux recherches préliminaires et à la composition. Ces commandes concernaient des sujets religieux, excepté un *Portrait du roi Louis-Philippe* d'après Franz-Xaver Winterhalter²⁵⁶. Il est vraisemblable qu'en livrant, pour des sommes modestes, des compositions de son cru au lieu des copies sollicitées, Rivoulon souhaitait faire découvrir son talent pour ne plus être tributaire uniquement d'achats hypothétiques au Salon mais devenir bénéficiaire de commandes d'œuvres originales, mieux rémunérées certes, mais aussi plus gratifiantes pour l'artiste. Avec les portraits et les scènes de genre, de tailles beaucoup plus modestes, il est évident qu'il visait aussi une clientèle privée peu intéressée par les grandes machines religieuses et historiques. Son portrait du baron Lelorgne d'Ideville, alors député de l'Allier, devait sans doute contribuer à orienter une recherche de débouchés dans son Bourbonnais d'origine comme à se faire connaître d'un homme politique susceptible d'influer sur les commandes de l'État qui viendraient à être décidées pour sa circonscription. Mais exceptées la commande annulée des *Pèlerins d'Emmaüs*²⁵⁷, la restauration de portraits pour la mairie de Cusset pour laquelle il dut judiciairement réclamer le paiement, et la présence encore aujourd'hui inexplicée de *L'Archange saint Michel*²⁵⁸ dans l'église de cette même ville, il semble bien que Rivoulon n'ait pas réussi à jouer de ses origines pour obtenir une place privilégiée dans ce domaine. Peut-être réalisa-t-il des portraits pour des notables locaux, mais rien n'est moins sûr, et aucun ne nous est parvenu à l'heure actuelle.

Les dessins (27), les lithographies (10) et les eaux-fortes (2) de l'artiste retrouvés pour cette période résultent tous de commandes privées, sauf le projet d'érection d'un monument à l'empereur Napoléon I^{er} réalisé à l'occasion du concours de 1841²⁵⁹. Il s'agit essentiellement de travaux alimentaires destinés au *Journal des Artistes*, à l'*Artiste* ou à l'illustration d'ouvrages imprimés. Il est d'ailleurs tout à fait vraisemblable que de nombreuses autres œuvres de ce type n'aient pas été repérées malgré les dépouillements effectués. Quatre cas sont discernables :

- le dessin ou la gravure reproduisant une esquisse ou un tableau de Rivoulon destiné à être inséré dans un périodique en illustration d'un article sur le Salon, par exemple, comme *L'arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean* et *Les Pèlerins d'Emmaüs*²⁶⁰ publiés dans le *Journal des Artistes*. Le cas est d'ailleurs assez semblable pour le *Projet d'un monument à l'Empereur Napoléon* reproduit dans la même revue. Il n'est pas sûr que, dans ces circonstances, une quelconque rémunération ait été versée à l'artiste qui obtenait par ce biais une publicité gratuite ;
- le dessin ou la gravure représentant l'œuvre d'un autre artiste (presque exclusivement des sculptures pour Rivoulon), destiné au même but que précédemment, qui résultait certainement d'une commande. Ce sont les cas de l'« *Icare essayant ses ailes* » d'après Philippe Grass pour la revue *l'Artiste*²⁶¹ et de la « *Sainte Cécile* » d'après Louis Auvray pour le *Journal des Artistes*²⁶² ; ce type de travail, qu'il s'agisse simplement du dessin ou de la lithographie proprement dite, était bien sûr source de revenus mais Rivoulon ne poursuivit pas une collaboration régulière avec ces publications, que ce soit de son fait ou de celui de leurs rédactions ;
- les dessins ou estampes originaux destinés à illustrer des ouvrages comme les *Poèmes*, *Marines*, *Voyages* de Rose Rovel²⁶³, *La Vieille Pologne*²⁶⁴, les *Chants et chansons populaires de la France*²⁶⁵, *Mes prisons* de Silvio Pellico²⁶⁶, *l'Histoire de France* d'Anquetil²⁶⁷ ou l'affiche de *l'Almanach des Mystères de Paris*²⁶⁸, travaux alimentaires également. Il est intéressant de remarquer que Rivoulon travailla presque exclusivement, dans l'état actuel de nos connaissances, pour l'illustration de poèmes, de chansons traditionnelles et de récits historiques dont la publication, liée à l'éveil des nationalismes et au regard romantique sur le « bon vieux temps », se développa fortement au cours de la première moitié du XIX^e siècle ;
- les lithographies originales ou réalisées d'après ses tableaux, destinées aux marchands d'estampes afin d'assurer la diffusion la plus large possible de son œuvre et de ses travaux de graveur.

Dans le domaine de l'illustration, il collabora à au moins deux reprises avec l'éditeur de Victor Hugo, Henri-Louis Delloye (1787-1846), en 1843-1844, au sein d'équipes qui réunissaient aussi Louis Steinheil (1814-1885) et Charles-François d'Aubigny (1817-1878)²⁶⁹. C'est néanmoins essentiellement dans le cas des lithographies originales que le choix de l'imprimeur ou du lithographe relevait de l'artiste. Rivoulon s'est ainsi adressé à Henri Gaugain (dont une des succursales était installée rue de Vaugirard), Auguste Bry (rue du Bac), Harlingue et Gaspard (rue des Cannelles et 16 faubourg Saint-Germain) et Lemercier, quatre des habitués de *l'Artiste* et du *Journal des Artistes*. Une seule fois, le lithographe est mentionné : il s'agit de J.J. Jacott pour *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge*. On remarque que les imprimeurs choisis résident tous près du (ou dans) le VI^e arrondissement où Rivoulon s'était installé dès 1837, peut-être pour se rapprocher d'eux. Quant aux travaux de commande pour des publications, ils étaient confiés aux professionnels sous contrat avec les éditeurs. Hormis ces rapports de clientèle, il est intéressant de rappeler que le Cussetois collabora à deux reprises avec Maggiolo, graveur italien installé en France de 1830 à 1847. Il est impossible de savoir comment ces lithographes firent connaissance ni de définir la part technique de chacun d'eux pour les œuvres concernées²⁷⁰.

Pendant toute la durée de la monarchie de Juillet, Rivoulon affirma donc visiblement son statut de lithographe et entama une carrière de peintre au service de l'État, activités qui semblent lui avoir assuré des revenus suffisants pour vivre. La première manifestation d'une reconnaissance envers le pouvoir en place nous semble figurer dans l'image du couple assis aux pieds de la Vierge dans les *Litanies* de 1846 où nous suggérons de reconnaître la jeune duchesse d'Orléans, veuve depuis 1842, et son fils le comte de Paris ; en outre, la lithographie tirée de ce dernier tableau était, quant à elle, dédiée « À sa majesté la reine des Français », à une époque (1848) où la royauté était chancelante. La découverte d'un dessin de Rivoulon où Hélène de Mecklembourg occupe une place centrale, *Souvenir*, est venue nous conforter dans cette approche²⁷¹.

Deuxième République et Second Empire : religion et guerre

Sous la Deuxième République, l'artiste bénéficia de la volonté de l'État de continuer à soutenir les artistes, particulièrement ceux de faible renommée. Un des tableaux exposés au Salon de 1845 est alors acheté au peintre : le *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*²⁷². Lorsque le nouveau régime acquiert cette toile, Rivoulon fait partie des artistes de 3^e classe (recevant des commandes de huit cents francs ou moins) aidés par Charles Blanc au nom de la République. Malgré la modicité de ce statut, le *Tanneguy Duchâtel* figure néanmoins parmi les dix-sept œuvres originales achetées à des peintres ainsi classés ; Rivoulon se retrouve ainsi sur un pied d'égalité avec Antoine Chintreuil (1814-1873)²⁷³. Dans cette même logique d'aide aux artistes « nécessiteux », Rivoulon reçut durant cette période deux commandes d'originaux : une *Fuite en Égypte*²⁷⁴ et un *Christ* pour l'église de Givet dans les Ardennes²⁷⁵. Il semble, de façon assez opportuniste, s'être revêtu d'un habit républicain, puisqu'il proteste en 1848 contre l'attribution sans concours du décor du Panthéon au seul Chenavard, auprès du ministre de l'Intérieur, Alexandre-Auguste Ledru-Rollin²⁷⁶.

Ce régime lui commanda donc, sur quatorze tableaux datables des années 1848-1852 (**Tableau 2**), deux tableaux religieux (soit 14 % de sa production attestée pour cette période), les autres œuvres retrouvées se répartissant entre le genre historique, 14 % (2), les portraits, 22 % (3), les scènes de genre, 29 % (4), les sujets animaliers, 14 % (2), et religieux 7 % (1).

Les dessins retrouvés sont au nombre de huit : deux, de nature historique, ayant servi de base à des lithographies²⁷⁷, une représentation religieuse²⁷⁸, une scène de cirque²⁷⁹, un portrait²⁸⁰, et trois lavis préparatoires au tableau de *La première opération de la pierre*²⁸¹. Nous n'avons pu retrouver aucune trace d'activité de l'artiste dans le domaine de la gravure ou de la lithographie pour cette période, ce qui n'est néanmoins pas la preuve qu'il ne s'y soit pas livré.

Le coup d'État du 2 décembre 1851 ouvre pour Rivoulon une ère de nouvelles sources d'inspiration. Après s'être consacré semble-t-il essentiellement au dessin et à la lithographie en 1853-1854, alors que l'administration ne lui passe plus aucune commande et qu'il n'expose au Salon de 1853 qu'un seul portrait, l'artiste se passionne, comme beaucoup de ses confrères, pour les événements de la guerre de Crimée, suivant au jour le jour les développements du conflit et les actes héroïques qui l'accompagnèrent. Dès le deuxième semestre de 1854, il réalise deux dessins édités par la lithographie mettant en scène des faits d'armes de l'armée turque en mai et juillet : *Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie*²⁸² et *Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo*²⁸³, trois mois après le premier événement mais surtout seulement un mois après le second, dans un style qui n'est pas sans rappeler celui des images d'Épinal. Il se trouve ainsi à la charnière des deux phénomènes décrits par Hélène Puisieux : « L'exploitation de l'image de guerre se fait donc à la fois pendant la guerre, pour la presse – ce qui est une véritable nouveauté – et après la guerre, cette deuxième étape nourrissant les panoramas, la peinture d'histoire, le théâtre »²⁸⁴. Ce parti pris est extrêmement intéressant. Il relève plus d'une analyse journalistique de la guerre que d'une volonté de mise en exergue de sentiments patriotiques qui conduisirent les artistes à illustrer la bravoure des troupes françaises, voire anglaises, mais jamais, à notre connaissance, celle de l'allié turc (ce que l'on trouvait par contre dans les journaux de l'époque comme *L'Illustration*, par exemple)²⁸⁵. Peut-être y eut-il une tentation chez Rivoulon de se référer à la peinture de bataille exotique napoléonienne, celle de la campagne d'Égypte qu'il illustra à au moins une reprise²⁸⁶, réalisée par des artistes n'ayant pas suivi les combats sur le terrain et ne disposant comme seules sources que des témoignages des vétérans (ce qui ne pouvait être le cas en 1854 pour la guerre de Crimée), des bulletins de l'armée et des brochures mettant en lumière l'héroïsme du soldat français²⁸⁷. Il est en tout cas certain que le travail de Rivoulon a bénéficié alors d'une reconnaissance réelle, grâce, curieusement, à un domaine qu'il n'avait jamais abordé jusqu'alors : la peinture de bataille. Nous avons vu tout ce que ce soudain intérêt pouvait trahir d'opportunisme mais il n'en demeure pas moins que le succès de la *Bataille de l'Alma*, qui valut un rappel de médaille de troisième classe à l'artiste²⁸⁸, encouragea le peintre dans cette voie. Marqué, dans un premier temps, par la composition héritée du baron Gros, pour les guerres de Napoléon I^{er}, et d'Horace Vernet, pour la conquête de l'Algérie, il mit en évidence autour d'un épisode central, dans la *Bataille de l'Alma* comme dans la *Charge des hussards anglais à Balaklava*²⁸⁹, les actes de bravoure individuels des hommes de troupe. Avec la *Bataille de la Tchernaiïa*²⁹⁰, il semble revenir à une conception de la vision générale des événements et de la stratégie mise en œuvre, à la façon d'un Van der Meulen. Cette dernière toile constituait également un défi pour Rivoulon puisqu'elle dépassait de loin les formats auxquels il était jusqu'ici habitué soit près de six mètres cinquante de largeur pour une hauteur de trois mètres trente-huit, ce qui en fait un des plus grands tableaux jamais réalisés ayant la guerre de Crimée pour sujet. Bien qu'elle soit secondaire, il est intéressant de se poser la question de l'endroit où il put peindre une telle toile, la description de l'appartement qu'il occupait alors, connue par son inventaire après décès, ne mentionnant aucun atelier et ne possédant visiblement pas la surface nécessaire à un tel projet. Sans doute ce lieu mystérieux se trouvait-il au 55 rue du Cherche-Midi où il louait, au moins en 1863, un local dans une cour toujours occupée de nos jours par de nombreux ateliers²⁹¹. La documentation utilisée à cette époque par Rivoulon fut, à notre avis, de nature diverse. Pour le récit détaillé des événements, il utilisa, comme nous l'apprennent les catalogues des Salons concernés, l'ouvrage du baron de Bazancourt en deux volumes, *L'expédition de Crimée jusqu'à la prise de Sébastopol – Chroniques de la guerre d'Orient*, paru en 1856²⁹². Afin de compléter ce livre, il se référa, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, aux articles de *L'Illustration* qui lui apportaient, outre certains détails complémentaires, des cartes des batailles et des dessins topographiques lui permettant d'organiser ses compositions dans un souci de fidélité totale à la réalité des faits. Dans le domaine de l'exactitude des costumes, ce même périodique fut sans nul doute précieux, avec tout particulièrement la série d'articles rédigée par Durand-Brager à partir du 24 novembre 1855, sous le titre : *Types et physionomies de l'Armée d'Orient*²⁹³. Il est évident également que Rivoulon dut beaucoup à sa rencontre, vers 1856, avec le général Cler qui lui raconta, en tant que témoin oculaire de premier rang, certains événements ; ceci est patent pour *L'affaire des batteries blanches* et *La bataille de la Tchernaiïa*²⁹⁴.

En 1857, Rivoulon a donc retrouvé la relative notoriété qui fut la sienne sous la monarchie de Juillet et connaît des succès immortalisés par la photographie de plus en plus fréquente de ses tableaux et par leur diffusion ; en outre, l'État lui confie des commandes où ne figurent plus que des compositions originales. Il est alors connu jusqu'en Allemagne comme peintre de batailles, ainsi qu'en témoigne un texte de l'historien d'art Julius Meyer en 1867 : « Von geringeren Talenten, die bisweilen in dieser Gattung thätig waren, lassen sich noch Antoine Rivoulon (1810-1864) und Roubaud nennen »²⁹⁵... même si c'est au titre des « geringeren Talenten » : talents de moindre importance, voire médiocres et dans le chapitre consacré à la

peinture sous la monarchie de Juillet ! On peut d'ailleurs légitimement se demander pourquoi Rivoulon ne s'intéressa pas à la conquête de l'Algérie sous Louis-Philippe²⁹⁶ et se découvrit tout à coup une passion pour la peinture de bataille. Il nous semble qu'il y a deux raisons principales à cela. La première, purement opportuniste, est la médiatisation à outrance, la première du genre, d'un conflit avec un relais presse et une couverture photographique inédits alors qui attisent l'intérêt du public et conduisent les artistes à satisfaire ce goût renouvelé pour la scène de guerre ainsi que la volonté propagandiste du nouveau régime. La seconde raison est le désintéret apparent de Rivoulon pour les tableaux religieux qui deviennent beaucoup plus rares dans sa production et s'éloignent du pur schéma nazaréen qu'il avait jusqu'alors pratiqué. Il est vrai qu'après 1850 le terme même de « nazaréen » est en net recul, et les jeunes artistes chrétiens ne participent plus guère de ce mouvement, suivant plutôt, désormais, le syncrétisme ancien/moderne d'Hippolyte Flandrin (1809-1864), dont la renommée va alors grandissant. De 1855 à 1857, le Cussetois réalisa ses dernières œuvres connues en ce domaine : *Jésus guérissant un possédé*²⁹⁷, *Saint Éloi*²⁹⁸ et *Saint Sébastien*²⁹⁹. Si la première n'est pas conservée, les deux autres sont parvenues jusqu'à nous. Elles figurent parmi les plus grandes réussites de l'artiste dans le genre religieux. Dans son *Saint Sébastien* de 1857, il se rattache à un schéma classique empreint de sérénité, sans aucune violence, évoquant comme une tendresse entre le supplicié et sa salvatrice. Avec le *Saint Éloi* de 1856, Rivoulon remplace les symboles divers qui lui étaient habituels par un ensemble d'éléments archéologiques évoquant les différentes fonctions du saint auquel il a conféré la mâle apparence d'un patriarche ou d'un évangéliste. Si la ligne est toujours aussi claire, le thème immédiatement compréhensible, la précision de la représentation des objets (émaux limousins, sculptures, manuscrit, etc.) encore plus remarquable et pointue qu'auparavant, on discerne désormais l'influence des peintres romantiques dans la tension ou l'abandon qui parcourt certains corps (saint Sébastien), ainsi que quelques réminiscences néo-classiques dans le hiératisme des attitudes et l'emploi des drapés antiques (saint Éloi). Le *Saint Éloi* pose également la question des liens de Rivoulon avec le Limousin au cours des années 1856-1858.

En effet, ce dernier tableau était destiné à l'église de Chaptelat en Haute-Vienne, commune de naissance de saint Éloi, lieu qui possédait aussi la particularité d'être près des terres de Louis-Étienne-Arthur du Breuil-Héliou, vicomte de La Guéronnière, dont l'épouse fut à l'origine de la commande³⁰⁰. Tout d'abord connu comme journaliste, La Guéronnière était très proche de Napoléon III qu'il avait soutenu lors du coup d'État de décembre 1851, attitude qui lui valut d'être l'un des candidats proposés aux élections du Corps législatif de 1852. Il devint l'année suivante député du Cantal mais démissionna dès 1854 pour entrer au Conseil d'État. Il est nommé au poste stratégique de directeur général du service de la librairie et de la presse au ministère de l'Intérieur. En outre, depuis le 2 août 1854, il était président du Conseil général de la Haute-Vienne. C'est à tous ces titres qu'il accueillit le prince Napoléon à Limoges en 1858 pour l'Exposition du Centre de la France dont il présidait la section des Beaux-Arts. Nous pensons que Rivoulon fit sa connaissance vers 1856, peut-être à l'occasion de la réalisation du *Saint Éloi*, mais aucune trace d'une intervention de La Guéronnière pour l'obtention de cette commande à un artiste précis, et nous permettant d'être assuré de relations antérieures, ne figure dans le dossier conservé aux archives nationales³⁰¹. C'est sans doute à cette époque que Rivoulon réalise un premier portrait de l'homme politique qui dut être à l'origine de la présentation par l'artiste de six de ses œuvres à l'Exposition du Centre de la France. Lors d'une première analyse du tableau représentant *Saint Éloi*, en 1994, nous avions supposé, vu la précision des émaux peints et champlévés représentés dans l'œuvre, que l'artiste s'était peut-être rendu sur place avant d'achever son travail. Cette hypothèse demeure valable et il serait tout à fait possible qu'il ait alors logé chez le président du Conseil général, profitant de l'occasion pour prendre les croquis nécessaires à la réalisation de son portrait (et être influencé par les paysages du Limousin qui inspirèrent peut-être le décor du *Saint Sébastien* de 1857). Il est même possible que la soudaine notoriété que connut Rivoulon à partir de 1857 (achat de son premier tableau sur la guerre de Crimée pour Versailles, photographie de ce dernier par Michelez et Richebourg ainsi que de trois des tableaux exposés au Salon en 1859, critiques élogieuses de Louis Jourdan et de Jules Janin sur ses présentations à cette manifestation³⁰²) soit due à cette relation dont on ne peut affirmer qu'elle fut une réelle amitié. Néanmoins, lorsque l'artiste connut de très importants problèmes suite à l'affaire de la *Bataille de la Tchernaiia*, Arthur de La Guéronnière intervint auprès du ministre des Beaux-Arts pour soutenir la demande d'achat de Rivoulon et précisa alors : « je serais heureux si mon intervention pouvait hâter la réalisation des désirs d'un artiste que j'estime et dont j'apprécie le talent »³⁰³.

Ce talent trouva également à s'exprimer dans un domaine rarement exploité par les peintres : l'anecdote médicale, voire l'illustration de pathologies particulières, bien qu'il nous soit difficile de savoir exactement combien de travaux de ce genre il réalisa³⁰⁴. Dès 1839, Rivoulon illustra en effet une *Consultation d'Ambroise Paré*³⁰⁵ que nous n'avons pu malheureusement retrouver et, douze ans plus tard, sa célèbre *Première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*³⁰⁶. Ce dernier tableau étonna visiblement les contemporains qui jugèrent que de telles iconographies relevaient plus de l'illustration d'ouvrages médicaux que de la « peinture » proprement dite³⁰⁷. La découverte récente d'une lithographie représentant l'*Éléphantiasis du scrotum* pour illustrer, en 1857, un article du docteur Clot-Bey sur cette maladie visiblement très fréquente chez les arabes égyptiens, est venu nous conforter dans l'idée que Rivoulon portait un intérêt particulier pour la médecine et son histoire³⁰⁸.

De 1853 à 1864, date de sa mort, nous connaissons donc vingt-neuf œuvres de l'artiste, vingt-cinq tableaux et quatre dessins. Dans le domaine des huiles sur toile (25), 40 % étaient consacrées à la guerre de Crimée (10), 4 % à un épisode de guerre napoléonienne (1), 4 % à un épisode de l'invasion des Huns (1), 20 % à des scènes de genre (5), 16 % à des sujets religieux (4) et une proportion égale aux portraits (4). Trois d'entre elles résultent de commandes de l'État (14,3 %) et une d'achat (4,8 %) soit 19,1 % d'acquisitions officielles, nombre sensiblement égal à celui des régimes précédents. Sans obtenir de récompenses officielles au Salon hormis deux rappels de médaille de troisième classe en 1857 et 1859, il reçoit néanmoins un très bon accueil dans les expositions de province, remportant, par exemple, en 1862 et 1863, une médaille de vermeil à Moulins, une d'argent à Rouen et enfin la médaille d'or à Nevers. Rivoulon voit en outre, nous l'avons vu, quatre de ses tableaux photographiés et diffusés par Michelez et continué, dans le genre religieux, à se voir confier des commandes relativement prestigieuses comme celle du *Saint Éloi* pour le village de naissance de ce grand personnage. Les prix qui lui sont accordés pour ses travaux sont de plus en plus élevés alors que les seuils de rémunération n'ont pas bougé, la nature des œuvres qui lui sont achetées ou commandées étant désormais exclusivement des compositions originales.

L'activité dans le domaine du dessin (4) se poursuit avec, ici aussi, une prédominance très nette des scènes de la guerre de Crimée (2), un portrait et un paysage. Nous ne connaissons que trois lithographies pour toute cette période : deux

transcriptions de ses propres tableaux et une interprétation d'un portrait de Kielhsmann. Il est intéressant de remarquer que les lithographies réalisées d'après *La Première opération de la pierre faite en présence du roi Louis XI, par Germain Colot au Cimetière St Séverin, janvier 1474*³⁰⁹ ont des textes bilingues, anglais et français et que les deux lithographies sur les événements d'Orient réalisées d'après les dessins de Rivoulon³¹⁰ possèdent même une référence à une maison d'édition anglaise : Mücke & Co., 42 Basinghall street à Londres. Le fait qu'un des dessins préparatoires de *La Première opération de la pierre* ait été acquis dans ce pays³¹¹ peut laisser supposer que Rivoulon y connut un certain succès, bien avant d'entrer dans la famille Sisley.

L'orientation de la carrière de Rivoulon connaît donc un tournant très net. Après avoir privilégié les genres religieux et d'histoire médiévale ainsi qu'une pratique régulière de la lithographie, il se tourne résolument vers la représentation des épisodes de la guerre de Crimée, délaissant ses premières amours. Sa production diminue considérablement jusqu'à être réduite quasiment à néant après 1862.

La fin d'une carrière

En effet, à partir de 1862, Rivoulon semble ne plus rien produire. Il n'expose plus au Salon, le dernier envoi de 1864 étant posthume et seule sa présence dans des manifestations provinciales atteste encore d'une certaine activité³¹². Que s'est-il passé ? Nous ne pouvons que le supposer. Il est certain que l'épisode de la *Bataille de la Tchernaiâ* fut à l'origine d'un traumatisme profond et peut-être d'un épuisement psychologique et physique de l'artiste. Rappelons encore une fois les faits. À la suite du Salon de 1857, le peintre aurait reçu de M. de Mercey la commande orale de la représentation de cette défaite russe mais il ne put, malgré ses nombreuses relances, se la faire confirmer officiellement. D'après les propres dires de l'artiste, il consacra trois années complètes à cette toile qui dépassait de loin, en dimensions et en surface, tout ce qu'il avait réalisé jusqu'alors (643 x 338) et il dut, source de dépenses supplémentaires, louer un local, rue du Cherche-Midi, pour pouvoir travailler³¹³. Bien qu'il soit au courant d'une commande similaire à un autre peintre, il s'entête dans son travail et renouvelle ses incessantes sollicitations de régularisation administrative, s'accrochant à la parole donnée. Néanmoins, le décès du baron de Mercey rendait visiblement douteuse auprès de son successeur une telle affirmation. Les nombreuses plaintes de Rivoulon concernant essentiellement ses soucis financiers devaient être réelles, ce d'autant plus que, visiblement, il consacra son énergie à ce seul projet au détriment de toute autre activité alimentaire. N'ayant plus alors de contact avec l'administration que pour émettre des réclamations, il n'obtint plus aucune commande ni achats de l'État de 1858 à sa mort, excepté l'acquisition tardive de sa *Première opération de la pierre*³¹⁴. La question de ses moyens de subsistance pendant ces six années reste posée. Il dut vivre du soutien de William Sisley puisque, dans l'inventaire après décès de l'artiste, il est mentionné qu'il devait à son beau-père quinze mille cinq cents francs pour prêts et avances diverses, presque autant que ce que lui rapportèrent ses commandes et achats de l'État pendant toute sa carrière³¹⁵ ! Outre les problèmes d'épuisement de l'artiste et ses soucis d'ordre financier, le couple Rivoulon avait perdu sa petite fille, Sabine, le 29 avril 1863, ce qui avait dû profondément marquer le peintre dont il semble bien qu'elle ait été l'unique enfant. Néanmoins, le Cussetois devait faire illusion vis à vis de ses amis et connaissances comme en témoigne l'appréciation de la critique anonyme de *La petite revue* : « M. Rivoulon s'est empoisonné avec du laudanum. On ignore le motif réel de sa funeste détermination. Cet artiste d'un talent plus estimable que brillant vivait dans l'aisance ; il avait épousé en secondes noces une jeune veuve qu'il aimait beaucoup. Il était doué d'un caractère gai et railleur. Il avait une grande confiance en son talent et n'enviait les succès de personne. Tout porte à croire que son suicide n'a eu d'autre cause qu'une atteinte subite d'aliénation mentale. M. Rivoulon était âgé de cinquante-quatre ans ; il avait étudié la peinture chez M. Hersent, puis chez M. Picot »³¹⁶. Le nombre considérable de bouteilles de vin vides que contenait alors sa cave (deux cents, ainsi que deux barils)³¹⁷ et la facture qu'il laissait à sa mort à son marchand de vin (cent soixante-quinze francs) nous laissent supposer, sans aucune certitude, qu'il avait trouvé un moyen d'oublier ses soucis, facteur possible de sa dépression.

Dans l'inventaire après décès de l'artiste figure la précision suivante : « Qu'il a été payé pour frais – funéraires et de dernière maladie... ». Ce texte pourrait laisser supposer que l'artiste était atteint d'une maladie qui fut peut-être à l'origine de son absence de production et de son suicide. Aucun document conservé ne nous a permis d'en savoir plus.

En guise de bilan : une carrière comme les autres ?

À la fin de cette biographie, il est intéressant de se poser une question fondamentale : Rivoulon fut-il différent de tous ses collègues qui vivaient des commandes et achats de l'État, tant d'un point de vue social et politique qu'artistique ? Du premier point de vue, il suffit de comparer son parcours avec celui de quelques-uns de ses contemporains, d'un niveau artistique équivalent, cette précision subjective visant seulement à écarter les rapprochements qui ne pourraient qu'être ridicules avec les grands maîtres de son temps ou les artistes ayant eu une importance majeure dans l'histoire de l'art³¹⁸. Nos exemples seront donc uniquement pris parmi les peintres ayant bénéficié de commandes et d'achats de l'État, mais sans connaître une grande notoriété, d'une technique plus ou moins affirmée, ceux que l'on a parfois tendance à considérer, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, comme des « tâcherons » de l'État.

Rivoulon appartient à un milieu modeste d'artisans provinciaux et il fut loin d'être le seul dans ce cas. Ainsi, par exemple, Claude-Noël Thévenin (1800-1849), fils d'un épicier³¹⁹ ; François-Matthieu-Vincent Latil (1796-1890)³²⁰ ou Louis-Joseph-César Ducornet (1806-1856)³²¹, issus tous deux d'une famille de cordonniers comme le peintre cussetois ; Nicolas-Louis Cabat (1812-1893)³²², fils d'un sellier ; les frères Benoît-Alexandre (1835-1918) et François (1838-1908) Grellet issus d'une famille de jardiniers³²³ ; Jean-Édouard-Yan, dit « d'Argent » (1824-1899) enfant d'un tanneur lorrain³²⁴ et Alphonse-Antoine Le Henaff (1821-1884)³²⁵, fils d'un huissier et d'une marchande, ou encore Camille-Joseph-Étienne Roqueplan (1803-1855)³²⁶. L'origine sociale modeste de ces futurs artistes démontre que leur milieu n'était pas un critère totalement rédhibitoire,

même au début du XIX^e siècle, pour l'accession au métier de peintre, particulièrement lorsqu'une réelle vocation s'exprimait précocement³²⁷.

L'origine géographique ne s'avère pas plus déterminante, même si le passage parisien était une étape incontournable. Fréquemment, les premiers pas et études dans le dessin et la peinture s'effectuaient, lorsqu'un contexte propice existait, dans la région d'origine. Ainsi, les futurs artistes de la région lyonnaise, comme François-Claudius Compte-Calix (1813-1880)³²⁸ ou Anne-Joseph-Alphonse Girodon de Pralong (1812-1898)³²⁹ étudièrent dans l'atelier de Jean-Claude Bonnefond (1796-1860) à Lyon ou auprès d'Alexandre Dubuisson (1805-1870) comme Jean-Baptiste Poncet (1827-1901)³³⁰ ; l'aixoise Latil, avant que de tenter sa chance dans la capitale, fit ses premiers pas dans l'école de dessin de cette ville ; Ambroise-Augustin Detrez (1811-1863)³³¹, lillois d'adoption, reçut sa formation avec Édouard-Auguste-Jean Liénard (1779-1848) et le sculpteur Cadet de Beaupré³³² dans les écoles académiques de Lille avant que de devenir lui-même professeur de peinture à l'Académie de Valenciennes ; Charles-Alexandre Crauk (1819-1905)³³³, élève de Jacques-François Momal (1754-1832) et d'Antoine-Julien Potier (1796-1865), ou encore Ducornet, formé par Henri-Aimé-Charles Demailly (1776-1858)³³⁴ en cette même ville. En ce qui concerne l'Auvergne, il n'existait guère, excepté à Clermont-Ferrand, de lieu propice à cette formation. C'est en cette dernière ville que Christophe-Thomas Degeorge (1786-1854)³³⁵, par exemple, suivit l'enseignement de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (1754-1842) dans l'école de dessin qu'il avait fondée ou Louis Devedeux (1820-1874)³³⁶, celui du peu connu Félix Bachellery dans le même établissement. Cet apprentissage provincial n'exista pas pour Rivoulon qui semble avoir effectué toutes ses études à Paris où ses parents s'étaient installés³³⁷. Souvent, cet ancrage initial dans un tissu local conduisit les amateurs d'art locaux à distinguer et encourager les prédispositions artistiques repérées parfois dès l'enfance. Pour un certain nombre de jeunes artistes, le prolongement logique de cet intérêt initial se traduisit par des aides financières municipales, des conseils généraux ou régionaux, sous la forme de bourses ou de « subventions ». Certains conseils généraux mirent en place très tôt, une politique en ce domaine, comme le département de la Drôme, aidant, par de bienvenus subsides, les débuts de carrière d'un Félix-Auguste Clément (1826-1888) ou d'un Joseph-Fortunet Layraud (1833-1913)³³⁸, celui des Côtes-du-Nord accordant une bourse à Alphonse-François Le Henaff (1821-1884)³³⁹ ou encore la Corrèze encourageant, cas beaucoup plus rare, une jeune artiste peintre : Louise Cheyssial³⁴⁰.

Nous avons vu que nous ne connaissions rien des années de formation de l'artiste, excepté qu'il suivit, sans doute vers l'âge de vingt ans, l'enseignement de Picot. Cette absence de renseignements n'est pas rare et s'avère parfois encore plus énigmatique. Ainsi, nous ne possédons absolument aucun renseignement sur les vingt ou trente premières années de l'étonnant saint-simonien Paul Justus (avant 1831-après 1850)³⁴¹, guère plus sur les débuts parisiens de Claude-Noël Thévenin, de Louis Martinet (1810-1894)³⁴² ou de Gabriel-Pierre-Marie Bouret (1817-après 1876)³⁴³, par exemple. C'est souvent grâce à des biographies rédigées par eux-mêmes ou de proches parents ou amis, voire à des archives encore conservées chez les descendants, que le voile peut occasionnellement se lever, excepté dans les cas où la renommée nationale de l'artiste fut telle que les biographes devinrent pléthore, fait qui nous laisse parfois, plutôt que dans l'incertitude des sources absentes, dans l'ambiguïté contradictoire d'écrits trop nombreux. Le passage parisien, même si l'artiste devait par la suite se retrancher sur sa région d'origine, était tout à fait incontournable ainsi que, pour beaucoup d'entre eux, mais pas dans le cas de Rivoulon, l'entrée à l'école des Beaux-Arts et la préparation du Prix de Rome. Notre peintre n'est néanmoins pas, ici encore, un cas isolé. Parmi les artistes déjà cités, ni Thévenin, ni Le Henaff, ni les frères Grellet, ni Justus, par exemple, ne suivirent cette voie royale qui n'était donc pas un critère pour bénéficier de commandes ou d'achats de l'État, ce d'autant plus que leurs prétentions financières étaient bien moindres que celles des artistes renommés ou de ceux qui avaient suivi le cursus académique.

Une particularité importante des débuts de la carrière de Rivoulon doit néanmoins être soulignée : la pratique lithographique et l'influence nazaréenne. En effet, si d'autres formations annexes étaient fréquentes - peinture de miniatures comme Thévenin, élève de Jeanne-Alexandre Maricot (1789-après 1848), Joseph-Léon de Lestang-Parade (1810-1887)³⁴⁴, neveu d'Alexandre, miniaturiste d'Aix-en-Provence ou Eugène Isabey (1803-1886)³⁴⁵, disciple de son père Jean-Baptiste ; peinture sur porcelaine pour Cabat, Camille Flers (1802-1868)³⁴⁶, Constant Troyon (1810-1865)³⁴⁷ ou encore Narcisse-Virgile Diaz de la Peña (1807-1876)³⁴⁸ - l'apprentissage chez un imprimeur lithographe ou un peintre-lithographe était moins fréquent. Certes, les élèves de Girodet reçurent une formation en ce domaine, et certains s'y consacrèrent exclusivement, mais ils ne furent pas parmi ceux recevant des commandes de l'État. Diaz fut, par exemple, mis en apprentissage chez un imprimeur et il est vraisemblable que certains peintres, issus d'une famille d'artistes ayant pratiqué cet art, comme Henri-Jean Saint-Ange Chasselat (1813-1880)³⁴⁹, dont le père Charles-Abraham (1782-1843) avait très tôt exploité les possibilités de ce nouveau type de gravure, aient très vite obtenu une solide formation en ce domaine.

Parallèlement à leurs études, ces jeunes artistes n'hésitaient pas à s'engager politiquement, souvent en faveur des « forces de progrès » socialistes ou de celles de l'utopie, comme Paul Justus auprès des saint-simoniens de Ménilmontant³⁵⁰. Certes, l'implication d'Antoine Rivoulon dans la Société des Droits de l'homme et au cours des événements d'avril 1834 fut sans doute bien réelle quoique, comme tous ses co-accusés, il s'en défendit lors du procès³⁵¹. 1850 le verra dans la garde nationale, mais il se garda visiblement de s'engager lors de la révolution de 1848, contrairement à nombre de ses condisciples comme Jérôme Cartellier (1813-1892)³⁵², par exemple, qui figure parmi les nombreux peintres inculpés suite à l'insurrection de juin³⁵³, ou l'ancien ami du Cussetois, Joseph-Antoine Beury (1812-après 1866)³⁵⁴. En outre, nombre de ces jeunes peintres et sculpteurs signèrent des pétitions contre ce qu'ils jugeaient des atteintes à leur statut, comme Rivoulon en 1839, pour défendre le droit d'auteur³⁵⁵, ou en 1840 pour protester contre le jury du Salon, leitmotiv constant au cours du XIX^e siècle³⁵⁶. Il est intéressant de noter, qu'auprès des noms de certains maîtres, membres de l'Institut, Horace Vernet, Paul Delaroche, Michel-Martin Drolling, David d'Angers, on retrouve Étienne-Hippolyte Maindron, sculpteur dont nous avons indiqué par ailleurs qu'il était peut-être intime avec Rivoulon³⁵⁷.

Les thèmes auxquels s'intéressa Rivoulon dès ses débuts ne diffèrent guère de ceux privilégiés par les artistes en affaire avec l'État. Ces choix étaient avant tout guidés par l'offre et la demande, et la volonté affichée par certains de se consacrer à un seul domaine iconographique, comme, pour la peinture religieuse, Claudius Jacquand (1803-1878) ou Savinien Petit (1815-1878)³⁵⁸ par exemple, ne touche que quelques rares artistes. Il convient de remarquer qu'aucun des peintres cités, excepté le bouillant Paul Justus, ne firent partie réellement de la bohème romantique, car ils avaient un besoin de rentrées financières qui excluait souvent toute velléité d'indépendance. La plupart, comme Rivoulon, utilisèrent le portrait comme

revenu plus ou moins fixe comme Thévenin, Latil ou Jérôme Cartellier, par exemple. En ce qui concerne l'influence nazarienne, elle fut assez fréquente chez les artistes de seconde importance recevant des commandes de l'État en matière religieuse, particulièrement sous la monarchie de Juillet. Outre Orsel, Roger, Périn, Louis Bézard (1779-1861) ou Émile Signol (1804-1892), dont la notoriété et le succès dépassèrent de loin ceux de Rivoulon, on trouve Le Henaff, déjà cité, Jules Richomme (1818-1903)³⁵⁹, ou le viennois Jacques-Denis Pilliard (1811-1898)³⁶⁰, élève de Lefèvre à Vienne puis d'Orsel à Paris, et, dans une moindre mesure, Émile-Charles-Hippolyte Lecomte-Vernet (1821-1900), dont seul le *Laissez venir à moi les petits enfants* de 1861 peut être rattaché à cette école³⁶¹. Le domaine de la peinture historique médiévale, phénomène favorisé dès la Restauration et amplifié sous Louis-Philippe, connut un succès très important parmi les peintres de toutes compétences et les commandes et achats de l'État furent extrêmement nombreux. Il suffit de citer par exemple, dans une « catégorie » proche de celle de Rivoulon, Hugues Fourau (1803-1873)³⁶², Joseph-Léon de Lestang-Parade ou Gillot Saint-Èvre (1791-1858)³⁶³. Dans le contexte ultérieur de la guerre de Crimée, Rivoulon suivit comme bien d'autres artistes, la mode renouvelée, depuis la conquête de l'Algérie, de la scène de bataille contemporaine. Aux côtés des célèbres Adolphe Yvon (1817-1893), Félix Barrias (1822-1907), Isidore-Alexandre-Auguste Pils (1815-1875) ou Gustave Doré (1823-1883), par exemple, plusieurs artistes de second ordre bénéficièrent de commandes de l'État relatant les événements de la guerre d'Orient : Alfred Couverchel (1834-1867), Jules-Alfred-Vincent Rigo (1810-1892), Edmond-Georges Guet (1829-après 1864), Léopold Tabar (1818-1869), Antoine-Valentin Jumel de Noireterre (1824-1902) et Jean Sorieul (1824-1871), et les réalisèrent avec plus ou moins de bonheur³⁶⁴. D'autres, moins chanceux, comme Eugène-Louis Charpentier (1811-1890) avec sa *Bataille de la Tschernaïa* (Salon de 1857, n°491), Clément Pruche (actif entre 1831 et 1870) auteur de la *Bataille de la Tschernaïa, au pont de Traktir* (Salon de 1857, n°2221), Alexandre Protais (1826-1890) et sa *Prise d'une des batteries du Mamelon vert – Mort de M. de Briançon, Colonel du 50^e* (Salon de 1857, n°2218), ne bénéficièrent pas de cette manne, mais eurent néanmoins la satisfaction, comme ce fut le cas pour Rivoulon, de voir leurs œuvres diffusées par la photographie grâce à Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1893 ?) ou Michéchez³⁶⁵. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Rivoulon ne fut pas le seul peintre ayant eu une sensibilité nazarienne à dépeindre les événements de la guerre de Crimée. Ange Janet dit « Janet-Lange » (1818-1872) s'était en effet rendu célèbre en 1845 avec son *Bon Pasteur*, souvent gravé par la suite. Si, comme pour Émile Lecomte-Vernet et son *Laissez venir à moi les petits enfants* par exemple, ce fut cet unique tableau qui le rattacha aux Nazariens, il n'en reste pas moins que la célébrité de cette œuvre et ses références implicites le firent associer à cette école³⁶⁶.

Quels que soient l'origine géographique, la formation ou les thèmes développés, tous ces artistes pouvaient espérer, un jour ou l'autre, être récompensés d'une médaille au Salon ou, et cela s'avérait tout aussi important, dans une exposition de province, la décentralisation en la matière permettant d'être connu dans toute la métropole et de conquérir de nouveaux « marchés » éventuels. Rivoulon fut ainsi médaillé de troisième classe au Salon de 1846 et obtint deux rappels en 1857 et 1859, il reçut une médaille d'argent à Rouen et une de vermeil à Moulins (1862) ainsi qu'une médaille d'or à Nevers (1863) ; beaucoup de ses confrères connurent à un moment donné cette heure de gloire : Lestang-Parade³⁶⁷, Henri-Jean Saint-Ange Chasselat³⁶⁸, Latil³⁶⁹, Comte-Calix³⁷⁰, Claude-Noël Thévenin³⁷¹, Girodon de Pralong³⁷², Alexandre Grellet³⁷³, entre autres, en bénéficièrent. Tous ces artistes eurent d'ailleurs l'heur, à l'occasion de toutes ces manifestations, de voir parfois leurs tableaux commentés par la critique, ce qui pouvait tout aussi bien témoigner d'un intérêt certain que d'un dédain tout aussi affirmé... Mais ils ont en commun de ne pas avoir laissé indifférent : ainsi Rivoulon, soutenu, par exemple, par Louis Jourdan : « M. Rivoulon a bien des cordes à son arc. Comment de pareils talents, si laborieux, si souples, si honnêtes, peuvent-ils être ainsi laissés à l'écart ? Je crois, pour mon compte, faire œuvre de justice en poussant M. Rivoulon au premier rang. Tant pis pour sa modestie, si modestie il y a ! »³⁷⁴.

Pendant toute la durée de ces carrières au service de l'État, quand ce n'est pas parfois « aux crochets » de ce dernier, qui était souvent le dispensateur des ressources principales des artistes, plusieurs leitmotifs reviennent fréquemment. Ainsi, le recours quasi systématique à la recommandation d'un maître, ce qui ne fut curieusement jamais le cas de Rivoulon, et à l'intervention des hommes politiques, particulièrement les élus locaux enclins à favoriser leurs compatriotes qu'ils ne connaissent visiblement la plupart du temps que de nom. Ces derniers sollicitent auprès du ministre des commandes ou des achats pour leurs protégés et, si on discerne un certain chauvinisme dans ces intercessions, il n'en demeure pas moins vrai qu'elles sont souvent justifiées par la situation précaire de beaucoup de ces artistes. Ces démarches, qui bénéficièrent à la quasi-totalité des peintres utilisés par l'État, évoquaient toutes sortes de raisons, financières certes, diplomatiques vis à vis des maires, du clergé ou des conseils de fabriques toujours demandeurs, mais aussi parfois pédagogiques pour une meilleure diffusion des arts. C'est ainsi que Moulin-Debord, député de l'Allier, désireux que l'État se porte acquéreur d'une œuvre de Rivoulon, les *Pèlerins d'Emmaüs*, pour l'église de Cusset, argumente : « Le tableau que monsieur le maire et moi venons vous demander serait reçu avec d'autant plus de reconnaissance de la ville de Cusset, qu'il serait l'ouvrage d'un de ses enfants (sic) ; ce don serait un grand encouragement au développement des arts dans une localité où ils commencent à être en progrès » et le secrétaire général du ministère de la Marine Chauchepat surenchérit : « Je pense que c'est donner un utile encouragement aux arts que de placer quelquefois les ouvrages des artistes dans le pays natal de ces derniers [...] ». Devant le refus de l'administration qui n'avait pas trouvé ce tableau convenable, le député revient à la charge, acceptant la commande d'une autre toile, mais « [...] toujours mû par le motif qu'un tableau sorti des ateliers d'un peintre originaire de Cusset serait reçu avec le plus d'intérêt par les habitants de cette ville, et y encouragerait le goût des arts qui commence à s'y développer, je réclame votre bienveillance en faveur du peintre Rivoulon, bien connu dans vos Bureaux, vous priant de le charger de l'exécution de ce tableau »³⁷⁵. Bien d'autres peintres furent ainsi poussés. Il suffit de donner ici le seul exemple des bretons Alphonse Le Henaff³⁷⁶ et Alain-Marie Michel-Villeblanche (1824-après 1882)³⁷⁷, le premier protégé par le député Bernard qui non seulement le recommande mais l'impose, et le second par les maires de Saint-Malo et de Saint-Servan ainsi que le général Mellinet. Autre exemple, dans un courrier des président et procureur général du tribunal de Nîmes en 1841, ceux-ci recommandent vivement des artistes locaux tout à fait aptes, selon eux, à réaliser des décors pour cet édifice³⁷⁸. Le principal corollaire de ces interventions, quoique rare, était les desiderata parfois bien arrêtés de ces hommes politiques et la nécessité de les flatter ou, à tout le moins, de cultiver leur relation. Si Rivoulon ne connut pas le premier cas, il est certain que la présence de Bertrand de Saint-Pern dans sa *Reddition du château neuf de Randon* était évidemment liée au fait que le député des Côtes-du-Nord était un descendant de cette famille. La célébrité absente, il faut vivre et, pour cela, donner satisfaction et se faire apprécier.

Car le plus gros problème qui transparaît dans les courriers de Rivoulon conservés dans les dossiers d'attribution est l'argent... Et il n'est pas un cas unique, loin s'en faut ! Rares sont les dossiers de commandes de l'État qui n'aient pas fait l'objet de demandes d'acomptes, pour des raisons diverses et variées : charges de famille, veuvage ou infirmité, voire même la faim, tiennent le haut du pavé³⁷⁹. Chantal Georgel a montré de façon détaillée combien cette pratique de la supplique et cette réelle détresse avait touché, sous la Deuxième République, non seulement les « tâcherons » habituels mais aussi des artistes plus renommés comme Hippolyte Bellangé ou la famille Bonheur, par exemple³⁸⁰. Pierre Angrand, pour le Second Empire, signale nombre de ces avances et de ces secours dans son article *L'État mécène*³⁸¹. La constatation la plus évidente, et la plus cruelle, est que la clientèle de l'État ne permettait pas seule de vivre. En vingt ans d'achats et de commandes relativement réguliers (nous ne comptons pas ici le seul achat dont il fut bénéficiaire de 1857 à 1864 moins d'un mois avant sa mort), Rivoulon reçut vingt et un mille deux cents francs (pour quinze commandes ou achats de l'État³⁸²), soit une moyenne de mille soixante francs par an, ce qui était assez considérable pour un artiste de sa « catégorie »³⁸³, Angrand ayant calculé, par exemple, qu'en une décennie (1850-1860), Antoine Chintreuil avait touché quatre mille sept cents francs, soit environ quatre cent soixante-dix francs par an. Mais cela ne permettait visiblement pas de vivre décemment si on en juge par les dettes du couple Rivoulon qui s'élevaient, à la mort d'Antoine, à la somme considérable de vingt-quatre mille cent dix-huit francs et quatre-vingts centimes !³⁸⁴. Comme l'artiste ne bénéficiait pas avant 1860 de l'aide de William Sisley³⁸⁵, il est vraisemblable que nous n'avons qu'une faible idée de sa production surtout, nous semble-t-il, dans le domaine de la lithographie.

Enfin, certains des artistes cités firent école et enseignèrent à leur tour, soit dans des structures extérieures, soit dans leur propre atelier. C'est sans doute ce que fit Rivoulon, au 1 rue de Fleurus, avec le seul jeune artiste peintre que nous ayons pu repérer qui se réclame de lui : le Suisse Paul-Aimé Vallouy (1832-1899)³⁸⁶ et un apprenti lithographe qui devint le photographe officiel de l'administration des beaux-arts de 1864 à 1895 : Charles-Louis Michelez³⁸⁷.

La carrière de Rivoulon ne diffère donc guère de celle de ses confrères « de mêmes qualifications ». Il n'est jusqu'à son suicide qui était aussi malheureusement banal dans ce milieu d'artistes bien que nous n'en connaissions pas les raisons exactes³⁸⁸. Un point particulier semble néanmoins lui être propre : la réalisation systématique d'originaux en lieu et place des copies commandées... Ce qui, rappelons-le, n'était pas un bon calcul financier. Sur les neuf commandes de l'État, quatre concernaient des copies, l'artiste n'en réalisant que deux et préférant pour les autres fournir des compositions de son cru. Pierre Angrand a tenté d'établir une distinction subtile et, pensons-nous, tout à fait justifiée entre l'original issu d'une demande au thème imposé (« l'œuvre de commande ») qu'il considère tout aussi contraignante, dans l'esprit, que le système de la copie, et celui choisi par l'artiste en toute autonomie (suite à un achat au Salon ou, pratique peu fréquente, la commande sans sujet imposé attribuée ensuite au gré des demandes). Certes, Rivoulon connut le premier cas avec, par exemple, les commandes des *Christ en croix* pour les palais de justice de Saint-Omer et de Vannes mais plus souvent le second à partir du Second Empire, avec le *Jésus guérissant un possédé*, le *Christ* de Givet, ou encore le *Saint Sébastien*, qui semblent bien issus de commandes sans thèmes préétablis.

Sans donc pouvoir affirmer que ces dernières caractéristiques n'étaient pas partagées par d'autres de ses collègues (mais, nous l'avons souligné, les études très précises en ce domaine sont rares), elles expliquent pourtant sans aucun doute le statut qui fut le sien auprès de l'administration et qui peut, à notre avis, être résumé en deux points principaux : un artiste rapide d'exécution et « soigneux » capable d'iconographies et de compositions originales, ce dernier point expliquant sans doute les rémunérations conséquentes qui lui furent octroyées au même titre que certains « maîtres »³⁸⁹. En tant qu'artiste, il est systématiquement reconnu « correct » par les inspecteurs des Beaux-Arts et « en progression » ... Il convient désormais d'examiner ces points plus proprement techniques afin d'y discerner d'éventuelles originalités, expression de son individualité, voire de son individualisme.

TECHNIQUE ET ART : UNE TENTATIVE D'ANALYSE DE L'ŒUVRE

L'analyse technique des œuvres de Rivoulon se heurte à plusieurs problèmes communs à tout essai en ce sens dans le domaine de la peinture : l'impossibilité fréquente d'accéder à l'œuvre dans sa totalité (observation des revers, inaccessibilité matérielle, etc.), l'absence d'études scientifiques sur les matériaux constitutifs (analyse des préparations, des pigments et des liants, entre autres) et, d'un point de vue plus général, le manque de points de comparaison (absence d'études exhaustives sur les fabricants de cadres, de toiles, de châssis, de pigments, etc.). Peu de rédacteurs de notices ou de catalogues ont noté les marques au pochoir ou étiquettes des « marchands de couleur » et les rapprochements en sont d'autant plus difficiles. Les remarques et les conclusions auxquelles nous sommes ici parvenu sont donc à apprécier à l'aune de ces lacunes et pourraient tout à fait être infléchies ou contredites par des recherches ou découvertes ultérieures. Devant toutes ces questions dont beaucoup demeurent sans réponses, il nous a néanmoins semblé souhaitable de tenter de retracer, après son parcours professionnel, les usages plus prosaïques de l'artiste, ses fournisseurs comme ses habitudes et préférences matérielles ainsi que ses règles habituelles de composition et sa technique picturale.

Des matériaux

Cette question fondamentale ne peut, pour les raisons évoquées en introduction, qu'être effleurée. Ainsi, nous ne possédons aucun renseignement sur les châssis (étaient-ils réalisés par l'artiste lui-même, commandés suivant les dimensions choisies ou déjà existants, voire « de série », et conditionnaient-ils par conséquent la taille du tableau ?) ou la nature des pigments utilisés (l'artiste préparait-il lui-même ses mélanges, les faisait-il apprêter ou bien utilisa-t-il les premiers tubes de peinture généralisés dans les années 1840, ce qui pourrait expliquer l'altération des couleurs de certaines de ses œuvres que l'on peut observer surtout sous le Second Empire ?³⁹⁰). Cette constatation n'est pas nouvelle puisqu'elle figure déjà dans l'ouvrage de White, paru en 1965 : « Les changements des matériaux utilisés par les peintres au cours du siècle - la lithographie, la peinture toute prête vendue en tubes métalliques, les nouvelles couleurs et les nouveaux types de pinceaux permettant d'utiliser une peinture plus épaisse, les toiles préparées (pour ne mentionner que les principaux) - eurent indubitablement une influence stylistique et sociale. La lithographie était un art appliqué qui ouvrait des perspectives considérables aux artistes "purs". Les écoles du plein air et de l'impressionnisme devaient beaucoup aux nouveaux matériaux qui permettaient de modifier les habitudes de travail dans le sens d'une plus grande flexibilité. Mais ces divers facteurs ne purent avoir une influence réelle que parce qu'ils se combinèrent avec les changements institutionnels qui touchaient au monde de la peinture. »³⁹¹. En ce qui concerne les châssis, tout au plus pouvons-nous signaler qu'ils sont généralement à clés et en biseau. Néanmoins, quelques renseignements précieux peuvent être retrouvés quant à ses fournisseurs et ses préférences en matière de toiles et de cadres.

Le choix de la toile est, pour la plupart des artistes, un préalable indispensable et souvent délicat qui peut varier selon l'objectif recherché. Si, dans la majorité des cas, nous ne savons où Rivoulon faisait ses achats, deux attestations du milieu des années 1840³⁹² nous apprennent qu'il se fournissait à cette époque auprès de Déforge, marchand de couleurs au 8 du boulevard Montmartre³⁹³. Peut-être avait-il pris ses habitudes dans cette maison quand il habitait, en 1834, au n° 16 de la même rue ? Ceci ne serait guère étonnant, les artistes restant souvent fidèles au même commerçant et n'en changeant généralement que suite à un déménagement dans un quartier trop éloigné. En 1849, il pratique la maison *ALPH GIROUX & CIE - A PARIS. - 7 Rue du Coq St. Honoré*, dans l'actuel 1^{er} arrondissement³⁹⁴ et, l'année suivante, c'est curieusement à Versailles qu'il semble acheter les toiles destinées à deux portraits en pendant : la maison Collard-Grass³⁹⁵. En 1851, c'est chez madame Picard, 8 rue Childebert, qu'il se fournit pour la réalisation du *Christ de Givet*³⁹⁶, puis chez la même maison, en 1856, pour *L'affaire des batteries blanches*³⁹⁷, alors qu'il demeurait 1 rue de Fleurus, dans le VI^e arrondissement et que cette maison n'était guère éloignée de quelques centaines de mètres de son domicile. Cela explique sans doute pourquoi, dans l'inventaire après décès de l'artiste, figure une somme due à un certain M. Hardy, 1 rue Childebert, en réalité le marchand de couleur Hardy-Alan, successeur de Picard, qui possédait également un magasin au 36 rue du Cherche-Midi³⁹⁸. Rivoulon louant un local au 55 de cette même rue, il est vraisemblable qu'il était plus pratique pour lui de s'approvisionner chez ce marchand réputé. L'observation attentive des toiles utilisées par le peintre nous amène à constater qu'elles sont toutes en lin à grain fin et tissage armure toile serré, recouvertes d'une préparation blanche en couche fine³⁹⁹, choix qui indique la volonté d'obtenir un rendu le plus lisse possible, sans aspérités, afin de gommer le grain sous la surface peinte et retrouver en quelque sorte le contact du vélin serré auquel l'artiste était habitué pour ses lithographies : cette sélection systématique et volontaire est fondamentale car, comme le précisait Jean Rudel : « c'est la première touche de sensibilité du métier »⁴⁰⁰. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette volonté de gommer le support, simple contrainte pour Rivoulon, explique sans doute le fait qu'il n'ait jamais été tenté par la peinture sur support bois couramment utilisée par les peintres troubadours et certains Nazaréens. La régularité des toiles utilisées et de la préparation posée de façon parfaitement uniforme nous laisse soupçonner que l'artiste les achetait toutes préparées, au moins à partir de 1841, date de la commercialisation de ces nouveaux supports « prêts à l'emploi »⁴⁰¹. Sans que nous puissions l'affirmer, il est par ailleurs tout à fait vraisemblable qu'il se fournissait aussi dans ces diverses maisons pour ses pinceaux, palettes et couleurs⁴⁰² quoique la présence dans l'inventaire après décès de « vases en plomb contenant plusieurs couleurs » laisse supposer qu'il les préparait parfois lui-même⁴⁰³.

Dans le domaine des cadres, les constatations que nous avons pu effectuer sont de deux ordres : l'encadrement des commandes de l'État et celui des œuvres destinées à une clientèle privée. C'est surtout le premier cas qui nous est bien connu et ne traduit bien sûr pas du tout des choix propres au peintre. Dans la plupart des cas attestés dans ce domaine (cinq commandes⁴⁰⁴ et deux achats⁴⁰⁵) c'est la maison Souty⁴⁰⁶ qui fut retenue par le ministère pour encadrer les tableaux de Rivoulon aussi bien sous la monarchie de Juillet qu'au début de l'Empire et nous ignorons totalement si ce dernier eut son mot à dire dans la sélection. Dans un cas, c'est la maison Marchand, « encadrement, fournisseur du Ministère des Beaux-Arts », domiciliée au 15 rue des Petits-Champs, qui avait raflé une partie du marché à Souty sous le Second Empire, qui encadra pour le compte de l'administration le *Saint Sébastien* de Saint-Emilion⁴⁰⁷. Les baguettes utilisées sont souvent à mouluration très simple, adaptées aux dimensions du tableau et systématiquement en bois enduit, parfois, mais plus rarement, stuqué (le coût devait en effet

s'en ressentir et les économies constantes que le ministère cherchait à effectuer comme cela transparait dans beaucoup de notes conservées dans les dossiers de la série F²¹ des Archives nationales, expliquent cette simplicité comme le fait qu'un quasi-monopole régnait à chaque période, permettant sans doute de négocier les prix sur la quantité en l'absence de toute concurrence organisée). La préparation est systématiquement blanche, recouverte de feuilles d'or. Ce stéréotype avait parfois le désavantage de ne pas convenir au tableau et à ses tonalités générales, « tuant » l'effet escompté par l'artiste et éteignant les nuances des couleurs chaudes⁴⁰⁸. La fourniture de ces encadrements par l'administration était systématique pour les commandes et, dans la plupart des cas, payée par le maire, la fabrique, le curé, voire par leurs financements croisés. Elle est beaucoup plus curieuse pour les achats, ce d'autant plus que les deux tableaux de Rivoulon concernés⁴⁰⁹ avaient été exposés au Salon plusieurs années auparavant et que l'on imagine mal qu'un artiste ait présenté des œuvres à cette manifestation sans un cadre adéquat. Il est vraisemblable que les artistes, lorsqu'une œuvre était acquise longtemps après le Salon, aient conservés parfois les cadres en réserve pour des travaux ultérieurs, essentiellement pour des raisons financières, jugeant sans doute que l'administration devait procéder dans ce cas comme pour les commandes, le prix proposé, selon un barème très précis, ne concernant toujours que les toiles elles-mêmes et jamais leur encadrement. Ce souci d'économie est peut-être à l'origine de la nature du cadre dans lequel fut retrouvé *L'archange saint Michel* de Cusset⁴¹⁰. Ce dernier date de l'époque Régence et était trop petit pour la toile dont il dissimulait près de six centimètres sur toute la périphérie⁴¹¹. Il est tout à fait possible que Rivoulon lui-même ait récupéré un cadre en stock dans son atelier, voire qu'il se soit adressé à un fabricant qui lui aurait proposé une réutilisation moins coûteuse ; cette pratique existait, même si nous n'en connaissons pas la fréquence, comme en témoigne l'encadrement du *Repos lors de la fuite en Égypte* d'Achille Devéria à la cathédrale de Tulle qui, bien que portant une étiquette de la maison Souty, est, sans aucun doute possible, une moulure du XVIII^e siècle adaptée⁴¹². Des erreurs étaient également parfois commises. Ainsi, lors de la commande du *Christ* de Givet, il est bien précisé que l'œuvre devra venir s'insérer dans le retable du maître-autel qui possède déjà un encadrement convenable, mais le ministère commande néanmoins, à Souty, un cadre. Ce dernier est expédié avec le tableau et les autorités locales ne surent visiblement qu'en faire et se résolurent finalement à l'encadrer dans le retable, après avoir scié les montants verticaux et horizontal supérieur en leur milieu pour coller de petites têtes d'angelots du XVII^e siècle qui devaient appartenir à la précédente moulure⁴¹³.

Nous ne possédons guère de cadres dont nous soyons sûr qu'ils aient été choisis par l'artiste, les seuls exemples étant ceux du *Saint Martin* de 1837⁴¹⁴ et des deux versions des *Litanies de la Vierge*⁴¹⁵. Dans le premier cas, les moulures furent peintes en noir avec un filet et des coquilles d'angles dorés, procédé fréquent sous Louis-Philippe, qui met en valeur l'œuvre, ce que n'aurait pu faire un cadre doré. Était-ce une volonté délibérée ? Il est difficile de l'affirmer, le cadre ayant pu être repeint postérieurement à l'identique de ce qui fut fait plus récemment pour le *Saint Éloi* de Chaptelat⁴¹⁶. Il est néanmoins intéressant de remarquer que, pour sa reprise de 1840⁴¹⁷, Rivoulon utilisa le même encadrement, excepté le décor à la vue, ou suggéra à la municipalité de Villiers-le-Mahieu d'acquérir ce modèle qui devait donc pour lui parfaitement correspondre à une iconographie martinienne (ou pour lequel il avait obtenu un prix intéressant !). La différence principale réside dans le fait que le cadre est ici entièrement doré à la feuille et non plus peint, ce qui répond bien au côté mordoré de la peau de lion servant de selle. Pour les *Litanies* du Salon de 1846, le choix était beaucoup plus classique (baguettes stuquées et dorées à moulure simple, comme en réalisait alors Souty pour les commandes de l'État) alors que pour celles de 1849, Rivoulon décida de peindre le cadre à l'imitation du cuir. Nous possédons également l'encadrement, vraisemblablement original, d'un des dessins préparatoires de *La première opération de la pierre*⁴¹⁸. Ledit dessin avait été collé sur un carton bleu, muni d'une marie-louise en biseau à la vue ornée d'un liséré or, elle-même maintenue par quatre points de colle directement appliqués sur les marges du dessin ; un verre complétait la protection, le tout étant inséré dans la feuillure d'un cadre stuqué et doré à la feuille. Ce dernier est d'une très belle qualité avec éclisses de renfort aux angles et décoré, à la vue, d'une frise de trèfles et de feuilles alternées. Il est très intéressant de remarquer que Rivoulon semble avoir privilégié des cadres de qualité, avec des éclisses d'angle qui garantissaient la cohérence des décors en stuc et devaient être plus coûteux⁴¹⁹ ; il est d'ailleurs significatif de constater, dans son *Inventaire après décès*, que tous les tableaux qu'il avait conservés chez lui ainsi que ses esquisses étaient encadrés⁴²⁰.

Des habitudes commerciales de Rivoulon, en la matière, nous ne possédons que quelques indications. Lorsqu'il est chargé, en 1847, de restaurer deux toiles et leurs cadres pour la mairie de Cusset, il sous-traite ces derniers à un certain Thomas⁴²¹. Dans les dettes signalées dans son inventaire après décès, il est mentionné un M. Couespel, doreur sur bois, domicilié au 19 rue d'Argenteuil non loin de la place des Pyramides, bien loin du quartier où résidait le peintre⁴²². Ce sont les seuls indices de préférences personnelles et de relations professionnelles en ce domaine que nous connaissons.

De la composition

L'analyse minutieuse de la composition des œuvres de Rivoulon qui sont parvenues jusqu'à nous permet plusieurs constatations parfois étonnantes. Ce qui paraît évident à leur vue, et même parfois gênant, reste la précision quasi mathématique et géométrique de leur ordonnancement, qu'il s'agisse des œuvres religieuses en pala ou des tableaux historiques en frise. L'organisation de la surface en est méticuleusement pensée et appliquée à la lettre. Deux cas nous semblent pouvoir être distingués : l'ordonnancement basé sur de simples règles de symétrie et l'utilisation du nombre d'or conduisant à des constructions axées sur des triangles imbriqués ou des schémas « en diamant ». Le premier a été utilisé par Rivoulon pour ses deux toiles religieuses majeures : le *Saint Martin* et les *Litanies de la Vierge*. Il est évident que l'artiste a préalablement mis au carreau dans les deux cas la surface de sa toile ou de son esquisse, procédé qui lui permettait d'asseoir une symétrie parfaite, déduisant ensuite des diagonales permettant la mise en valeur de son personnage central, au sein d'un losange ou d'un diamant, et d'isoler les groupes secondaires dans autant de triangles que nécessaire. Dans le *Saint Martin* (Fig. 8), ce schéma reste très simple : quatre diagonales ont été définies qui isolent dans un losange central la figure du saint et de son cheval et les autres personnages dans des triangles plus ou moins grands. Seuls les deux-tiers supérieurs de l'œuvre ont ainsi été élaborés, l'entrecroisement des différentes lignes formant une étoile de David centrale régulière. Le soubassement et les ailes du retable, n'ont été, quant à eux, organisés que selon des verticales et des horizontales symétriquement architecturées, exceptées les deux saynètes du bas, construites selon une division en diagonale descendante gauche-droite.

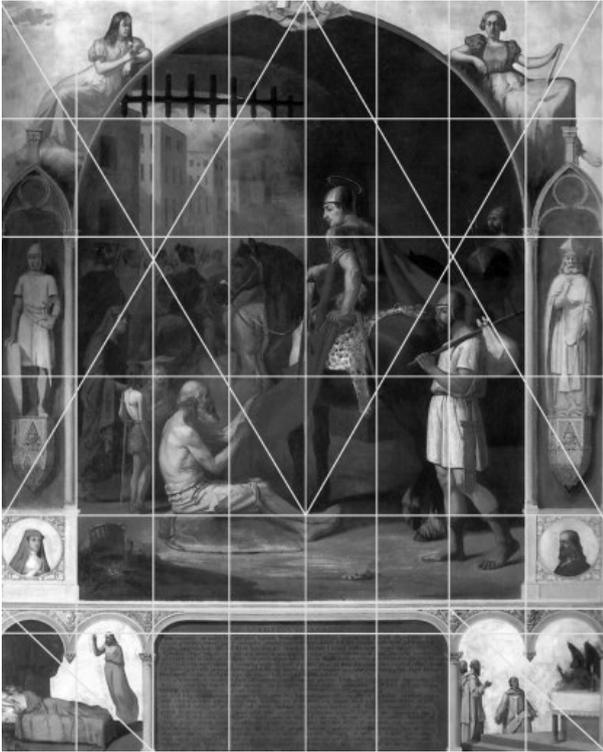


Figure 8

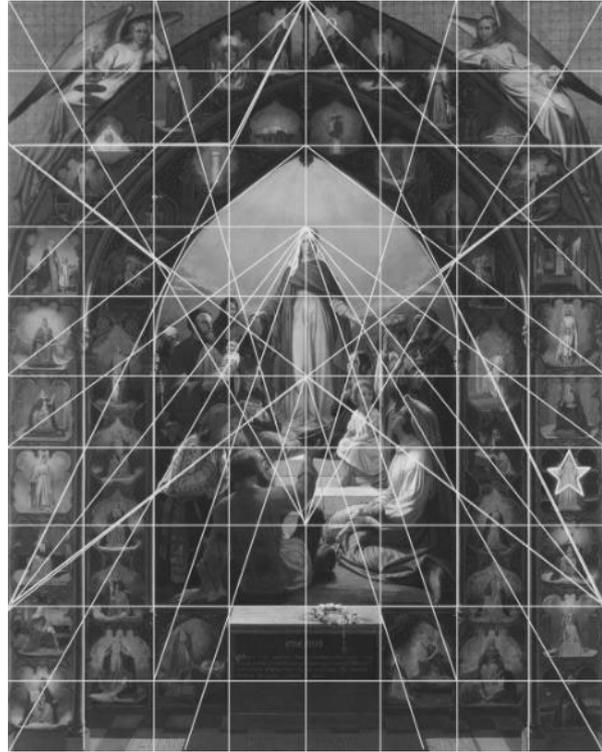


Figure 9

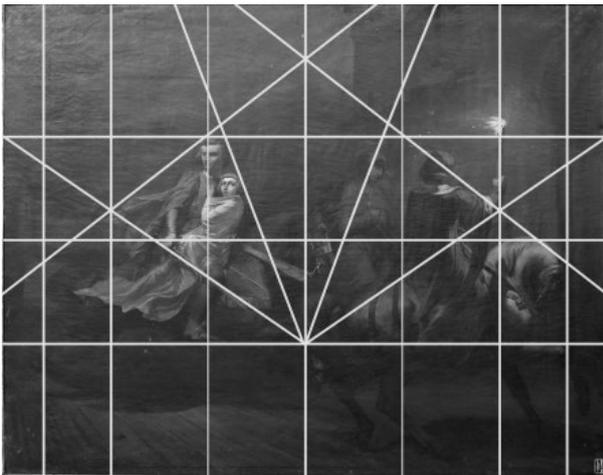


Figure 10

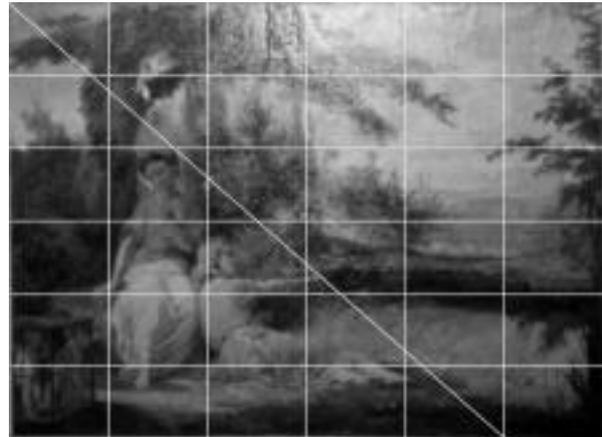


Figure 11

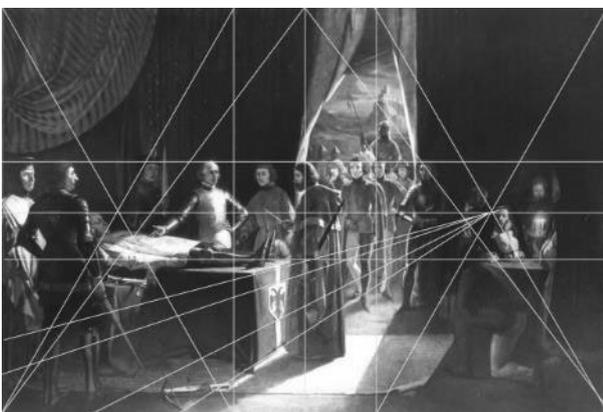


Figure 12

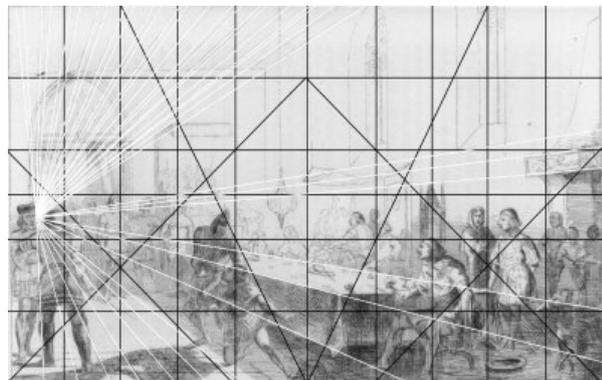


Figure 13

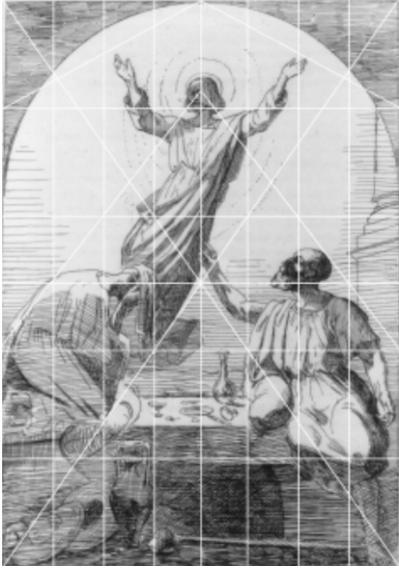


Figure 14



Figure 16



Figure 17

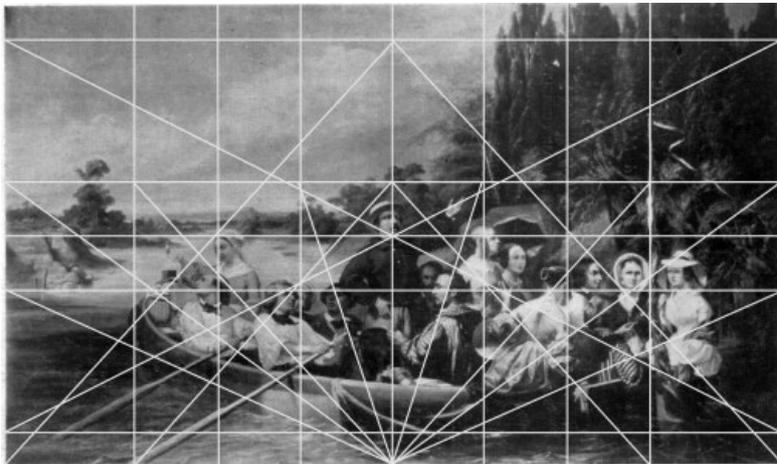


Figure 15

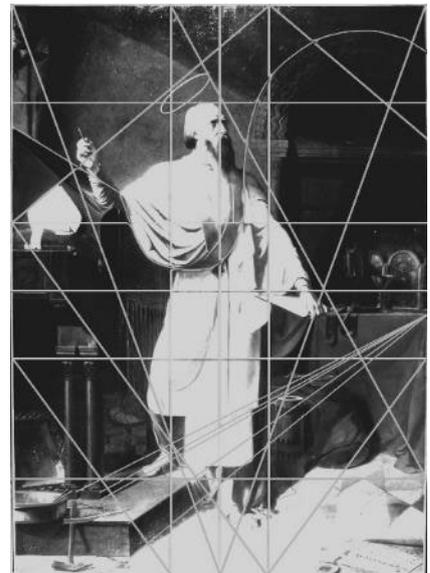


Figure 18

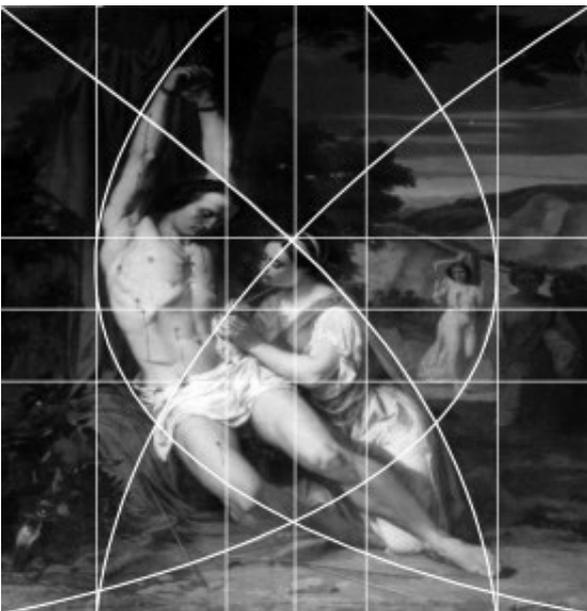


Figure 19

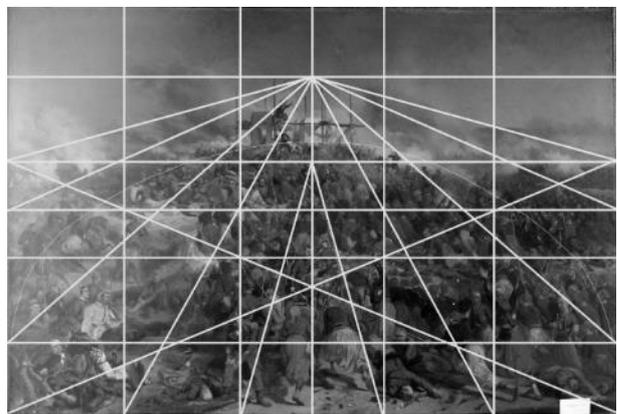


Figure 20

Le cas des *Litanies de la Vierge* (Fig. 9), structuré aussi selon un quadrillage régulier, est beaucoup plus complexe et la division de la surface comporte peut-être intrinsèquement une valeur symbolique. Comme dans le *Saint Martin*, la partie basse de l'œuvre ainsi que les voussures latérales ont été construites autour de segments orthogonaux, excepté les lignes de fuite permettant la mise en perspective de l'autel et du dallage du premier plan. Le réseau de diagonales créé à partir du carroyage insère le personnage de la Vierge dans trois figures géométriques distinctes chargées d'une symbolique différente. Un losange allongé horizontal, formé par l'intersection des lignes partant de la clé de voûte de la pala longeant l'arc et se rejoignant au centre exact de l'œuvre, enserrant la figure centrale de Marie et ses mains étendues ainsi que la totalité de la nuée jaune qui la nimbe, isolant ainsi le monde supra-humain. Les lignes rayonnantes qui émanent du sommet de sa tête et selon lesquelles sont répartis les personnages et orientés leurs regards, croisant celles montant du genou droit du moujik qui enserrant aussi les têtes du groupe central et les bustes des anges des écoinçons, créent grâce à leurs intersections, une figure en diamant. Cette dernière met en évidence la Vierge, les visages des personnes les plus proches d'elle, et accentue le geste des deux mains répandant sa bénédiction sur les affligés ; le diamant ainsi créé, symbole de pureté, est aussi celui duquel rayonne l'Amour marial sur la terre. Enfin, les lignes de construction générales de cette partie supérieure forment une grande étoile à cinq branches semblant répondre à celle de la *Stella matutina* en bas à droite de la composition, épargnée par tout segment du carroyage, et qui véhicule la même symbolique magnifiée. Hasard ou volonté réelle ? ... La question peut légitimement se poser. Mais il nous semble évident que, vue la pertinence des traits de construction retrouvés et l'absence de construction similaire dans les autres œuvres connues de l'artiste, nous sommes ici en présence d'un découpage mûrement réfléchi, amoureux « concocté » et soigneusement exécuté. Cette construction, quoique invisible se devine néanmoins, de façon sous-jacente et non détaillée, à la première lecture du tableau. Jean Rudel parlant de la mise en application du nombre d'or précisait fort justement : « Il va de soi qu'un artiste, possédant à un degré éminent le sens des proportions ou du rythme, trouvera sans calcul les points sensibles de ses compositions : ce qui justifie la valeur de ces lois, surtout si on les vérifie sur des grandeurs qui ont été conçues souvent dans leur ignorance »⁴²³. Il ne nous semble pas que ce soit ici le cas, surtout, nous le verrons, en raison du côté systématique de l'utilisation de compositions géométriquement organisées par Rivoulon, mais, dans le cas contraire, il est certain que l'artiste était véritablement inspiré au sens littéral du terme. Cette organisation de la surface basée sur un simple carroyage d'où partent des diagonales a été pratiquée par le peintre à d'autres reprises mais selon un schéma bien plus simple. Pour le *Tanneguy Duchâtel*, par exemple (Fig. 10), le quadrillage fut conçu de façon irrégulière autour des médianes pour déterminer la partie centrale de l'œuvre qui occupe 3/7^e de la surface de la toile en hauteur. Ce rapport crée une frise dans laquelle l'action est confinée, les 2/7^e supérieurs étant consacrés au ciel et à la partie supérieure de la forteresse et les 2/7^e inférieurs aux jambes des chevaux rejetées dans l'ombre. Quatre diagonales tirées dans l'espace central dessinent les triangles dans lesquels sont inscrits les personnages. Plus simple encore est la composition des *Femmes mettant des amours en cage* (Fig. 11) : dans un carroyage régulier qui délimite l'implantation des divers éléments de l'œuvre, le tracé d'une seule diagonale délimite le triangle rectangle dans lequel sont inscrits les personnages. Il est tout à fait possible, dans ces deux derniers cas, que le résultat ait été obtenu « à l'instinct », sans réel calcul de la part de l'artiste.

Il en va tout autrement pour la grande majorité des toiles de Rivoulon pour lesquelles l'utilisation de la technique du nombre d'or, réellement tracé, au moins sur des croquis préparatoires, est évidente. Le premier cas que nous possédons est celui du *Cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* (Fig. 29) où l'on distingue, sans aucun doute possible, l'utilisation de ce rapport, appliqué ici scène par scène et selon un schéma extrêmement simple de construction sur des lignes obliques, dont les diagonales, que l'artiste complexifiera par la suite comme dans la *Reddition du château neuf de Randon* (Fig. 12). Dans ce dernier tableau, l'application de la division de la surface selon ce principe montre que toutes les têtes des personnages sont incluses sans exception dans la bande horizontale ainsi créée, ce qui accentue bien sûr l'impression de frise procurée par le tableau. Le buste du gouverneur de la forteresse est précisément placé au centre des intersections des lignes ainsi créées. Pour finir, les diagonales isolent les groupes de personnages secondaires et déterminent la direction des gestes ou les attitudes. Le point de départ des lignes de fuite principales, qui ont permis la construction en perspective du lit funéraire et de l'écusson qui l'orne, se situe au niveau du regard du prêtre assis à la droite, ce qui lui confère le statut de témoin principal, voire de chroniqueur de l'action. Notons qu'entre les extrémités de deux de ces lignes de fuite, se trouve exactement inséré l'arc de l'arbalète dont le positionnement, qui pouvait paraître dû au hasard, trouve ici une explication structurelle. Cette organisation se retrouve, de façon presque identique, dans *l'Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean* de 1838 (Fig. 13) : même répartition des têtes des personnages dans la bande horizontale créée par la division de la surface selon le principe du nombre d'or, tracé similaire du réseau de diagonales, localisation identique du point de convergence des lignes de fuite à la hauteur de l'œil d'un des personnages, etc. Rivoulon a complété ce premier tracé de construction par un carroyage régulier qui, combiné aux diagonales, enserrant les groupes principaux dans des triangles et le centre de la composition dans une figure en diamant. Le même type de division se retrouve, appuyé sur un carroyage vertical et plus complexe dans le nombre des diagonales, dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Fig. 14) et *Une promenade sur l'eau* (Fig. 15) où les personnages principaux se retrouvent inscrits à l'intérieur d'une forme en diamant. Ce dernier motif dédoublé et opposé circonscrit également les figures de l'ange et du démon du *Saint Michel* (Fig. 16) où, pour la première fois depuis les *Pèlerins d'Emmaüs*, apparaît la tentation de la ligne courbe, rare jusqu'alors chez Rivoulon mais systématiquement présente à partir des années 1850. L'intersection des lignes du nombre d'or délimite ici le symbole le plus fort de cette lutte entre le Bien et le Mal : l'enchevêtrement des armes. Pour autant que l'on puisse en juger grâce à la lithographie conservée, *La fuite en Égypte* obéissait aux mêmes principes (Fig. 45) : division selon le nombre d'or permettant de répartir les bustes de tous les personnages et la figure de l'ange, de déterminer une figure en diamant renversé enserrant la sainte Famille et un réseau complexe de diagonales permettant la répartition de tous les acteurs de la scène. Le *Christ* de Givet est organisé suivant ce même principe (Fig. 17), l'artiste isolant, au centre, les jambes du Christ et la moitié droite du buste de la Madeleine, qu'une des lignes du nombre d'or sépare verticalement en deux parties égales. De cette première structure, partent des diagonales, suivant exactement la position du crucifié et enserrant les personnages secondaires, qui dessinent, en leurs points de rencontre : une forme en diamant (enserrant le buste et les cuisses du Christ), des losanges (le plus important incluant la figure de diamant précédemment évoquée et les bustes de la Madeleine, de la Vierge et de saint Jean) et des triangles. Leur superposition crée, enfin, une étoile irrégulière à six branches. Dans ce tableau étonnant,

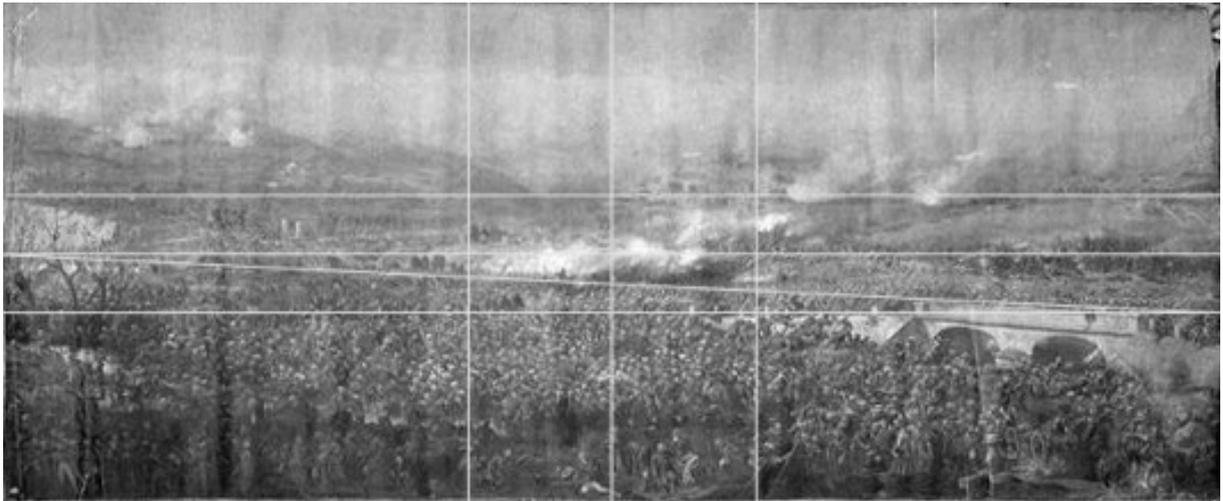


Figure 21

Rivoulon semble avoir voulu combiner toutes ses expérimentations antérieures, en une sorte d'aboutissement parfait des possibilités offertes par la répartition des surfaces selon le nombre d'or et l'organisation géométrique symbolique, poussée, nous l'avons vu, à son paroxysme dans les *Litanies de la Vierge*. Avec le *Saint Éloi* de 1856 (Fig. 18) dont la rectitude est totalement inscrite dans la division verticale du nombre d'or, Rivoulon travaille dans la partie supérieure de l'œuvre sur un jeu de courbes et de contre-courbes qu'il reprendra un an plus tard pour son *Saint Sébastien*. La figure de saint Éloi est inscrite dans une forme en diamant dont la pointe droite se situe en dehors du cadre, ce qui accentue l'impression d'une présence « hors champ » de nature divine. Les lignes de fuite ayant servi à la mise en place de la perspective de l'estrade, des bases et des abaqes des colonnettes, trouvent leur point de départ au bord du tableau à l'extrémité de la table. Le fait qu'aucune ligne de fuite ne gouverne le dallage explique son aspect curieux et décalé. Avec le *Saint Sébastien* (Fig. 19), la complexité de l'application du nombre d'or, qui semble avoir présidé jusqu'ici aux réflexions de Rivoulon, disparaît pour laisser la place à une grande pureté : isolement à la croisée des lignes de la figure d'Irène et définition de la position générale des corps par un jeu de deux courbes et contre-courbes qui créent une ellipse où s'inscrivent exactement le supplicié et sa salvatrice⁴²⁴. Le seul autre personnage formant tache claire dans cet ensemble, la porteuse d'eau de l'arrière-plan, est inclus dans l'ellipse verticale. L'utilisation des lignes incurvées, mélangées à son habituelle composition en triangle, deviendra constante chez Rivoulon même dans ses scènes de la guerre de Crimée comme en témoigne la *Bataille de l'Alma* (Fig. 20). L'analyse de cette dernière montre que le principe du nombre d'or distingue la figure de l'officier central à une intersection de lignes, délimite précisément l'assaut central ainsi que le télégraphe et isole secondairement l'état-major. Les diagonales, majoritairement tirées depuis le sommet du bâtiment, individualisent les groupes de personnages. Mais, pour adoucir la verticalité et le côté abrupt de la charge, Rivoulon a ajouté une ligne courbe qui suit celle du mamelon. Nous n'avons pu retrouver aucune utilisation de courbes dans la *Bataille de la Tchernaiia* (Fig. 21), néanmoins, il est aisé d'affirmer que cette dernière fut bien réalisée suivant le principe de la division de surface par 1,618, qui isole au centre l'artillerie et, vers le bas à droite, le groupe des officiers ; il n'est jusqu'à une diagonale que nous avons pu isoler qui suit exactement l'inclinaison du parapet du pont de Tracktir.

Les exemples sont donc extrêmement nombreux (dépassant de loin la simple coïncidence) et prouvent, par leur répétition, le souci constant d'une composition rigoureuse de la surface de la toile par Rivoulon, qu'elle ait été organisée suivant le nombre d'or ou grâce à une simple répartition géométrique où dominent les formes du triangle et du diamant. Cette composition n'était pas seulement intellectuelle mais devait faire l'objet de tracés précis auxquels le double mètre mentionné dans l'inventaire après décès devait servir. Se référer au nombre d'or n'est pas inhabituel mais fut peut-être accentué chez le peintre par la fréquentation des Nazaréens. Rivoulon mettait-il au carreau ses toiles ? ... Nous ne pouvons l'affirmer. La seule observation que nous possédions est celle fournie par le dossier de restauration du *Saint Michel* qui atteste de l'absence de tout tracé préparatoire. Il ne serait guère étonnant que l'artiste ait travaillé sa répartition de surface sur les esquisses nombreuses qu'il réalisait (comme en témoignent les dossiers de la série F²¹), les mettant au carreau et calculant les proportions qu'il souhaitait appliquer. Il se jetait sans doute ensuite directement sur la toile, l'esquisse finale à la main, ce qui expliquerait quelques petites différences minimales dans la rectitude des surfaces définies mais laissait place entière à la couleur et à son application. Rares sont les reprises et les repentirs si l'on en croit les quelques œuvres ayant fait l'objet de rapports de restaurations développés, ce qui prouve une sûreté de main et une étude préliminaire, au stade des esquisses, très poussée, ne nécessitant plus d'hésitation ni de changement d'optique. Le seul cas où nous possédons trois dessins préparatoires à un tableau ne nous permet pas de résoudre cette interrogation : il s'agit des lavis d'encre brune précédant *La première opération de la pierre*, datée de 1851⁴²⁵. Il est vrai que ce tableau est un des rares à ne pas avoir une organisation extrêmement complexe, la composition étant basée sur un carroyage régulier de la surface et la définition de deux points de fuite servant à placer les éléments géométriques que contient la scène : architectures, estrade, dais et table d'opération (Fig. 46). Nous avons pu observer de façon très précise, démontée de son cadre, l'une de ces esquisses⁴²⁶ et n'avons pu trouver aucune trace de carroyage préparatoire. William Schupbach, conservateur des collections iconographiques de la Wellcome Library, nous a affirmé qu'il en était de même pour la seconde que nous n'avons pu voir⁴²⁷. Le fini de ces deux dessins, semblables dans leur technique, est tel que nous sommes sans doute en présence de réflexions déjà très abouties avant réalisation définitive sur la toile. Si elles ont sans doute été précédées de dessins préparatoires, peut-être carroyés, elles ne sont pas la dernière étape de la création, les différences avec la peinture finale, connue par une lithographie, étant importantes. En effet, si le principal souci de Rivoulon, sensible dans les lavis, semble être le

positionnement de l'assistant du chirurgien, c'est bien la figure de ce dernier qui subira la plus importante modification, passant du statut de « boucher » à celui de « bourgeois ». Le roi n'est plus finalement la figure dominante des esquisses mais il demeure un spectateur intéressé et ébahi comme les autres et le décor connaît plusieurs affinements : l'iconographie du dais abritant Louis XI et la silhouette de l'église Saint-Séverin, principalement. Plusieurs étapes de la création nous manquent donc : les ébauches initiales, sans doute précisément carroyées nous l'avons vu, et les esquisses finales, reflets les plus proches de la composition définitive. Il est en tout cas intéressant de remarquer que le Cussetois effectuait visiblement un certain nombre de dessins préparatoires aboutis avant que de se lancer, sans aucun tracé initial semble-t-il, sur la toile. C'est le seul indice sur son processus de création que nous puissions déterminer avec sûreté.

Cette systématisation de la division de la toile en figures géométriques, si elle ne peut expliquer à elle seule les maladresses de dessin dont fit preuve parfois l'artiste, permet de comprendre l'aspect symétrique et rigide des œuvres religieuses comme l'organisation en frise des compositions historiques jusqu'au début du Second Empire. Division soignée et réfléchie souvent sans perspective profonde, ligne claire, absence quasi totale d'ombrage, gestes des personnages alignés sur les lignes de construction renforçant l'impression de rigidité : toutes ces caractéristiques renvoient aux productions de l'époque médiévale, enluminures de manuscrits, peintures murales ou tapisseries. Nous avons souligné que les lectures de Rivoulon comme ses visites à Saint-Denis concouraient à sa connaissance du Moyen Âge. Il est tout à fait possible qu'il ait également fréquenté la bibliothèque royale, puis impériale, afin de consulter les manuscrits de cette époque et qu'il ait ainsi développé ce style particulier.

Dans le domaine des portraits, seules quatre toiles⁴²⁸, un dessin et trois lithographies d'après des œuvres originales de Rivoulon⁴²⁹ ainsi que deux caricatures⁴³⁰ nous permettent de connaître ses habitudes. On ne peut d'ailleurs pas ici parler de « composition raisonnée », mais de constantes iconographiques : représentation en « plan américain », abandon d'une main sur une table ou encore présence de tissus dans le décor, qu'il s'agisse de rideaux, de voilages, de nappes ou de garniture de sièges.

De la technique picturale et des tonalités

Comment peignait Rivoulon ? La question est visuellement simple quant au rendu mais difficile quant à la technique. Notre seule source fiable demeure les observations des dossiers de restauration de Claire Buisson, de Denise et Jean-Claude Auvity et, plus récemment, celles de Christian Vibert dont nous avons pu orienter les recherches. Dans le premier, consacré au *Saint Martin* de Villiers-le-Mahieu⁴³¹, la restauratrice effectue les observations suivantes : « La couleur est en général très riche en pigments et en matière. Les empâtements qui sont plus ou moins en relief, alternent avec des demi-pâtes et des glacis : rouge vermillon glacé d'une laque de garance pour le manteau de St Martin ou la paille d'or qui sert de coussin : ocre d'or et style de grain, glacis de brun et glacis de bruns « bitumeux » dans les cailloux. Le traitement des cailloux est très « enlevé » : il y a une sous-couche vert clair et une couche de rouge vermillon. La matière brune, épaisse, a séché difficilement en profondeur et manque de cohérence, ce qui [...] fait penser à un bitume. Les accords de couleur sont soutenus par la richesse de la matière (le cheval, le soldat St-martin (sic), le vieillard, les drapés et le sol). Le pagne du vieillard est peint avec du bleu-vert ourlé de rouge et éclairci de jaune-orangé ». Le dossier des Auvity pour l'*Archange saint Michel* de l'église de Cusset note principalement que le travail de couleur est réalisé par jus successifs. Le dossier du *Christ* de Givet, beaucoup plus complet que les précédents, recoupe toutes ces remarques en les précisant et permet une réelle analyse de la technique de Rivoulon. Sur la toile, il semble bien que ce dernier ait mis en place son dessin, sans carroyage, peut-être avec une peinture à l'huile noire ou rouge très diluée posée au pinceau (dont les stries sont visibles) et non au crayon, directement sur la préparation. La surface peinte est toujours très homogène et posée en un film très régulier. Le travail de la matière se fait systématiquement en demi-pâte avec de très rares empâtements souvent limités aux reflets de lumière où à des éléments jugés importants par l'artiste. Les pigments qu'il utilise n'ont pas, pour la période du Second Empire alors qu'ils sont vendus en tubes, de particularisme que la seule observation visuelle puisse permettre de déterminer ; terres diverses brûlées ou naturelles (ocre jaune, terre de Sienne, terre d'ombre), rouge de garance, bleu outremer et bleu de Prusse pour les ciels, blanc probablement à base de plomb. Il utilise des à-plats tout à fait en accord avec son dessin en « ligne claire », mais aussi des reprises dans les lumières avec une écriture graphique qui privilégie une touche vibrante réalisée dans ces jus successifs signalés pour l'*Archange saint Michel*. L'observation des œuvres retrouvées vient confirmer en partie ces analyses si ce n'est qu'à aucun moment nous n'avons pu soupçonner, en l'absence d'analyses plus poussées, l'utilisation de bitume. L'artiste ne pratiquait guère les empâtements en fort relief et le *Saint Martin* de Villiers-le-Mahieu, déjà une exception stylistique nous l'avons souligné à plusieurs reprises, est la seule composition en comportant une grande quantité. En règle générale, l'artiste peint en à-plats avec une grande quantité de matière visiblement destinée à masquer complètement le grain de la toile. Quelques empâtements légers, dans l'herbe de la *Bataille de l'Alma*, par exemple, viennent, surtout à la fin de sa carrière, faire jouer la lumière sur les éléments végétaux. Sur cette première couche de couleurs franches très plates, l'artiste va superposer de nouvelles teintes destinées à obtenir les nuances souhaitées. Enfin, il utilise systématiquement des glacis destinés à donner matière ou transparence aux détails et aux vêtements.

Ces techniques habituelles sont mises au service d'une recherche assez fouillée de couleurs froides, parfois étonnantes (comme dans le ciel de l'*Archange saint Michel* ou du *Christ* de Vannes⁴³²), violentes et toujours extrêmement présentes, opposées à des jeux subtils de teintes chaudes particulièrement travaillées. Les bleus, les rouges et les jaunes sont toujours vifs, mais les bruns, les noirs et, de façon générale, tout ce qui se trouve dans l'obscurité, ne sont jamais francs mais nuancés par le jeu des superpositions de couleurs et l'utilisation de glacis. Il n'est pas étonnant qu'avec ce soin tout particulier destiné à obtenir des toiles lumineuses, même lorsque l'action se déroule la nuit comme dans le *Tanneguy Duchatel*, les critiques aient souvent loué les qualités de coloriste de l'artiste qui rendaient, malgré les faiblesses soulignées des compositions et tout particulièrement de la perspective, la vision de ces tableaux agréable. Cette franchise dans les tons ainsi que l'absence de transition entre teintes chaudes et froides renforcent visuellement l'impression de « ligne claire » plusieurs fois évoquée et ancre le sentiment de référence aux enluminures et peintures médiévales que nous avons souligné à plusieurs reprises.

De la mise en œuvre

Il faudrait bien se garder de dissocier les matériaux de base du lieu où ils sont mis en œuvre : l'atelier. Il est dommage que nous n'ayons pu retrouver trace d'*Un intérieur d'atelier* peint par Rivoulon en 1848-1849⁴³³ qui nous aurait sans doute fourni de plus amples informations sur le lieu de travail de l'artiste en supposant que c'était bien le sien qui était représenté. Nous avons pu repérer plusieurs des bâtiments où il vécut dont certains ont été heureusement conservés et qui sont tous des immeubles de rapport (nous n'avons pu déterminer les appartements précis qu'il habitait)⁴³⁴. Ses premiers logements devaient être très modestes. Le 63 rue de Richelieu (aujourd'hui 61), où il vécut vraisemblablement peu de temps (entre au moins 1833 et le milieu de l'année 1834) était une maison construite entre 1662 et 1667, qui devint, à partir de 1810, l'hôtel meublé lillois situé dans un quartier d'hôtels meublés⁴³⁵, aujourd'hui disparu et remplacé par une construction des années 1960. Il faut bien admettre qu'il est difficile d'imaginer dans un tel lieu l'installation d'un atelier pour les grandes toiles, la plupart de ces hôtels possédant des appartements, de petite taille et peu éclairés, ne se prêtant qu'à la réalisation d'œuvres de chevalet de petites dimensions. Le 16 boulevard Montmartre, où l'artiste logea brièvement au début de l'année 1834, a été remplacé par un immeuble haussmannien qui porte aujourd'hui le numéro 20⁴³⁶. Tout aussi exigü, le 3bis rue des Beaux-Arts (occupé par Rivoulon de 1834 à 1836), immeuble possédant une cour intérieure où Lacordaire, Montalembert et de Coux ouvrirent la première école libre le 9 mai 1831, ne possède que des logements sombres et bas de plafond (Fig. 22 et 23)⁴³⁷. La situation était peut-être un peu différente au 75 rue de Vaugirard (1836-1839), où la façade sur rue donnait, d'après le cadastre de Paris par îlot, sur une venelle menant à un bâtiment aujourd'hui disparu (Fig. 24) qui put sans doute contenir l'important *Pèlerins d'Emmaüs* (360 x 270) que les élus de l'Allier vinrent admirer⁴³⁸. Pendant seize ans, de 1847 à 1863, l'artiste demeura au 1 rue de Fleurus, non loin du jardin du Luxembourg, dans un joli immeuble de rapport à cour intérieure, où se trouvait, d'après le témoignage de Pollet, un espace atelier assez conséquent (Fig. 25 et 26)⁴³⁹. Les principales informations dont nous disposons sont toutes issues de l'inventaire après décès de l'artiste et liées à son dernier domicile, au 10 boulevard d'Enfer, qui ne subsiste plus de nos jours (Fig. 27)⁴⁴⁰. Il est intéressant de noter que l'appartement dont disposait alors le couple, quoiqu'au moins sur deux étages, devait être assez exigü puisque le notaire signale « une pièce servant de salle à manger et d'atelier éclairée par une croisée sur un jardin »⁴⁴¹ ; on imagine sans peine les contraintes d'une telle disposition même si la surface de la pièce était importante ! Néanmoins, il existait également « un cabinet au dernier étage éclairé par une croisée sur le jardin » qui semble avoir servi de lieu de stockage pour les esquisses de l'artiste et de débarras. L'énumération du matériel inventorié est banale : deux chevalets dont un mécanique et l'autre en chêne, « un meuble à usage de peintre avec tiroirs, un lot de pinceaux, palettes et vases en plomb contenant diverses couleurs », un double mètre, des « cartons portefeuilles » destinés à conserver la documentation de l'artiste et des cartons contenant ses esquisses..., soit un matériel assez pauvre qui ne pouvait en aucun cas être suffisant pour réaliser de grandes toiles, à l'image de la *Bataille de la Tchernaiä*, ce qui explique sans doute, nous l'avons déjà souligné, la location d'un second appartement 55 rue du Cherche-Midi (Fig. 28)⁴⁴² où aucun meubles ou peintures ne sont curieusement mentionnés dans l'inventaire après décès. Ces conditions difficiles apportent peut-être quelque lumière sur certaines bizarreries qui étaient restées jusque-là inexplicables. Tout d'abord, le fait que l'inspecteur Bertin vienne constater à l'École royale des Beaux-Arts, l'achèvement du *Portrait en pied du roi Louis-Philippe* d'après Winterhalter, confié à Rivoulon en 1842. Ce dernier y avait-il ses entrées et eut-il l'autorisation exceptionnelle d'y travailler ? Si l'appartement qu'il occupait au 27 rue Notre-Dame-des-Champs (aujourd'hui disparu) était aussi exigü que ses autres domiciles, ceci semblerait assez logique pour une œuvre qui devait avoisiner les deux mètres de hauteur⁴⁴³. En outre, ces difficultés de local pourraient expliquer la rapidité avec laquelle l'artiste peignait ses toiles, hormis le désir visible de faire rentrer l'argent le plus vite possible. En effet, pour les neuf tableaux dont nous avons pu déterminer le temps d'exécution (en prenant pour base de calcul la date de l'arrêté, et non celle de la notification, car il nous semble probable qu'à l'affût de la moindre commande, les artistes sollicités commençaient leur ouvrage dès le premier signe d'accord), trois sont effectués en moins de trois mois, quatre en moins de six mois et deux en un an environ... ce qui paraît extrêmement rapide. Cette diligence dans la création semble avoir aussi présidé à la réalisation des dessins, comme en témoignent les deux épisodes de la guerre d'Orient de 1854 : *Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie* (dessiné et gravé en un peu plus de trois mois)⁴⁴⁴ et *Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo* (dessiné et gravé en un mois et dix jours)⁴⁴⁵.

De telles conditions ont-elles influé sur la taille des tableaux de l'artiste ? Sans aucun doute. Outre les œuvres retrouvées, les Registres des Salons conservés aux archives des musées nationaux jusqu'en 1853 nous permettent de connaître les dimensions des tableaux proposés pour l'exposition. Au fur et à mesure de l'avancement de sa carrière, Rivoulon travaille sur des formats de plus en plus importants. Sous la monarchie de Juillet, 48,6 % (17) des toiles dont nous connaissons les mesures ont leurs dimensions inférieures à 100 cm, dont une grande majorité de scènes de genre destinées vraisemblablement à une clientèle privée ne pouvant héberger des tableaux de très grandes dimensions ; aucune de ces œuvres n'était une commande de l'État ou ne fut achetée par ce dernier. 25,7 % des toiles (9) avaient au moins une de leurs dimensions comprise entre 125 cm et 190 cm : une telle surface nous semble bien être la limite de ce qui pouvait être peint « en appartement », au vu des immeubles habités par l'artiste. Enfin, 17,1 % (6) mesuraient de 200 cm à 250 cm dans leur plus grande dimension et 8,6 % (3) plus de 300 cm et devaient nécessiter un local spécial pour être réalisées. Sous la Deuxième République, Rivoulon privilégia les formats moyens, inférieurs à 200 cm : 38,5 % (5) étaient inférieurs à 100 cm, 46,1 % (6) à 200 cm et 15,4 % (2) supérieurs à 380 cm ; ces deux derniers étaient les seuls tableaux de cette époque issus de commandes de l'État. Enfin, sous le Second Empire, il n'y a plus que 22,2 % (2) de tableaux inférieurs à 100 cm, 33,3 % (3) entre 100 cm et 200 cm et 44,5 % (4) supérieurs à 247 cm dont la gigantesque *Bataille de la Tchernaiä* (643 cm x 338 cm) ; trois de ces quatre dernières toiles avaient fait l'objet de commandes ou d'achats de l'État. C'est, en résumé, dans ces dernières circonstances que l'artiste peignit ses plus grandes œuvres destinées à des bâtiments publics, le ministère ne se portant guère acquéreur ou solliciteur de tableaux de petites dimensions, excepté dans des cas particuliers, comme pour le *Christ en croix* de Vannes⁴⁴⁶ à la taille contrainte par le local et l'emplacement pour lequel il était prévu.



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26

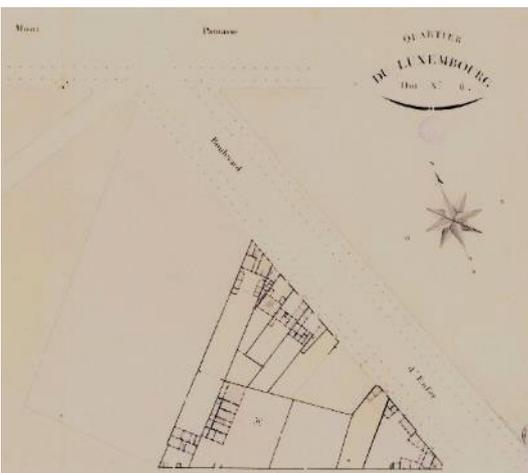


Figure 27



Figure 28

Il est donc tout à fait logique que l'intégralité des œuvres dépassant les 300 cm relèvent exclusivement du domaine religieux et de celui de la guerre de Crimée et aient été destinées au domaine public. De lui-même, Rivoulon ne peignit pas de très grands formats, excepté ses *Pèlerins d'Emmaüs*⁴⁴⁷, sans doute consacrés, en 1839, à attirer l'attention de l'État sur sa capacité à réaliser des tableaux susceptibles d'ornier des édifices religieux, ou encore les *Litanies de la Très Sainte-Vierge*⁴⁴⁸ dont il devait penser qu'elles seraient sans doute acquises par l'État.

De la production et des travaux annexes

Concernant le corpus des œuvres de Rivoulon, il convient de rester extrêmement prudent dans l'analyse des statistiques que nous avons esquissée précédemment car il est tout à fait possible que nous n'ayons en réalité qu'une faible idée de la production de l'artiste en peinture ; il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans les cartons inventoriés au moment de son décès, figuraient cent onze esquisses sur toile, ce qui est bien loin des quatre-vingt-un tableaux que nous avons pu recenser. Il en va de même pour son travail, majoritairement alimentaire, de lithographe et de graveur. En effet, la découverte que nous avons faite des dix-sept illustrations de *l'Histoire de France* d'Anquetil pour l'édition Cajani de 1844⁴⁴⁹ ou de celles accompagnant l'édition Delloye de *Mes prisons* de Silvio Pellico⁴⁵⁰ est, par exemple, purement fortuite. Elles ne sont pas répertoriées dans le Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France, ni dans aucun des ouvrages de référence consacrés aux illustrateurs ; elles ne font pas partie des œuvres déposées au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France et ne figurent pas au dépôt légal... Et nous sommes en présence de dessins signés ! Il en est de même pour les *Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis*⁴⁵¹ réalisés pour *L'Illustration*. Il est tout à fait possible que Rivoulon, aussi bien en tant que dessinateur ou lithographe, voire aquafortiste, ait effectué beaucoup plus de travaux que nous n'en avons aujourd'hui repérés. En effet, il ne nous semblerait pas étonnant, par exemple, que ses *Victimes du Neuf thermidor*⁴⁵² aient été faites pour illustrer un ouvrage que nous n'avons pu repérer (une nouvelle édition de *l'Histoire de France* d'Anquetil ?). Les White, dans leur ouvrage sur *La carrière des peintres au XIXe siècle*, précisent que « Les peintres majeurs, nous le savons par les catalogues détaillés de leur œuvre, produisaient souvent jusqu'à cinquante (ou plus) peintures à l'huile vendables chaque année »⁴⁵³. Il nous semble que ce nombre pouvait aussi être atteint par des artistes mineurs, quoique, dans le cas de Rivoulon, nous pensons que l'on devait se situer à un niveau inférieur, sans pouvoir totalement l'affirmer.

L'artiste dut, surtout à ses débuts, accepter tout et n'importe quoi. Si le Rivoulon de l'anecdote de beuverie de 1840 est bien notre artiste⁴⁵⁴, qui se déclare alors « peintre d'enseignes », il est tout à fait vraisemblable qu'il ait accepté (et il ne fut pas le seul !) de tels travaux pour vivre dont la fourniture de modèles aux pâtisseries-confiseurs⁴⁵⁵ ! Dans le même esprit, nous avons vu, avec l'épisode de Cusset⁴⁵⁶, que Rivoulon effectua, à l'occasion, des restaurations de tableaux anciens sans pouvoir affirmer qu'il s'était fait une spécialité de ce domaine que nombre de ses prédécesseurs et contemporains pratiquèrent. Cette activité était habituelle au XIXe siècle, les « réparations » ou « restaurations » étant alors confiées à des peintres. Peut-être le Cussetois en fit-il une source de revenus annexe ? Rien ne nous permet de le confirmer ni de l'infirmer.

CONCLUSION

Une telle étude, sur un sujet somme toute mineur, trouve-t-elle une justification scientifique et peut-elle apporter un éclairage, si faible soit-il, sur la carrière des peintres au XIX^e siècle ? C'est à dessein que nous utilisons ces derniers mots pour évoquer l'ouvrage homonyme de Harrisson et Cynthia White, paru en 1965 et réédité, il y a presque une vingtaine d'années, avec une préface de Jean-Paul Bouillon. Dans cet essai sociologique, aux imperfections évidentes signalées par les auteurs eux-mêmes, les chapitres III et IV, traitant respectivement de l'émergence d'un nouveau système et du rôle des impressionnistes en son sein, sont toujours d'actualité, souvent utilisés et fréquemment cités au sein de publications qui, jusqu'au milieu des années 1980, étaient encore très centrées sur les mouvements d'avant-garde. C'est oublier un peu vite les deux premiers chapitres consacrés à l'académisme pour lesquels, suite au présent travail sur Rivoulon, nous pouvons attester en partie de la justesse statistique et de la pertinence de certaines conclusions. Entre autres, notre travail contribue à combler en partie deux lacunes relevées par les auteurs : « Le meilleur moyen de contrôler les entrées du *Dictionnaire général* est peut-être de les confronter à une information bien précise sur tel ou tel peintre pris isolément, par exemple à partir du livre de Rewald sur les impressionnistes. »⁴⁵⁷ et « À cause de la réaction du XX^e siècle contre ce style de peinture, nous n'avons pas, pour la plupart des peintres académiques de la période 1850-1870, et même pour les principaux d'entre eux, de catalogue détaillé »⁴⁵⁸. Parmi leurs conclusions, figurait également la réflexion suivante : « Lorsque nous nous tournons vers le passé, nous ne nous intéressons, généralement, qu'aux meilleures peintures. Certains conservateurs ont la sagesse de remplir leurs sous-sols, car ce que nous entendons par "meilleur" change en même temps que nous »⁴⁵⁹. Il n'en reste pas moins que nous rejetterons toujours la plupart des peintures qui auraient requis notre attention si nous en avions été les contemporains. Pourtant, si nous voulons comprendre les institutions sociales de la peinture, nous devons prendre en compte les hommes qui sont les auteurs de cette production ordinaire aujourd'hui oubliée. Il se peut même que, pour comprendre l'évolution du style des œuvres majeures d'une époque, la connaissance du tout-venant des peintres contemporains soit indispensable »⁴⁶⁰. Ces constatations ne peuvent être validées que par une comparaison soigneuse entre les résultats statistiques applicables au Cussetois dans le travail des White et nos propres investigations dont la convergence pourrait donner une certaine légitimité aux propos des sociologues, en ce qui concerne cet artiste à tout le moins. En effet, si on applique à Rivoulon les résultats du tableau 5 de cet ouvrage, on s'aperçoit que le Cussetois expose bien pour la première fois au Salon à l'âge de vingt-quatre ans, moyenne obtenue pour les peintres nés entre 1805 et 1814 par les White et que, si on excepte l'exposition posthume de 1864, Rivoulon exposa pour la dernière fois au Salon en 1861, ce qui, depuis 1834, date de sa première présentation, totalise vingt-sept ans de présence à cette manifestation, durée moyenne calculée par les White. Enfin, si l'âge moyen que ces derniers obtinrent pour la première médaille au Salon était de trente ans pour la tranche d'âge considérée, Rivoulon avait lui trente-six ans. Il est intéressant de constater que ce dernier correspond donc en grande partie à l'échantillonnage établi par les sociologues ce qui nous permet d'accorder une certaine foi au système, à première vue bancal, d'analyse statistique qu'ils avaient mis en place.

Si nous replaçons par ailleurs notre artiste dans les caractéristiques générales déterminées par les points 1 à 6 du même tableau 5, on constate qu'il fait partie des 67 % de peintres nés entre 1805 et 1814 qui ne fréquentèrent pas l'école des Beaux-Arts, des 64 % nés hors de Paris intra-muros, des 67 % ayant reçu des commandes officielles, des 75 % qui n'occupèrent pas de poste officiel, des 50 % qui reçurent une médaille au Salon et des 75 % qui ne reçurent pas la Légion d'honneur, bref qu'il se situe dans une immense majorité. De l'échantillonnage ainsi choisi, les White tirent la conclusion « qu'une minorité assez restreinte de peintres recevait une distinction officielle ou une aide financière », ce qu'il convient de nuancer⁴⁶¹. L'analyse, à travers le seul échantillonnage du *Dictionnaire* de Bellier et Auvray, si elle touche juste en ce qui concerne les grandes généralités statistiques, nous l'avons souligné *supra*, trouve ses limites dès qu'il s'agit d'observations plus fines touchant à la vie des peintres et à leurs moyens d'existence. Ainsi, par exemple, les White affirment, sur la base de son ouvrage paru en 1848, *Lettres d'un artiste sur l'état des arts en France* que « Bergeret⁴⁶² faisait certainement partie du quart le mieux loti des trois mille peintres du système national. La plus grande part de son revenu venait sans doute, sous une forme ou une autre, du gouvernement, mais le profit qu'il en tirait n'était ni considérable ni assuré, et il ne vendait jamais à l'État qu'une petite partie de ses peintures exposées au Salon. L'entrée biographique de Bergeret est l'une des rares du *Dictionnaire général* qui donne la liste d'une grande partie des peintures exposées aux Salons – ces dernières ne représentaient qu'une petite part de sa production totale – comme ayant été acquises par le gouvernement, sur commande ou pour des musées. Il semble que l'on puisse à bon droit en conclure que la majorité des peintres professionnels travaillant sur la scène nationale ne recevaient directement du gouvernement, qu'un revenu modique. Les peintres les plus favorisés recevaient beaucoup plus mais ce sont les clients privés qui enrichissaient les plus fortunés d'entre eux. Les commandes ou les achats du gouvernement étaient surtout importants parce qu'ils contribuaient à faire les réputations »⁴⁶³. Ces affirmations, parfois antinomiques, méritent d'être observées à travers l'exemple de Rivoulon. En effet, à aucun moment, les White ne précisent les montants des rémunérations de Bergeret pour ses commandes ou achats étatiques... Et c'est pourtant le nœud du problème. Nous avons vu que Rivoulon toucha, en vingt ans, vingt et un mille deux cents francs de la part de l'État, soit une moyenne de mille soixante francs par an, qu'il voyait ses originaux payés aussi chers que les réalisations de certains maîtres et que nous n'avons aucune idée du volume de sa production vendue à des propriétaires privés et encore moins de la masse financière que cela représentait (à notre connaissance, les mêmes lacunes existent pour Pierre-Nolasque Bergeret et l'affirmation selon laquelle « Les peintres les plus favorisés recevaient beaucoup plus mais [que] ce sont les clients privés qui enrichissaient les plus fortunés d'entre eux. » est dénuée de toute base objective solide). Si nous reprenons le tableau 9 des White qui donne les salaires journaliers de certaines professions au XIX^e siècle, nous nous apercevons que mille soixante francs par an correspondaient à deux cent douze jours de travail d'un bijoutier ou d'un orfèvre de 1848 ou encore d'un imprimeur ou d'un tailleur de pierre en 1857, ce qui est loin d'être négligeable. Certes, cette rémunération n'était pas régulièrement répartie et ne peut être, pour cette raison, assimilée à un salaire ; cela devait rendre illusoire toute gestion domestique sur le long terme et favoriser l'alternance régulière de dettes et de remboursements ainsi que l'obligation de trouver d'autres sources de revenus, l'estampe pour Rivoulon, ou des débouchés privés. Ces constatations sont parfaitement en accord avec cette réflexion des White : « Les bons prix atteints par des peintures isolées ne satisfaisaient pas un peintre s'ils n'étaient obtenus qu'à des intervalles de temps dont la durée restait aléatoire. Dans la mesure où tous les principes du système

académique l'incitaient à un mode de vie bourgeois, l'artiste désirait surtout bénéficier d'un revenu prévisible, qui était, pour la bourgeoisie, la marque d'une carrière réussie »⁴⁶⁴. Enfin, signalons que l'action de l'État, par l'intermédiaire de ses commandes et achats, s'apparentait le plus souvent à une assistance sociale pour les artistes en difficulté et était bien loin de « faire les réputations », excepté pour la réalisation de grands décors muraux par exemple.

Les remarques qui précèdent, si elles ne légitiment pas, en tant que tel, l'intérêt que peuvent avoir les biographies d'artistes mineurs du XIX^e siècle, montrent que la réalité de la vie de ces peintres est non seulement complexe, comme toute vie humaine, mais aussi variée et non réductible à des schémas préétablis, même si des approches statistiques licites sont possibles, et même souhaitables, dans le domaine purement matériel notamment. En outre, leur confrontation permet de constater que la situation du milieu artistique du XIX^e siècle se modifia tout aussi vite que la société, et pas seulement avec l'apparition des avant-gardes, la multiplication de ces biographies permettant de se faire une plus juste idée de la répercussion de ces évolutions sur le choix d'une carrière et sur le déroulement de cette dernière. Certains phénomènes habituellement minorés prennent ainsi un tout nouveau relief : l'apparition, en ce début des années 1840 véritable démarrage de l'industrialisation, des toiles toutes préparées, des couleurs en tubes et autres facilités qui, d'un artiste encore artisan, voire un peu alchimiste, va conduire peu à peu à une génération de « peintres-consommateurs » n'ayant plus le souci du long travail préparatoire matériel (bien que certains s'y soient, il est vrai, toujours confrontés) et beaucoup plus de liberté pour penser et créer... Sans compter l'inappréciable gain pour la santé de l'artiste, beaucoup de ces phases préliminaires obligeant au maniement de produits toxiques dont le plomb, épiphénomène qu'il conviendrait d'analyser à la lumière des durées de vie entre les deux moitiés du siècle. La connaissance fiable de la carrière de ces peintres aide donc à mieux comprendre la diversité des situations rencontrées, non réductible à la seule course au prix de Rome⁴⁶⁵, et, surtout, à analyser, du point de vue de l'histoire de l'art et non plus de la sociologie, les influences, les filiations et les originalités qui les caractérisent, tant il est vrai que cette dimension semble parfois bien oubliée.

En effet, l'artiste mineur est beaucoup plus sociologique que part de l'histoire de l'art. La sociologie se nourrit fréquemment du commun alors que l'histoire de l'art privilégie souvent les élites. Néanmoins, s'il semble logique à tous de considérer que la meilleure connaissance des carrières conduit à une meilleure appréhension du milieu, c'est souvent aux dépens de la connaissance technique des œuvres produites par ces peintres mineurs, des iconographies développées et, somme toute, de leur contribution à la diffusion d'« images » plus ou moins stéréotypées, répandues par la gravure ou, tout simplement présentes, parfois fortement en raison de leur taille, dans des édifices publics, civils comme religieux. Depuis nombre d'années, Nicole Heinich, par exemple, étudie, du point de vue sociologique, le milieu de la peinture du XIX^e siècle avec une foi aveugle dans l'ouvrage des White jamais critiqué ou mis en doute, se posant tout récemment le problème de l'élite artiste et, accessoirement, de la bohème⁴⁶⁶ selon des critères qui nous semblent bien discutables en ce qu'ils ne prennent en compte implicitement que l'élite, justement, et ne se réfèrent jamais à la création proprement dite, contrairement aux nombreux exemples littéraires que donne cet auteur. Séparer la vie de ces artistes de leur production à partir du moment où ils sont considérés comme mineurs et tout juste bons à être de la « chair à statistiques », sans rentrer dans un débat Proust/Sainte-Beuve, est un non-sens que les critiques de l'époque ne pratiquaient pas, relevant tout autant un Delacroix qu'un Rivoulon, même si le nombre de lignes qui leur étaient consacrées était fort différent. Nous nous rapprocherions donc plutôt volontiers, méthodologiquement, de la démarche d'Isabelle Saint-Martin, dans son ouvrage sur les catéchismes du XIX^e siècle qui prend bien en compte toutes ces données : *Voir, savoir, croire*⁴⁶⁷ que nous détournerions volontiers à notre profit sous les termes « Regarder, connaître, douter ». « Regarder », car il s'agit de cesser de simplement voir ces œuvres mineures d'artistes mineurs, mais de les disséquer techniquement, stylistiquement, iconographiquement avec les spécificités éventuelles de leurs châssis, toile et cadre, sans préjugés et au même titre qu'un tableau considéré comme « majeur » et, surtout, sans s'en tenir au seul rendu souvent décevant à nos yeux de « non-contemporains »⁴⁶⁸. « Connaître », car on ne connaît pas simplement en regardant ; la connaissance doit s'étendre tout aussi bien à la chose représentée dans tous ses détails qu'au processus et aux circonstances qui ont conduit à sa création (contexte, achat ou commande publics ou privés, etc.) : elle se doit donc d'être diachronique et synchronique, exercice difficile de toute bonne archéologie ! Enfin, « Douter » de tout et faire partager ce doute ; le doute peut être celui de l'interprétation par l'historien d'art actuel de telle image ou de tel texte mais aussi la mise en cause de sa réelle capacité à se projeter dans l'esprit des contemporains de l'artiste et d'évaluer le vrai impact de ces œuvres, aujourd'hui considérées comme « mineures » voire sans intérêt, sur la critique et le public... Il est enfin le doute que l'on ne peut manquer de ressentir lorsque, après de longues années passées à étudier un artiste, on serait tenté, par un phénomène de symbiose compréhensible, de lui octroyer plus de talent ou d'importance qu'il n'en eut réellement. Ce n'est que le retour aux faits eux-mêmes qui permet de raison garder.

La recherche de l'originalité à tout prix ne fait pas l'artiste : cette remarque peut certes s'appliquer à Rivoulon en ce qu'il est certainement, dans sa catégorie, un très intéressant investigateur en iconographie sans être, techniquement, un génie⁴⁶⁹. Ne bénéficiant d'aucun soutien particulier, il effectue néanmoins une carrière honorable et rémunératrice auprès des services de l'État. Sa production est composée presque exclusivement d'originaux et il rencontre, nous l'avons souligné à plusieurs reprises, un réel succès auprès de la critique. Suivant en cela l'exemple de certains de ses contemporains plus célèbres, il pratique professionnellement, outre la peinture, la sculpture, la lithographie et d'autres techniques d'estampe : il illustre bien la curiosité de nombre d'artistes s'étant essayé à tous les arts avant de choisir une voie définitive. Humainement, il côtoya plusieurs mouvements de la première moitié du XIX^e siècle : la bohème romantique des « cénacles », les jeunes « socialistes » de la société des Droits de l'homme, le milieu des peintres nazaréens puis, plus tard, celui des peintres de batailles au moment de la guerre de Crimée. Au-delà de l'intérêt sociologique déjà évoqué, ces faits justifieraient à eux seuls l'intérêt qu'il convenait de porter à cet artiste qui, quoique « mineur », fit partie de la communauté artistique des années 1830-1860, y contracta d'illustres amitiés, surtout dans le domaine de la sculpture, et fut apprécié par plusieurs critiques de renom : sa redécouverte aujourd'hui apporte modestement une brique supplémentaire à la connaissance du milieu artistique du XIX^e siècle et de sa richesse picturale et iconographique.



CATALOGUE



Peintures

P.1 (et S.1)

Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris

1832

Huile sur toile sur châssis à clés du XIX^e siècle (bois résineux)

H. 64,6 ; L. 54,1 (toile) H. 155 ; L. 110 (avec cadre)⁴⁷⁰

Monogrammé dbm, à l'huile rouge : 1832 – AR (accolés)

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1833 et fut refusée par le jury ; elle fut sans doute offerte par Rivoulon à Victor Hugo, ou achetée par ce dernier ; c'est peut-être le cadre que l'écrivain semble avoir très tôt dissocié de la toile, qui est décrit en 1844 dans son domicile de la place des Vosges parmi les « [...] quelques plâtres modernes sur des sujets de Notre-Dame de Paris [...] »⁴⁷¹ ; lors de la vente du mobilier de la maison occupée par l'écrivain depuis fin 1848, rue de la Tour d'Auvergne, au moment de son départ en exil, est mentionnée une « glace dans un cadre en terre cuite, style gothique, à sujets de la (sic) Notre-Dame de Paris »⁴⁷² ; il s'agit bien de la sculpture de Rivoulon et il est évident qu'Hugo y était particulièrement attaché pour l'emporter à Guernesey et l'utiliser comme élément décoratif dans le vestibule d'Hauteville House ; le tableau, lui aussi, semble bien avoir été conservé dans ce lieu d'exil⁴⁷³.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 4 et *KK 27, n° 965.

Bibliographie :

Paris, 1985-1986, p. 570 ; https://fr-fr.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1259278167426456&id=160681813952769 (consulté le 31 août 2022) ; <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/scenes-de-notre-dame-de-paris> (consulté le 31 août 2022) ; <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/17-01-21audi-net.pdf> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Paris, Maison de Victor Hugo, inv. MVHP-P-2722 (peinture) ; Guernesey, Hauteville House (cadre).

Œuvres en rapport :

Projet de frontispice pour « Notre Dame de Paris » de Victor Hugo (titre Éric Moinet) (Fig. 67)

Célestin-François Nanteuil (1813-1873), attribué à⁴⁷⁴

25 septembre 1836

Crayon graphite sur papier

H. 21,6, L. 14,3

Inscriptions :

En haut, au milieu, au crayon graphite : *Imité de Rivoulon. Paris 25^{bre} 1836*

En bas, au milieu du socle soutenant le retable : *VICTOR HUGO*

Historique :

Légué par Paul Fourché au musée des Beaux-Arts d'Orléans en 1922.

Expositions :

Orléans, 1997-1998, *Le Dessin au temps des passions*, n° 53.

Bibliographie : Orléans, 1997-1998, snp, n° 53 ; <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/scenes-de-notre-dame-de-paris> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : musée des Beaux-Arts d'Orléans, inv. album 8, folio 184.

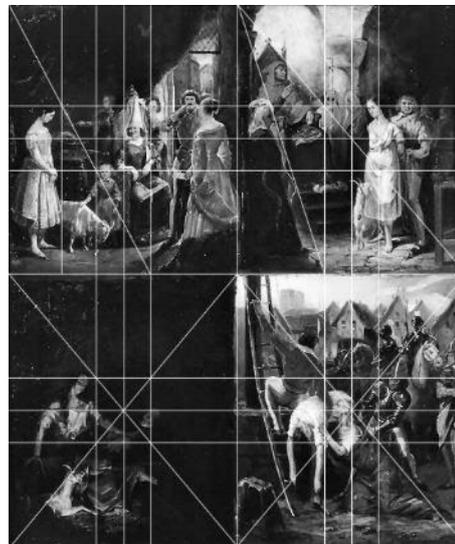


Figure 29

Le lieu de conservation de cette œuvre n'était jusqu'ici pas connu. La découverte du monogramme de Rivoulon sur une toile peinte publiée par Pierre Georgel comme anonyme en 1985, à l'occasion de l'exposition *La Gloire de Victor Hugo*, nous a récemment permis de l'attribuer à l'artiste. Le A et le R accolés sont en effet spécifiques de la signature du Cussetois qui utilisa très souvent cette particularité graphique⁴⁷⁵. Si nous ne connaissons pas d'exemple du monogramme seul, l'utilisation de l'huile rouge est elle aussi caractéristique des habitudes de l'artiste⁴⁷⁶, ainsi que l'usage de signer de préférence en bas à gauche des scènes⁴⁷⁷. Il est tout à fait vraisemblable, comme pour sa première lithographie signée curieusement « Rivouillon fils »⁴⁷⁸, que le Cussetois ait alors cherché ses marques, ce d'autant plus que son paraphe devait être ici discret, compte tenu de la taille de l'œuvre et du recouvrement du cadre.



P.1

La toile retrouvée est constituée de quatre saynètes symétriquement réparties, ayant pour sujet principal Esmeralda, qui se lisent de gauche à droite et de haut en bas :

- *Du danger de se confier à une chèvre* (Livre septième, I)⁴⁷⁹. Le Cussetois dépeint ici l'action se déroulant dans la maison de la dame Aloïse de Gondelaurier, alors que plusieurs jeunes demoiselles y sont réunies en présence du capitaine Phoebus, pour se présenter comme éventuelles « accompagnatrices » de madame la dauphine Marguerite. Esmeralda est invitée à monter pour danser et, pendant qu'elle est interrogée par les assistants, la petite Bérangère, âgée de sept ans, joue avec Djali, la chèvre de la bohémienne, qui trace alors de sa patte, à l'aide d'un alphabet en bois, le nom de Phoebus. Esmeralda est aussitôt accusée de sorcellerie. Rivoulon s'est tenu très près de la description de la scène par Hugo : « Au fond, à côté d'une haute cheminée armoriée et blasonnée du haut en bas, était assise, dans un riche fauteuil de velours rouge, la dame de Gondelaurier, dont les cinquante-cinq

ans n'étaient pas moins écrits sur son vêtement que sur son visage. À côté d'elle se tenait debout un jeune homme d'assez fière mine, quoiqu'un peu vaine et bravache, un de ces beaux garçons dont toutes les femmes tombent d'accord, bien que les hommes graves et physionomistes en haussent les épaules. Ce jeune cavalier portait le brillant habit de capitaine des archers de l'ordonnance du roi [...] »⁴⁸⁰. Rivoulon a voulu souligner l'archaïsme de la femme assise en la dotant d'un habit sombre et d'un hennin, haut bonnet effectivement en usage au XV^e siècle. Par opposition, les trois jeunes femmes présentes (au lieu des quatre que comporte la scène chez Hugo) portent des robes claires très décolletées et sont coiffées en chignon, tenue qui les apparente à de nobles dames de l'époque de Louis XIII... comme l'uniforme et les fines moustache et barbe du capitaine Phoebus que ne renierait pas un mousquetaire. En voulant suivre au plus près les nuances de la description d'Hugo, le jeune artiste de vingt-deux ans tomba dans l'anachronisme, erreur qu'il ne renouvela guère dans la suite de sa carrière. Le risque était moins grand pour la tenue simple d'Esmeralda, à la jupe plissée retenue par une ceinture et dont le décolleté correspondait à son statut de bohémienne, et pour celle, intemporelle de l'enfant. Le Cussetois a simplifié le décor, utilisant des tentures comme fond et laissant deviner par la croisée du second plan droit, une rue de Paris et non la cathédrale Notre-Dame située face au balcon de la demeure dans le roman. La cheminée du texte de Victor Hugo n'est ici évoquée que par le poulet cuit qui se trouve posé sur une table, au second plan, entre madame de Gondelaurier et Esmeralda. Ce décor est complété, à l'arrière-plan, par une étagère fixée au mur sur laquelle reposent des plats et ustensiles d'argent ou d'étain, rappelant les travaux des peintres flamands et hollandais dont Rivoulon dut ici s'inspirer. Détail important : il n'a pas oublié de doter le cou de Djali d'une cordelette où est attachée la bourse contenant l'alphabet de bois.

- *L'écu changé en feuille sèche* (Livre huitième, I à III)⁴⁸¹. Il nous a semblé, tout d'abord, que Rivoulon avait ici représenté le procès d'Esmeralda et non la question qu'elle subit, épisode d'où Djali est absente. Néanmoins, dans le roman, l'audience a lieu dans une salle vaste et sombre à fenêtres ogivales, en présence d'une nombreuse assemblée, alors que la chambre des tortures est un caveau sans autre ouverture que l'entrée et muni d'un four pratiqué dans l'épaisseur du mur, ce qui paraît plus proche de la présente représentation. Le personnage assis pourrait alors être le procureur du roi en cour d'église, Jacques Charmolue, l'homme au premier plan à gauche, le médecin, et celui tenant les poignets de la prisonnière, le bourreau Pierrat Torterue. Il convient de noter que Victor Hugo ne fait à aucun moment allusion à des personnages cagoulés qui rappellent ici plutôt l'Inquisition espagnole dont les méthodes semblent avoir marqué Rivoulon⁴⁸². Ce dernier a peut-être voulu rassembler les trois chapitres de *L'écu changé en feuille sèche* en une seule représentation synthétique. Le décor évoque une crypte romane avec ses arcs retombant sur une colonne au chapiteau non décoré alors que, du côté gauche, la cathèdre juchée sur trois degrés sur laquelle est assise le prélat est incontestablement de style gothique. Quant à la table représentée au premier plan droit, elle n'illustre aucun style particulier mais évoque peut-être le lit de torture où furent appliqués les brodequins à Esmeralda. Cette dernière est vêtue d'une tunique blanche qui sera la sienne dans les deux derniers tableaux.

- *Lasciate ogni speranza* (Livre huitième, IV)⁴⁸³, épisode souvent appelé « Esmeralda dans son cachot ». Sur le fond sombre de circonstance, Rivoulon a détaché, éclairés depuis une source invisible située vers le bas à droite (sans doute « le falot [...] posé sur un degré de l'escalier » du roman⁴⁸⁴), les figures de Djali, d'Esmeralda et de Claude Frollo. Quel instant de cette dramatique confrontation est ici représenté ? Il est bien difficile de l'affirmer avec sûreté. Peut-être est-ce le moment où l'archidiacre « se traîna vers elle à deux genoux »⁴⁸⁵ pour la supplier de l'aimer, ce que semblerait confirmer le geste de rejet de la bohémienne ? En tout cas, la présence de la chèvre, dans ces circonstances, est non seulement curieuse mais aussi contraire au récit d'Hugo. Les seuls autres détails présents dans la scène sont deux bouteilles dessinées au premier plan gauche, sur lesquelles se reflète la faible lumière. Rivoulon joue ici sur le principe du clair-obscur dans une gamme de marron, de bruns et de verts très subtils.

- *Le petit soulier* (Livre onzième, I)⁴⁸⁶. L'épisode relaté est un des plus célèbres du roman. Alors qu'Henri Cousin, exécuteur de Tristan l'Hermite pour Louis XI « prit la jeune fille sur son épaule, d'où la charmante créature retombait gracieusement pliée en deux sur sa large tête. [...] Il mit le pied sur l'échelle pour monter. En ce moment la mère, accroupie sur le pavé, ouvrit tout à fait les yeux. Sans jeter un cri, elle se redressa avec une expression terrible, puis, comme une bête sur sa proie, elle se jeta sur la main du bourreau et le mordit. Ce fut un éclair. Le bourreau hurla de douleur. On accourut. On retira avec peine sa main sanglante d'entre les dents de la mère »⁴⁸⁷. Cette dernière, la recluse de la Tour-Roland, est ainsi décrite par Hugo : « vêtue d'un sac brun qui l'enveloppait tout entière à larges plis, ses longs cheveux gris rabattus par devant tombant sur son visage le long de ses jambes jusqu'à ses pieds [...] C'était un de ces spectres mi-partis d'ombre et de lumière, comme on en voit dans les rêves et dans l'œuvre extraordinaire de Goya [...] Ce n'était ni une femme, ni un homme, ni un être vivant, ni une forme définie ; c'était une figure »⁴⁸⁸. Rivoulon s'est inspiré de cette description pour donner à celle que l'on surnomme la « sachette », vêtue de cette même robe de bure brune, un aspect androgyne et décharné, proche en tous points du portrait du roman, avec un souci visible de tendre au fantastique goyesque ; le rejet de la chevelure grise sur le flanc droit de la femme, invisible du spectateur, permet de faire ressortir la maigreur squelettique du personnage, grâce au traitement du cou et des épaules tendus par la violence de la morsure qu'elle inflige à Henri Cousin. Ce dernier ne porte pas, comme dans le roman, Esmeralda sur ses épaules, mais sous

son bras droit alors que la main gauche saisit un barreau de l'échelle qui ploie sous leurs poids conjugués. Sa tenue n'est pas sans évoquer celle des soldats écossais de Louis XI vue à travers les descriptions de Walter Scott dans *Quentin Durward* (publié en 1823 et traduit en français la même année), figures que Rivoulon reprendra encore en 1851 dans sa *Première opération de la pierre*⁴⁸⁹, caractérisées par leur chapeau à plume, la cramignole dont Hugo affuble les comédiens du mystère ou les ambassadeurs flamands⁴⁹⁰. Le soldat qui essaye d'arracher la vieille femme à la main du bourreau porte d'ailleurs un couvre-chef semblable, mais est curieusement vêtu de la seule partie haute d'une armure portée sur des chausses, alors que ses compagnons qui l'entourent sont habillés de tenues civiles. À l'arrière-plan, plusieurs chevaliers en armures noires à heaumes panachés de blanc sécurisent la place. Le décor est constitué de maisons médiévales à hauts pignons (Rivoulon avait dû en contempler de semblables à Cusset, mais aussi dans le Marais parisien, et il s'en souviendra à nouveau pour sa *Première opération de la pierre* déjà citée⁴⁹¹) derrière lesquelles, à gauche, se devinent les tours de Notre-Dame, selon une orientation tout à fait plausible depuis la place de Grève où se déroule l'exécution.

D'instinct, Rivoulon adopte pour toutes ces scènes une composition dont il ne démordit guère par la suite dans ses peintures d'histoire : l'insertion presque systématique, dans une bande médiane déterminée par le nombre d'or, des bustes et têtes de ses personnages (**Fig. 29**)⁴⁹². Les deux saynètes du haut sont en outre construites sur des diagonales descendantes gauche-droite qui permettent de positionner les personnages se trouvant sur la gauche, les autres étant placés par rapport à la division verticale obtenue par le nombre d'or et les parallèles qui en découlent. Les représentations inférieures sont organisées autour des lignes obtenues par la division par 1,618, mais aussi par les deux grandes diagonales qui déterminent l'orientation des acteurs et leur placement, en opposition pour Esmeralda et Frollo, concentré sur la figure maternelle dans l'épisode de l'échafaud.

La toile originale, assez épaisse avec sa préparation et sa couche picturale, a été coupée de façon irrégulière sur tous ses bords et rentoilée sur une toile de lin très serrée à préparation industrielle blanche très mince qui pourrait tout à fait remonter au début du XX^e siècle ; mais, malgré des traces de restauration apparaissant nettement aux ultra-violets, aucune intervention n'est documentée à la maison de Victor Hugo. Techniquement, Rivoulon a apposé une épaisse couche picturale travaillée avec de nombreux glacis et soulignée de légers empâtements, particulièrement pour les reflets blancs de lumière.

Ce tableau est aujourd'hui présenté avec une baguette en bois brut verni qui n'est pas son encadrement d'origine. Ce dernier, dont le lieu de conservation était jusqu'alors inconnu, a été retrouvé à Guernesey, en octobre 2016, par Gérard Audinet, directeur des Maisons de Victor Hugo. Plus qu'une réelle découverte, il s'agit d'une



Figure 30



Figure 31



Figure 32

identification puisqu'il faisait partie, après 1852, du « frontispice » de Hauteville House (**Fig. 30 et 31**). Il semblerait que, dès avant cette date, l'écrivain ait séparé la toile de son encadrement pour transformer celui-ci en miroir⁴⁹³. Qu'advint-il alors de la toile ? Nous n'en savons rien. Nous pouvons seulement constater que l'écrivain intégra le cadre de Rivoulon dans l'ornementation de son entrée à Guernesey. Non seulement il l'utilisa mais il en fit l'élément central et principal de sa composition. Est-ce parce que celui-ci lui rappelait son premier grand succès ainsi qu'une iconographie désormais associée aux premières éditions complètes de ses œuvres : les frontispices de Célestin-François Nanteuil⁴⁹⁴ ? Il est difficile de l'affirmer mais cela nous semble tout à fait vraisemblable.

Rivoulon a conçu cet encadrement comme un retable reposant sur un autel - dont l'antependium porte le nom de *Victor Hugo* suivi du titre de l'ouvrage, (*Nostre-Dame de Paris* - surmonté d'une sorte de prédelle, au-dessus de laquelle se trouve la toile dont les quatre saynètes sont séparées par deux traverses médianes en croix, la verticale formant trumeau (**Fig. 32**)⁴⁹⁵. La partie sommitale est constituée d'une corniche, ornée en son centre d'une tête ailée, sur laquelle repose un fronton en forme de pinacle flanqué de deux niches en arc brisé. Cette partie centrale est encadrée par deux ailes en décrochement organisées de façon identique : un stylobate constitué de deux étages de scènes supportant un fût de colonne doré scandé de trois registres de personnages, disposés entre deux terrasses médianes, celui du sommet se terminant en dais gothique surmonté d'une représentation humaine. Afin de déterminer si une volonté iconographique précise a présidé à l'élaboration du cadre, en rapport éventuellement avec les scènes peintes, il convient de décrire précisément l'œuvre.

Le socle de gauche est orné d'une représentation de cavalier terrassant un adversaire à l'aide d'une arme, peut-être une épée ou une masse d'armes aujourd'hui manquante. Il est vêtu non d'une armure, mais d'un costume civil composé d'un manteau à courtes manches et revers flottant derrière lui, et d'un haut bonnet rebrassé ; il porte un gantelet à la main droite sur une manche de mailles. Son destrier est harnaché d'une croupière et de sa phalère de jonction de croupe, d'un poitrail et d'une martingale et sa tête, représentée de face, est équipée d'un frontal, de montants, d'une muserole et d'un mors relié aux rênes. Il semble que les jambes avant de l'animal, aujourd'hui disparues, piétinent un ennemi nu aux cheveux très crépus, renversé sur le dos, les jambes repliées. L'attitude de ce groupe n'est pas sans rappeler les sculptures équestres contemporaines de Théodore Gechter (**Fig. 33**)⁴⁹⁶. Cette saynète est encadrée par deux colonnes à chapiteaux historiés sur lesquels on distingue des silhouettes anthropomorphes sur un fond piqueté, qui soutiennent un fin linteau servant de base à un panneau, lui aussi flanqué de deux fines colonnettes à chapiteaux sur lesquelles repose une mince corniche. Cette dernière est interrompue en son centre par un gros culot à clé pendante supportant la figure centrale du premier registre. Deux personnages assis tenant un phylactère déroulé entre eux sur leurs genoux, encadrent le culot. À gauche, une femme coiffée en raquette, les cheveux retenus par une résille, est vêtue d'une robe à manches à crevés au col en U brodé. À droite, un homme coiffé mi-long avec une frange droite, arborant moustaches et barbe en pointe, porte une longue tunique dont un pan, comme pour la robe de la femme, retombe sur le fin linteau séparant le stylobate en deux ; il pose sa main droite sur le cœur, signe inhabituel car, sur les gisants médiévaux par exemple, c'est la main gauche qui fait ce geste, l'utilisation de la dextre évoquant plutôt un signe maçonnique bien connu. La date de 1341 (?) est inscrite en bas au centre de la scène, entre les deux figures⁴⁹⁷. Notons que culot et manches à crevés évoquent plutôt la Renaissance que les années 1480.

Au premier étage de cette aile, trois personnages entourent, de gauche à droite, le fût de la colonne : un croisé, un fauconnier et une femme (**Fig. 34 et 35**). Le premier, dont la tête



Figure 33

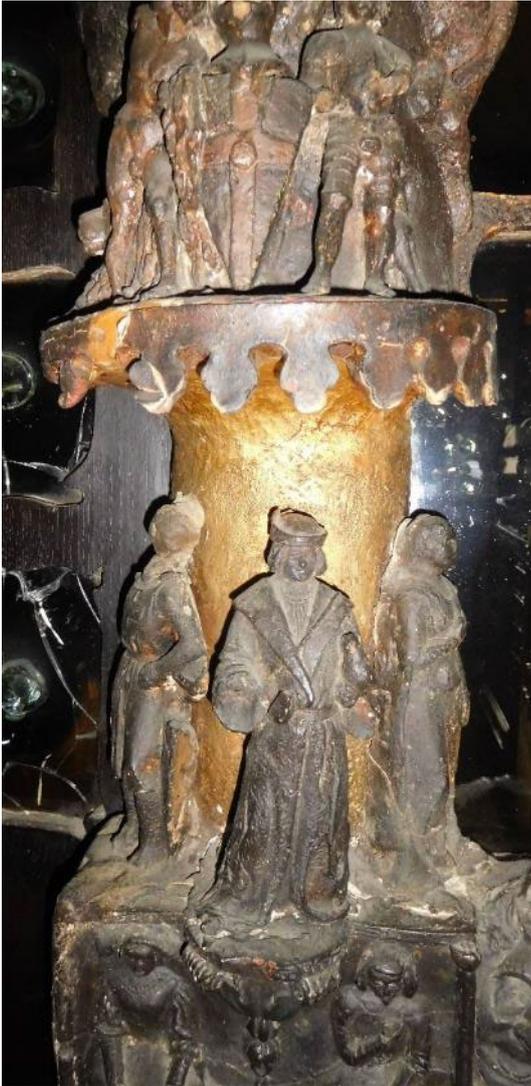


Figure 34



Figure 35

semble avoir été grossièrement refaite, est reconnaissable au surcot décoré d'une croix qui recouvre son armure ; un bouclier semble posé contre sa jambe gauche. La figure masculine centrale porte un manteau croisé à larges revers sur une tunique à col échancré, fermé par une ceinture où est fixée une bourse ou le chaperon du faucon que l'homme porte sur son poing gauche (**Fig. 35**) ; sa tenue, complétée par un bonnet à bords relevés, évoque également les années 1500-1530⁴⁹⁸. La femme à droite porte un surcot sur une jupe ou une robe au décolleté carré (**Fig. 35**). Elle pose sa main droite sur le cœur, en un geste identique à celui de l'homme assis du stylobate. Le fût de colonne sur lequel s'appuient ces trois silhouettes, est sommé d'un chapiteau en forme de baldaquin circulaire orné d'une courtine tréflée. Debout sur ce dernier, un curieux groupe de personnages masculins flanque des armoiries : un écu triangulaire orné d'une croix latine surmonté d'un heaume à gorgerin, visière relevée, duquel pend un médaillon qui repose au centre des bras de la croix (**Fig. 36 et 38**). Les jambes avancées de deux hommes, de part et d'autre du bouclier, soulignent sa forme en pointe. Celui de gauche, entièrement nu, rejette son buste vers sa droite en un geste que l'absence du bras, cassé, rend difficile à comprendre. Juste derrière lui, un lion mâle à longue crinière est allongé, ses pattes posées vers l'avant (**Fig. 37**). Le personnage de droite dont les bras sont manquants, possède des cheveux coiffés mi-longs et une barbe. Il est entièrement vêtu d'une armure comportant plastron, jambières et cuissots articulés à la braguette marquée ; il semble évoquer le Phœbus de la première scène du tableau, chez dame Aloïse de Gondelaurier. Derrière lui se trouve l'avant-train d'un animal (nous avons pensé dans un premier temps à Djali, mais la longueur des pattes est incompatible avec la morphologie d'une chèvre), peut-être un lévrier ou une levrette (**Fig. 38**) ? Le lion représenterait alors la Force, la Puissance et la Justice royale et la levrette la Fidélité. Le dernier personnage à droite, ailé et totalement dévêtu, est curieusement positionné, genoux repliés, semblant flotter en l'air. Sa tête dépasse le socle intermédiaire de cet étage (**Fig. 38**). Ce dernier est constitué de trois culots. Celui du centre, au-dessus des armoiries, est occupé par un jeune homme coiffé d'un bonnet aux bords rabattus (**Fig. 36 et 39**), que Victor Hugo nomme « bicoquet » dans le roman⁴⁹⁹, portant un



Figure 36

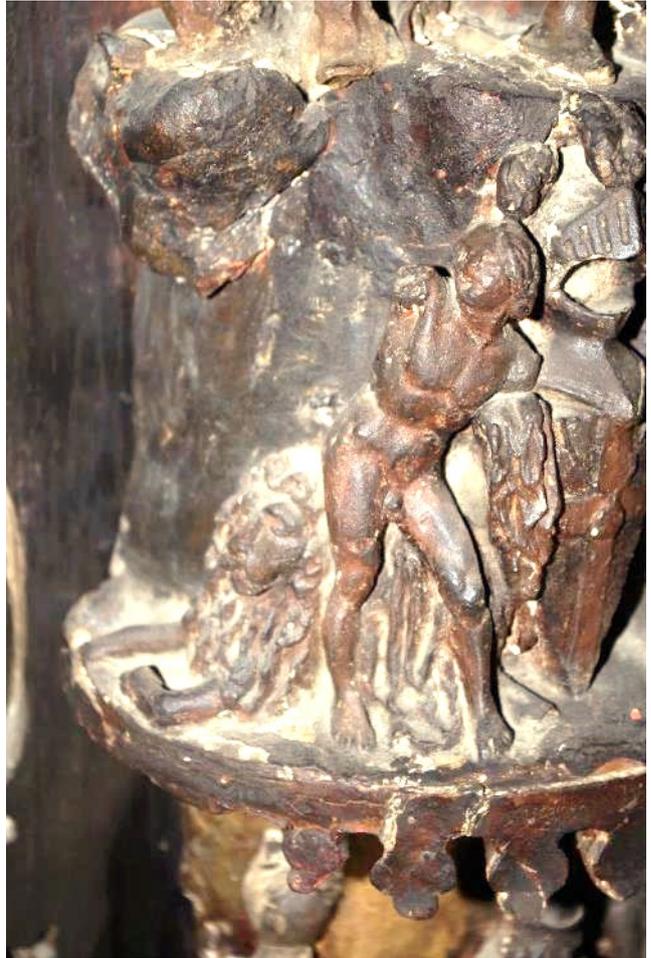


Figure 37

pourpoint retenu à la taille par une ceinture et des chausses (peut-être le jeune poète Pierre Gringoire). À gauche, se trouve un personnage étêté en armure (le plastron à arête médiane se terminant en pointe, les spallières et les cubitières étant encore bien visibles) s'appuyant de sa main droite sur un bouclier (Fig. 39). Du personnage situé à droite ne subsiste que le bas des jambes (Fig. 36). Le dernier étage de cette aile est constitué par trois culots ornés de clés pendantes ouvragées, décorées de motifs différents d'inspiration gothique (Fig. 40). Celui du centre supporte un personnage aux longs cheveux agenouillé, mains jointes en un geste de prière, portant une longue robe à épauettes et larges manches (un pluvial ?) ; sur sa poitrine repose une sorte de médaillon ou un mors. Nous avons pensé qu'il pouvait s'agir de Claude Frolo en soutane, mais le décor de grosses marguerites incisées du vêtement nous conduit à la prudence, ce d'autant plus que la tête de cette figure est ceinte d'une auréole dorée, attribut que d'autres têtes du cadre possèdent sans que nous puissions déterminer s'il y a une raison particulière à cette « canonisation ». À sa droite se trouve un personnage squelettique dansant et à sa gauche, un satyre sautillant. Les



Figure 38



Figure 39



Figure 40



Figure 41



Figure 42

deux « monstres » lorgnent littéralement le personnage central priant, attitude qui aurait pu correspondre à une allégorie de l'âme tourmentée de l'archidiacre et évoquer le chapitre *Fièvre* du roman⁵⁰⁰. Ces trois figures sont isolées dans des alcôves dessinées par des sortes de trompes plates, retombant au centre sur deux culots sculptés, qui soutiennent une avancée en balcon à l'assise ornée de billettes et garde-corps. Ce dernier est enrichi d'un fenestrage en forme d'arcs lancéolés géminés, encadré par des panneaux ajourés d'un motif de quatre-feuilles (Fig. 40 et 41). Assis au centre de cette tribune, se trouve un homme vêtu d'un pourpoint et de chausses recouverts d'une sorte de pluvial au manteau et au chaperon décorés, fermé par un mors. Sa tête au visage déformé, à l'œil droit à moitié fermé, est coiffée d'une tiare. Il s'agit sans aucun doute de Quasimodo vêtu de « la tiare de carton et la simarre dérisoire du pape des fous », le balcon évoquant également le brancard sur lequel il est porté en procession dans Paris⁵⁰¹.

Le stylobate de l'aile droite (Fig. 42) est structurellement identique à son vis-à-vis (Fig. 33), par-delà la partie centrale du « retable ». La scène du bas représente un cavalier en harnois, portant au bras gauche un bouclier ovale orné d'une croix latine et une arme inidentifiable dans la main droite qu'il brandit au niveau de la visière. Il est juché sur un cheval caparaçonné à la tête protégée par un chanfrein et piétine un personnage difficilement reconnaissable, peut-être un être monstrueux. La scène du haut comporte deux hommes dos à dos dont les mains repliées vers l'arrière



Figure 43



Figure 44

sont attachées à la clef pendante du culot central qui les sépare⁵⁰². Celui de gauche, de profil, genou droit plié, est vêtu d'une tunique retenue par une ceinture. Le visage de celui de droite, vêtu d'un long manteau ceinturé à revers en boudins est représenté de face. Le registre suivant est constitué, comme son vis-à-vis, de trois figures (Fig. 43 et 44). Celle du milieu, asexuée, se tient sur le culot central, enveloppée dans un long drapeau qui lui recouvre la tête (peut-être la sachette), les bras croisés sur le ventre. Sur la gauche, une femme retient le bas d'une très longue jupe, ou la porte sur son bras droit, main appuyée sur la hanche ; elle est vêtue d'un bustier décolleté sous lequel se devinent les seins (Esmeralda ?). À droite, un évêque revêtu d'un pluvial ou d'une chape⁵⁰³, portant une étole, tient un chef mitré dans ses mains. Comme la tête actuelle de ce personnage, extrêmement malhabile, semble avoir été ajoutée ultérieurement, il pourrait s'agir d'un évêque décollationné, comme saint Denis par exemple, ou d'un autre religieux céphalophage (Fig. 44). Ce premier étage est, comme celui de l'aile gauche, surmonté par un baldaquin circulaire orné d'une courtine tréflée sur lequel se tient un groupe resserré (Fig. 43 et 45). De même que sur l'aile gauche, ce dernier est organisé, non point autour d'armoiries régulières mais d'une sorte de trophée d'armes mêlant heaumes, bouclier, gantelet et plastron, flanqué de deux personnages masculins. L'homme à gauche, tête nue, est revêtu d'une armure très précisément dessinée permettant d'identifier le plastron muni de ses spalières, les

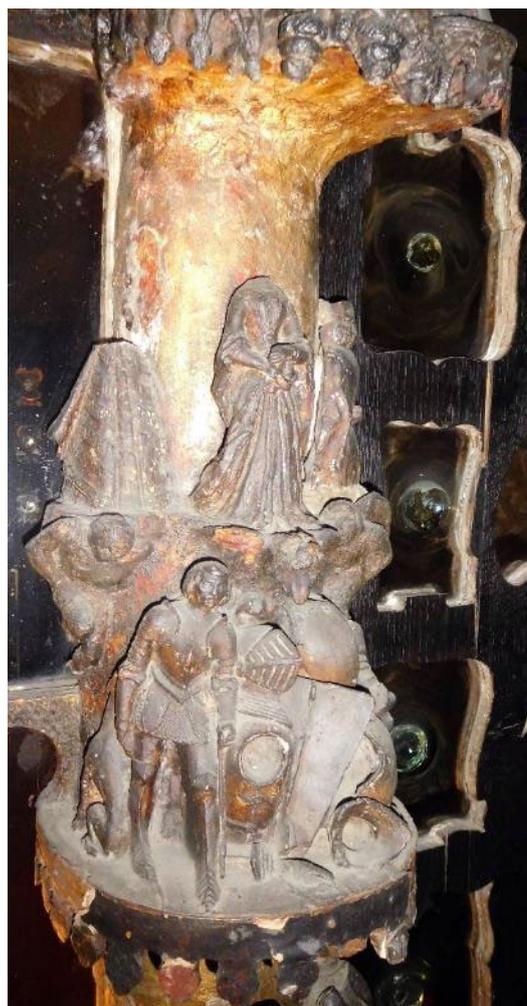


Figure 45



Figure 46



Figure 47

cubitières, les tassettes sur la cote de mailles, les jambières avec leurs genouillères et les solerets : la précision des détails à cette échelle, est remarquable et historiquement crédible. Derrière lui, lui tournant le dos, se trouve un chien très élancé, assis sur son séant, sans doute, comme sur l'aile gauche, un lévrier ou une levrette (**Fig. 45**). Cette saynète centrale est encadrée par deux personnages nus et ailés, formant pendant avec le telamon de l'aile droite, qui semblent supporter les personnages du niveau supérieur (**Fig. 47**). Celui du centre, une femme en robe longue, est juché sur une sorte de protomé à très grandes oreilles tirant la langue ; elle joint, au niveau du pubis, ses mains qui semblent tenir un objet, peut-être un masque (**Fig. 46**). Son costume est constitué d'un surcot orné de rangées de boutons, porté sur un bリアud à manches évasées. À sa droite, ne subsiste que la partie inférieure d'un personnage féminin vêtu d'une robe décorée de bandes obliques rayées. À sa gauche, se trouve un homme de dos portant un long manteau serré à la taille, à larges manches ; il est coiffé d'une sorte de calot et fait face à la colonne, le bras droit replié dans le dos, main ouverte (**Fig. 47**).

Ce groupe est surmonté de culots disposés en trilobe, exactement semblables à ceux de l'aile gauche (**Fig. 48**). Les trois figures qui les occupent sont des musiciens esquissant, pour ceux des côtés, des pas de danse. Le personnage central est habillé d'une robe à longue ceinture, dont un pan descend sur le devant, de laquelle pend une aumônière. Sa main droite repose sur sa poitrine⁵⁰⁴ et la gauche s'appuie sur ce qui semble être une harpe ou un psaltérion. Il est coiffé d'un diadème ou d'un bandeau porté sur des cheveux mi-longs et sa tête est ceinte d'une auréole dorée. Le baladin de gauche, bonnet sur la tête, est vêtu d'un pourpoint à manches à crevés serré à la taille, de hauts-de-chausses et de poulaines ; il sautille, la jambe droite en avant, pied à plat, et la gauche repliée vers l'arrière, le pied sur la pointe. La position de l'avant-bras droit et du bras gauche replié vers l'épaule opposée évoque la position d'un joueur de traverso. Le saltimbanque de droite, quant à lui, porte également bonnet, pourpoint ceinturé à ourlet en fourrure, hauts-de-chausses et poulaines. En position de marche, il joue du

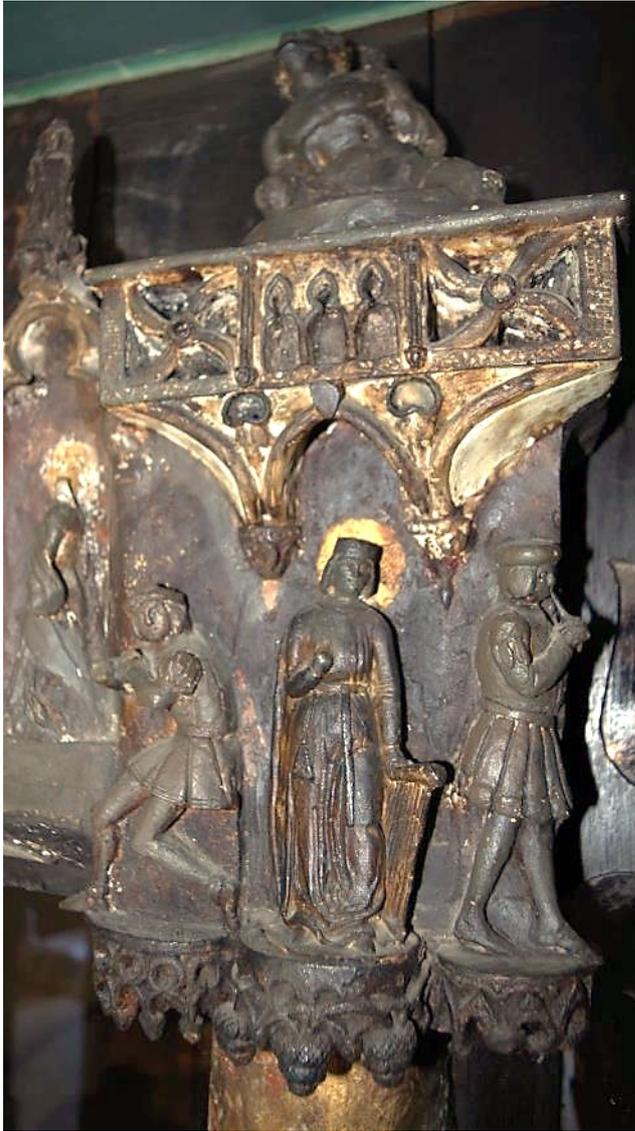


Figure 48



Figure 49

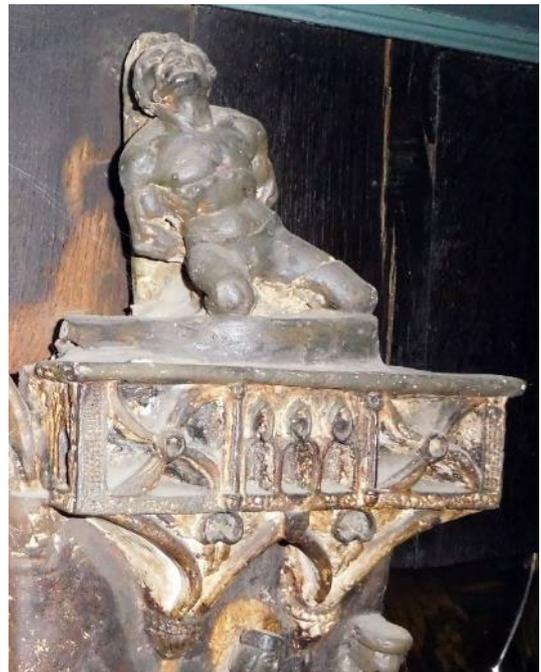


Figure 50

chalumeau (Fig. 49). Au-dessus de ce groupe, se trouve le même type de balcon que du côté gauche (Fig. 41), la seule différence résidant dans le fait que les quatre-feuilles sont ici remplacés par des motifs hélicoïdaux et que les baies géminées centrales ont fait place à un triplet (Fig. 48 et 50). Les ornements du garde-corps se poursuivent en partie sur les côtés, très sommairement esquissés à dextre (Fig. 49 et 50). Le personnage juché sur le balcon est attaché à un pilori. Jambes repliées sous lui, vêtu d'un simple pagne, il tend son buste musculeux vers la droite, le cou raidi et la tête rejetée en arrière. Ses traits grossiers rappellent le rictus du pape des fous placé au sommet de l'aile gauche. Il s'agit évidemment de Quasimodo exposé qui semble tendre ses lèvres vers l'eau que lui donne une Esmeralda absente (Fig. 50)⁵⁰⁵. Les deux ailes du retable sont reliées, au sommet, par un fronton à la partie centrale en arc brisé aplati, retombant sur des colonnes à chapiteaux d'où partent deux niches latérales dont les arcs sont en lancettes trilobées reposant, vers l'extérieur, sur le même type de piliers (Fig. 51). Sur les pinacles qui somment les niches, des figures dont les têtes manquent sont juchées, à droite, sur un piédestal composé d'un dé et d'une corniche en boudin surmontés d'un petit socle décoré, et à gauche sur une masse informe. Celle de droite, féminine, est vêtue d'une robe à larges manches (Fig. 52) alors que celle de gauche semble bien représenter un évêque en pluvial tenant un livre dans sa main droite (Esmeralda et Claude Frolo ?). Insérés dans ces niches se trouvent, représentés de profil, un personnage habillé d'un long manteau ou d'une robe à gauche et, à droite, une femme vêtue d'une robe et d'une mante



Figure 51



Figure 52



Figure 53



Figure 54

à larges manches, la tête ceinte d'une auréole dorée. Le boudin de l'arc central est orné de crochets et la scène qu'il entoure montre deux priants agenouillés sur d'épais coussins ornés de glands, de part et d'autre d'un autel à l'antependium en panneau gothique dont la façade de l'estrade porte la signature de l'artiste en lettres noires sur fond jaune : *A RIVOULON* (Fig. 53). Un objet inidentifiable gît sur un coussinet posé sur la table d'autel (Fig. 54) sur laquelle



Figure 55



Figure 56

danse un personnage longiligne dénudé, à tête d'oiseau à long bec et oreilles pointues, semblant échappé de quelque bestiaire roman. Il est flanqué de deux grands médaillons peints, sa queue s'enroulant autour du rebord de celui de droite alors que son bras gauche aujourd'hui disparu, devait s'appuyer sur la circonférence de celui à senestre. Le personnage de ce médaillon est représenté de face mais la légende l'accompagnant a disparu sans laisser de traces (Fig. 55). En revanche, celui de droite renferme le portrait, en profil de médaille, d'un vieillard à longue barbe blonde coiffé d'un bonnet rouge : *Nicolaus Flamelus* comme l'atteste la légende en relief inscrite sur la gauche (Fig. 56). Bien que le légendaire alchimiste soit vraisemblablement né en 1340 et mort en 1418, près de soixante-cinq ans avant le début de l'action de Notre-Dame de Paris, sa présence évoque l'obsession prôtée par Victor Hugo à Louis XI pour la pierre philosophale et celle de Claude Frolo méditant devant l'arcade du petit charnier du cimetière des Innocents, œuvre de 1407 due à la générosité de Flamel qui s'y était fait représenter en donateur, avec son épouse Pernelle ; il est tout à fait possible que ce soit ce tympan que Rivoulon évoque ici, en l'assaisonnant à la sauce d'un certain romantisme noir... De là à voir dans l'objet posé sur l'autel la pierre philosophale, il n'y a qu'un pas. L'ambiance mystique est renforcée par la figure diabolique qui, à gauche, porte la traîne de la priante au chef auréolé alors que le démon cornu placé derrière l'homme semble debout derrière un ambon gothique. Devant l'estrade de l'autel, se trouve une avancée en forme de dais muni de glands qui protège une tête pourvue d'ailes de chiroptère qui somme le trumeau et constitue l'élément le plus visible et structurant du retable, en une sorte de gloire démoniaque⁵⁰⁶. Le trumeau est décoré d'éléments architecturés habités formant pinacle au-dessus de la figure de femme centrale. On trouve tout d'abord, tout en haut, une petite figurine féminine sous un dais, portant une longue robe, mains jointes sur le sternum ; elle se tient sur un socle curieux formant baldaquin pour une statuette aujourd'hui disparue, située juste en-dessous (Fig. 57). Cette dernière reposait sur un buste surmonté d'une petite tête moustachue à cheveux mi-longs et frange droite, placée sur une plateforme étroite dont le plan évoque une demi-étoile à six branches (Fig. 58) dont les bras surplombent trois têtes fantastiques disposées en triangle (Fig. 59). Chaque « masque » de cette tricéphalie semble scarifié ou tatoué et rappelle les trifrons celtes, gallo-romains puis romains qui évoquaient, pour ces derniers, la Trinité ; si Rivoulon avait bien cette iconographie en tête, c'est en revanche une trine diabolique qu'il a ici représentée, détournant le symbole chrétien⁵⁰⁷. Le montant horizontal qui coupe le trumeau à ce niveau était quant à lui orné de bandes gaufrées en partie conservées en ses extrémités (Fig. 32). Directement sous les trois têtes, se trouve la silhouette principale du trumeau dont le chef a disparu, nue, très élancée, les seins légèrement pendants, bras croisés au niveau du pubis que ses poignets dissimulent. Cette position évoque celle des transis de la Renaissance (Fig. 60). Il pourrait donc s'agir d'Esmeralda plutôt que de la sachette, comme l'a pensé Gérard Audinet dans un premier temps, une Esmeralda telle qu'elle fut enterrée avant d'être rejointe par Quasimodo : sa position « en



Figure 57



Figure 58



Figure 59

vedette », presque au centre de la croix formée par les traverses, semble confirmer cette identification. Ses pieds reposent sur une tête grotesque, moustachue et barbue, qui semble se tasser sur un écu décoré d'un



Figure 60

motif sur fond jaune qui n'est plus discernable aujourd'hui ; cet écu constitue la partie centrale de la prédelle (Fig. 62 et 63). Sa pointe repose sur un dé, posé sur un petit culot, qui forme la clé de la voûte en anse de panier, décorée de motifs végétaux et fruitiers, entourant l'antependium. Sur l'extrados de cette dernière, de part et d'autre de l'écu, se développent des scènes sensiblement symétriques (Fig. 63). À gauche, un personnage nu coiffé « au bol », agenouillé et accoudé, désigne de sa main droite le centre du bouclier. Immédiatement derrière lui, est posé au sol un crâne aux larges orbites appuyé contre la joue gauche d'une tête hilare à la bouche largement ouverte laissant apparaître les dents, les cheveux coiffés avec une raie. À droite de l'écu, se trouve la silhouette d'une sirène accoudée, sa tête aux longs cheveux reposant sur ses bras et sa queue à nageoire caudale, lovée vers l'arrière, reposant sur la courte chevelure frisée d'une tête dotée d'arcades sourcilières saillantes et d'une oreille gauche animale démesurée. À l'aide d'une langue pointant hors de lèvres épaisses, ce visage de grotesque semble se lécher les babines (Fig. 61).



Figure 61



Figure 62



Figure 63

Sous cette prédelle, se trouve l'antependium portant le nom du poète et le titre de l'œuvre (Fig. 62).

Ce cadre-retable est, sans aucun doute, un hymne à la gloire du poète et à son roman mais aussi aux mystères, dans tous les sens du terme, qui l'habitent. L'étude attentive des très nombreux détails exécutés par l'artiste ne nous a pas permis de discerner une logique iconographique évidente et structurée tant pour le cadre lui-même que dans son association avec le tableau. Beaucoup d'identifications que nous avons tentées restent sujettes à caution. Rivoulon n'a visiblement pas voulu être narratif mais a souhaité créer une ambiance et conférer à son œuvre une symbolique guère facile à cerner sans mode d'emploi. Nous ne pouvons donc nous livrer qu'à des conjectures. L'ensemble du registre iconographique employé est médiéval, en majorité gothique et de la première Renaissance, avec quelques libertés d'interprétation, comme la voûte en anse de panier de l'antependium qui semblerait évoquer plutôt le XVII^e siècle mais qui est, en réalité, totalement identique à celles encadrant les panneaux décoratifs de la façade de la maison dite « de Nicolas Flamel » (1397-1407), au 51 rue de

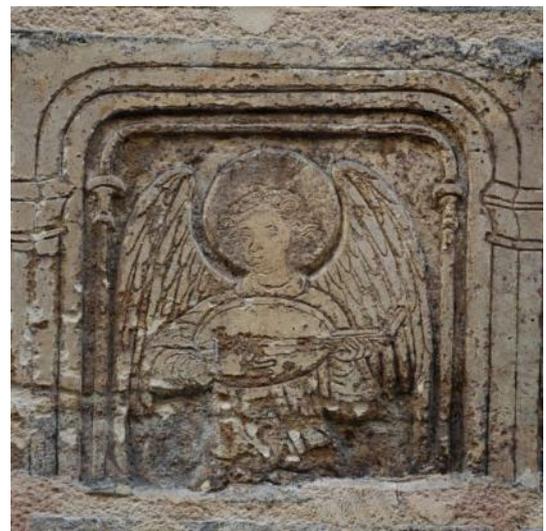


Figure 64

où la jeunesse estudiantine puis ouvrière s'était engagée en nombre. Les cordonniers et leurs familles y étaient tout particulièrement engagés et il est tout à fait possible que notre artiste, qui semble alors avoir eu une âme exaltée, y ait vu un côté « société secrète » avec ses rites, ses secrets et sans doute un aspect initiatique qui ne pouvait que le séduire⁵¹⁴. Peut-être fréquenta-t-il également les milieux maçonniques comme la répétition du geste du bras droit sur le cœur sur plusieurs statuettes pourrait le laisser penser. Ce sont sans doute toutes ces influences mêlées qui peuvent expliquer l'aspect foisonnant du cadre et la complexité de sa symbolique qui durent dérouter les membres du jury du Salon de 1833.

Techniquement, ce cadre est extrêmement intéressant. La structure est constituée de bois résineux, aussi bien pour les traverses médianes que pour l'assemblage de certaines figurines. Les sculptures ont été quant à elles réalisées en plâtre peint et ciré ou recouvertes d'une cire teintée. Une peinture dorée a été utilisée pour souligner le fond des colonnes, former des auréoles autour de certaines têtes (plus pour les mettre en évidence que pour les sanctifier, visiblement), orner l'autel qui porte la signature de l'artiste et l'écu central de la prédelle. Dans quelle mesure Victor Hugo apporta-t-il sa propre touche lors de l'installation de sa composition ornementale du vestibule ? ... Il est impossible de le savoir. Ce qui relève en revanche sans aucun doute de Rivoulon, ce sont toutes les traces d'outils clairement visibles voire identifiables : rifloirs à bois ayant laissé les traces de quelques petits trous, spatules, modeleurs pour sculpter certaines figurines, racloirs ayant servi à travailler le fond de l'antependium, etc. En outre, le Cussetois utilisa sans doute un instrument de type pointe à tracer pour réaliser des décors comme ceux des robes de certains personnages (Fig. 40). Il ne semble pas que l'artiste ait utilisé des instruments spécifiques au travail du plâtre mais toutes sortes d'outils normalement réservés au bois ou à la pierre pouvant lui permettre d'obtenir l'effet souhaité.

Dès sa première tentative de présentation au Salon, Rivoulon a visiblement pensé son œuvre comme un tout, associant sculpture et peinture⁵¹⁵, les signatures retrouvées attestant qu'il est bien le seul et unique concepteur. L'organisation formelle rigoureuse du cadre et l'utilisation du nombre d'or pour la composition des quatre saynètes du tableau, proportion que Rivoulon emploiera très régulièrement pendant toute sa carrière, doivent peut-être beaucoup à l'obsession de Victor Hugo pour la rigueur architecturale dans ses compositions romanesques, théâtrales et poétiques qui sont posées dès la *Note* ajoutée à l'édition définitive de *Notre-Dame de Paris* en 1832 :

« Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre de parties dont se compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez drame ou roman » et plus loin, « Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler, sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète »⁵¹⁶. À coup sûr, Rivoulon a fait ici siennes ces phrases. Iconographiquement, il s'inspire, pour son cadre, des meubles gothiques, mais aussi des arts précieux, polyptyques en ivoire, émaux et miniatures. L'utilisation d'encadrements de cette nature, bien que peu étudiée, semble avoir été fréquente dès la fin du premier quart du XIX^e siècle et s'être poursuivie jusque sous le règne de Louis-Philippe⁵¹⁷. Le Cussetois ne fut d'ailleurs pas le seul à concevoir des scènes de *Notre-Dame de Paris* organisées dans un décor architecturé en 1832-1833 ; c'est par exemple le parti-pris retenu par Louis-Charles-Auguste Couder (1789-1873) dans ses *Scènes tirées de Notre-Dame de Paris*, même si son encadrement fait référence à la Renaissance plutôt qu'à l'époque médiévale⁵¹⁸. Il est aussi intéressant de remarquer que, cette même année, l'hugolien Louis Boulanger (1806-1867), que Rivoulon avait peut-être rencontré chez l'éditeur Gaugain dès la fin des années 1820⁵¹⁹, avait lui aussi présenté au même Salon des *Sujets tirés de Notre-Dame de Paris, suite de petites aquarelles*, réalisées en 1831⁵²⁰. La similitude de certains détails comme le choix des scènes ou la figure de la sachette, laisserait penser que Rivoulon avait eu l'occasion d'admirer ces dessins avant leur exposition au Salon (dans l'atelier de Boulanger ?), ce qui supposerait soit des rapports assez étroits avec Boulanger, soit, peut-être, une exposition de cette *Suite* chez Gaugain⁵²¹. Nous sommes ici dans ce que Pierre Georget appelle les « bandes dessinées » avant la lettre » qui permettent « d'illustrer la narration dans son déroulement »⁵²².

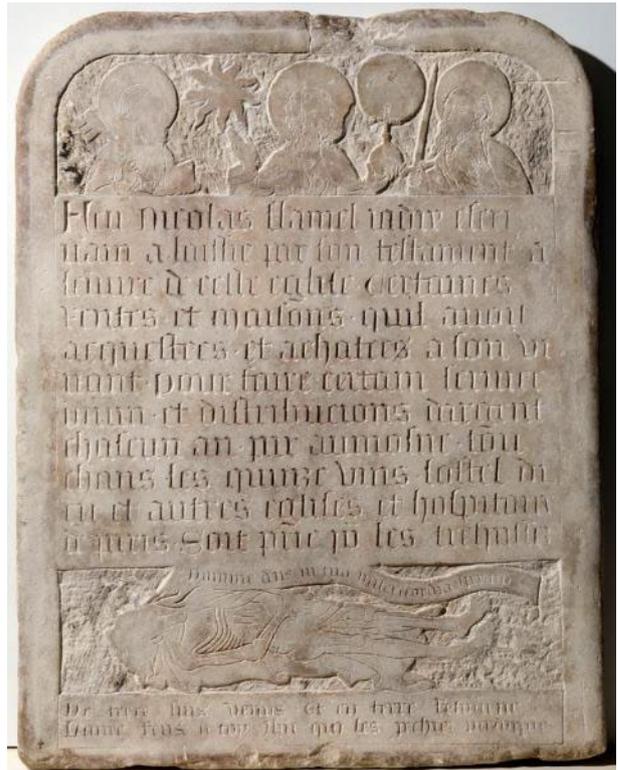
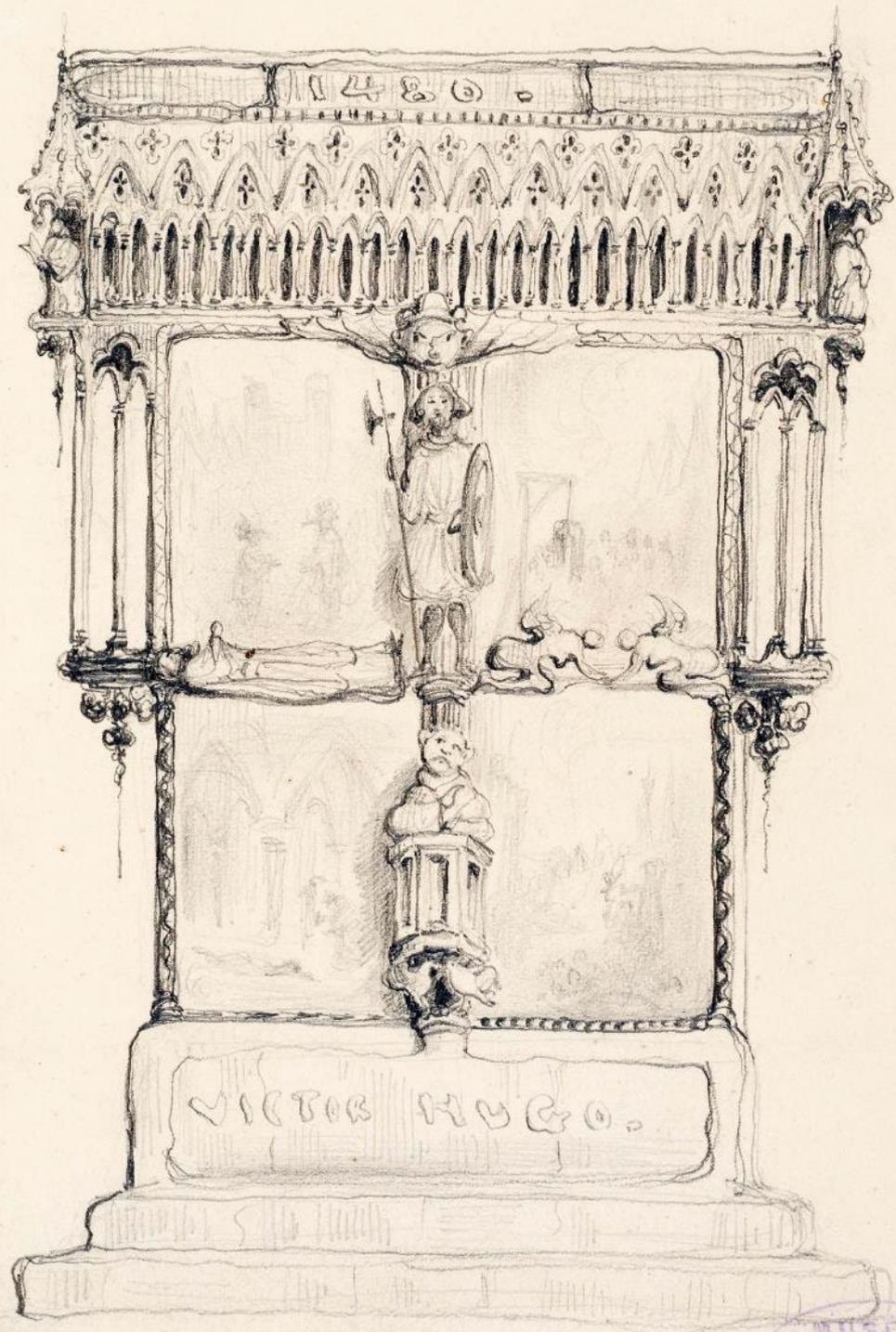


Figure 66

Imité de Piroullou. Paris 257. bel 1836.



184

MUSÉE
D'ORLÉANS

Figure 67

Enfin, il est intéressant de mentionner ici un dessin conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans, attribué à Célestin-François Nanteuil et daté de 1836, qui comporte, en légende, l'inscription suivante au crayon graphite : « Imité de Rivoulon. Paris 25 7^{bre} 1836 » (Fig. 67)⁵²³. La comparaison entre ce croquis et l'œuvre retrouvée nous permet de constater que le dessinateur s'est effectivement inspiré du travail du Cussetois et que, s'il ne s'agit pas d'une reproduction servile, l'esprit en est bien là. Tout d'abord, même si elles ont été très rapidement brossées, il est possible d'identifier avec une certitude raisonnable les iconographies des quatre panneaux ébauchés par Nanteuil ; en haut à gauche, peut-être l'archidiacre dom Claude Frolo et son frère Jehan⁵²⁴ ou la rencontre entre le « moine-bourru » et le capitaine Phoebus de Châteaupers⁵²⁵ ; en dessous, Esmeralda dans son cachot ; en haut à droite, l'exécution d'Esmeralda et, en dessous, vraisemblablement l'assaut des truands contre la cathédrale Notre-Dame. La nature de ces scènes ne correspond pas au tableau de Rivoulon, mais cela n'est guère étonnant, Nanteuil ayant peut-être tout simplement croqué des extraits qui lui tenaient à cœur... À moins que Rivoulon n'ait réalisé plusieurs œuvres sur le même thème que nous ne connaissons pas ! Nanteuil a dessiné cet encadrement comme un retable reposant sur une base à deux degrés ou comme un dossier de stalle gothique. La partie haute est constituée par une corniche surmontée d'un toit au milieu duquel se détache la date de 1480, et non 1482 curieusement, décorée d'une succession d'arcades gothiques en arc brisé séparées par des quadrilobes ; aux angles de cette structure formant dais se trouvent des statues sur socles placées sous des pinacles. Cette partie sommitale repose sur un linteau très fin supporté par un trumeau et des jambages flanqués de deux niches gothiques à double arcade sur pilier central soutenues par des bases. Le trumeau possède une traverse médiane, l'ensemble formant une croix grecque et permettant d'isoler symétriquement les quatre panneaux peints. Il est orné, de haut en bas, d'une figure grotesque de chiroptère aux ailes étendues, d'un homme muni d'un bouclier et d'une hallebarde se tenant debout sur un petit socle (Phoebus ?) et d'une sorte de moine à tête de gargouille (Quasimodo ?) dont le buste dépasse d'une chaire. La traverse gauche affecte la forme d'un gisant et la droite, celle de gargouilles ou de harpyes affrontées. L'antependium porte le nom de Victor Hugo. Le travail du Cussetois est ici en grande partie simplifié et les détails moins nombreux. Si Rivoulon avait voulu donner à son « monument » l'aspect d'un retable architectural, le dessinateur semble ici plutôt s'inspirer d'une châsse-reliquaire à laquelle fait penser la toiture en bâtière découpée et ajourée ainsi que sa crête.

Ce dessin pose le problème des relations qui unissaient le Cussetois et Nanteuil. Le fait que ce « cadre » n'ait pas été exposé au Salon, ni à aucune autre manifestation à notre connaissance, à moins qu'il n'ait figuré dans une de celles organisées par l'éditeur Gauguin à la galerie Colbert entre 1829 et 1835 et dont peu de catalogues sont aujourd'hui conservés⁵²⁶, pourrait laisser supposer une relation directe, voire étroite entre ces deux artistes sensiblement du même âge et tous deux lithographes. Cette hypothèse semblerait confirmée par la mention d'une gravure effectuée par Nanteuil, avant 1846, d'une *Mère avec un enfant sur la poitrine* d'après Rivoulon⁵²⁷. L'idée même de l'utilisation d'un cadre néo-gothique pour créer des frontispices aux œuvres de Hugo est attribuée à Célestin Nanteuil qui livra ses premières compositions en la matière cette même année 1832⁵²⁸. Ce dernier aurait-il influencé Rivoulon ou une certaine émulation aurait-elle existé entre les deux artistes ? Auraient-ils suivi la même formation et se seraient-ils stimulés mutuellement ?⁵²⁹ La question mérite d'être soulevée tant la concomitance des œuvres est étroite, même si le frontispice de Nanteuil évoque plus la façade occidentale d'une cathédrale et le cadre de Rivoulon un retable, architectures gothiques si chères à Victor Hugo. Le Cussetois serait ainsi, sinon l'inventeur de ce schéma, le chaînon manquant ou du moins un élément jamais relevé dans la genèse des illustrations de *Notre-Dame de Paris*, synthèse peinte et sculptée, ainsi résumée par Pierre Georgel : « Le frontispice de Nanteuil permet le passage de la vignette liminaire de Johannot, aperçu emblématique sur un coin du roman, à la composition synoptique qui préside au "retable" de Couder et inspire, dans l'édition Perrotin, cartonage et frontispice »⁵³⁰.

Le premier tableau connu de Rivoulon se place donc parfaitement dans la continuité de l'illustration romantique des ouvrages de Victor Hugo, objet déjà de sa première lithographie connue datée de 1829⁵³¹. Cette dernière avait été réalisée dès la parution du *Dernier jour d'un condamné* et il en fut presque de même ici, les deux volumes de *Notre-Dame de Paris* ayant été publiés le 16 mars 1831⁵³², soit un an avant la réalisation de ce panneau, avec des illustrations de Tony Johannot ; il n'en reste pas moins que la célérité mise par Rivoulon à illustrer Hugo est remarquable et significative de son admiration pour l'écrivain.

P.2

Portrait de M^{me} B...

< février-mars 1833⁵³³

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1833 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 80 ; L. 70⁵³⁴

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1833 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 4 et *KK 27, n° 966.

Lieu de conservation : inconnu.

Bien que nous n'ayons aucune certitude, peut-être s'agissait-il de la mère ou de l'épouse du sculpteur François-Antoine Ber (1796-1866) dont les relations d'amitié avec Rivoulon ne nous sont, il est vrai, connues qu'à partir de 1845-1846⁵³⁵.

P.3

Noël ; esquisse

< février-mars 1834⁵³⁶

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1834 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 137 ; L. 108⁵³⁷

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre correspond peut-être, sous un autre titre, à l'étude préparatoire du tableau (ou au tableau lui-même) exposé la même année à Cambrai⁵³⁸.

Expositions :

Salon de Paris, 1834, n° 1653

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 5 et *KK 28, n° 389.

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Il est intéressant de souligner que nous sommes ici en présence du premier essai de l'artiste que nous connaissions sur un thème religieux tiré du Nouveau Testament, genre que Rivoulon aborda tout au long de sa carrière. La similitude de titre entre la présente œuvre et celle exposée à Cambrai la même année⁵³⁹ ne peut seule permettre de préciser l'antériorité de l'une sur l'autre ni de déterminer si elles étaient différentes (esquisse ou tableau définitif, par exemple). La comparaison des dates d'ouverture du Salon de Paris de 1834 (mars à juin) et de celles de l'exposition de Cambrai (15 août au 25 septembre) laisse ouvertes les deux hypothèses.

P.4

La naissance de Jésus-Christ (tableau allégorique)

< 15 août 1834⁵⁴⁰

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce tableau figurait à l'exposition de Cambrai de 1834 ; il correspond peut-être, sous un autre titre, à celui présenté la même année au Salon de Paris⁵⁴¹, à moins qu'il ne s'agisse de la concrétisation d'une première esquisse.

Expositions :

Exposition de Cambrai, 1834, n° 258

Bibliographie :

Calais, Dunkerque & Douai, 1993, 2, p. 153.

Lieu de conservation : inconnu.

Voir la notice du n° P.3.

P.5

Charles XII et Mazeppa

< février-mars 1834⁵⁴²

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1834 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 66 ; L. 76⁵⁴³

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1834 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 5 et *KK 28, n° 390.

Lieu de conservation : inconnu.

Rivoulon aborde ici l'histoire d'un héros ukrainien ayant fortement influencé le premier romantisme, particulièrement par le biais de l'anecdote de son ligotage sur un cheval sauvage qui faillit lui coûter la vie. Si cette histoire fit l'objet de nombreuses représentations tout au long du XIX^e siècle depuis Théodore Géricault, les autres événements de la vie de Mazeppa semblent avoir été peu illustrés⁵⁴⁴. Rivoulon ne manquait pas de sources d'inspiration pour aborder ce thème. D'un point de vue littéraire, il est fort possible qu'il se soit référé directement au poème de Byron, publié à Londres en 1818, dans lequel Mazeppa raconte sa vie au roi Charles XII de Suède auquel il s'était rallié en 1706, à l'âge de soixante-deux ans ; ce récit se place lors d'une halte après la défaite de Poltava, moment que Rivoulon dut choisir de représenter ici. Le milieu dans lequel évoluait alors l'artiste ne pouvait que le familiariser avec de tels récits. Ayant publié sa première lithographie chez Gaugain, il y rencontra certainement, et peut-être fréquenta, les auteurs « maison » : Eugène Delacroix, Louis Boulanger et Achille Devéria, tous illustrateurs du thème du supplice de Mazeppa. Le tableau de Louis Boulanger, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Rouen, appartenait d'ailleurs à Gaugain depuis 1830⁵⁴⁵. L'ombre de Victor Hugo plane elle aussi sur cette légende à laquelle il consacra un poème dans ses *Orientales*⁵⁴⁶. Nous avons vu l'influence que ce poète semble avoir eu sur Rivoulon dès la fin des années 1820 et la présente œuvre contribue une fois de plus à mettre en évidence l'appartenance (au moins intellectuelle) du peintre à ce mouvement des premiers romantiques.

P.6

Valentine de Milan au tombeau de son époux

< février-mars 1835⁵⁴⁷

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1835 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 60 ; L. 50⁵⁴⁸

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1835 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 6 et *KK 29, n° 2332.

Lieu de conservation : inconnu.

Avec un tel thème, Rivoulon se réfère à un épisode ayant à de nombreuses reprises attiré les peintres de l'anecdote historique, ultérieurement qualifiés de « troubadours ». La duchesse d'Orléans inspira en effet nombre d'artistes dont, le tout premier, Fleury-François Richard (1777-1852) qui présenta au Salon de 1802 sa *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*, mélancoliquement assise à une table près d'une fenêtre de style gothique et manifeste du « genre anecdotique »⁵⁴⁹. Les premières représentations de la veuve éplorée au tombeau de son époux semblent bien être celles de Noël-Thomas-Joseph Clérian (1796-1842), qui isole Valentine et le tombeau au sein d'une architecture de crypte abbatiale italienne où évoluent, en lente procession, des moines venant se recueillir sur la sépulture du prince et apporter leur réconfort à son épouse⁵⁵⁰, et la *Valentine de Milan* de Gabriel-Jean-Louis Rabigot (1753-1834), beaucoup plus intimiste⁵⁵¹. Le tableau le plus spectaculaire sur ce thème reste la *Valentine de Milan venant pleurer sur le monument qu'elle avait fait élever au duc d'Orléans, son mari* de Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1773-1851) présentée au Salon de 1822, qui connut un vif succès⁵⁵². Rivoulon fait figure ici, thématiquement en tout cas, de troubadour attardé. Néanmoins, il est vraisemblable que

le regain de ce thème, à une époque où la peinture troubadour avait pratiquement disparu, est lié à l'avènement de la famille d'Orléans sur le trône de France, Louis-Philippe ayant toujours affirmé son attachement à la mise en valeur des actes et réalisations de ses ancêtres ; en témoignent, par exemple, la *Valentine de Milan et Charles VI* du baron Triqueti au Salon de 1833⁵⁵³ ou encore la *Valentine de Milan demande justice de l'assassinat du duc d'Orléans* d'Alexandre-Marie Colin (1798-1873) peint en 1836 et exposé au Salon de l'année suivante⁵⁵⁴, relevant tous deux du genre historique et non plus anecdotique. Il nous est bien sûr impossible de préciser à quel courant se rattachait stylistiquement la toile de Rivoulon.

P.7

Mort de d'Ailly

< février-mars 1835⁵⁵⁵

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1835 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 180 ; L. 230⁵⁵⁶

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1835, n° 1856

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 6 et *KK 29, n° 868.

Bibliographie :

Anonyme, « Beaux-Arts, Salon de 1835. (14^e article) Peinture », dans *L'Indépendant, Furet de Paris*, 8^e année, Paris, 26 avril 1835, p. 1 ; J.-A.D., « Feuilleton. Salon de 1835. – 11^e article », dans *Journal du commerce*, Paris, mercredi 6 mai 1835, p. 2 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388 ; **Fourneris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

La légende accompagnant le titre de ce tableau est extraite du poème de Voltaire, la *Henriade*, publié en 1723 sous le nom de *La Ligue ou Henri le Grand*, puis, dans sa version et son titre définitifs, en 1728 : *Du héros expirant la jeune et tendre amante, - Par la terreur conduite, incertaine, tremblante, - Vient, d'un pied chancelant sur ces funestes bords : - Etc.....(Henriade)*

Ce choix iconographique est intéressant et révélateur des premières sources d'inspiration de Rivoulon. En effet, le poème de Voltaire relatant la vie d'Henri IV eut un succès immédiat dès sa parution et pas moins de seize éditions, sans compter les dix-huit collections d'œuvres de Voltaire, virent le jour au XVIII^e siècle. C'est grâce à cette « ode » que ce roi devint un héros littéraire et que se construisit une grande partie de sa légende qui devait inspirer nombre d'artistes du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle⁵⁵⁷. François Pupil, suivant en cela l'opinion de Juliette Rigal, voit même dans les nombreuses illustrations que connut ce texte l'origine du style troubadour⁵⁵⁸. Si ces dernières privilégiaient les grands événements du règne et la légende bourbonnienne, l'anecdote est aussi représentée comme, pour le sujet qui nous intéresse ici, *La mort du jeune d'Ailly à la bataille d'Ivry* de Moreau le Jeune pour l'édition de Kehl (1785-1787)⁵⁵⁹. Comme pour la *Valentine de Milan*⁵⁶⁰, Rivoulon semble faire œuvre de troubadour, ce qui reste encore une fois impossible à confirmer en l'absence des tableaux concernés. Néanmoins, il est certain que les sources iconographiques auxquelles il se référa pour plusieurs de ses compositions (la *Reddition du château neuf de Randon*, l'*Arrestation de Charles le Mauvais par le roi Jean en 1356*, *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418* ou encore *Trait de courage de Julienne Duguesclin, religieuse, sœur du connétable*⁵⁶¹) étaient celles-là mêmes qui inspirèrent les peintres troubadours.

Le tableau fut apprécié par certains critiques comme celui de *L'Indépendant* : « On s'arrête avec plaisir devant la *Mort de d'Ailly*, sujet pris dans la *Henriade* par M. Rivoulon. Le cadavre de d'Ailly est bien traité. Il y a de la mort dans toutes les parties de son corps. La douleur est bien exprimée sur toutes les figures. Les armures, quoiqu'en plus grand nombre qu'elles ne l'étaient à cette époque, sont d'un bon effet. » ou encore celui du *Journal du commerce* : « M. Rivoulon s'est inspiré sur un passage de la *Henriade*, la mort du brave Dailly ; et réellement rien ne ressemble aux vers de la *Henriade* comme le tableau de M. Rivoulon, rien ne ressemble au tableau de M. Rivoulon comme les vers de la *Henriade* ; je recommande spécialement le guerrier qui est à genoux sur la gauche, l'amante de Dailly, et la tête du soldat mort qui occupe la droite du premier plan ».

P.8

Portrait en pied de M.E.J.

< février-mars 1835⁵⁶²

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1835 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 70 ; L. 60⁵⁶³

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1835, n° 1857

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 6 et *KK 29, n° 762.

Bibliographie :

Anonyme, *Critique du Salon de 1835 par une Société d'artistes et d'hommes de lettres*, deuxième édition, Leroy, Paris, 1835, p. 29 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 388 ;

Fourneris, 1956, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Nous ne savons pas quel personnage est représenté ici, mais le critique anonyme du Salon de 1835 ne semble guère avoir apprécié l'œuvre : « 1857.- M... : *Portrait en pied*. Mauvais fond. ».

P.9

Reddition du château neuf de Randon

< février-mars 1836⁵⁶⁴

Huile sur toile

H. 160 ; L. 230 (toile) ; La. 10,5 ; Ép. 7,5 (moulure du cadre)⁵⁶⁵

Position signature inconnue

Historique :

Ce tableau fut refusé une première fois par le jury du Salon de 1836 avant que d'être accepté, sans aucune modification semble-t-il, à celui de 1838 ; suite à la demande du député des Côtes-du-Nord, Joseph-Christophe-Marie-Philippe-Patern, comte de Saint-Pern Louëllan (1793-1839)⁵⁶⁶ ; il fut acheté par le ministère de l'Intérieur (lettre du 20 septembre 1838) au Salon de 1838 pour la somme de mille francs pour être attribué à l'église Saint-Sauveur de Dinan où il est toujours aujourd'hui conservé ; comme c'était alors souvent l'usage, les frais d'emballage et de transport furent réglés par la municipalité ; ce tableau a été restauré en 1980-1981 par L. Genovesio⁵⁶⁷.

Expositions :

Salon de Paris, 1838, n° 1516 ; La Roche-Jagu, 1991, n° 100.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 7 et *KK 30, n° 859, *KK 9 et *KK 32, n° 1658 ; arch. nat. F²¹ 11, dr. 8 ; arch. dép. des Côtes d'Armor, 4T vrac 56 (cote provisoire) ; *Idem*, 1191 W 15, L. Genovesio, *Dossier administratif et devis*, 1980-1981 ; Direction de l'architecture et du patrimoine, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, documentation des objets mobiliers, *Dossier Dinan*.

Bibliographie :

Anonyme, « Salon de 1838 (9^e article) tableaux de genre (suite et fin) », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XII^e année, 1^{er} volume, n° 17, Imprimerie de Ducessois, Paris, 29 avril 1838, p. 230 ; Anonyme, « Feuilleton. La mort de Duguesclin, tableau par M. Rivoulon », dans *Le Dinannais*, 25 novembre 1838, snp ; Pierre Larousse, « Reddition », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 13, Paris, 1875, p. 808 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53 ; *Foucart, 1987*, p. 392 ; Jean Auber, « Antoine Rivoulon. Reddition du château neuf de Randon ou La Mort de Du Guesclin », dans *La Roche-Jagu, 1991*, p. 188-189, n° 100 ; Palissy, n° PM22000158

Lieu de conservation : Dinan (Côtes d'Armor), église Saint-Sauveur, mur est du bras nord du transept, au-dessus du mausolée contenant le cœur de du Guesclin.

MH 28/03/1980

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-3953

Ce tableau fit l'objet d'une longue critique, dès son attribution à Dinan, dans les colonnes du *Dinan-nais*⁵⁶⁸, et il nous semble important de la reproduire en tête de cette notice car elle apporte divers détails sur l'identification précise de la scène et des personnages : ...« Le connestable finalement vint au siège de Chateaufort de Randan, au pays de Gyvodan lequel il assiegea et y tint quelque temps, se défendant fort vaillamment les assiegez : mais ce pendant il fut surpris d'une grosse maladie de la quelle il fut detenu huit ou dix jours malade, toujours empirant : en sorte que le treziesme de juillet 1380 il mourut. Le propre jour les assiegez envoyerent les clefs qu'ils mirent sur son cercueil disans qu'ils ne se rendroient à homme de France, fors à ce vaillant capitaine décédé, et ne quitteroient l'honneur de leur reddition à autre. » (B. D'Argentré, liv. 8, ch. 8)⁵⁶⁹. Tout, dans ce glorieux épisode de la mort d'un grand homme, offrait à la peinture les détails matériels les plus pittoresques, car elle avait à reproduire les armures aux reflets si brillans, les costumes aux couleurs si éclatantes du 14^e siècle ; et quelle expression de douleur, de respect et d'admiration, une puissante intelligence ne pouvait-elle pas créer sur les mâles figures des Clisson, des Sancerre et de tous les nobles compagnons d'armes du héros, ainsi que sur les traits de ces chevaliers anglais qui avaient compris que la religion du serment ne devait pas venir se briser contre les portes d'un tombeau. Voyons comment M. Rivoulon a compris et exécuté ce sujet qui, à notre avis, est un de ceux dans lesquels le talent du peintre et l'âme du poète (sic) peuvent se montrer avec cette énergie créatrice qui constitue l'artiste par excellence. Le soleil brille de tout son éclat ; et, par l'ouverture de la tente qui laisse apercevoir Chateaufort-Randon perché, comme un nid d'aigle, sur le haut d'un rocher, un vif rayon de lumière tombe



P.9

sur le sol, et colore harmonieusement la natte sur laquelle est placée la couche funèbre où est étendu le héros. On pourrait croire un moment que brisé par les fatigues du combat, il se serait jeté sur un lit de repos, sans se donner le temps de se débarrasser [sic] de ses armes, si ce n'est de son casque qui est placé près de lui ; mais bientôt, à la pâleur et à la lividité des traits, à la raideur et à l'affaissement du corps entier, on sent que ce sommeil est le dernier et que le guerrier ne se réveillera plus. Au pied du lit, le gouverneur anglais présente les clefs de la forteresse qu'il a promis de rendre au connétable ; à sa droite, le sire de Clisson, reconnaissable au lion d'or qui brille sur sa cote d'armes, pose une main sur le héros expiré et, par ce geste, semble désigner aux Anglais qui suivent le sire de Roos les restes glorieux devant lesquels [sic] ils doivent fléchir le genou. Auprès de lui, un chevalier tient l'épée de connétable, cette épée dont va hériter le brave Olivier, et que son frère d'armes a portée si glorieusement. Du côté opposé sont deux personnages dont l'un, celui qui tourne le dos au spectateur, est le chevalier de

Saint-Pern, ainsi que l'indique son écusson *d'azur à dix billettes d'argent percées en carré*. À l'autre extrémité de la tente est un groupe composé de quelques religieux qui, sans doute, ont veillé toute la nuit, auprès du héros ; les cierges, que la religion chrétienne allume auprès des morts, jettent leurs clartés blafardes sur leurs figures calmes et impassibles ; et cette lumière, qui pâlit devant l'éclat du jour, semble le faire ressortir plus vivement, de même que le costume sombre et sévère des moines fait valoir merveilleusement les armes brillantes et les riches manteaux des chevaliers. Voilà le tableau de M. Rivoulon, tableau qui ne manque pas de séduire au premier coup d'œil, grâce à la manière habile et harmonieuse avec laquelle la lumière est disposée. Mais la réflexion ne tarde pas à venir et, après avoir loué sans restriction quelques parties bien traitées, telles que la tête de Duguesclin d'un modelé ferme et bien senti, d'une couleur vigoureuse ; quelques mains étudiées avec talent ; des détails d'armures et surtout d'étoffes rendus avec bonheur, on ne peut s'empêcher d'être peu satisfait de l'ensemble de la composition. En effet, au milieu de tous les personnages principaux, quel est celui qui paraît affecté de la mort du grand capitaine ? sur lequel de ces visages, tous d'une froideur glaciale, des pleurs ont-ils coulé ?... et, au défaut de douleur, dans lequel de ces regards voit-on briller cette fierté que ne peuvent manquer d'exciter, chez un soldat, des honneurs extraordinaires rendus au général qui l'a si souvent conduit à la victoire ? Qui trouvera, je le demande, de la noblesse, et même de la decence [sic], dans la pose du gouverneur anglais, debout au pied du lit funèbre ; à l'instant où il rendait un hommage aussi éclatant à la mémoire de son ennemi, aurait-il été déshonoré de plier le genou devant ce noble front que la mort venait d'entourer d'une nouvelle auréole ? Et le sire de Clisson, fait-il signe aux Anglais d'approcher, parle-t-il au gouverneur ou lui montre-t-il le corps de Duguesclin ?... On ne le sait, en vérité, pas plus qu'on ne se rend compte de l'étrange physionomie et de la singulière position données au chevalier de Saint-Pern qui ne semble placé là que pour empêcher l'attention de se porter sur Duguesclin. Que fait, auprès de Clisson, cet individu dont la tête s'élève à la hauteur du lit funèbre et dont l'œil ardent rayonne auprès des pieds du cadavre ? Ne croirait-on pas voir un brigand s'appêtant à frapper de son poignard une victime endormie ? Et cet autre, agenouillé auprès de la table qu'entourent les moines, et semblant chercher quelque chose à terre, que fait-il ? Comment n'est-il pas détourné de son occupation par l'arrivée des Anglais venant déposer les clefs de leur ville sur le cercueil de son général ? Et les religieux eux-mêmes, malgré leur caractère, malgré la fatigue que nous voulons bien leur supposer après une nuit d'insomnie, ne devraient-ils pas concourir d'avantage à l'action ; et, après avoir prié pour le guerrier, montrer leur naïf étonnement à l'aspect de cette scène chevaleresque ?... En vérité, une pareille insouciance de la part de tant de gens ne se conçoit pas ; et, si l'histoire n'était là pour assumer le contraire, elle pourrait faire supposer que des faits semblables n'étaient pas rares à cette époque. D'un autre côté, que dire de la physionomie de la plupart des assistans [sic] ? Laquelle d'entre elles, à une ou deux exceptions près, montre, nous ne dirons pas de la beauté, mais quelque noblesse dans l'expression ? Aucune ; et si toutes ces figures sont historiques, on conviendra que quelques uns des compagnons de Duguesclin pouvaient rivaliser avec lui, sinon de génie, du moins de laideur. Et pourtant, malgré tous ses défauts, ce tableau, comme nous l'avons déjà dit, a quelque chose de séduisant, car il est traité dans un sentiment harmonieux de couleur et de lumière qui, suivant nous, fait le plus grand honneur à M. Rivoulon. De plus, l'auteur a étudié consciencieusement les costumes civils et militaires, ainsi que les usages du 14^e siècle, et a voulu que son œuvre reproduisît fidèlement les uns et les autres ; et, pour ne citer qu'un seul exemple de cette louable exactitude, nous ferons remarquer cette coutume de présenter, sus pendues [sic] au bout d'une baguette, les clefs d'une ville rendue, parce qu'il rappelle, toute fois avec les modifications apportées par une distance de trois siècles, cet endroit de la tapisserie de Bayeux où l'on voit Conan, duc de Bretagne, présenter au bout d'une lance, les clefs de la ville de Dinan qu'il vient de rendre aux soldats de Guillaume-le-Conquérant. Maintenant que le tableau est arrivé, qu'en fera-t-on ? Ira-t-il orner l'une des salles de la mairie ou bien la chapelle où repose le cœur de Duguesclin ? Dans ce dernier cas, nous ferons un appel au goût éclairé et au patriotisme de MM. les membres de la fabrique de Saint-Sauveur. Qu'ils fassent enlever de cette chapelle tous les vieux meubles et les bancs informes qui la déparent ; que le tombeau du connétable, dégagé de tout cet attirail inconvenant qui en obstrue les abords soit entouré d'une grille élégante, et, alors, le tableau dont le ministre vient de faire don à la ville de Dinan pourra figurer d'une manière convenable auprès du tombeau qui renferme la plus noble partie de celui *dont le cercueil prenait des villes* ». Le critique anonyme du *Journal des Artistes* semble avoir partagé, au moins en partie, l'analyse de son confrère breton : « La *Reddition du Châteauneuf de Randon* (1516), au moment où le gouverneur vient déposer les clefs de la ville sur le corps inanimé de Duguesclin, est un beau sujet, bien compris et bien rendu par M. Rivoulon ; cependant nous préférons de beaucoup le tableau du même auteur que le jury a refusé et qui pouvait faire honneur à M. Rivoulon⁵⁷⁰. ».

Cette représentation de la mort de du Guesclin (vers 1320-13 juillet 1380) est d'une facture très classique et remonte à une tradition déjà bien ancrée à la fin du XVIII^e siècle. Rivoulon a choisi de placer l'anecdote à l'intérieur d'une tente dont le sombre revers de la toile, orné de petits motifs blancs (peut-être des hermines⁵⁷¹) qui se devinent vers la droite, forme la majorité du fond de la scène. Seule une trouée lumineuse, occupant le troisième quart vertical du tableau en partant de la gauche, déchire cette obscurité : il s'agit de l'entrée de la tente formée par deux pans de toile rejetés de part et d'autre vers l'extérieur, laissant apparaître un paysage dominé par la forteresse de Châteauneuf au premier plan duquel plusieurs personnages s'avancent. À leur tête se trouvent trois hommes en civil vêtus de pourpoints et de chausses bicolors, noir et blanc. Ils sont tous coiffés « à la Jeanne

d'Arc » et ne portent aucune arme. Au second plan à droite, on distingue un guerrier portant un casque à nasal et, à l'extrême gauche, la tête découverte d'un homme blond derrière lequel sont plantées trois tentes à sommet pyramidal. Fermant la marche, un chevalier casqué portant un étendard dans la main droite monte un cheval blanc dont seuls le front et les oreilles sont visibles. Ce groupe est constitué des Anglais qui se rendirent alors dans le camp français, les armes hautes et les enseignes déployées, pour rendre hommage au connétable⁵⁷². L'arrière-plan est entièrement consacré au château de Randon érigé sur un piton rocheux dominant des terres arides. Le ciel, bleu foncé, est parcouru de nuages d'orage.

La lumière provenant de l'extérieur forme une tache blanche au sol sur un tapis de sisal supportant le lit mortuaire de du Guesclin qui occupe, avec les personnages qui l'entourent, toute la partie gauche de l'œuvre. Il est constitué par un parallélépipède rectangle recouvert d'un drap noir, au milieu duquel court une bande blanche, orné au pied des armes du connétable inscrites dans un écu « d'argent à l'aigle éployée de sable, membrée et becquée de gueules, à la cotice de même brochante »⁵⁷³. Du Guesclin repose sur ce lit, sa tête au large front dégarni légèrement redressée, les yeux clos, les bras le long du corps, jambes et pieds serrés. Il est vêtu d'une tunique blanche mi-longue, ornée sur le devant de ses armes, qui recouvre en partie les jambières de son armure. Cette attitude et ce costume sont assez proches de ceux du gisant de l'abbatiale de Saint-Denis que Rivoulon eut sans aucun doute l'occasion de contempler ; les seules différences résident dans la position des mains, jointes en geste de prière pour le gisant, et dans l'absence de la ceinture retenant l'épée, de l'écu et des bras de l'armure dissimulés dans le tableau par les manches longues de la tunique⁵⁷⁴. Sept personnages se tiennent autour du corps. À gauche, près de la tête du lit, un homme barbu vêtu d'une sorte de pourpoint à col montant et d'une curieuse toque à plumet, tient, de sa main droite recouverte d'un gantelet, une épée courte à double tranchant et à pommeau circulaire dressée devant son visage en position de rendre les honneurs (il s'agit peut-être du héraut d'armes qui avait accompagné le maréchal de Sancerre pour demander à Pierre de Galard, gouverneur de la forteresse assiégée, de rendre les clés de la ville⁵⁷⁵). Devant lui se trouve un homme aux cheveux gris assez longs qui, la main gauche appuyée sur la taille, désigne de la droite ouverte, le corps du connétable ; il est vêtu d'une armure laissant apparaître une collerette blanche, recouverte d'un surcot décoré d'un lion doré, serré à la taille par une ceinture d'où part, en diagonale, le pan destiné à supporter le fourreau d'une épée ; la tunique, comme la ceinture, sont ornées de motifs dorés. Il s'agit d'Olivier IV, sire de Clisson (1336-1407), compagnon d'armes de du Guesclin et son successeur à la charge de connétable, reconnaissable au lion décorant le devant de sa tunique évoquant son blason « de gueules au lion d'argent, armé, lampassé et couronné d'or »⁵⁷⁶. Son regard est dirigé vers l'homme au centre du tableau dont il est séparé par un jeune page debout aux cheveux coiffés « à la Jeanne d'Arc », vêtu d'un pourpoint brun-rouge, et par un homme agenouillé dont seule la tête blonde est visible derrière les pieds du défunt. Le personnage central, à la barbe et aux cheveux châtain mi-long, est vêtu d'un long manteau rouge à mantelet bordé d'hermine muni d'une capuche, doté de très longues et larges manches. De la main droite il tient deux clés pendues au bout d'un petit manche et serre, de la gauche, une longue épée dans son fourreau noir, poignée dorée vers le bas ; cette dernière possède un pommeau rond et une garde en arc de cercle d'où pend le baudrier. Il s'agit, sans nul doute possible, de Pierre de Galard, gouverneur du Chastel-Neuf de Randon, qui avait répondu au maréchal de Sancerre qu'il ne remettrait les clés de la ville qu'à du Guesclin lui-même. Ayant appris le décès de ce dernier, il annonça qu'il viendrait les porter sur le cercueil du connétable pour honorer sa promesse⁵⁷⁷. De l'autre côté du lit, à l'extrême gauche, deux chevaliers sont debout. Le premier est vêtu d'une armure recouverte par une longue tunique ornée d'un motif de bandes grises et porte un heaume à la visière relevée (il est tout à fait probable qu'il s'agit du maréchal Louis de Champagne, comte de Sancerre (vers 1341-1402), qui avait, sur l'ordre de du Guesclin, sommé les assiégés de se rendre⁵⁷⁸, ou de Jean de France, duc de Berry (1340-1416), qui avait accompagné du Guesclin dans cette campagne⁵⁷⁹, voire du frère du connétable, Olivier). Le second, tête nue aux cheveux mi-long, porte lui aussi une armure recouverte d'une tunique serrée à la taille par une ceinture à pans et tient de la main droite une épée, pointe vers le bas, son regard étant dirigé vers le personnage central ; sa tunique est ornée au dos des armes de la famille de Saint-Pern⁵⁸⁰. Entre ces deux guerriers et le lit, une petite table recouverte d'un drap rouge supporte plusieurs objets : le heaume et un gantelet du connétable, un parchemin d'où pend un sceau (sans doute le testament que Bertrand avait rédigé dès le 9 juillet 1380 devant Jacques Chasal, ou Chesal, clerc, notaire et tabellion apostolique⁵⁸¹) et une espèce de paire de petites pinces. Au pied de cette table sur le sol, au premier plan, se trouve une arbalète dont l'utilité ne semble être qu'archéologique afin de renforcer l'authenticité historique de la scène, bien qu'elle soit strictement insérée dans les lignes de construction de la composition⁵⁸². Au-dessus de la tête du lit et des deux personnages du premier plan, un large rideau rouge rayé de noir forme un drapé en quart de cercle.

À ce premier groupe répond, à l'extrême droite, une autre scène organisée autour d'une petite table éclairée par trois chandelles plantées sur un bougeoir. Un moine est assis derrière la table, vêtu d'une robe de bure blanche recouverte d'un manteau noir, tenue traditionnelle des bénédictins, à la capuche relevée ; appuyé sur son bras gauche, il regarde la scène se déroulant à droite. De son œil, partent les lignes de fuite ayant servi à construire le lit de du Guesclin⁵⁸³. Trois moines debout, vêtus du même costume, l'entourent. Le plus à gauche, tête découverte laissant apparaître sa tonsure, se penche pour lui parler à l'oreille alors que les deux autres, à droite, sont recueillis. Devant la table, un personnage semblant écouter le conciliabule, est agenouillé sur son genou droit. Il

est vêtu d'une chemise brun-rouge et de chausses bicolores, noir et blanc (ce dernier détail laisse penser qu'il s'agit d'un des assiégés, distingué par cette caractéristique vestimentaire voulue par Rivoulon). Il reste néanmoins extrêmement difficile d'identifier précisément ce groupe de religieux qui pourrait comporter dans ses rangs, peut-être le moine assis, le clerc Jacques Chasal qui recueillit les dernières volontés du connétable⁵⁸⁴.

La disposition générale de ces trois groupes de personnages crée une large bande horizontale dans laquelle ils sont tous inscrits, excepté le cavalier de l'extérieur ; cette composition « en frise » deviendra une constante des tableaux historiques de l'artiste alors qu'il utilisera à plusieurs reprises la présentation « en retable » pour ses œuvres religieuses, comme dans le *Saint Martin* du Salon de 1837⁵⁸⁵. Cette rigidité est à peine tempérée par la perspective formée par des lignes de fuite issues de l'arrière du groupe du dehors et venant s'arrêter aux pieds et à la tête de Bertrand de Saint-Pern. Ce triangle est aussi, en grande partie, celui formé par le cône de lumière venant de l'extérieur (bien que ce dernier soit beaucoup plus large vers le centre de la composition) qui fournit l'éclairage principal de la scène dominée par le lit mortuaire. Rivoulon a néanmoins dû tricher avec la réalité afin d'éclairer le personnage central et les visiteurs ; en effet, en toute logique, ceux-ci auraient dû être à contre-jour et non brillamment éclairés. Cet artifice donne un côté assez irréel à la scène. Le petit groupe de droite ne bénéficie pas de cet éclairage et possède sa propre ambiance « à la Georges de la Tour » dominée par un jeu de clairs-obscur assez réussi. Seul le chevalier debout à droite de l'entrée participe de l'éclairage des deux parties de la scène, lumineux sur la partie droite de son corps exposée à la lumière extérieure, et sombre vers la gauche ; il est l'élément qui relie les deux parties du tableau évitant ainsi une rupture brutale. Les dominantes chromatiques choisies par l'artiste, noir, rouge et brun-rouge, blanc et jaune éteint renforcent cette division et plongent la scène dans une atmosphère qui, si elle est dominée par des couleurs normalement froides, laisse une impression de chaleur qui concourt à un effet dramatique puissant. La matière picturale est fine, mais néanmoins assez couvrante pour faire disparaître le grain de la toile. Le cadre est constitué par une mouluration noire simple aux plats dorés, à l'extérieur et à la vue, décor caractéristique de l'époque de Louis-Philippe.

La légende accompagnant la notice du catalogue du Salon de 1838 est laconique : « Après la mort du connétable Duguesclin, le gouverneur vient déposer les clés sur le corps du grand capitaine. ». Il est donc bien difficile de savoir si Rivoulon s'est inspiré d'une seule source bibliographique, comme l'*Histoire de France* d'Anquetil, ou d'ouvrages plus spécialisés comme *Les Grandes Chroniques de France (ou Chroniques de Saint-Denis)* alors en cours de parution⁵⁸⁶. Rivoulon possédait en effet, comme l'atteste son inventaire après décès⁵⁸⁷, une édition de la célèbre *Histoire de France* d'Anquetil où est très brièvement évoquée la mort du connétable⁵⁸⁸ : « Après plusieurs exploits, il tomba malade devant une place du Gévaudan, nommée Randon. La garnison avait promis de se rendre à jour dit, si elle n'était pas secourue. Le jour arriva, mais le vainqueur n'était plus. Il mourut sous la tente, environné des compagnons de ses victoires. Outre les avis qu'il leur donna à chacun en particulier, il les exhorta tous en général d'épargner dans la guerre les laboureurs, les femmes, les enfants, les vieillards, et tous ceux que leur faiblesse expose sans défense. Dans son testament, il recommanda au roi sa femme et son frère Olivier, brave guerrier, dont le nom figurerait avec éclat dans les annales, s'il n'était pas obscurci par celui de Bertrand. Sans doute sa sœur la religieuse, l'héroïne de Hennebont, n'existait plus. Il remit l'épée de connétable à Clisson, son compagnon d'armes, pour la rendre au roi. "Il saura bien, dit-il en le regardant fixement, la donner au plus digne." Au jour marqué, les Anglais de Randon vinrent apporter les clefs de leur forteresse, et les posèrent sur son cercueil, mêlant leurs larmes à celles des Français ». Si ce texte bref n'a pu inspirer Rivoulon dans le détail de sa représentation, il le conduisit peut-être à s'intéresser ultérieurement à l'histoire de Julienne du Guesclin⁵⁸⁹.

Ce qui demeure certain c'est que, lorsque Rivoulon s'attaque à cet épisode de la guerre de Cent Ans, il n'est pas dénué de toutes références iconographiques. Il est tentant d'évoquer ici l'influence de Jean Fouquet, auteur d'une *Mort de Duguesclin*⁵⁹⁰, miniature réalisée pour *Les Grandes Chroniques de France*, qui comporte les éléments essentiels des compositions ultérieures et possède la particularité de présenter le même détail unique que dans l'œuvre de Rivoulon : la présentation des clés de la ville au bout d'un manche. Plus récemment, en 1775, Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) réalisa pour Versailles, les *Honneurs rendus au Connétable Du Guesclin* inspirés de l'*Histoire de France* de Villaret⁵⁹¹. Nombre d'éléments de cette œuvre, bien qu'elle se situe en extérieur et que la composition en soit inversée, semblent avoir inspiré Rivoulon : le groupe de quatre personnages à l'arrière du lit dont les figures du héraut, portant chez Brenet un étendard, et d'Olivier de Clisson dont le geste est proche dans les deux œuvres, la figure de Pierre de Galard apportant les clés, l'attitude du corps du connétable, etc. La grande différence réside principalement dans la sensation de mouvement chez Brenet, totalement absente du présent tableau très statique, et dans le luxe et la richesse des détails pseudo-médiévaux alors que costumes et objets, chez Rivoulon, sont beaucoup plus archéologiques que simplement évocateurs. Une autre source d'inspiration possible qui se situe entre la tradition de Brenet et la présente œuvre, est *Les Honneurs rendus à Duguesclin* de Pierre-Antoine-Augustin Vafflard (1777-après 1838) conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes (**Fig. 68**)⁵⁹². Si Rivoulon n'avait pu voir cette œuvre, présentée avant sa naissance, il dut néanmoins avoir accès aux ouvrages de Landon qui en donnaient une gravure fidèle⁵⁹³, considérée par François Pupil comme « beaucoup plus lisible que le tableau » auquel il reproche d'appliquer un style classique à ce thème en atténuant, par la rigidité de sa composition, son caractère proprement troubadour. Cette constatation, qui pourrait s'appliquer au présent tableau, nous

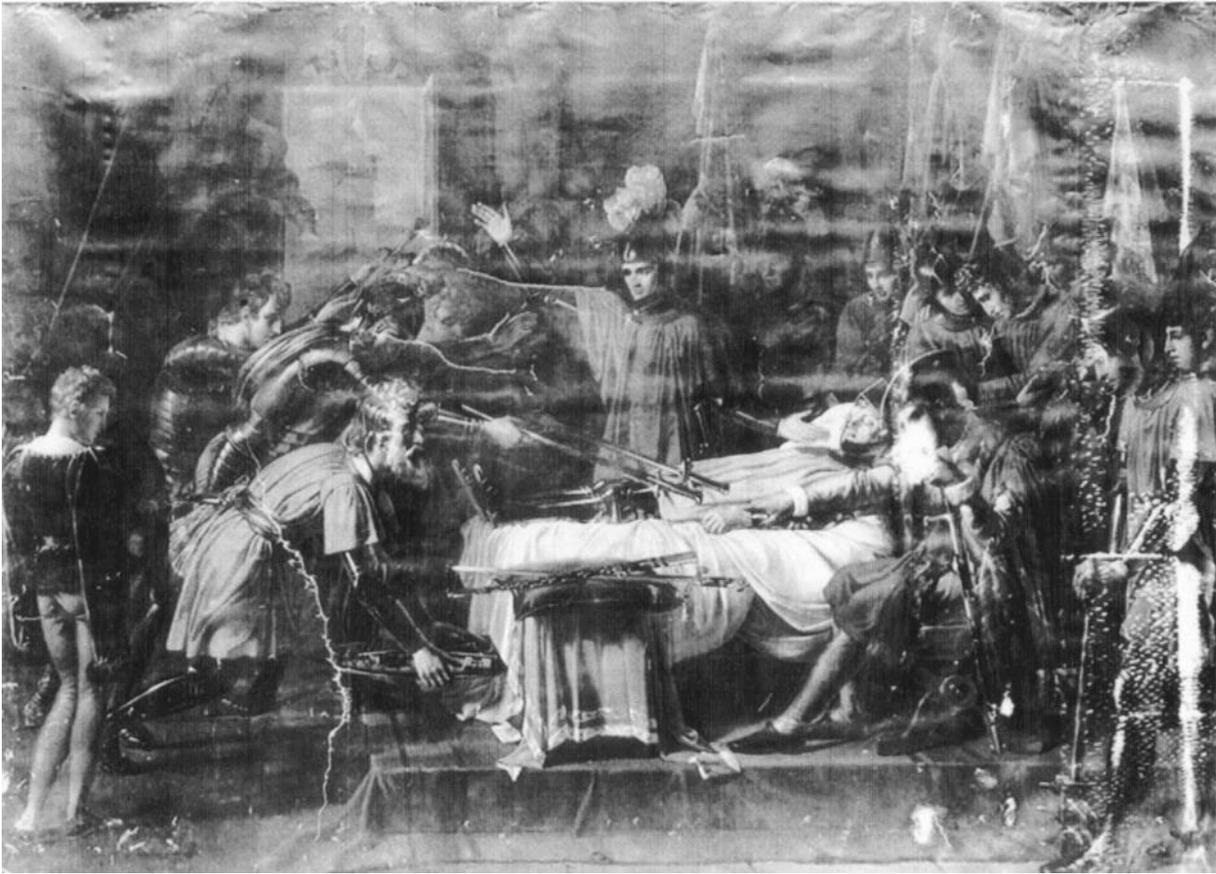


Figure 68

semble justifiée. Si les costumes, tout particulièrement les heaumes, ainsi que les draperies et la position du gouverneur, sont directement issus de l'œuvre de Brenet, plusieurs traits originaux de la composition pourraient avoir directement influencé Rivoulon : le choix d'une représentation en largeur contrairement au modèle du XVIII^e siècle, le fait que la scène se passe en intérieur et qu'une trouée permette, par la porte, de voir le château de Randon sur un éperon rocheux, le nombre important de personnages, l'attitude d'Olivier de Clisson les deux bras étendus



Figure 69

et celle du corps de du Guesclin ainsi que son costume. En outre, le texte accompagnant la reproduction dans l'ouvrage de Landon pourrait avoir inspiré Rivoulon : « [...] Il mourut au milieu de ses triomphes, devant Castel-Neuf-Randon, dont il avait formé le siège. Duguesclin avait juré de ne point partir qu'il ne fut rendu ; mais comme il l'avait presque réduit à l'extrémité, il fut attaqué d'une maladie dont il mourut, le 13 juillet 1380. Le même jour, les assiégés apportèrent les clés, et les déposèrent à ses pieds, disant qu'ils ne voulaient pas céder l'honneur de leur réduction à d'autres qu'à un si grand personnage. Olivier Duguesclin, son frère, et ses plus chers amis, Sancerre et Clisson, son frère d'armes, entouraient son lit de mort [...] ». ⁵⁹⁴. Jean Auber mentionne également, pour le début du XIX^e siècle, les œuvres de François-Henri Mulard (1769-1850) en 1814⁵⁹⁵, Charles-Alexandre Debacq (1804-1853) en 1833 (Fig. 69)⁵⁹⁶ et de Tony Johannot (1803-1852) en 1834 (Fig. 70) dont il publie une gravure⁵⁹⁷. Cette dernière œuvre réalisée quatre ans avant le présent tableau en est, dans l'esprit, très proche et Rivoulon dut pouvoir l'admirer et subir une certaine influence alors qu'il présentait à cette même exposition son *Noël, esquisse*⁵⁹⁸. C'est particulièrement du décor général que l'artiste dut se souvenir puisqu'il reprit l'idée de l'intérieur de tente ouverte sur le paysage extérieur. Si les

draperies et les personnages sont plus nombreux et le moment représenté différent (il s'agit dans l'œuvre de Johannot de l'instant où du Guesclin réclame son épée pour la baiser⁵⁹⁹), le rapprochement est évident. Un *Duguesclin expirant reçoit les clés de Château Randon* fut également réalisé par Constant Misbach (1808-après 1850), en 1835, inspiré par les « *Mémoires de Bertrand Duguesclin*, chapitre XXIV »⁶⁰⁰. Enfin, il convient de noter qu'au même Salon de 1838, figurait une œuvre de thème identique par Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), aujourd'hui disparue, qui privilégiait le paysage de plein air dans lequel l'action avait été située par le peintre, comme en témoigne le dessin préparatoire conservé (**Fig. 71**)⁶⁰¹. Il est intéressant de remarquer que cet artiste s'était également inspiré des miniatures de Jean Fouquet, réalisant un croquis directement tiré des *Grandes Chroniques de France*, sans doute dans le cadre de ses recherches préliminaires⁶⁰².



Figure 70

Comme l'ont si bien démontré François Pupil et les auteurs du catalogue *Triomphe et mort du héros*, le tableau de Brenet fait partie de ce thème du lit funéraire, apparu à la fin du XVIII^e siècle, destiné à exalter le patriotisme par l'illustration des moments édifiants et attendrissants de la vie des héros de l'histoire nationale dont du Guesclin fait partie⁶⁰³. À partir de 1871, et surtout dans les années 1880, la figure du connétable est plutôt associée à la notion de « Revanche », comme l'a souligné Christian Amalvi⁶⁰⁴. Il ne s'agit plus alors de mettre en exergue l'aspect moral d'une vie exemplaire et héroïque, mais son rôle plus proprement patriotique et guerrier en privilégiant les hauts faits d'armes en tant qu'éléments de défense. L'œuvre de Rivoulon ne relève d'aucune de ces deux notions, l'exemple moral s'effaçant devant le récit historique et le souci archéologique, le désir de revanche n'existant pas encore. En effet, le goût pour l'époque médiévale, s'il est issu d'un symbolisme plus moralement didactique est, en 1835, lié à l'histoire elle-même. Le souci est alors de « faire vrai » et de plonger, de façon crédible et, pourrait-on même dire, « scientifique », le spectateur au sein d'époques révolues qui exaltent les hauts faits de l'histoire nationale. Ne délaissant pas la glorification de l'histoire contemporaine (comme sous l'Empire), avec la conquête de l'Algérie, par exemple, les peintres s'attachent alors surtout à mettre en avant l'héroïsme des Français illustres, particulièrement ceux de la guerre de Cent ans et de la Renaissance finissante ; en la matière, Paul Delaroche (1797-1856) en est sans doute l'exemple le plus significatif. Dans ce contexte, beaucoup d'artistes resteront également tributaires, dans l'anecdote, des travaux des peintres troubadours, particulièrement sur le plan formel, mais délaisseront la mise en avant du sentiment et de la nostalgie du « bon vieux temps », pour s'inscrire dans une démarche de « journalistes temporels », l'exactitude des faits et des décors primant sur l'émotion. C'est le principe même qui mena à l'idée du musée historique de Versailles dont la genèse se

situe dès la seconde Restauration. Rivoulon s'inscrit parfaitement dans ce schéma, bannissant de ses œuvres historiques, le présent tableau en est un parfait exemple, tout ce qui pourrait détourner le spectateur de la pure narration, quitte à figer l'action proprement dite, fut-elle violente. On ne trouve cependant guère d'exemples dans les trois premiers quarts du XIX^e siècle, hormis ceux déjà cités, de scènes tirées de la vie de du Guesclin et encore moins souvent des épisodes de sa mort. Certes, le connétable figure dans plusieurs scènes de combats de la guerre de Cent ans comme la *Bataille de Cocherel, près d'Evreux, gagnée par Duguesclin sur les troupes du roi de Navarre, 16 mai 1364* de Charles-Philippe Larivière (1798-1876), du musée du château de Versailles⁶⁰⁵, mais ceci reste peu fréquent et restreint aux scènes narratives des grandes batailles de l'histoire de France où du Guesclin est un acteur, privilégié certes, mais dans un rôle limité à celui du guerrier en action. Une analyse poussée du répertoire des salons du nord de la France, très représentatifs entre 1815 et 1848 des thèmes abordés par les artistes, ne nous a permis de repérer qu'un *Bertrand Duguesclin* de Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), sans doute un « portrait »⁶⁰⁶.



Figure 71

P.10

Trait de générosité du duc d'Orléans

< février-mars 1836⁶⁰⁷

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1836 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 74 ; L. 87⁶⁰⁸

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1836 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 7 et *KK 30, n° 860.

Lieu de conservation : inconnu.

Deux hypothèses peuvent être émises quant au sujet de cette œuvre : il est tout à fait possible qu'il s'agisse d'un épisode de la vie de Louis d'Orléans (1372-1407), époux de Valentine de Milan, sujet d'une des premières œuvres peintes de Rivoulon⁶⁰⁹, mais aussi d'un thème plus contemporain mettant en valeur quelque acte de charité du fils aîné de Louis-Philippe, Ferdinand-Philippe duc d'Orléans, renommé pour sa générosité⁶¹⁰. Si cette dernière théorie s'avérait la bonne, Rivoulon aurait peut-être encore une fois illustré une œuvre de Victor Hugo, le poème *A M. le D. D'O.* (décembre 1834) rédigé en l'honneur de Ferdinand-Philippe qui avait, sur l'intervention de l'écrivain, secouru une famille malheureuse⁶¹¹.

P.11

Saint Martin de Tours, passant sous une des portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre

1835 - février-mars 1837⁶¹²

Huile sur toile

H. 225 ; L. 175 (toile) ; H. 255 ; L. 205 ; Ep. 15 (cadre)

Sdbg dans la scène centrale : *RIVOULON – 1837*

Inscriptions :

Sur la toile :

Étiquette collée, en haut à gauche, portant le n° du Salon de 1837 : 1569

Inscription peinte, en haut au centre, dans un cartouche rectangulaire : 316

Inscription latine peinte, en bas au centre, dans une stèle rectangulaire :

MARTINUS SABARIAE – Pannoniarum oppido orindus fuit, sed intra Italiam Ticini altus est, parentibus secundum saeculi dignitatem non – infimis, gentilibus tamen. Pater ejus miles primum, post tribunus militum fuit. Ipse, armatam militiam in adolescentia – secutus inter scholar alas sub rege Constantio, deinde sub Juliano Caesare militavit ; non tamen sponte – Quodam itaque tempore, cum jam nihil praepter arma et simplicem militiae vestem haberet, media hieme quae solito asperior – inhorruerat, adeo ut plerosque vis algoris extingueret, obvium habet in porta Ambianensum civitatis pauperem nudum. Qui cum praetereuntes – ut sui misererentur oraret omnesque miserum praeterirent, intellexit vir Deo plenus sibi illum, aliis misericordiam non praestantibus, reseruari – Quid tamen ageret ? Nihil praeter chlamydem, qua indutus erat, habebat : jam enim reliqua in opus simile consumpserat. Arrepto itaque ferro quo – accintus erat mediam dividit partemque ejus pauperi tribuit, reliqua rarsus induitur – Nocte igitur insecuta, cum se sopori dedisset, vidit Christum chlamydis suae, qua pauperem texerat, parte vestitum. Intueri diligentissime – Dominum vestemque, quam dederat, vibetur agnoscere. Mox ad angelorum circumstancium multitudinem audit Jesum clara voce dicentem – Martinus adhuc catechumenus hac me veste contexit – Erat haud longe ad oppido proximus monasterio locus, quem falsa hominum opinio, velut consepultis ibi martyribus, sacraverat : nam et – altare ibi superioribus episcopis constitutum habebatur. Sed Martinus non temere adhibens incertis fidem, ab his, - qui majores natu erant, presbyteris vel clericis flagitabat nomen sibi martyris, tempus passionis ostendi : - grandi se scrupulo permoveri, quod nihil certi constans sibi majorum memoria tradidisset. Cum aliquando ergo – a loco illo se abstinisset, nec derogans religioni, quia incertus erat, quodam die paucis

*secum adhibitis fratribus ad – locum pergit. Dehinc super sepulchrum ipsum adstans oravit ad Dominum, ut qui esset vel cujus meriti esset – sepultus ostenderet. Tum conversus ad laevam videt prope adsistere umbram sordidam, trucem ; imperat nomen – meritumque loqueretur. Nomen edicit, de crimine confitetur : latronem se fuisse, ob scelera percussum, - Vulgi errore celebratum ; M. irum in modum, vocem loquentis qui aderant audiebant, personam tamen non – videbant. Tum Martinus quid vidisset exposuit jussit que ex loco altare, quod ibi fuerat, submoveri – atque ita populum superstitionis illius absolvit errore.*⁶¹³

Historique :

Par courriers du 3 avril et du 3 août 1836, Rivoulon informe le ministère qu'il travaille depuis l'année précédente à un grand tableau pour l'exposition de 1837, qui correspond sans doute à celui-ci⁶¹⁴ ; le 4 mars 1837, l'artiste précise, en *nota bene* d'une note adressée à Alphonse de Cailleux : « Je serai bien aise de me débarrasser de mon S^t Martin qui m'a coûté beaucoup »⁶¹⁵ ; suite à la demande du député de l'Indre-et-Loire Théobald-Émile-Arcambal Piscatory (1800-1870)⁶¹⁶, cette œuvre fut acquise par le ministère de l'Intérieur en 1837, sur les crédits des ouvrages d'art et décoration, pour la somme de mille deux cents francs ; par courrier du 2 mai 1837, le ministre informe le préfet et le député de l'attribution de ce tableau à la collégiale Saint-Martin de Candes, lieu de décès du saint ; comme c'était alors l'usage, les frais d'emballage et de transport furent réglés par la municipalité ; il est amusant de noter que, suite à un contrôle de la Cour des comptes, le ministre demanda au préfet, par courrier du 20 avril 1839, de lui envoyer un reçu de réception du tableau de Rivoulon, ce qui dut être fait après consultation, le 24 avril, du sous-préfet de Chinon qui atteste, dès le 29 suivant, de la présence de l'œuvre à Candes ; en 1997, la toile fut restaurée par Bruno Maudet (Tours) à l'occasion de l'exposition *La légende de saint Martin au XIX^e siècle* au musée de Tours⁶¹⁷.

Expositions :

Salon de Paris, 1837, n° 1569 ; *La légende de saint Martin au XIX^e siècle*, musée des Beaux-Arts de Tours, 1997, n° 4

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 8 et *KK 31, n° 1323 ; arch. nat., F²¹ 11, dr. 7 ; arch. départementales de l'Indre-et-Loire, T 1344 ; archives du service Inventaire du Patrimoine Centre-Val de Loire, *Dossier Candes-Saint-Martin*.

Bibliographie :

F., « Salon de 1837 – 5^e article », *Journal des Artistes*, 11^e année, 1^{er} volume, imprimerie de Ducessois, Paris, 1837, p. 212-217 ; Louis Viardot, « Salon de 1837 », dans *Le Siècle*, 12 mars 1837 ; H. Fortoul, « Feuilleton. Beaux-Arts.- Salon de 1837 », dans *Le Monde*, 143, Paris, samedi 8 avril, 1837, p. 3 ; S.D., « Salon de 1837 », dans *La Quotidienne*, 114, 25 avril 1837, p. 2 ; Eduard Collow, « Der Pariser Salon im Jahre 1837, II », dans *Kunstblatt* (supplément du *Morgenblatt für gebildete Leser*), 41, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mardi 23 mai 1837, p. 167-168 ; A. Detmold, « Briefe über den pariser Salon von 1837. Fünfter Brief », dans *Morgenblatt für gebildete Leser, ein und dreißigster Jahrgang*, 159, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mercredi 5 juillet 1837, p. 634 ; Anonyme, « Nouvelles et variétés », dans *L'Éclair, critique européenne*, Paris, 1837, p. 124 ; Pierre Larousse, « Martin (saint) », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 10, Paris, 1873, p. 1274 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388 ; **Foucart, 1987**, p. 387 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Vannes, 1993**, p. 124 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Tours, 1997-1998**, n° 4, p. 59-66 ; Michel Caffort, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Le Mans, 1998, p. 47 ; Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, coll. « Art et société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 38-40, 72-73 et 167-169 ; Véronique Moreau, « Revoir saint Martin. Le glaive et le manteau au XIX^e siècle », dans **Tours 2017**, p. 287 et 289 ; Palissy, n° PM37000667 ; <http://saint-martindetours.com/charite-de-saint-martin-candes-saint-martin-2/> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Candes-Saint-Martin (Indre-et-Loire), collégiale Saint-Martin (bras nord du transept, à l'entrée de la chapelle Saint-Martin) MH 25/09/1995

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. PFH-6358.

Ce tableau de Rivoulon n'est pas une simple *Charité de saint Martin* comme tant d'autres, mais se veut l'évocation de la vie de ce légionnaire romain converti, placée dans un décor architecturé d'inspiration médiévale aux symboles chrétiens multiples et extrêmement présents. La scène principale où saint Martin partage son manteau avec un pauvre vieillard à la porte d'Amiens affecte une forme de baie romane cintrée, la *pala*, occupant les trois-quarts supérieurs de l'œuvre en hauteur comme en largeur ; elle est sommée à la clé de voûte d'un petit cartouche rectangulaire soutenu par des angelots, portant l'année de naissance du saint : 316. Aux écoinçons peints en jaune à l'imitation de l'or, se trouvent deux personnages féminins accoudés sur les retombées de l'arc. À gauche, une femme aux longs cheveux noirs, vêtue d'une robe blanche à manches bouffantes et reposant sur un nuage, tient dans la main droite un calice surmonté d'une hostie. Son vis-à-vis porte des cheveux courts, coiffés à la mode de 1830, avec un costume semblable complété par un boléro plus foncé, et maintient de sa main gauche un livre dont la partie inférieure est appuyée sur son genou gauche. Sous ces deux personnages, flanquant les piédroits du tableau central, se trouvent deux niches au fond bleu foncé à encadrements néogothiques surmontés de pinacles. La première, à gauche, contient la figure en trompe-l'œil de trois-quarts gauche d'un soldat debout sur un socle à trois pans orné en son centre d'une tête d'angelot ailé. Dans la seconde, à droite, on voit un évêque barbu, de face, portant les attributs de sa fonction (mitre, crosse et manipule), placé sur un support identique. Ces deux représentations en grisaille, à l'imitation de statues, reposent sur des stylobates dont les bases correspondent à celle de la scène centrale et sur les faces desquelles se trouvent deux médaillons centrés représentant en buste, à gauche, la Vierge et, à droite, le Christ, sur des fonds jaune clair.

La partie supérieure de l'œuvre n'est donc pas seulement consacrée à saint Martin, mais aussi à un ensemble de figures allégoriques évoquant l'Église et ses défenseurs. Elle est, dans sa conception, très proche des *Litanies de la Très Sainte Vierge* qui présente des traits comparables et affecte aussi la forme d'un retable⁶¹⁸. Dans ce dernier tableau, les écoinçons ne sont pas occupés par des personnages féminins mais par des anges accoudés tenant l'un un vase et un bassin, l'autre une fleur, symboles de pureté associés à la Vierge. Dans le *Saint Martin*, il est difficile de déterminer la symbolique exacte exprimée par ces figures. Il est indubitable que celle de gauche évoque, par ses attributs, l'Eucharistie, mais elle pourrait également renvoyer à l'iconographie de la Foi telle que Raphaël la représenta, contemplant le calice d'où sort une hostie rayonnante⁶¹⁹. Il serait bien sûr tentant de voir alors dans la femme qui lui fait face, l'allégorie de l'Espérance, bien qu'il reste malaisé d'interpréter la présence de la tablette sur laquelle elle s'appuie⁶²⁰, l'acte accompli par saint Martin évoquant la Charité. Le personnage de gauche, vêtu d'une longue tunique blanche à manches bouffantes intemporelle, les pieds sur un nuage et les cheveux longs dénoués, peut aussi faire penser à une allégorie de l'Église du passé, celle des origines dont Martin fit partie, occupant désormais une place céleste indiquant, en quelque sorte, tout en l'affirmant, sa position d'Ancêtre. Elle tourne la tête vers la seconde, dont la tenue, robe serrée à la taille et boléro rouge ainsi que la coiffure à bandeaux nous semblent plus contemporaines, qui montre son visage de face, s'appuyant sur le Livre (ou les Lois ?), et qui pourrait représenter, dans sa frontalité affirmée, l'Église contemporaine inscrite dans le présent et tournée vers l'avenir⁶²¹. Quelle que soit la symbolique voulue par l'artiste, le jeu des regards crée, en tout cas, entre elles, un lien indissociable, historique comme religieux, l'Église ancienne transmettant à son successeur la tradition et le souvenir du sacrifice destinés aux générations actuelles et futures⁶²². Cette interprétation semble confortée par les deux statues qui évoquent une symbolique similaire. Hormis le fait qu'elles peuvent faire penser tout simplement aux deux carrières de saint Martin (quoique le soldat avec son bouclier et sa longue épée, bien différente du « gladius » du légionnaire romain du tableau central, semble très médiéval), ces deux figures rappellent les piliers traditionnels de la société. L'armée tout d'abord, défenseur ancien de la chrétienté dont le regard, tourné vers la gauche, fixe désormais le passé (celui du saint comme des grandes conquêtes entreprises au nom de la religion), loin des périodes troublées où l'universalité de la religion chrétienne, affirmée par le tableau de Vannes⁶²³, n'était pas reconnue sur une aussi grande échelle. Au contraire, l'évêque, esquissant de sa main droite un geste de bénédiction, est vêtu d'un costume intemporel et affirme, par son attitude, son ancrage dans le présent que vient renforcer la frontalité du personnage féminin qui le surplombe dans l'écoinçon. Plus bas, sur les stylobates, comme réconciliant ces symboles et les réalités qu'ils recouvrent, la Vierge et le Christ convergent leurs regards vers le centre de l'œuvre. Tous ces éléments renforcent l'identification de l'œuvre à un grand retable du XIV^e ou du XVII^e siècle dont elle possède les caractéristiques et nombre de particularités : toile centrale, ailes architecturées portant en leur centre des statues, stylobates ornés de bas-reliefs représentant la Vierge et le Christ en buste, figures aux angles supérieurs (habituellement des anges, ici des personnages féminins), etc. Nous verrons par la suite que la partie inférieure du tableau peut, quant à elle, être assimilée à un véritable autel.

Le panneau central de l'œuvre et sa partie inférieure forment ce que l'on pourrait appeler le cycle narratif de la composition. Ce dernier est soutenu, et précisément interprété, à la fois par le texte de la stèle centrale et le titre complet du tableau fourni par le livret du Salon de 1837 : *Saint Martin de Tours, passant sous les portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre. Au bas du tableau à gauche, saint Martin voit en songe Jésus-Christ couvert de la moitié de son manteau ; à droite, saint Martin prouvant à ses religieux la non-valeur des reliques qu'ils adoraient*. La présence d'un tel commentaire trouvait sans doute sa justification dans deux faits précis : tout d'abord, hormis l'épisode de la chlamyde coupée en deux, la légende de saint Martin n'était guère



P.11

connue du grand public fréquentant le Salon. D'autre part, seuls les latinistes pouvaient bénéficier d'explications supplémentaires en déchiffrant le texte de la stèle, à la condition que le tableau n'ait pas été accroché trop haut sur les murs des salles d'exposition. Ce texte est tiré de la principale source d'inspiration hagiographique de l'artiste, la *Vita Beati Martini* de Sulpice Sévère⁶²⁴, disciple de l'évêque de Tours, ici présenté sous la forme d'un texte de vingt-deux lignes peint à l'imitation de la gravure sur une plaque de marbre gris veiné. Chronologiquement, le panneau central cintré représente le premier acte important de la vie du saint. Contrairement à nombre de ses prédécesseurs et contemporains, l'artiste n'isole pas cette scène de son contexte, des « praetereuntes » du texte latin, de ces passants indifférents que la tradition avait souvent préservés au XVII^e siècle comme Antoine Van Dyck dans sa célèbre, et souvent copiée, *Charité de saint Martin*⁶²⁵. En effet, le plus fréquemment, l'habitude voulait que seuls Martin, son cheval et le bénéficiaire du don soient représentés. C'est le cas de nombreuses enluminures, comme celle de Jean Fouquet⁶²⁶, ou des fresques médiévales à l'image de celle récemment retrouvée dans l'église Sainte-Valérie de Felletin (Creuse) d'un peintre anonyme de la fin du XV^e siècle⁶²⁷, de la *Charité de saint Martin* du début du XVIII^e siècle de la basilique de Tours⁶²⁸ ou encore de l'œuvre de Victor Schnetz datée de 1824, conservée dans la cathédrale Saint-Gatien en cette même ville⁶²⁹, ainsi que de la majorité de celles présentées à l'exposition *La Légende de saint Martin au XIX^e siècle* au musée des Beaux-arts de Tours en 1997⁶³⁰. La présence d'autres personnages est donc relativement rare, qu'il s'agisse de spectateurs étonnés comme dans le tableau anonyme du début du XIX^e siècle conservé dans la basilique Saint-Martin de Tours⁶³¹, ou que le pauvre fasse partie d'une famille plus importante, comme dans l'œuvre de Léon Brunel (1842) à l'église de Pinols en Haute-Loire qui présente, par ailleurs, la double curiosité de représenter Martin coiffé de la crinière léonine et le récipiendaire du don en jeune garçon, ce qui est inhabituel mais nullement incompatible avec le texte latin : « pauperem nudum »⁶³² ; Ernest-Barthélémy Michel, en 1873, reprendra lui aussi le même schéma⁶³³. Rivoulon reste ici très classique. Le saint est représenté dans l'attitude la plus fréquemment dépeinte, monté sur un cheval dont la robe noire constitue un écart par rapport à la tradition qui voulait qu'il fût blanc⁶³⁴. Martin, quoiqu'alors païen, porte déjà l'auréole au-dessus d'un casque archéologiquement fort proche de la réalité des « galei » romains, ce souci de véracité historique, déjà relevé pour les glaives, étant une constante des œuvres de Rivoulon. Ce dernier a placé le saint au cœur d'un défilé de cavalerie romaine, corps dont il faisait alors partie, dont la plus grande part semble déjà avoir franchi la porte de l'enceinte d'Amiens. Un seul fantassin portant un baluchon forme le premier plan à droite, élément extrême du triangle où il s'insère avec le vieil homme et le saint. Ce triangle, sur lequel est basée toute la composition du panneau central, est légèrement décalé vers la droite, laissant la place, à l'arrière-plan gauche, à une mère et ses deux enfants mendiant, point de départ d'une ligne oblique montant à droite vers le visage d'un des cavaliers romains, de trois-quarts face, qui semble exprimer une certaine désapprobation. Ces deux groupes secondaires sont moins vivement éclairés que les trois figures centrales baignées directement par la lumière émanant du brasero représenté dans le coin inférieur gauche, élément qui situe cette scène au cœur de l'hiver rigoureux décrit par la *Vita* de Sulpice Sévère. Ce jeu, somme toute classique, de clairs et d'obscurs générés par un point d'éclairage fixe dans l'œuvre, mais mouvant dans la réalité, précise les détails d'une scène extrêmement statique, presque figée, à l'image du décor hiératique qui l'entoure. Il est fort possible que Rivoulon ait été finalement déçu par le résultat obtenu et qu'il se soit repenti d'avoir ainsi réalisé un tableau où tout mouvement était banni à l'image de ses *Litanies*, postérieures il est vrai de neuf ans, mais bien caractéristiques du style qu'il avait alors développé. C'est ce que laisse à penser une reprise profondément remaniée de cette œuvre retrouvée par Agnès Barruol, alors conservateur délégué des antiquités et objets d'art des Yvelines, dans la petite église de Villiers-le-Mahieu⁶³⁵.

La scène principale est complétée en bas de l'œuvre, par deux tableautins placés de part et d'autre de la stèle, inscrits à l'intérieur d'une architecture néogothique de baies géminées à clefs pendantes décorées aux écoinçons de têtes d'angelots ailées. À gauche se trouve la scène succédant chronologiquement à l'épisode de la *Charité* : Martin endormi a la vision du Christ drapé dans la moitié de la chlamyde qu'il avait donnée au pauvre⁶³⁶. De l'état de laïc évoqué par le casque romain abandonné par terre à la tête du lit, le saint accède, par la grâce directe de Jésus, à celui de catéchumène. Rivoulon s'est ici dispensé, pour des raisons évidentes de clarté, de représenter la foule des anges se tenant autour d'eux décrite par le texte latin. La seconde scène, à droite, relate l'anecdote selon laquelle Martin démasqua, en présence de quelques frères, un faux martyr vénéré non loin d'un ermitage sur un lieu prétendument saint où avait été érigé un autel, en demandant à Dieu de lui faire connaître qui était le personnage enseveli en ces lieux : « Alors, en se tenant du côté gauche, il voit se dresser près de lui une ombre repoussante et farouche [...] »... C'était celle d'un brigand exécuté pour ses forfaits et indûment vénéré par le peuple. Rivoulon a ici scrupuleusement suivi le texte de Sulpice Sévère, décrivant le criminel sous les traits d'un démon ailé, deux religieux témoins et l'autel incriminé ; la représentation de cet épisode est, dans l'état actuel de nos connaissances, presque unique⁶³⁷. Ces panneaux possèdent le même caractère statique que le reste de l'œuvre et sont traités comme des grisailles sur un fond jaune marbré, où seules les carnations apportent un peu de couleur avec le rouge foncé de la draperie du lit et du démon qui se répondent de part et d'autre. L'ensemble de cette partie basse affecte la forme d'un autel avec ses panneaux latéraux qui complète l'organisation en retable de toute la partie supérieure.

La source d'inspiration principale de Rivoulon est, nous semble-t-il, de façon évidente, le *Saint Martin* de Jean Fouquet déjà mentionné⁶³⁸. En effet, on retrouve dans cette enluminure, tout à la fois la scène principale dans une orientation identique et un travail de perspective oblique à deux points de fuite, le choix iconographique des saynètes complémentaires (songe de saint Martin, une scène diabolique même si elle n'évoque pas la même anecdote) et leur position, ainsi que les deux anges, tenant chez Fouquet des phylactères, en partie basse, rejetés dans les écoinçons chez Rivoulon. Il est également tout à fait possible que ce soit à travers l'observation des œuvres religieuses et « troubadours » d'Ingres que cette influence se transmitt à son œuvre et non par un contact direct avec les sources médiévales et de la Renaissance⁶³⁹. Ce tableau, que Rivoulon réalisa sans doute à l'occasion du mille quatre cent quarantième anniversaire de la mort du saint, comme plus tard les *Litanies de la Très Sainte-Vierge*, dénote également la profonde influence des Nazaréens français, particulièrement des peintres proches de Victor Orsel, dans sa composition même, comme l'a fort justement souligné récemment Michel Caffort⁶⁴⁰. Nul doute que Rivoulon ait d'ailleurs suivi avec attention les travaux de décoration en cours à l'église Notre-Dame de Lorette à Paris où, après Adolphe Roger réinventeur du fond d'or, son maître François-Edouard Picot travaillait, en 1836, au *Couronnement de la Vierge* du chœur de cette même église⁶⁴¹. Aucune œuvre religieuse antérieure de Rivoulon n'étant aujourd'hui repérée, il est difficile d'affirmer que la *Charité de saint Martin* ait joué un rôle déclencheur pour l'artiste. Nous pouvons tout au plus constater que ses premiers tableaux religieux s'épanouirent formellement au sein de la mouvance nazaréenne. Utilisation de fonds dorés dans les écoinçons, hiératisme des figures et des scènes, respect scrupuleux des textes hagiographiques, symbolisme évident mais pas toujours explicité, beaucoup d'éléments le rapprochent intellectuellement de cette école sauf, peut-être, certaines libertés étonnantes. Ainsi, la nonchalance des figures féminines des écoinçons, proches de la décoration civile, l'utilisation de détails contemporains comme les coiffures des personnages ou encore l'abondance de références au gothique, annonciatrices de Viollet-le-Duc, beaucoup plus archéologiques que réinterprétées (sauf dans le souci des détails) comme le remarqua en 1837 le critique anonyme du *Journal des Artistes* : « Le saint Martin de M. Rivoulon, exécuté avec un talent consciencieux [est] dans le goût plutôt que dans le style des tableaux du Moyen Âge et où la vérité de couleur ne le cède pas à l'exactitude du dessin » ou celui de *L'Éclair* : « Un autre artiste dont les études assidues méritent d'être encouragées, M. Rivoulon, n'a obtenu l'admission cette année, que pour deux tableaux, dont un, le *Saint-Martin*, réclame les suffrages des connaisseurs. La conception de cette peinture est pleine de poésie ; les détails d'exécution annoncent un goût délicat et exercé ; la pose du cheval demanderait seule plus de noblesse »⁶⁴². Rivoulon reste toutefois loin des péchés de « sensualisme » et de « matérialisme » dénoncés par Claudius Lavergne⁶⁴³. Le fait que ce soit cette œuvre en particulier qui fut choisie pour orner l'église de Candes-Saint-Martin, lieu de décès de saint Martin, prouve non seulement l'appréciation de l'administration des Beaux-Arts, mais également le fait que l'artiste semblait commencer sa carrière au service de l'État sous les meilleurs auspices.

L'ensemble est ici pensé d'un bout à l'autre par le peintre. La composition est extrêmement élaborée, les éclairages soignés et les détails, jusqu'à l'épigraphie du texte, minutieusement réalisés. Le cadre lui-même, sans doute celui dans lequel l'œuvre était présentée au Salon, participe de la même méticulosité propice à la meilleure mise en valeur. La teinte noire de ses plats, reprenant la dominante du panneau central, accentue l'impression d'une baie ouverte sur l'extérieur, procédé qu'il reprit plus tard pour les *Litanies*. L'or à la feuille, apposé sur les quarts-de-rond et les motifs d'angles à coquilles centrales et entrelacs végétaux avec têtes de bélier et serpents entrelacés, vient atténuer cette sévérité en soulignant l'effet de profondeur par un jeu de perspective⁶⁴⁴. Les critiques du Salon ne s'y trompèrent pas puisque, au milieu d'une production religieuse jugée généralement plutôt médiocre, dont une œuvre sur le même thème d'Alfred Johannot⁶⁴⁵, ils distinguèrent le présent tableau ou, tout au moins, évitèrent de l'assassiner.

P.12

Le butin

< février-mars 1837⁶⁴⁶

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1837 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 55 ; L. 65⁶⁴⁷

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1837, n° 1570.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 8 et *KK 31, n° 1324.

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 388 ; *Fournieris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Le titre de cette œuvre laisse la porte ouverte à de nombreuses hypothèses quant à son sujet réel. Il est possible qu'il s'agisse ici du tableau mentionné dans l'inventaire après décès de l'artiste sous l'appellation : *L'Enlèvement, peinture sur toile avec cadre doré – prisé cent vingt francs*⁶⁴⁸. En effet, nous sommes peut-être ici en présence d'une anecdote historique dans le style de celles qui devaient faire la célébrité d'Evariste Luminais, comme, par exemple, les *Pirates normands au IX^e siècle*, aujourd'hui conservé au musée Anne de Beaujeu de Moulins⁶⁴⁹. Néanmoins, le titre donné à l'œuvre dans l'inventaire après décès de l'artiste pourrait aussi désigner notre n° **P.65** : *Un compagnon d'Attila, épisode d'invasion*.

P.13

Portrait d'enfant en pied

< février-mars 1837⁶⁵⁰

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1837 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 190 ; L. 120⁶⁵¹

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1837 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 8 et *KK 31, n° 1848.

Lieu de conservation : inconnu.

P.14

Résurrection de Jésus-Christ

< février-mars 1838⁶⁵²

Technique inconnue

H. 100 ; L. 60⁶⁵³

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1838 et fut refusée par le jury.

Expositions :

Exposition de Cambrai, 1838, n° 194 ; Exposition de la Société centrale des amis des arts en province, Moulins, 1839, n° 217.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 9 et *KK 32, n° 208.

Bibliographie :

Moulins, 1839, p. 21 ; **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, p. 153.

Lieu de conservation : inconnu.

P.15

Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356 (non vu)

< février-mars 1838⁶⁵⁴

Huile sur toile

H. 150 ; L. 200⁶⁵⁵

Sdbd : *Rivoulon/pinxit/1838*

Historique :

Ce tableau fut refusé une première fois par le jury du Salon de 1838 avant que d'être accepté, sans aucune modification semble-t-il, à celui de 1839 ; il fut vendu en 1852 lors de la vente après décès de monsieur L. de Saint-Vincent ; cette œuvre ne nous est connue que par une eau-forte publiée dans le *Journal des Artistes* de 1839 ; passé en vente chez Digard Auction, le 29 avril 2022, sous le n° 17.

Expositions :

Exposition de Valenciennes, 1838, n° 509 ; Exposition de Rouen, 1838, n° 380 ; Salon de Paris, 1839, n° 1799.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 9 et *KK 32, n° 1656 et *KK 10 et *KK 33, n° 1766.

Bibliographie :

Valenciennes, 1838, p. 57 ; Arthur Dinaux, « Exposition publique. 4^e article. Tableaux d'histoire », *L'Écho de la Frontière*, Valenciennes, 25 septembre 1838, p. 486-487 ; Arthur Dinaux, *Exposition publique des arts et de l'Industrie de Valenciennes en 1838. Compte-rendu par M. Arthur Dinaux, Président de la Société d'Agriculture, l'un des membres de la Commission de l'Exposition*, Valenciennes, A. Prignet, 1838, p. 25 ; *Catalogue de la sixième exposition annuelle du musée de Rouen*, Fs Marie, Rouen, 1838, p. 40 ; Anonyme, « Exposition annuelle de la ville de Rouen, 3^e et dernier article », *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XII^e année, 2^{ème} volume, n° 8, Imprimerie de Ducessois, Paris, 19 août 1838, p. 98 ; H., « Exposition de 1839 (4^e article) », *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 1^{er} volume, n° 12, Imprimerie de Ducessois, Paris, 24 mars 1839, p. 181 ; Anonyme, « Gravure », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 2^e volume, n° 7, Imprimerie de Ducessois, Paris, 18 août 1839, p. 112 et illustration en regard ; Anonyme, *Catalogue des tableaux et dessins estampes et lithographies [...] dépendant de la succession de M. L. de Saint-Vincent*, cat. exp., Paris-hôtel des ventes place de la Bourse, 28, 29, 30 avril et 1^{er} mai 1852, imprimerie et lithographie Maulde et Renou, Paris, 1852, p. 19, n° 153 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53 ; **Calais, Dunkerque & Douai, 2, 1993**, p. 153 ; <https://www.auction.fr/fr/lot/antoine-rivoulon-1810-1864-l-rsquo-arrestation-de-charles-le-mauvais-par-le-roi-jean-18816444> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : inconnu.

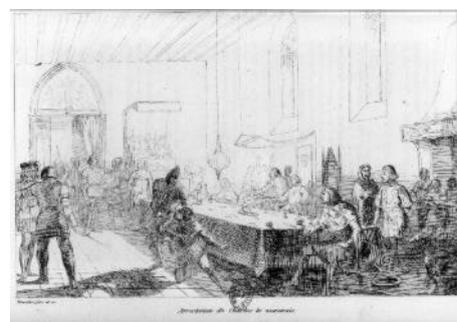


Figure 72

Œuvres en rapport :

E.-F. I (Fig. 72)

Le titre du tableau de Rivoulon est explicité dans le catalogue du Salon de 1839 : « Le Navarrais émouvoit partout les peuples, sous prétexte du bien public. Avec toutes ses malices, néanmoins (sic), il fut si dupe que de se laisser leurrer par le Dauphin et de venir au château de Rouen avec Louis, comte de Harcourt, Jean et Guillaume, ses frères, les seigneurs de Clère, de Maubué, de Préaux et sept ou huit autres confédérés. Un jour que le Dauphin leur donnoit à dîner, voilà le Roi qui entre par une poterne, avec cent hommes bien armés, se saisit du roi de Navarre, etc. (Mézerai, tome 2, p. 117) ». Il convient de souligner que la notice du catalogue de l'exposition de Valenciennes, réalisée un an auparavant, était différente et plus complète : « Le Navarrais émouvait partout les peuples, sous prétexte du bien public : avec toutes ses malices, néanmoins il fut si dupe que de se laisser leurrer par le dauphin, et de venir au château de Rouen avec Louis, comte d'Harcourt, Jean et Guillaume ses frères, les seigneurs de Clerès, de Gravilles, de Maubué, et sept ou huit autres confédérés. Un jour que le Dauphin leur donnait à dîner, voilà le roi qui entre par une poterne, avec cent hommes bien armés, se saisit du roi de Navarre et de sa compagnie, met le comte d'Harcourt, Gravilles, Maubuée et Doublet dans des charrettes, les mène en pleine campagne, et là leur fait trancher la tête à tous quatre sans aucune forme de procès (Mézeray, tome 2, p. 117) »⁶⁵⁶. Célèbre épisode de la guerre de Cent Ans, l'arrestation par Jean le Bon de son gendre Charles de Navarre, dit "le Mauvais", eut lieu le 5 avril 1356. Alors que le duc de Normandie, fils aîné du roi, régale ses amis, Jean le Bon surgit au milieu du banquet, en armes, avec son premier sergent, saisit le roi de Navarre au col en lui disant : « Debout, traître ! Tu n'es pas digne de t'asseoir à côté de mon fils ! ». Colin Doublet, l'écuyer de Charles, lève son couteau, dont il se servait pour couper la viande de son maître, vers le roi de France. Ce geste met le feu aux poudres et les hommes de Jean s'emparent du roi de Navarre. Aussitôt emprisonné, ce dernier passe pour un innocent injustement persécuté auprès du peuple qui composa des chansons pour le plaindre⁶⁵⁷. C'est cette anecdote que peignit Rivoulon, à une époque où il semble avoir été tout particulièrement attiré par les épisodes contemporains de la guerre de Cent Ans⁶⁵⁸. La redécouverte de l'œuvre permet d'analyser sa composition qui participe d'une technique élaborée, dès 1836, avec la *Reddition du château neuf de Randon*, autrement qu'avec l'aide de la seule eau-forte connue (Fig. 72)⁶⁵⁹. En effet, Rivoulon a utilisé ici encore une répartition de la surface picturale en frise qui rejette tous les personnages dans la moitié inférieure de l'œuvre tout en inscrivant la majorité des têtes dans une longue bande déterminée sous la ligne médiane par le calcul du nombre d'or⁶⁶⁰ ; seuls l'écuyer maintenu par



P.15

le soldat à gauche et le personnage assis au premier plan à droite échappent à cette règle. À partir de cette organisation classique, l'artiste traça ensuite un carroyage régulier isolant les divers groupes reliés par la seule table centrale. L'analyse des lignes de fuite de la perspective des poutres, dalles et éléments mobiliers du décor, montre qu'elles aboutissent toutes en un seul et même point se situant au niveau de l'œil gauche du personnage debout à l'extrême gauche, conférant à ce dernier un statut de témoin privilégié identique à celui que tenait le moine assis du tableau de Dinan⁶⁶¹. S'agit-il de l'artiste lui-même qui se serait ici intégré à l'action en tant que spectateur privilégié ? L'impassibilité dont fait preuve le sujet devant la menace de l'arme brandie par l'homme qui lui fait face et la direction de son regard pourraient militer en faveur de cette hypothèse. Le décor de la salle du palais de Rouen est visible dans la moitié supérieure de l'œuvre et concourt à situer l'anecdote à l'époque gothique par l'accumulation d'éléments archéologiques architecturaux et mobiliers : porte d'entrée à tympan en arc brisé orné d'une scène d'adoration du Christ ou de la Vierge, baies à remplages munies de vitraux losangés et cheminée au manteau orné d'une scène religieuse comportant un ange pour les premiers ; énorme dressoir à dais rempli de vaisselle, trône à haut dossier surmonté d'un baldaquin, lustre suspendu, longue table et cathédre pour les seconds.

Les divers groupes constituant la scène sont dominés par plusieurs personnages aisément reconnaissables. Devant l'entrée, à gauche, se trouvent trois hommes aux bustes inscrits dans un triangle renversé, celui du milieu étant le roi de France, Jean le Bon, reconnaissable à sa tunique décorée de fleurs de lys. À l'exact opposé, les torsos ajustés dans une figure géométrique identique, deux des protagonistes semblent ne pas participer directement à la scène. Le premier à l'arrière-plan, dans lequel on reconnaît le dauphin, futur Charles V, regarde les scènes se déroulant à gauche ou l'homme qui se trouve devant lui et s'appuie nonchalamment sur la table de sa main droite. Cette identification est attestée par la tunique fleurdelisée, ornée de dauphins stylisés, mais aussi par la ressemblance des traits du visage avec ceux du gisant du souverain conservé à Saint-Denis ou de la célèbre statue placée alors dans la même église depuis 1817⁶⁶². Cette dernière constatation prouve, comme nous l'avions déjà soupçonné pour le gisant de du Guesclin⁶⁶³, que Rivoulon fréquenta assidûment, au début des années 1830, la basilique royale de Saint-Denis dont les sculptures furent pour lui une source majeure d'inspiration. Au premier plan de l'action, deux groupes parallèles sont disposés de part et d'autre du centre de la scène. À gauche, un soldat casqué maîtrise un homme vêtu d'une tunique surmontée d'une pèlerine, l'écuyer Colin Doublel, reconnaissable au couteau qu'il tient dans sa main droite que tord son adversaire. À droite, est assis un personnage imposant, vêtu de la même façon, et portant autour du cou une chaîne d'où semble pendre une dague, poignée vers le bas. Accoudé

sur la table, il semble stupéfait par l'arrivée du royal visiteur ; derrière lui, s'avance un lévrier au pied duquel est posé un bassin sans doute rempli d'eau. Il paraît évident qu'il s'agit de Charles le Mauvais, héros malheureux du tableau, fait confirmé par sa position isolée dominante, la présence du dauphin, son hôte, derrière lui et celle de son écuyer qui s'apprêtait à découper sa viande. Cette identification pose néanmoins la question de l'identité du personnage assis en arrière-plan sur le trône et qui préside visiblement au festin, place que l'on se serait attendu à voir occupée par le duc de Normandie, futur Charles V. Il est tout à fait vraisemblable qu'autour de ce dernier soient disposés les conjurés énumérés par Mazeray, l'un d'entre eux, assis, étant violemment saisi au collet par un soldat du roi. Le dernier groupe, qui ne participe pas à l'action mais est simple spectateur, est constitué par trois domestiques debout devant la cheminée monumentale. Il est bien difficile de juger, d'après la seule eau-forte conservée, si l'aspect figé qui caractérise les premières œuvres de l'artiste se retrouve ici comme dans la *Reddition du château neuf de Randon*⁶⁶⁴. Néanmoins, le sujet, un coup de force inattendu, s'y prêtait moins. Il est tout à fait vraisemblable que plusieurs des personnages, comme Bertrand de Saint-Pern dans ce dernier tableau, aient été identifiés par les blasons de leurs surcots et que, dans sa gravure, Rivoulon n'ait voulu mettre en évidence que les acteurs principaux.

L'ensemble de la scène est éclairé par la lumière qui tombe des hautes baies gothiques et par le lustre suspendu au-dessus de la table, comme l'indique la direction des ombres portées sur le carrelage, l'angle inférieur droit de la composition étant laissé dans l'ombre, ce qui semble logique, les personnages s'y trouvant étant placés devant le mur aveugle percé par la cheminée. La palette est dominée par des tons bruns que seul le bleu des tuniques du roi, du dauphin et du personnage présidant sous le dais vient percer.

Stylistiquement, il est tout à fait probable que Rivoulon s'est inspiré de l'enluminure des *Chroniques* de Jean Froissart relatant cet épisode avec une même répartition topographique⁶⁶⁵ : porte en arc à gauche devant laquelle se trouvent le roi et son escorte, table occupant le fond de la scène derrière laquelle se trouve un dais, présence de poutres au plafond et d'un lévrier au premier plan... Rivoulon ne réorganisa ici que la perspective en l'allongeant démesurément, sans doute pour mieux évoquer l'ampleur de la grande salle du château de Rouen. Ici encore, le Cussetois démontre sa familiarité avec les miniatures des XIV^e et XV^e siècles, qu'il s'agisse de Jean Fouquet ou d'autres artistes.

La mention bibliographique renvoyant à François-Eudes de Mézeray (1610-1683) est très intéressante. Elle montre que le peintre s'est ici inspiré d'une *Histoire de la France* éditée par l'Académie française dès 1643, recueil d'anecdotes truffé d'anachronismes, et non des études alors récentes qui se multipliaient au cours du premier tiers du XIX^e siècle, comme le récent ouvrage de Brifaut, *Charles de Navarre*, édité chez Ponthieu à Paris, en 1820. L'œuvre ne fut guère appréciée par Arthur Dinaux, seul critique de l'exposition de Valenciennes qui en parle en ces termes : « *L'Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean* (N° 509), par M. RIVOULON, nous fait l'effet d'une œuvre par trop romantique ; il est bon d'être hardi en composition, mais M. Rivoulon a par trop foulé aux pieds les règles du dessin et de la perspective : décidément son Charles-le-Mauvais n'est pas bon »⁶⁶⁶. Néanmoins, la critique du *Journal des Artistes* de 1839 est loin d'avoir le même jugement : « En 1837, le jury a refusé la *Poésie* (893) de M. Goldschmids et l'*Arrestation de Charles-le-Mauvais* (1799), par M. Rivoulen [sic], etc., et il les a acceptés cette année ; or, je vous le demande, l'œuvre de M. Goldschmids est-elle meilleure cette année qu'elle ne l'était précédemment ? L'*Arrestation de Charles-le-Mauvais* n'était-elle pas en 1839 ce qu'elle est en 1838 (sic), un tableau renfermant de fort jolis détails et bien composé ? ». Ce commentaire de Huard allait même beaucoup plus loin puisqu'il regretta que ce tableau ait été refusé par le jury pour le Salon de 1838 en faveur de la *Reddition du château neuf de Randon* qu'il trouvait plus faible⁶⁶⁷.

P.16

Portrait de M. Robert Didot, couché

< février-mars 1838⁶⁶⁸

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1838 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 160 ; L. 186⁶⁶⁹

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1838 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 9 et *KK 32, n° 1848.

Lieu de conservation : inconnu.

Peut-être ce personnage faisait-il partie de la célèbre famille d'imprimeurs, mais les recherches effectuées n'ont pas permis de repérer un lien éventuel, aucun de ses membres connus ne portant ce prénom⁶⁷⁰.

P.17

Les Pèlerins d'Emmaüs

< février-mars 1839⁶⁷¹

Technique inconnue

H. 360 ; L. 270⁶⁷²

Position signature inconnue

Historique :

Ce tableau fut refusé successivement par le jury du Salon de 1839 et de 1841 ; le 22 mars 1840, M. Arloing, maire de Cusset, avait néanmoins sollicité du secrétaire d'État aux Beaux-Arts au Ministère de l'Intérieur, que le *Jésus disparaissant aux yeux des disciples qui l'avaient accompagné au bourg d'Emmaüs* exposé dans l'atelier de son compatriote Rivoulon soit acquis par l'État et envoyé à l'église de sa ville natale de Cusset⁶⁷³ ; les termes employés par cet édile montrent que l'artiste a des difficultés financières et qu'il ne peut faire don de son tableau à la ville qui ne possède pas les moyens de l'acheter ; cette demande est transmise par M. Alexis Moulin-Debord (1780-1859)⁶⁷⁴, député de l'Allier et président du tribunal de première instance de Cusset, accompagnée d'une lettre d'appui de sa main en date du 24 mars ; ces deux élus locaux sollicitent l'appui du maître des requêtes, secrétaire général du ministère de la Marine, François-Claude Chaucheprat (1792-1853)⁶⁷⁵, Cussetois comme eux, qui écrit en ce sens au chef de la division des Beaux-Arts le 3 avril ; le ministre répond à toutes ces lettres dès le 4 avril en précisant qu'il prendra cette demande en compte dès la clôture du Salon si ses crédits le permettent ; un nouveau courrier de Moulin-Debord, le 27 novembre 1840, nous apprend que le tableau « n'avait pas été trouvé convenable » par les services du ministère mais que le député était tout à fait d'accord, comme le ministre le lui proposait, pour qu'une autre œuvre soit commandée mais qu'il souhaiterait voir confiée au même artiste ; le 24 janvier 1841, pressé par le curé de Cusset, M. Moulin-Debord réitère fermement sa demande, courrier dont nous ne savons s'il reçut une réponse écrite et l'affaire semble en être restée là ; cette œuvre ne nous est connue que par une eau-forte de Rivoulon publiée dans le *Journal des Artistes* de 1840⁶⁷⁶.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 10 et *KK 33, n° 1765 et *KK 12 et *KK 35, n° 79 ; arch. nat., F²¹ 321, dr. 10.

Bibliographie :

Anonyme, « Gravure », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 25, Imprimerie de Ducessois, Paris, 21 juin 1840, p. 400 et illustration en regard.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

E.-F.2. (Fig. 74)

Les dossiers conservés aux archives nationales nous apportent la certitude que ce tableau fut bien réalisé, même s'il « n'avait pas été trouvé convenable » par l'administration ; seule la lithographie très schématique conservée permet de se faire une idée de l'œuvre. Il est tout à fait possible que l'artiste ait décidé, de son propre chef ou sur une demande de l'administration des Beaux-Arts dont nous n'avons aucune trace, de remplacer *Les Pèlerins d'Emmaüs* par un *Archange saint Michel* pour la décoration de l'église de sa ville natale⁶⁷⁷. Il est intéressant de constater que Rivoulon s'est tenu scrupuleusement, pour sa composition, au thème qu'il s'était défini, *Jésus disparaissant aux yeux des disciples qui l'avaient accompagné au bourg d'Emmaüs*, volonté qui confère à cette œuvre une grande originalité.

Rivoulon a axé sa composition sur une division de la surface selon le nombre d'or et choisi une répartition symétrique basé sur un triangle dont la tête du Christ forme le sommet, les bustes des pèlerins remplissant les angles inférieurs et l'horizontale de la table en dessinant la base (Fig. 74). Cette rigidité n'est rompue que par le mouvement ascensionnel oblique du Fils de Dieu qui prolonge la figure de l'homme de gauche prostré. L'artiste a rééquilibré cette forte diagonale par l'ajout, à droite, de la haute base d'une colonne dont le départ du fût est visible, seul élément architectural de la composition. Le Christ possède toutes les caractéristiques d'une *Ascension* ou d'une *Transfiguration* : bras ouverts vers le ciel, manteau aux pans flottants, nimbe concentrique, etc. L'originalité de la composition réside sans nul doute dans le choix, unique dans l'histoire de l'art, d'asseoir les



Figure 73



Figure 74

deux pèlerins sur la table même. Il est vraisemblable que cette curiosité soit due à une mauvaise compréhension de l'utilisation par les Romains du « triclinium » et de la « mensa », ici confondus dans une seule et même fonction (l'absence de tout siège élimine d'emblée l'idée que les disciples aient sauté sur la table sous le choc de l'émotion). Le personnage de droite assis au bord de la table, jambes pendantes, la gauche reposant au sol, s'appuie sur une sorte de long coussin en forme de traversin, disposé perpendiculairement à l'axe de la table, censé apporter un certain confort lors du repas. Son attitude, bras droit levé et index tendu, se substitue au geste d'effarement, bras levés et mains ouvertes, habituel au premier pèlerin, et apparente curieusement ce mouvement à celui de saint Thomas dans les *Incrédulités*. L'attitude du disciple de gauche est tout aussi peu « canonique ». Il semble que son violent mouvement pour se jeter à genoux ait replié la nappe dont la table est recouverte sur son traversin, laissant apparaître le plateau nu. Complètement prostré, le visage dans les mains, il a la tête recouverte d'un tissu (turban dénoué ?), évoquant plus une position de deuil que de recueillement ou trahissant l'impossibilité de regarder la figure divine en face. Rivoulon se livre ici à sa propre exégèse du texte de saint Luc⁶⁷⁸. L'épisode, tel qu'il l'a dépeint, peut donc être associé à une *Ascension* ou une *Transfiguration*, rapprochement qui n'a presque jamais été traité dans l'histoire de l'art⁶⁷⁹, excepté par Claude Gillot auquel la présente œuvre renvoie explicitement (**Fig. 73**)⁶⁸⁰. L'attitude du pèlerin de droite introduit, dans l'anecdote, une notion d'incrédulité absente de l'Évangile car « leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent... mais il avait disparu de devant eux ». En outre, la prostration du second disciple évoque la crainte ou un éblouissement intense, caractéristiques absentes dans ce contexte où, fréquemment, la surprise et la prière sont les seules émotions retranscrites par les artistes. Rivoulon a-t-il voulu, avec ce personnage, fournir une lecture inhabituelle du mystère eucharistique ? Cela demeure possible. En effet, le pain rompu, élément essentiel de ce récit, semble ici absent.

Le voile sur la tête de l'homme est traditionnel du costume des sacrificateurs de la Rome antique à laquelle le peintre se réfère ici explicitement, et l'on sait que, dès le II^e siècle, la célébration de l'eucharistie avait été formulée en tant que sacrifice, toujours point central de controverses entre théologiens catholiques et protestants. Par le choix de cette attitude, Rivoulon a peut-être voulu affirmer cette notion. Les quelques détails mobiliers et vestimentaires visent à évoquer, de façon archéologique, le monde romain. Outre la « mensa » déjà évoquée, l'amphore posée au sol et les deux chapeaux rejetés à gauche, des « petasi » romains à grands bords et à coiffe basse portés par les gens de la campagne et les voyageurs, participent de ce dessein. Les bâtons de pèlerins, dont seule la gourde du second est visible, sont beaucoup plus intemporels et figurent d'ailleurs également dans la gravure de Claude Gillot.

L'œuvre ne satisfait pas les instances des Beaux-Arts et ne fut pas acquise. Nous ignorons où elle finit par aboutir. Néanmoins, cette opinion ne fut visiblement pas partagée par tout le monde puisque la légende de l'eau-forte publiée dans le *Journal des Artistes* précise : « A ce numéro est joint une eau-forte, gravée par M. Rivoulon, d'après un grand et bon tableau qu'il vient de terminer ».

P.18

Consultation d'Ambroise Paré

< juin 1839⁶⁸¹

Technique inconnue

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre n'apparaît que dans le catalogue de l'exposition d'Orléans.

Expositions :

Exposition d'Orléans, 1839, n° 280.

Bibliographie :

Orléans, 1839, p. 22, n° 280 ; Anonyme, « Exposition d'Orléans (3^eme et dernier article) », *Journal des Artistes*, XIII^e année, 2^e volume, n° 2, Imprimerie de Ducessois, Paris, 14 juillet 1839, p. 28.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau semble avoir été réalisé dans le même esprit « médical » que *La première opération de la pierre*⁶⁸². Nous ne savons pas quel fut l'élément déclencheur de cet intérêt pour l'histoire de la médecine dont témoigna, à au moins deux reprises, Rivoulon.

P.19

Joueur de cornemuse

< février-mars 1840⁶⁸³

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1840 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 73 ; L. 60⁶⁸⁴

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1840 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 11 et *KK 34, n° 116.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau formait, vu les dimensions identiques, une paire avec notre n° **P.20**.

P.20

Joueur d'orgue

< février-mars 1840⁶⁸⁵

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1840 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 73 ; L. 60⁶⁸⁶

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1840 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 11 et *KK 34, n° 117.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau formait, vu les dimensions identiques, une paire avec notre n° **P.19**

P.21

Souvenir d'Auvergne

< février-mars 1840⁶⁸⁷

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1840 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 50 ; L. 35⁶⁸⁸

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1840 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 11 et *KK 34, n° 118.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau formait, vues les dimensions identiques, une paire avec notre n° **P.22** mais seul ce dernier fut accepté par le jury du Salon.

P.22

Souvenir du Piémont

< février-mars 1840⁶⁸⁹

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1840 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 50 ; L. 35⁶⁹⁰

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1840, n° 1411.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 11 et *KK 34, n° 119.

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Il reste difficile d'affirmer que cette œuvre prouve la réalité d'un voyage de Rivoulon dans le nord-ouest de l'Italie dont nous n'avons, par ailleurs, aucune mention. Ce tableau formait, vues les dimensions identiques, une paire avec notre n° *P.21* qui fut refusé par le jury du Salon.

P.23

Un Christ en croix, imitation d'ivoire

< février-mars 1840⁶⁹¹

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1840 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 62 ; L. 40⁶⁹²

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1840, n° 1410.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 11 et *KK 34, n° 120

Bibliographie :

H., « Salon de 1840 (5^e article) », dans *Journal des Artistes*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 14, Paris, 5 avril 1840, p. 211 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Sans préjuger de l'aspect de cette œuvre, il est évident que l'artiste a essayé ici de donner, soit au Christ proprement dit, soit à l'ensemble de sa composition, l'aspect de l'ivoire. Cette hypothèse est renforcée par la critique du *Journal des Artistes* : « M. Rivoulon a exposé un petit Christ, imitation d'ivoire, touché avec esprit et produisant une illusion complète ; c'est un petit délassement bien réussi, on croirait voir un bas-relief ». Rivoulon semble avoir été particulièrement intéressé par le travail de rendu des matériaux dans ses tableaux, comme en témoigne, par exemple, son travail sur la stèle de marbre du *Saint Martin* de Candes⁶⁹³.

P.24

Saint Martin de Tours, passant sous les portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre (titre Th. Zimmer)

≤ 1840

Huile sur toile

H. 327 ; L. 272,5 (toile) ; La 17 ; Ép. 10,9 (moulure du cadre)

Sdbg, à l'huile rouge : *A. RIVOULON – 1840*

Historique :

Les circonstances de la présence de cette toile, qui reprend en la modifiant assez considérablement la partie centrale du tableau de 1837⁶⁹⁴, dans l'église de Villiers-le-Mahieu (Yvelines) sont totalement inconnues ; l'œuvre fut retrouvée et identifiée par Agnès Barrauol, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Yvelines, au début des années 1990 ; le tableau fut restauré en 1998-1999 par Claire Buisson (Maisons-Laffitte) et le cadre par la S.A.R.L. Darlou (Paris).

Sources :

Arch. départementales des Yvelines, 1 V615 (inventaire de 1905) ; Claire Buisson, *Rapport de restauration*, décembre 1999-janvier 2000, conservé aux archives de la conservation des antiquités et objets d'art des Yvelines.



Bibliographie :

Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Tours, 1997**, n° 4, p. 59-66 ;

<https://bit.ly/3q03K7h> (consulté le 31 août 2022) ; Palissy, n° 78001026.

Lieu de conservation : Villiers-le-Mahieu (Yvelines), église Saint-Martin, mur est du chœur.

MH 19/03/1997

Propriété de la commune (dans l'état actuel de nos connaissances)

Le présent tableau est une reprise partielle de l'œuvre présentée au Salon de 1837, conservée dans la collégiale Saint-Martin de Candes⁶⁹⁵. Rivoulon a ici réutilisé le motif principal en augmentant de façon considérable les dimensions et substituant au format cintré original une forme rectangulaire. Cette œuvre, si elle reprend dans sa composition générale le panneau central du tableau de Candes, en diffère sur deux autres points essentiels : la réduction du nombre de personnages au premier et au second plans et le dynamisme de la scène qui fournissent une lecture radicalement différente du sujet. La composition générale axée sur un triangle est préservée, mais nombre de détails sont dissemblables. En effet, il semble que l'artiste ait voulu épurer la scène en réduisant le nombre de figures, détachant ainsi complètement la figure du saint. Ainsi, à gauche, le soldat du premier plan portant un baluchon et le cavalier de l'arrière-plan ont-ils fait place à un unique fantassin rejeté dans l'ombre derrière la queue du cheval ; la pauvre et ses deux enfants ont été remplacés par un seul personnage debout vêtu à l'orientale d'un turban et d'une ample galabeya (tenue curieuse à Amiens !). S'il n'est pas parfaitement identique, l'arrière-plan gauche montrant les cavaliers rentrant dans la ville n'a guère évolué mais l'arche de la porte est plus éclairée, sa grille relevée plus présente ainsi que les bâtiments que l'on aperçoit dans le lointain, dominés par une enceinte à tour crénelée qui fournit le seul élément horizontal de l'œuvre. Dans la toile de Candes, le hiératisme des personnages, la passivité du pauvre vieillard assis, harassé et comme inconscient du don qui lui est fait, qu'il touche de la main comme pour, incrédule, s'assurer de sa réalité, est remplacée ici par ce qui s'apparente à un acte de violence. Sa figure est d'ailleurs beaucoup plus travaillée que dans le *Saint Martin* du Salon de 1837 ; il semble en effet se saisir du manteau et l'arracher à son propriétaire, provoquant ainsi le cabrement du cheval de Martin. Ce dernier diffère profondément de son modèle. L'attitude calme qu'il affectait à Candes est remplacée par une nervosité qui n'est pas sans rappeler celle souvent représentée sur les champs de bataille. Sa robe a retrouvé sa couleur blanche traditionnelle et le tapis de selle, léopard précédemment, est ici léonin. Le cavalier a perdu son aspect statique et le pan de sa chlamyde enveloppant l'épaule gauche est agité d'un ample mouvement causé par celui de sa monture ; le visage, nettement moins idéalisé et aux joues ombrées d'une barbe naissante, confère au saint un aspect de rude guerrier cherchant plus à se débarrasser d'un importun qu'à accomplir un acte de charité réfléchi... Le tableau de Candes laissait l'impression d'un acte symbolique annonciateur de la conversion, celui de Villiers-le-Mahieu d'un geste inconscient dont la portée n'est pas encore totalement mesurée par son auteur. Rivoulon montre ici une dextérité de peintre animalier qu'il ne développa guère par la suite ; on retrouve bien sûr l'influence de Géricault et surtout celle, formellement beaucoup plus proche, d'Horace Vernet. Cette représentation dynamique, si rare chez l'artiste, ne se retrouve que dans une autre œuvre connue, *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*, conservée au musée municipal de Moulins⁶⁹⁶. Ces deux œuvres possèdent un autre point commun : la raideur des personnages qui ne semblent guère participer du mouvement violent de leurs montures et restent figés, impassibles. Pourquoi Rivoulon changea-t-il ainsi profondément la nature de sa composition martinienne ? S'agissait-il d'une commande ou d'un don ? Ces questions demeurent en suspens, aucun renseignement précis n'ayant pu être retrouvé concernant le tableau de Villiers-le-Mahieu. Il est intéressant de remarquer qu'exceptée la vue (à palmettes ici et simple sur le tableau de 1837), le cadre du présent tableau et celui du *Saint Martin* de 1837 sont identiques, particulièrement dans le décor d'angles, même si la mise en teinte est apparemment différente. Il est tout à fait possible que Rivoulon ait été ici à l'origine du choix des moulures.

La restauration de l'œuvre, en 1999-2000, a permis d'effectuer plusieurs constatations d'ordre matériel qui nous permettent de mieux comprendre la technique de l'artiste. Rivoulon a utilisé une fine préparation blanche sur la toile et mis en œuvre des couches de couleur riches en pigments et en matière. Les empâtements plus ou moins prononcés alternent avec des demi-pâtes et des glacis : rouge vermillon glacé d'une laque de garance pour la chlamyde, ocre d'or et style de grain pour la natte sur laquelle est assis le pauvre, glacis de brun et de brun bitumeux pour les cailloux du sol ; pour ces derniers, le peintre a placé une sous-couche verte puis une de rouge vermillon avant de poser la couleur brune, leur donnant ainsi un relief tout particulier. Les accords de couleur ont d'ailleurs été particulièrement soignés comme le pagne du vieillard, peint dans un bleu-vert ourlé de rouge et éclairci de jaune-orangé⁶⁹⁷.

P.25

Indien surpris par un tigre

< février-mars 1841⁶⁹⁸

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1841 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 90 ; L. 74⁶⁹⁹

Position signature inconnue

Historique :

Ce tableau apparaît dans le Registre du Salon de 1840 ; dans le Registre du Salon de 1843, c'est sans doute la même œuvre qui est identifiée sous le titre *Épisode d'une chasse au tigre*, appellation qui rappelle celle de son pendant accepté au Salon⁷⁰⁰ ; elle fut refusée à ces deux reprises par le jury.

Expositions :

Exposition de Rouen, 1841, n° 458.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 12 et *KK 35, n° 1496 et *KK 14 et *KK 37, n° 2024.

Bibliographie :

Rouen, 1841, p. 44.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

S.7 et S.7bis.

Ce tableau formait, vu les dimensions identiques et l'identité cynégétique exotique des sujets, une paire avec notre n° **P.26**, mais seul ce dernier fut accepté par le jury du Salon. Il est intéressant de remarquer qu'« une étude de tigres, peinture à l'huile sur toile, prisee cinq francs » figurait dans l'inventaire après décès de Rivoulon et correspondait peut-être à une esquisse préparatoire pour le présent tableau⁷⁰¹. Le peintre proposa, pour le Salon de 1841, non seulement les deux scènes de chasse ici étudiées, mais également deux sculptures de mêmes thèmes formant un ensemble⁷⁰² que le jury ne considéra pas comme tel, ne retenant que l'*Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610* pour les cimaises de l'exposition⁷⁰³. Il est intéressant de remarquer que cette pratique semble avoir été assez fréquemment employée par l'artiste jusqu'au début des années 1840. En effet, il est tout à fait probable que la sculpture *Esmeralda et Quasimodo* proposée au jury du Salon de 1837⁷⁰⁴ ait renvoyé aux compositions qu'il avait essayé de faire admettre en 1833⁷⁰⁵. De même, nous ne serions pas étonné que le *Don Quichotte et Sancho*⁷⁰⁶ ait eut son répondant dans une toile peinte par Rivoulon dont nous ne possédons aucune attestation. 1841 fut néanmoins la seule année où le peintre présenta cette déclinaison, unique dans l'histoire du Salon à notre connaissance, posant au biographe la question des circonstances dans lesquelles il acquit sa compétence dans la technique de la sculpture.

Il faut bien sûr entendre, vue l'origine asiatique du félin représenté, le substantif « Indien » comme habitant des Indes et non dans son acception américaine. Le thème abordé ici n'est pas unique dans la carrière de Rivoulon puisqu'il s'intéressa, au moins à une autre reprise, aux représentations animalières exotiques et que ses sources d'inspiration durent être trouvées, dans un cas comme dans l'autre, au cours de visites de travail au Muséum d'histoire naturelle et au Jardin des plantes⁷⁰⁷.

P.26

Épisode d'une chasse à l'ours ; chronique norvégienne de 1610

< février-mars 1841⁷⁰⁸

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1841 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 90 ; L. 74⁷⁰⁹

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1841, n° 1708 ; Exposition de Rouen, 1841, n° 457.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 12 et *KK 35, n° 1497.

Bibliographie :

Rouen, 1841, p. 44 ; Camille Berru et H.B., « Salon de 1841. (5^e article) », *L'Indépendant, Furet des théâtres*, 14^e année, Paris, 1^{er} avril 1841, p. 2 ; Anonyme, « Salon de 1841 (6^e article) », *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XV^e année, 1^{er} volume, n° 17, Imprimerie de Ducassois, Paris, 25 avril 1841, p. 262 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388 ; **Fourneris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

S.1.



Figure 75

Nous savons, grâce à l'inventaire après décès de l'artiste, que ce dernier possédait une collection du *Magasin pittoresque*⁷¹⁰. Cette revue généraliste et encyclopédique l'avait peut-être inspiré, nous l'avons vu par ailleurs, pour la représentation des costumes et des armes de l'époque médiévale. Il est tout à fait possible qu'il faille y chercher aussi l'élément déclencheur du présent tableau. En effet, en 1837, ce périodique publia un petit article intitulé *Finmark*⁷¹¹. Cette note, de la taille d'une colonne, était accompagnée d'une illustration légendée « Combat d'un Finmarkois et d'un ours » (**Fig. 75**), ainsi décrit dans le texte : « On en voit qui, sans autre arme qu'un couteau pendu à leur ceinture, s'en vont l'hiver à la chasse des animaux féroces ; avec cette arme, ils ne craignent pas d'attaquer l'ours le plus puissant et le plus affamé. Quand l'animal se dresse contre eux pour les terrasser, ils lui plongent leur couteau dans le ventre et le renversent mort à leurs pieds ». Certes, le pays représenté était différent, mais Rivoulon put adapter à une chronique norvégienne du début du XVII^e siècle que nous n'avons pu retrouver, l'anecdote dépeinte dans un journal qu'il semble avoir lu régulièrement. En outre, une petite statuette réalisée par l'artiste nous fournit peut-être une idée de l'aspect de ce tableau⁷¹². Au lieu d'un combat frontal, comme dans l'illustration du *Magasin pittoresque*, nous assistons en effet ici à une attaque par l'arrière : le paysan assis, vêtu très simplement, renverse l'animal se débattant sur ses genoux en l'enserrant de ses bras. Cette composition très dynamique était peut-être celle-là même de la peinture, s'achevant par une chute dans un ravin que la sculpture n'évoque pas, mais qui est décrite dans le *Journal des Artistes* de 1841 : « Nous n'oublierons pas non plus une très-dramatique scène de chasse à l'ours, par M. Rivoulon : un intrépide chasseur norvégien [sic] a poursuivi un ours jusqu'au sommet d'une montagne ; pris dans ses derniers retranchements, l'animal furieux s'élançait sur l'homme ; un combat affreux s'engage entre eux, et là un précipice sans fond va engloutir et vainqueur et vaincu. Cet épisode a été fort bien rendu par M. Rivoulon, qui y a fait preuve d'une grande énergie d'exécution et d'un bon sentiment de couleur. » et *L'Indépendant* de la même année : « Une *Chasse à l'Ours*, par M. Rivoulon, lutte palpitante de terreur et d'angoisse. ». Ce tableau formait une paire avec notre n° P.25 qui fut refusé par le jury du Salon.

P.27

Une promenade sur l'eau

< février-mars 1842⁷¹³

Huile sur toile

H. 97 ; L. 162⁷¹⁴

Sdbg (sur une rame) : A. Rivoulon, 1842⁷¹⁵

Inscriptions :

Sur le « tableau d'arrière » : *Le Fou*⁷¹⁶

Historique :

Ce tableau ne nous est connu que par une photographie publiée dans le catalogue de la vente Drouot de 1944 ; nous ignorons ce qu'il advint de cette œuvre entre sa présentation au Salon de 1842 et sa réapparition en 1897 dans la collection d'un certain J. Dubourg qui propose le tableau (dont il ne possède pas le cadre) à Charles Nutter (1828-1899), fondateur de la bibliothèque de l'Opéra de Paris ; ce même Dubourg précise que la toile « fut vendue, paraît-il, par l'artiste au sortir du salon pour la somme de 1500 fr en 1842 » ; en 1934 elle figure à la vente Robert Anglès ; l'œuvre fut alors rachetée par un agent de change parisien, M. Xavier Schelcher, dont nous connaissons l'identité grâce à une note incluse dans le *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais* de 1936 et le catalogue de l'exposition du château de Sceaux en 1938 ; ce propriétaire cherchait alors à identifier les personnages représentés dans la barque et donne les dimensions du tableau ainsi que les inscriptions qui y figuraient ; elle est exposée en 1935 par la Fédération française des Artistes, au 152 boulevard Haussmann ; depuis sa vente à Paris en 1944 à l'étude Ader, pour la somme de vingt-huit mille cinq cents francs⁷¹⁷, nous ignorons ce qu'il est devenu.

Expositions :

Salon de Paris, 1842, n° 1615 ; Exposition d'Orléans, 1844, n° 82 ; Exposition d'Amiens, 1846, n° 296 ; *La Mer et la Rivière*, 1935 ; *Les Parisiens à la campagne*, musée de l'Île-de-France, château de Sceaux, 1938, n° 48

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 13 et *KK 36, n° 2023 ; Bibliothèque nationale de France, *Lettre de J. Dubourg à Charles Nutter*, 16 juillet 1897, Fonds Nutter, 309 (LAS332)

Bibliographie :

Huard, « Salon de 1842 (8^e article) », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque*, XVI^e année, Volume 1, n° 19, Imprimerie de Ducessois, Paris, 8 mai 1842, p. 295 ; **Orléans, 1844**, p. 8, n° 82 ; **Amiens, 1846**, p. 32 (sous le titre *Promenade sur l'eau ; souvenir de l'Île St-Denis*) ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388 ; Anonyme, *Ancienne collection Robert Anglès* (sous le titre *La barque romantique*), cat. vente, hôtel Drouot, 1934, n° 100 ; Anonyme, « Une énigme... », dans *Comoedia*, 29/8.188, Paris, jeudi 11 juillet 1935, p. 3 ; *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368 ; **Sceaux, 1938**, p. 14 ; C.-J. Gros, « Les Parisiens à la campagne », dans *Paris-Midi*, 28/3949, Paris, mardi 21 juin 1938, p. 2 (ill.) ; Paul Adouy, « Une plaisante rétrospective artistique : "Les parisiens à la campagne" », dans *Le Mémorial Saint-Étienne*, 93 /174, Saint-Étienne, jeudi 23 juin 1938, p. 8. ; Georges Pascal, « Au musée de l'Île de France. Les Parisiens à la campagne », dans *Beaux-Arts. Chronique des arts et de la curiosité, Le Journal des Arts*, 286, La Gazette des Beaux-Arts, Paris, 24 juin 1938, p. 12 ; Anonyme, « Au musée de l'Île-de-France », dans *Le Matin*, 55/19.817, Paris, samedi 25 juin 1938, p. 5 ; Raymond Lecuyer, « Images au musée de l'Île-de-France. Les Parisiens à la campagne », dans *Le Figaro supplément littéraire*, 113^e année, n° 190, Paris, samedi 9 juillet 1938, p. 7 ; Gérard d'Houville, « Spectacles : - Le château de Sceaux – Les Parisiens à la campagne », *Revue des Deux Mondes*, 46, bureau de la revue des deux Mondes, Paris, juillet-août 1938, p. 927 ; Jean Boisseau, « Les Parisiens à la campagne », *La Renaissance*, 21^e année, 4, Paris, août 1938, p. 40 ; Anonyme, *Tableau par Antoine Rivoulon*, cat. vente, hôtel Drouot, salle 1, M^e Etienne Ader, 6 rue Favart, jeudi 22 juin 1944 (illustration) ; **Fourneris, 1956**, p. 53 ; Arsène Chassang et Charles Senninger, *Recueil de textes littéraires français XIX^e siècle*, Librairie Hachette, Paris, 1966, p. 427 (ill.) ; E ; **Bénézit, 1976**, 8, p. 788.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

1944

Photographie (**Fig. 76**)

H. 13 ; La. 20,6 (feuille) ; H. 10,2 ; La. 16,9 (cliché)

Ssnd

Bibliographie :

« Tableau par Antoine Rivoulon », cat. vente, hôtel Drouot, salle 1, M^e Etienne Ader, 6 rue Favart, jeudi 22 juin 1944.

Lieu de conservation : inconnu.

P.38



Figure 76

La composition du tableau, basée sur le principe du nombre d'or est très simple (**Fig. 15**) : Rivoulon a divisé sa toile horizontalement en deux surfaces égales, la partie inférieure étant réservée à la scène nautique alors que la zone supérieure est consacrée au ciel et aux arbres touffus plantés sur une colline à gauche. Afin de dynamiser cette composition très rigide, le peintre a rompu la monotonie à l'aide de deux diagonales opposées créées par la barque proprement dite et les rames, la ligne dessinée par ces dernières se prolongeant dans le geste de la main gauche du personnage central debout au milieu de l'embarcation. Ce dernier, l'arbre au fond à gauche et le mât forment les trois verticales majeures de la composition. La barque ne comporte pas moins de quinze passagers et un chien, l'impression d'entassement étant accrue par quelques faiblesses de dessin dans la perspective du groupe le plus important assis à l'arrière. Les personnages sont divisés en deux masses distinctes précisément séparées par l'homme debout au centre. À l'avant, se trouve une jeune femme agenouillée ou assise sur le plat-bord tribord, en habits de cuisinière ou de soubrette (robe à manches larges et grand col blanc, coiffée d'un bonnet en dentelle), qui semble tendre de sa main droite un fruit à l'un des rameurs ; derrière elle, des paniers contenant les victuailles destinées au pique-nique sont posés sur la banquette de proue. Lui faisant face, quatre rameurs sont assis par paires. Ceux placés à bâbord sont vêtus de façon identique, chemises claires à manches bouffantes et nœud papillon ; le plus à l'avant, qui tourne la tête vers la main de la servante, est coiffé d'un bonnet de type napolitain alors que le second, tête nue, arbore une longue chevelure bouclée de couleur claire. Ces tenues de « vieux loups de mer » étaient traditionnelles de certains de ces excursionnistes qui pensaient ainsi faire plus authentique. Cette manie, vilipendée par les vrais canoteurs⁷¹⁸, fit l'objet de longues descriptions, et fut soutenue par le manuel Roret de 1845⁷¹⁹. Les rameurs de tribord sont beaucoup moins visibles : celui le plus au fond, barbu et coiffé d'un bonnet de style italien, semble avancer la tête pour être visible du peintre et son compagnon, très jeune, dont seul le haut du buste revêtu d'une chemise à col clair fermé par un nœud sombre est visible, regarde un point situé vers la gauche, à l'extérieur de l'œuvre. Le personnage central, en position d'orateur, bras gauche dressé, place le pouce de sa main droite dans la ceinture d'un large pantalon clair retenant une chemise à manches larges et grand col ; sa tête moustachue et surmontée de cheveux courts est couverte d'une sorte de canotier. À ses pieds, se trouve un chien portant collier et, plus à droite, un personnage assis de profil tenant un verre dans sa main gauche ; ce couple forme une transition entre les groupes assis à l'avant et à l'arrière de l'embarcation. Ce dernier est beaucoup plus touffu que le précédent et composé de quatre hommes et cinq jeunes femmes, vêtus et coiffés à la mode des années 1830. À bâbord, le personnage de profil, portant cheveux, moustache et collier de barbe taillés courts, est vêtu d'une chemise à petits carreaux. Derrière lui, une jeune femme tourne le dos au spectateur et semble s'adresser à l'homme assis qui tient le gouvernail ; ce dernier, vêtu d'une chemise à rayures verticales et portant une hotte sur le dos, dirige sa tête barbue vers elle. En face de ce couple, installés sur la banquette tribord, se trouvent, de droite à gauche : une jeune fille portant un châle sur ses bras, coiffée d'une capeline dissimulant une coiffure à bandeaux, une femme de face portant un bonnet rond, et un jeune homme à long cheveux sombres, archétype du jeune romantique à la Franz Liszt, vêtu d'une chemise claire au col fermé

par un nœud foncé. Entre ce groupe de cinq personnages et l'orateur, deux demoiselles, dont une portant ombrelle, et un homme de face, barbu, dont seule la tête est visible, sont également assis à tribord. Ce dernier, le seul qui regarde le spectateur, pourrait bien être Rivoulon lui-même, hypothèse que la ressemblance avec son seul portrait connu semble bien confirmer⁷²⁰. La barque paraît peinte de deux couleurs et porte inscrit à l'arrière, d'après le témoignage de Schelcher, le nom *Le Fou*. Un tissu à demi immergé est attaché vers la poupe et un mât portant fanion s'élève à l'arrière, juste au-dessus du gouvernail.

L'interprétation de cette scène est évidente : il s'agit d'une excursion entre amis pour un pique-nique à la campagne. Les questions qu'elle suscite restent néanmoins les mêmes que celles soulevées par M. Schelcher en 1936 quand il interrogeait en ces termes les membres de la Société d'émulation du Bourbonnais : « [...] Depuis un an et demi que je possède ce tableau, je me suis acharné à trouver quels pourraient être les personnages représentés, car, sans nul doute, tous sont des portraits. J'ai vu tous les spécialistes des romantiques qui, depuis lors, ont acquis la célébrité : mes efforts ont été vains et j'en suis réduit à penser que toute la compagnie du bateau "Le Fou" (car c'est le nom écrit sur le tableau d'arrière) doit être composée d'amis du peintre, peut-être du peintre lui-même. J'ai compulsé tous les journaux et aussi les revues qui faisaient la chronique des Salons de l'époque : je n'ai rien trouvé qui pût me fournir un renseignement [...] »⁷²¹. Cette idée que les personnages représentés étaient non seulement réels mais aussi célèbres, se trouvait déjà dans un courrier écrit par monsieur Dubourg à Charles Nutter en 1897 qui détaille même certaines identifications : « Quinze personnages, - hommes ou femmes, composent - les passagers de la barque. Et, - paraît-il, tous ces personnages sont - des littérateurs ou artistes de l'époque. - On y reconnaît entre autres, Alex. Dumas, - Musset, et d'après les indications qui m'ont été données par le cessionnaire - de ce tableau, un certain nombre de - personnages qui constituent l'effectif - de cette barque, auraient appartenu - à l'académie de Musique (opéra de l'époque) ». Cette hypothèse persiste dans le catalogue de l'exposition au château de Sceaux en 1938, si l'on en croit le commentaire de la notice : « On croit reconnaître dans les personnages que groupe ce tableau différentes célébrités du monde des lettres et des arts »⁷²² et dans les critiques de l'époque : « *La Barque romantique* de Rivoulon, où naviguent, entassés comme des damnés dans la barque infernale, des célébrités - paraît-il, - de cette époque, offre des échantillons remarquables de coiffures et d'accoutrements masculins et féminins, dont riraient bien nos actuels fervents des joies du canoë »⁷²³. En effet, rien ne nous permet d'identifier les personnages, dont l'individualisation des traits semble bien évoquer des portraits. En outre, nous ne connaissons rien des amitiés d'Antoine Rivoulon, ce qui ne facilite guère le jeu des identifications, bien que son intérêt très précoce pour Victor Hugo⁷²⁴ incite à penser qu'il se sentit proche, au moins un temps, du milieu romantique. Néanmoins, il n'est pas évident que les contemporains aient vu ici autre chose qu'une fiction sans références à des personnages précis comme en témoigne le critique du *Journal des Artistes* : « M. Rivoulon a représenté une scène de la vie parisienne, inconnue à beaucoup de Parisiens, celle des canotiers. On sait qu'aussitôt qu'arrivent les hannetons et les lilas, la Seine est, chaque dimanche, sillonnée de canots plus ou moins élégants, conduits et dirigés par de véritables matelots en vareuse, en chemises rouges et avec tous les accessoires ; là, on ne parle que par tribord et bâbord, par le grand largue, par les misaines et les phoques (sic !), et le but inévitable de ces voyages lilliputiens est le restaurant de Bercy, de Charenton ou de Saint-Cloud, et là, ces nautoniers ont plus à redouter les effets du vin de Brie que le mal de mer : M. Rivoulon a peint une de ces scènes avec beaucoup de vérité. ». La localisation de la scène proposée par ce commentateur trouve sa confirmation dans le titre porté par le tableau dans le catalogue de l'exposition d'Amiens en 1846 : *Promenade sur l'eau ; souvenir de l'île St.-Denis*⁷²⁵. Cette dernière est située sur la Seine, entre les communes de Villeneuve-la-Garenne et Saint-Denis, à une dizaine de kilomètres au nord de Paris. Certes, les activités nautiques de plaisance sur la Seine commencèrent vers 1822⁷²⁶, mais c'est entre 1840 et 1848 que le canotage connut son premier développement significatif⁷²⁷. Entre le début des années 1820 et 1840, de nombreux canots, tout d'abord à fond plat puis à quille (comme celui représenté par Rivoulon), naviguèrent sur le fleuve, à la rame, tout d'abord, et, très rapidement, à la voile, voire mixtes. Les courses et régates commencèrent dès la fin des années 1830 et il est, à ce propos, intéressant de remarquer que deux embarcations compétitrices portaient alors les noms de *La Folle*⁷²⁸ et *Le Follet*⁷²⁹. Il est tout à fait possible que la lecture du nom de la barque représentée par Rivoulon, effectuée par M. Schelcher et illisible sur la photographie conservée, ait été fautive ou que le patronyme ait été incomplet, et qu'il s'agisse bien du *Follet*, appartenant à un certain M. Dieudonné, qui soit ici représenté. Le Cussetois fait donc ici œuvre de précurseur, à une époque où le canotage n'était guère répandu, la bohème romantique préférant les charmes du bois de Boulogne lorsque ses membres « s'éloignaient » de la capitale. Il convient néanmoins de préciser qu'encore une fois, il fut peut-être influencé par Louis Boulanger qui avait peint *L'Île Saint-Denis en 1830*, toile dont le lieu de conservation actuel est inconnu⁷³⁰.

En 1935, lors d'une exposition de la Fédération française des artistes, un cadeau est proposé à toute personne qui identifierait, preuve à l'appui, l'un ou l'autre des protagonistes. Cette œuvre connut un regain d'intérêt manifeste lors de l'exposition *Les Parisiens à la campagne* au musée de Sceaux en 1938, le critique du *Matin* s'interrogeant sur l'identité des personnages représentés. : « Voici, de Rivoulon, la *Barque romantique*, où l'on croit reconnaître Alexandre Dumas, Balzac, Devéria et Arsène Houssaye ». Son collègue de *Paris-Midi* s'arrête, quant à lui devant « [...] cette toile bizarre d'Antoine Rivoulon, intitulée "la barque romantique" où l'on croit reconnaître naviguant pêle-mêle Balzac, Musset, Victor Hugo et quelques dames célèbres [...] ».

P.28

« Portrait en pied du roi Louis-Philippe » d'après Franz-Xaver Winterhalter

Réalisé entre le 23 mars et le 14 juin 1842⁷³¹

Huile sur toile

H. et L. inconnues⁷³²

Position signature inconnue

Historique :

Par courrier du 9 janvier 1841, le président et le procureur général du palais de justice de Nîmes « reconstruit presque entièrement à neuf », sollicitent trois tableaux et une statue pour la décoration de l'édifice, recommandant un peintre et un sculpteur locaux pour deux de ces œuvres ; prétextant des problèmes financiers, le ministre répond le 16 février qu'il ne pourra envoyer cette année-là qu'un portrait du roi dont la réalisation fut finalement confiée à Rivoulon par arrêté du 23 mars 1842, pour la somme de huit cents francs ; la commande n'est notifiée à l'artiste que le 10 mai suivant ; un courrier de ce dernier, daté du 15 juin 1842, nous apprend qu'il a terminé son travail le mardi 14 du même mois ; très curieusement, c'est à l'École royale des Beaux-Arts que l'inspecteur des Beaux-Arts, et peintre, Édouard Bertin (1797-1871) va inspecter le tableau de Rivoulon, le trouvant satisfaisant comme il le confirme au ministre par courrier du 14 juillet 1842 ; le 30 juillet suivant, l'arrêté permettant à Rivoulon de percevoir la somme convenue est publié ; sur la couverture du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « écrit à Souty – à Toussaint » qui nous indique que l'encadrement avait été confié à la première maison et l'emballage et le transport à la seconde ; l'œuvre ne figure plus dans le palais de justice de Nîmes et nous ignorons totalement à quelle date elle disparut⁷³³.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 53, dr. 35.

Lieu de conservation : inconnu.

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-3131

Cette commande fut la première que Rivoulon reçut de la part de l'État qui lui avait néanmoins déjà acheté deux œuvres à la suite du Salon de Paris⁷³⁴. Comme beaucoup d'artistes de cette époque, il se vit confier, tout au long de sa carrière, un certain nombre de copies destinées à orner des bâtiments officiels de France, dont plusieurs *Christ en croix* pour les tribunaux du royaume⁷³⁵.

P.29

Christ en croix (non vu)

Réalisé entre le 1^{er} juillet et le 7 novembre 1842⁷³⁶

Huile sur toile

H. 180 ; L. 126

Sdbd, à l'huile rouge : *RIVOULON Pxit – ANNO 1842*

Sur la toile, inscrit à l'huile noire sur le titulus : *INRI* - ירִי (?)

Historique :

Cette copie « d'un tableau du Musée royal »⁷³⁷ destinée au palais de justice de Saint-Omer, fut commandée par l'État à Rivoulon par arrêté du 1^{er} juillet 1842, pour la somme de huit cents francs, dans des circonstances et selon une demande dont nous ignorons tout, le dossier administratif conservé aux archives nationales étant incomplet ; le 10 octobre 1842, l'artiste demande une avance qui lui est accordée à hauteur de quatre cents francs, dès le lendemain, par un arrêté ministériel notifié par lettre du 14 suivant ; par courrier du 7 novembre 1842, Rivoulon informe le ministre que son travail est terminé ; l'inspecteur des Beaux-Arts Edouard Bertin se rend chez l'artiste et s'aperçoit que ce dernier a décidé de son propre chef de réaliser une œuvre originale « de sa composition » qu'il juge « suffisante », comme il le signale au directeur des Beaux-Arts dans son rapport du 16 novembre 1842 ; curieusement, l'arrêté ministériel du 6 janvier 1843, notifié dès le lendemain au peintre et destiné au paiement de la somme due, fait mention d'un solde de trois cents francs restant à payer sur les huit cents francs (peut-être un second acompte de cent francs avait-il été versé à l'artiste dont aucune trace n'est conservée) ; sur la couverture du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « 11 novembre 1843 écrit à Souty – à Toussaint » qui nous indique que l'encadrement avait été confié



à la première maison et l'emballage et le transport à la seconde ; M. Patrick Wintrebert, conservateur des antiquités et œuvres d'art du Pas-de-Calais, nous avait affirmé, par lettre du 2 décembre 1994, que cette œuvre ne figurait plus dans cet édifice et, par ailleurs, par courrier du 5 janvier 2006, M. Jean-Éric Lung, conservateur des archives départementales du Pas-de-Calais, nous a précisé qu'aucun dossier d'attribution ou de réception de cette œuvre ne figurait dans la série T ; néanmoins, M. Wintrebert a pu retrouver une mention de cession de deux toiles à sujet religieux, provenant du tribunal, au lycée Alexandre Ribot de Saint-Omer en 1930⁷³⁸ ; renseignements pris, ces deux toiles ne purent être retrouvées en 1994 et le proviseur de l'établissement qui servit d'hôpital militaire allemand au cours de la dernière guerre pensait qu'elles avaient alors été détruites ou emportées Outre-Rhin ; l'œuvre fut finalement retrouvée en 2012, dans le cadre d'une enquête d'inventaire, conservée dans l'ancienne chapelle Saint-Joseph du couvent des Carmélites, actuellement lycée professionnel industriel et commercial Jacques Durand de la ville de Saint-Omer ; l'œuvre a subi une restauration à une époque inconnue.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 53, dr. 36.

Bibliographie :

Collectif, « Exercice 1843 – État de distribution d'objets d'art en 1843 », *Session de 1844 – Documents divers publiés par les ministres pour la session de 1844 en exécution de différentes lois*, imprimerie royale, Paris, 1844, p. 206 ; Région Hauts-de-France, Nord-Pas-de-Calais, Pas-de-Calais, Saint-Omer, Inventaire général du patrimoine culturel, Bruno Decrock et Carl Peteroff, *Dossier Inventaire*, IM62003957 ; <https://inventaire.hautsdefrance.fr/dossier/tableau-crucifixion/087af628-f8a6-46c9-bdaf-8eacd7c68c08> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Saint-Omer, ancienne chapelle Saint-Joseph du couvent des Carmélites, actuellement lycée professionnel industriel et commercial Jacques Durand.

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-3010

L'iconographie est ici traditionnelle dans la forme. Le Christ, représenté presque totalement de face, est cloué sur la croix au sommet du Golgotha derrière lequel s'étend la ville de Jérusalem, la scène étant baignée par une lueur qui semble crépusculaire, pour autant que l'on puisse en juger en l'état actuel du tableau. Le Fils de l'homme présente une musculature extrêmement développée, presque exagérée au niveau des bras (particulièrement pour le droit) que Rivoulon a sans doute voulu accentuer pour souligner la tension supportée par les membres supérieurs lors du supplice. Les côtes sont extrêmement marquées et les muscles obliques externes de l'abdomen tendus pour illustrer l'asphyxie consécutive à la position du crucifié, certes moins anatomiquement prononcée que sur le tableau de Givet⁷³⁹ et plus proche des *Christ en croix* de Philippe de Champaigne⁷⁴⁰. La jambe droite est complètement tendue alors que la gauche est pliée, en raison d'un clouage visiblement décalé ; les pieds, directement cloués sur le montant vertical de la croix, ne reposent pas sur un suppedaneum, contrairement aux deux autres *Christ* de l'artiste dont les membres inférieurs sont strictement parallèles⁷⁴¹. Le perizonium retombe à l'arrière des cuisses du supplicié dont le corps décrit un arc traduisant la tension. Cette position, sur une croix légèrement de trois-quarts, semble vouloir donner l'impression que le Christ fait l'effort de se tourner vers ceux qui l'observent, les contemplateurs du tableau. Sa tête auréolée possède un visage moustachu, barbu et doté de cheveux brun-clair ceints de la couronne d'épines, qui fixe intensément le spectateur. Au-dessus de son visage, au sommet du montant vertical, figure le titulus, au bord inférieur légèrement enroulé qui laisse néanmoins apparaître les inscriptions. Il convient par ailleurs de noter que le buste de Jésus est exempt de la blessure provoquée par la lance du soldat romain, ce qui placerait l'épisode ici représenté avant sa mort, ce que son regard intense confirme. La croix, fichée à l'extrême bord du Golgotha dont l'identité est attestée par le crâne d'Adam reposant sur le sol, est maintenue par trois grosses cales autour desquelles est lové un serpent. Ce dernier est semblable en un peu plus gros, avec sa collerette jaune et sa peau tachetée, à celui présent aux pieds de l'archange saint Michel et du *Christ* de Vannes⁷⁴² : une couleuvre à collier, serpent aquatique que l'on ne risque guère de trouver à Jérusalem, mais fréquent en Bourbonnais comme dans toute la France⁷⁴³. Le second plan est occupé par la Ville sainte entourée de ses murailles au milieu desquelles se distingue le dôme du Saint-Sépulcre vers la droite, ce qui est, bien sûr, totalement anachronique ! Deux personnages franchissent la porte située en bas à droite, peut-être la Vierge et saint Jean, qui se dirigent vers le lieu du supplice. L'arrière-plan semble constitué de collines désertiques alors qu'à gauche une étendue d'eau est visible, sans aucun doute la mer Morte. La composition est extrêmement simple, basée sur le Y formé par le corps du Christ sur la croix, les seules horizontales étant la traverse haute et tout le paysage de l'arrière-plan en bas, adoucies par l'ondulation serpentine et le galbe rond du crâne d'Adam. Ce dernier constitue le sommet d'un triangle reliant les angles inférieurs de l'œuvre, miroir exact de celui formé

par les bras étendus du Christ dont la tête forme un même sommet : Adam, l'homme du péché originel, est ainsi relié intimement à Jésus, celui qui se sacrifie pour en délivrer l'homme, en une sorte d'Alpha et d'Oméga. Le centre presque exact de la composition est également un élément circulaire : la rotule de la jambe gauche de Jésus qui avance vers le spectateur et accentue ainsi le sentiment de profondeur de la scène. L'état de conservation actuel de l'œuvre ne permet guère d'analyser la gamme chromatique utilisée par l'artiste.

Symboliquement, l'œuvre est très intéressante et annonce la composition de Givet où le regard de la Madeleine semble tout à la fois habité et accusateur. Le Christ de Saint-Omer porte ce même type de regard vers le spectateur qui est ici le public d'une salle de tribunal, les prévenus et l'assistance. Ce regard est le regard de celui qui juge, de celui qui juge, de celui qui confère au magistrat son droit de juger au nom de Celui qui s'est sacrifié pour l'humanité que l'accusé a peut-être reniée. Il confère légitimité au juge mais exprime également une justice supérieure qui saura réparer, dans un sens ou dans un autre, les erreurs de jugement humaines : c'est Dieu qui juge ici l'homme par l'intermédiaire de son Fils qui fut homme lui-même. Cette iconographie est rarissime, voire unique nous semble-t-il, puissante et chargée de sens, peut-être trop puisque Rivoulon reviendra deux ans plus tard, dans son second Christ en croix destiné à un tribunal, à une version plus classique et plus évocatrice du pardon possible (N'oubliez pas que je suis mort pour vous)⁷⁴⁴.

La commande d'œuvres religieuses pour les tribunaux fut assez fréquente jusqu'à la promulgation de la loi de séparation des Églises et de l'État en 1905 et Rivoulon se vit confier deux réalisations de ce type⁷⁴⁵. Il est intéressant de noter que, comme souvent, l'artiste livra, au lieu de la copie commandée, une œuvre originale comme dans le cas du tableau de Vannes⁷⁴⁶.

P.30

L'Archange saint Michel

< février-mars 1844⁷⁴⁷

Huile sur toile

H. 211,5 ; L. 130⁷⁴⁸

Sbg : *Rivou (lon)*

Inscriptions :

Au revers de la toile, imprimé à l'encre : *boulevard Montmartre – Déforge – Md de couleur – à Paris*

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1844 ; elle fut refusée par le jury ; en 1840, un tableau avait été demandé par la ville de Cusset pour son église, qui était encore alors l'ancien édifice roman⁷⁴⁹ ; l'État refusa de lui attribuer une œuvre originale d'Antoine Rivoulon : *Jésus disparaissant aux yeux des disciples qui l'avaient accompagné au bourg d'Emmaüs*⁷⁵⁰ ; par la suite, sans qu'aucun document d'archives nous permette de l'assurer (aucun dossier ne figurant aux archives nationales ou dans les collections des archives départementales de l'Allier), il semblerait que le premier tableau choisi ait été remplacé par celui représentant saint Michel (si cette dernière supposition est bien exacte, cette œuvre serait un dépôt de l'État et non un cadeau de l'artiste à sa ville natale) ; le cadre dans lequel elle fut retrouvée et identifiée par l'auteur de ces lignes en 1995, alors que le tableau était suspendu à huit mètres du sol, au-dessus du cintre oriental du transept nord, était un remploi du XVIII^e siècle ; trop étroit, il n'a pas été reposé après la restauration de 1997 réalisée par l'atelier Denise et Jean-Claude Auvity, Urçay (Allier), intervention qui a permis également de retrouver une partie de la signature de l'artiste⁷⁵¹ ; un galon de papier gaufré et doré de trois centimètres de large a été retrouvé tout autour de la bordure de la toile, ce qui semble prouver que cette dernière fut présentée, à une certaine époque, sans cadre ; dernière découverte, consécutive à la restauration : la présence, à la croisée des traverses du châssis d'origine à clés, de deux fragments des n° 83 et 84 de la *Gazette universelle des Beaux-Arts* (octobre 1844).

Expositions :

Les Saints combattant les Démons, Moulins, 1997, n° 3.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 15 et *KK 38, n° 1104 ; Denise et Jean-Claude Auvity, *Rapport de conservation-restauration*, mai 1997, conservé aux archives de la médiathèque du patrimoine et à la D.R.A.C. d'Auvergne.

Bibliographie :

Fournieris, 1956, p. 53 ; Paul Benoit, « Cusset, petite ville de France », dans Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs,



Figure 77



P.30

volumes 1-2, numéros 1-33, Société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs, Vichy, 1943, p. 380 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon. Saint Michel terrassant le démon », dans **Moulins, 1997**, p. 34-37 ; Anonyme, « Saint-Michel [sic] terrassant le dragon » de retour à l'église », dans *La Montagne-Centre-France*, mardi 11 mars 1997 ; Philippe Gioux, « Peinture du XIX^e siècle. Antoine Rivoulon, un « Nazaréen » pas comme les autres », *La Montagne-Centre-France*, mardi 23 mars 1999, p. 3.

Lieu de conservation : Cusset (Allier), église Saint-Saturnin.

I.S.MH 30/05/1989

Propriété de la commune de Cusset (dans l'état actuel de nos connaissances)

Cette œuvre, si le thème et l'iconographie en sont très bien connus, présente, dans sa réalisation formelle, des particularités qui en font une des compositions majeures de l'artiste mais également une des plus étonnantes jamais peintes sur ce sujet (**Fig. 16**). Comme cela était l'habitude, l'archange est représenté maintenant au sol, de son pied, un démon ailé. Ce dernier, totalement nu et renversé sur le dos, replie ses jambes comme s'il venait de chuter ou tentait de repousser son adversaire. Son caractère démoniaque est attesté par les ongles noirs de ses orteils, ses ailes sombres étalées derrière son dos, la fourche qu'il brandit de la main droite pour écarter l'épée de saint Michel, et les petites cornes discrètes qui surmontent son front. Son visage aux traits extrêmement marqués, au nez droit, aux petits yeux enfoncés, surmonté d'un haut front dégagé, est saisissant de réalisme, sans aucune volonté de caricature, et paraît presque être un portrait. Détail curieux, l'ange déchu porte au bras gauche une sorte de bracelet rouge tressé. Enroulé autour du bras gauche, un serpent noir à collerette blanche lui mord le flanc (il semble bien s'agir d'une couleuvre commune ou d'un serpent ratier, reconnaissables à leur tête allongée et non aplatie comme celle des vipères, par exemple). Ce dernier animal, contrairement à de nombreuses représentations contemporaines, n'est pas l'appendice caudal du monstre ; il en est totalement indépendant. Il évoque, sans doute possible, la nature de la figure d'apparence humaine étendue sur le sol : le *δραγον* du livre de Daniel⁷⁵², le « dragon-serpent » terrassé par saint Michel, terme grec désignant également le type de bracelet porté par le monstre. C'est dans ce dernier que Rivoulon a fait preuve d'un souci évident de recherche iconographique. L'archange, quant à lui, est représenté en lévitation au-dessus du démon, qu'il ne fait qu'effleurer de son pied droit dont la force d'appui semble plus spirituelle que physique. Très droit, muni des ailes traditionnelles, non plus de chauve-souris, comme son ennemi, mais d'oiseau, il désigne, de sa main gauche levée, le ciel au démon alors que la droite, baissée, serre la garde d'une épée à double tranchant dirigée vers le visage de son adversaire. Le parti pris le plus étonnant de cette représentation réside dans le visage et les habits de l'ange. La robe dont il est vêtu, avec ses manches bouffantes et sa jupe très ample, est extrêmement féminine alors que la cuirasse couvrant le buste évoque les armures de la Renaissance espagnole. Le visage, ceint d'un halo bleu surmonté d'une auréole, est lui aussi presque totalement féminin ; les longs cheveux blonds coiffés en bandeaux (à la mode des années 1830-1840) et retenus au-dessus du front par un ruban blanc, les traits fins du visage très rond, la teinte laiteuse des carnations, comme d'ailleurs la rondeur des membres aux attaches fines et aux muscles peu marqués ne laissent planer aucune ambiguïté sur la référence sexuelle voulue par l'artiste : un mélange d'éléments masculins et féminins destinés à rendre le caractère asexué de l'archange. Seule la dureté de l'expression vient exprimer la force virile et la gravité de l'action. La scène a pour fond un étonnant ciel formé d'un dégradé de bleu, s'éclaircissant plus on s'approche de l'horizon où apparaissent des falaises et les ruines d'une ville érigée sur un sol gris brunâtre qui s'étend jusqu'au premier plan. Cet étonnant parti pris coloriste a permis à Rivoulon de mettre en valeur et en évidence les bustes et têtes des deux adversaires, très clairs sur leurs fonds sombres, et de recréer ainsi, dans ce paysage désolé, presque lunaire, l'ambiance apocalyptique de ce combat, l'éclaircie du ciel dans le lointain évoquant la fin de la lutte et le triomphe du Bien qui illumine la création.

Cette représentation, unique en son genre, non seulement par la volonté affirmée de sortir de l'archétype de l'archange viril habituellement dépeint, mais aussi par l'opposition violente des teintes chaudes et froides réalisées dans des tonalités inhabituelles pour l'époque, frappe par son originalité. Il est vraisemblable que Rivoulon, très influencé par les expériences nazaréennes sans jamais avoir réellement fait partie de ce mouvement, comme le montrent son *Saint Martin*⁷⁵³ ou ses *Litanies de la Très-Sainte Vierge* de la cathédrale de Vannes (1846)⁷⁵⁴, ait ici été obsédé par la volonté de se démarquer de ses prédécesseurs en s'essayant à une représentation plus proche du divin que de l'humain. Il est vrai que le XIX^e siècle avait été fortement marqué par le tableau de Raphaël inspiré du même sujet⁷⁵⁵. Pas moins de vingt-trois copies de cette œuvre furent commandées par l'État pour orner les églises de France⁷⁵⁶ contre une seule demande du *Saint Michel terrassant le démon* d'après Guido Reni⁷⁵⁷. Un seul autre original sur ce thème semble avoir été commandé alors : le *Saint Michel* de Luc-Olivier Merson (1875), aujourd'hui présenté au musée Mandet de Riom, carton d'une tapisserie réalisée par les Gobelins⁷⁵⁸. Néanmoins, ce thème, s'il se retrouve fréquemment sur les vitraux du XIX^e siècle, semble n'avoir guère inspiré les peintres de cette époque, qui se sont souvent référés implicitement au modèle de Raphaël⁷⁵⁹. Ainsi Charles Rémond, qui prit prétexte de cet épisode pour réaliser, en 1827, un tableau où le paysage tient une grande place, pour l'église Saint-Sulpice à Paris⁷⁶⁰, édifice pour lequel Eugène Delacroix devait réaliser plus tard, en 1861, un plafond sur le même thème dans la chapelle des Saints-Anges⁷⁶¹. Deux autres tableaux mettant en scène l'archange dans des épisodes

différents furent également commandés : *L'archange saint Michel ramenant à Dieu deux âmes qu'il vient d'arracher aux griffes de Satan* par Achille Devéria (1844) pour l'église Saint-Michel de Saint-Brieuc⁷⁶², et *Saint Michel, archange, ordonnant à saint Aubert, évêque, de construire le monastère du Mont-Saint-Michel* par Fritz Millet pour l'église Saint-Gervais d'Avranches⁷⁶³. Un dernier lot d'œuvres trahit la valeur hautement symbolique de la figure de saint Michel : celle de défenseur de la famille royale et, tout particulièrement, des Valois. En effet, durant le règne de cette famille (1328-1498), l'archange devint le protecteur attitré de la monarchie française et Louis XI sanctionna ce fait en créant, le 1^{er} août 1469, l'Ordre de Saint-Michel. Il est intéressant de constater que cette décoration fut supprimée, comme les autres distinctions royales, sous la Révolution, rétablie par Louis XVIII et définitivement supprimée sous Louis-Philippe. C'est pourquoi certaines œuvres envisagées sous la Restauration ne laissent planer aucun doute sur le rôle de saint Michel : qu'il s'agisse d'une demande, demeurée sans suite, de Raoul Rochette, conservateur du Cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque du Roi, de frapper en 1820 une médaille dite « de saint Michel » pour célébrer la naissance du duc de Bordeaux, fils du duc et de la duchesse de Berry, futur héritier du trône⁷⁶⁴ ; qu'il s'agisse, pour l'anniversaire de ce même événement, de la sollicitation d'un tableau destiné à orner le centre du retable-majeur de l'église Saint-Michel de Bordeaux, au titre explicite de *l'Archange saint Michel descendant du ciel et montrant à la France affligée le rayon d'espérance qu'il fait luire à ses yeux*, qui ne fut jamais réalisé⁷⁶⁵. Le *Saint Michel* de Rivoulon ne semble pas faire partie d'une célébration légitimiste qui, outre le fait que nous ne possédons que peu de renseignements sur les opinions politiques de l'artiste, serait bien tardive. Dans le domaine de la sculpture, la référence immédiate qui vient à l'esprit est celle de Jehan Duseigneur (1808-1866), avec son *Saint Michel vainqueur de Satan*, présenté au Salon de 1834, où l'on retrouve le même schéma général que dans la composition de Rivoulon ; ce plâtre, aujourd'hui disparu, servit de modèle, en 1844, aux fondeurs Soyer et Ingé pour une pendule en bronze dont un exemplaire est conservé au musée du Louvre (**Fig. 77**)⁷⁶⁶. La similitude des deux œuvres laisse penser que Rivoulon connaissait la statue de Duseigneur ou, tout au moins, la pendule qui en fut tirée.

Essentiellement réalisée par des jus successifs, la couche picturale très fine de l'œuvre a été soutenue par de petites touches au pinceau qui forment un motif sur la robe de l'archange et soulignent les reliefs de la musculature du démon. Rivoulon n'a ici usé que de ce procédé et du jeu subtil des ombres pour créer tout le relief de la scène, sans aucun empâtement. Il est d'ailleurs significatif qu'aucun dessin préparatoire sous-jacent n'ait été retrouvé, et la présence de deux reprises, ou repentirs, au niveau de l'épée et de la main de saint Michel, laisse supposer que l'artiste a travaillé directement à l'huile sur la toile. Cette dernière est fabriquée dans un lin très fin, au tissage particulièrement serré, sur lequel a été déposée une préparation blanche.

Antoine Rivoulon fait preuve ici d'originalité dans le traitement du sujet et s'avère représentatif des divers courants qui ont traversé l'époque louis-philipparde, tant du point de vue des recherches, souvent vite avortées, que des réflexions sur le rôle de la religion et les images que celle-ci véhicule dans une période de crise entamée du catholicisme.

P.31

Portrait de M^{me} C. R...

< février-mars 1844⁷⁶⁷

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1844 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 170 ; L. 110⁷⁶⁸

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1844, n° 1543.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 15 et *KK 38, n° 1105

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 388 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Les initiales de la dame représentée pourraient laisser supposer que nous sommes en présence d'un portrait de la femme de l'artiste, Anne-Marie-Caroline-Scolastique Ducastel-Jacquemet, décédée le 5 mai 1860⁷⁶⁹.

P.32

Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418

< février-mars 1845⁷⁷⁰

Huile sur toile

H. 131 ; L. 164 (toile) ; La 15 ; Ep. 17 (cadre)⁷⁷¹

Sdbg, à l'huile rouge : *A. Rivoulon - 1845*

Inscriptions :

Sur la tranche du montant inférieur du cadre, sur une étiquette à bord bleu, manuscrit à l'encre noire : 1204

Au revers de la toile, dans un cartouche ovale au pochoir : *Boulevard [sic] Montmartre 8 - Deforge - M^e de couleur à Paris.*

À l'avant, sur une étiquette imprimée collée dans l'angle inférieur droit : 104⁷⁷²

Historique :

Cette œuvre fut « commandée » par l'État par arrêté du 15 septembre 1848, pour la somme de huit cents francs (il s'agissait en réalité de l'achat du tableau du Salon de 1845, sans doute présenté comme une commande en raison de la nature des crédits ouverts pour des achats par le décret de l'assemblée nationale en date du 17 juillet précédent) ; à la demande de Rivoulon, exprimée dans un courrier à Charles Blanc du 1^{er} octobre 1848 où il réclame de façon pressante son règlement, l'œuvre est attribuée à l'hôtel de ville de Moulins où se trouvait le musée, par arrêté du 12 décembre suivant ; l'artiste fut payé en deux fois, par arrêtés des 9 octobre et 12 décembre 1848, date à laquelle est pris l'arrêté d'attribution du tableau au musée de Moulins, le préfet de l'Allier étant informé de cette décision le 18 décembre ; dès le 16 novembre, Rivoulon avait demandé à être rapidement débarrassé du tableau qui lui prenait beaucoup de place dans son atelier ; en marge du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « 5 avril - écrit à M. Toussaint - à M. Souty » qui nous indique que l'emballage et le transport avaient été confiés à la première maison et l'encadrement à la seconde ; le tableau fut transféré, à une date inconnue, au musée municipal d'art et d'archéologie de la même ville où il est toujours aujourd'hui conservé et exposé.

Expositions :

Salon de Paris, 1845, n° 1443.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 16 et *KK 39, n° 1111 ; arch. nat. F²¹ 53, dr. 40 ; F²¹ 4909, dr. 10 ; arch. départementales de l'Allier, 4T 183 ; arch. municipales de Moulins, 3R 13, *Catalogues manuscrits du musée de Moulins*, 1853, 1880 et 1900 ; arch. du musée municipal Anne de Beaujeu, Moulins.

Bibliographie :

Anonyme, « République des arts et des lettres », *L'Artiste*, 4^e série, tome III, aux bureaux de l'Artiste, Paris, 1845, p. 143 ; Anonyme, « Préface du Salon § 5. », *Journal des Artistes*, 2^e série, tome II, 8^e livraison, chez Lemercier, Paris, 23 février 1845, p. 66 ; Anonyme, « Feuilleton des villes et des campagnes. Salon de 1845. Histoires. - Batailles. - Marines. », dans *Journal des villes et des campagnes, des curés, des maires, des familles et feuille parisienne*, 31^e année, n° 52, Paris, mercredi 16 avril 1845, p. 2 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388 ; **Thieme et Becker**, 28, 1934, p. 400 ; **Fourneris, 1956**, p. 53 ; **Bénézit, 1976**, 8, p. 788-789 ; Pierre Angrand, « Centre », *Histoire des Musées de Province au XIX^e siècle*, 4, Le Cercle d'or - Jean Huguet, Olonne-sur-Mer, 1986, p. 110 ; Cavanaugh, *Nos ancêtres les Gaulois - Le temps des égorgeurs*, 2, Paris, 1992, p. 104 (illustration) ; **Georgel**, p. 93 et 173 ; Philippe Gioux, « Peinture du XIX^e siècle - Antoine Rivoulon, un « Nazaréen » pas comme les autres », *La Montagne Centre-France*, Mardi 23 mars 1999, p. 3 ; Nadine Berthelier, « Les collections du musée Anne de Beaujeu de Moulins : un siècle d'élaboration », Journée d'études du C.H.E.C. du 18 avril 2001, *Collectionneurs et collections en Auvergne, Peinture, sculpture et objets d'art du Moyen-Age à nos jours*, dans *Revue d'Auvergne*, 567, Société des amis de l'Université de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 2003, p. 127, 135 et note 9.

Lieu de conservation : musée municipal Anne de Beaujeu de Moulins (Allier), n° inv. D 848.1.1 (anciennement D 16. D'après la fiche ancienne de l'œuvre conservée dans cet établissement, le tableau reçut successivement les n° de catalogue 210, 104 et 423)

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-5007

Œuvres en rapport :

Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418 (Fig. 78)

Lithographie en couleur sur papier vélin crème
1845
H. 24,2 ; La. 31,1 (feuille) ; H. 25 ; La. 18 (pierre)

Sbg : Rivoulon

Inscriptions :

En bas, au milieu, imprimé directement sous la lithographie :
Lith. d'Auguste Bry, rue du Bac, 134.

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical, à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* (surmonté de la couronne royale)

En bas, au milieu, à la plume noire : *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin (1418)*

Dans l'angle supérieur droit, à la plume noire, n° d'ordre du dépôt légal : 1956

En bas à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : 1845.1956.

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Auguste Bry en juin 1845⁷⁷³.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3



Figure 78

Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418 (Fig. 79)

Carte postale (photographie)

XX^e siècle

H. 9,1 ; La. 14,1 (carte) ; H. 8,2 ; La. 11,4 (cliché)

Ssnd

Inscriptions :

Sur l'avers, le long du bord droit du cliché : *Duchatel-Tanneguy sauvant le Dauphin*

Au revers, de couleur verte, séparé au milieu par deux traits parallèles, en haut de la partie droite : *CARTE POSTALE*

Lieu de conservation : musée municipal d'art et d'archéologie de Moulins (Allier) ; encore en vente aujourd'hui

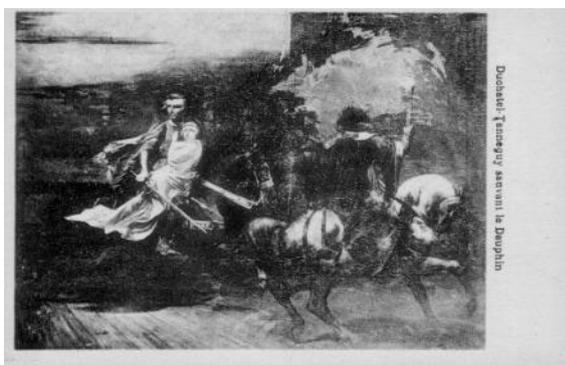


Figure 79

D.16

La notice du Salon de 1845 est accompagnée de la légende suivante : « Surpris sans défense au milieu de la nuit, les Armagnacs ne pouvaient ni s'assembler, ni tenter une résistance. Au premier bruit, Tanneguy Duchâtel, prévôt de Paris, courut chez le Dauphin, l'enveloppa dans le drap de son lit et l'emporta. Robert-le-Masson, son chancelier, lui donna un cheval et ils le conduisirent en toute hâte dans le château de la Bastille. Maître Martin de Gouge, évêque de Clermont, qui était nouvellement dans la faveur du jeune prince, se sauva avec lui dans la forteresse. Un plus grand nombre s'y serait réfugié, mais un chevalier bourguignon, Daniel de Gouy, accourut de ce côté. » (*Histoire des ducs de Bourgogne*, par *M. DE BARANTE*)⁷⁷⁴. Ce tableau représente une anecdote célèbre de l'histoire de France. Lors du conflit entre Armagnacs et Bourguignons, alors que ces derniers s'emparaient dans la nuit du 28 au 29 mai 1418 de la ville de Paris, le prévôt Tanneguy (ou Tanguy) Duchâtel « vole à l'hôtel du dauphin, le prend dans ses bras, presque nu, à peine éveillé, et le transporte à la Bastille, dont il était le gouverneur », ainsi que le décrit Anquetil, avant que d'organiser sa fuite vers Melun⁷⁷⁵. C'est d'ailleurs pour l'illustration de l'*Histoire de France* de ce dernier que le Cussetois avait conçu le schéma général de cette scène dès 1843-1844 ; il n'en retint, pour le tableau, que les personnages de Tanneguy Duchâtel et du Dauphin montés sur le cheval, presque totalement identiques, ainsi que l'ambiance nocturne⁷⁷⁶.

Rivoulon a axé sa composition sur un triangle dont la base est située au niveau du premier tiers inférieur de la toile et englobe les trois cavaliers et leurs montures, deux d'entre eux ouvrant la marche suivis par Tanneguy Duchâtel portant le dauphin (**Fig. 10**). L'escorte est composée d'un prêtre reconnaissable à sa robe de bure qu'il porte capuchon rabattu et à la croix qui orne sa poitrine. Ses deux mains réunies au niveau du sternum serrent les rênes de son cheval ; il s'agit sans doute, d'après l'*Histoire des ducs de Bourgogne* de Prosper de Barante⁷⁷⁷, de



P.32

l'évêque de Clermont, Martin de Gouge. Le second personnage, Robert le Masson, qui semble s'adresser au religieux, est représenté de dos, portant un casque et un justaucorps à bordures de fourrure et brandissant de sa main droite une torche qui constitue le seul éclairage de la scène ; sa main gauche serre les rênes de son destrier qu'il semble retenir. Le groupe de gauche est organisé selon trois plans différents : le cheval représenté totalement de profil, Tanneguy Duchâtel très droit, de trois-quarts, se retournant pour vérifier qu'ils ne sont pas suivis et le dauphin, futur Charles VII, âgé alors de seize ans, au regard fixé sur le spectateur, assis sur les genoux de son sauveur, et dont le corps forme une courbe atténuant la rigidité formelle de la composition. Le décor dans lequel évoluent les personnages est constitué au sol par le plancher d'un pont-levis menant à l'entrée d'une forteresse qui occupe le tiers vertical droit de la scène, se terminant à gauche par une tour crénelée. À l'arrière-plan, à gauche du groupe formé par Duchâtel et le dauphin, on distingue l'angle d'un mur d'enceinte orné d'une échauguette, probablement un bastion. Sans aucun doute possible, nous nous trouvons ici à l'entrée sud de la citadelle de la Bastille gardée par un pont-levis, et la tour visible est celle dite « de la Bazinière ». La vue est prise de l'intérieur de l'enceinte vers les terrasses occidentales et l'artiste semble avoir composé avec la réalité, pour des raisons esthétiques, la muraille visible à l'arrière-plan évoquant plutôt l'extrémité du bastion oriental connu sous le nom de « Pointe de la Bastille » et construit sous Henri II⁷⁷⁸. L'ambiance de cette scène, éclairée uniquement, comme nous l'avons déjà précisé, par la torche tenue par un des membres de l'escorte, est celle d'un petit matin gris et brumeux, une unique lueur claire dans l'angle supérieur droit annonçant le lever du soleil. Les teintes chaudes utilisées, dans une gamme de bruns et de marrons, de gris et de rouges éteints, noient l'ensemble de la composition d'une sorte de nébulosité où se détachent seuls le visage du dauphin et le drap qui le vêt, tâches blafardes trouant la nuée.

Les bords de la toile laissent apparaître la préparation blanche. Quelques écailles en peau de crocodile indiquant peut-être l'emploi de bitume sont visibles dans les fonds, particulièrement en bas à gauche. Des repeints sont discernables en divers endroits, réalisés pour masquer les écailages. Un nettoyage abusif apparaît au-dessus du groupe des deux cavaliers, particulièrement net sur la carte postale du musée de Moulins.

Le critique anonyme du *Journal des Artistes* nous livre un commentaire très intéressant sur ce tableau, en ce qu'il replace celui-ci dans le contexte plus général de la production de l'artiste : « Dans *Tanneguy-Duchâtel sauvant le Dauphin*, M. Rivoulon est revenu à une exécution serrée. Longtemps partisan de l'école des novateurs,

il avoue ses erreurs ; il fait aujourd'hui une amende honorable ; il a reconnu, comme ils finiront tous par le comprendre, surtout quand la direction des Beaux-Arts de l'Intérieur mettra un terme à des illusions, en cessant toute commande à cette école, que pour vivre d'abord, et ensuite pour se faire un nom durable, il faut de la science, de l'étude, et non des à peu près. À l'exception de deux ou trois hommes dont les ouvrages, quoique diminués, se maintiennent à un prix trop exorbitant encore, les tableaux de ces messieurs ne trouvent point d'acquéreurs ; qu'ils déblatèrent tant qu'ils voudront contre le mauvais goût du siècle qui n'apprécie pas leurs chefs-d'œuvre, il n'en est pas moins vrai que les amateurs redoutent de pareilles acquisitions, et ils ont raison. Mais nous sommes loin de *Tanneguy-Duchâtel*. Dans la nuit du 28 mai 1418, surpris sans défense au milieu de la nuit, les Armagnacs ne pouvaient ni s'assembler, ni tenter une résistance. Au premier bruit Tanneguy-Duchâtel, prévôt de Paris, courut chez le Dauphin, l'enveloppa dans le drap de son lit et l'emporta. Robert le Masson, son chancelier, lui donna un cheval, et ils le conduisirent en toute hâte dans le château de la Bastille, et maître Martin de Gouge, évêque de Clermont, qui était nouvellement dans la faveur du jeune prince, se sauva avec lui dans la forteresse. Cette œuvre consciencieuse se fait distinguer par un effet de nuit où les pâles rayons de lune forment une opposition heureuse avec le feu des torches qui éclaire l'entrée de la Bastille et la figure des personnages. » Cette dernière remarque est curieuse car il n'y a bien qu'une seule torche tenue par Robert le Masson qui éclaire cette scène.

Ce tableau fut diffusé par la lithographie couleur, comme en témoigne la planche conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France (**Fig. 78**). Il est intéressant de constater qu'un soin tout particulier a été apporté au rendu de cette dernière afin de préserver l'impression de mystère émanant de cette scène nocturne et de mettre en évidence la volonté de l'artiste de baser l'éclairage de la scène sur la seule lumière de la torche tenue par le cavalier du premier plan. À cet effet, la composition a été traitée en trois couleurs : gris-vert pour le décor et les personnages, rehauts de blanc pour les reflets créés par l'éclairage et effet d'« aérographe » de couleur bronze pour la lueur qui auréole la flamme. Cette recherche pointue nous paraît avoir été suivie par Rivoulon lui-même pour lequel l'art de la lithographie qu'il exerçait ne devait avoir guère de secrets ; il n'est d'ailleurs pas totalement exclu qu'il ait lui-même réalisé cette transposition.

Avec déjà deux tableaux⁷⁷⁹, Rivoulon semble ici poursuivre un projet d'illustration des anecdotes historiques de la guerre de Cent Ans qu'il achèvera avec *Trait de courage de Julienne Duguesclin, religieuse, sœur du connétable*⁷⁸⁰ vers 1849. Cet intérêt pour les XIV^e et XV^e siècles a sans doute pour origine la fascination montrée



Figure 80

par l'artiste pour les romans de Victor Hugo, notamment *Notre-Dame de Paris*⁷⁸¹ dont l'action débute en 1482, à la fin du règne de Louis XI, époque qui inspirera encore Rivoulon à au moins une reprise⁷⁸². Dans l'inventaire après décès de l'artiste, il est d'ailleurs précisé qu'il possédait « environ cent cinquante volumes reliés et brochés de divers auteurs, œuvres diverses de Victor Hugo, le moyen âge et la Renaissance, la Sainte Bible, histoire de France d'Anquetil, le magasin pittoresque »⁷⁸³. Si la source bibliographique d'inspiration de l'artiste nous est connue par la légende accompagnant le titre du tableau dans le catalogue du Salon de 1845, il est également certain que Rivoulon, intéressé par l'histoire de France, connaissait celle de sa ville natale de Cusset célèbre pour avoir été le lieu de réconciliation entre Charles VII et son fils, le futur Louis XI⁷⁸⁴. Ses références iconographiques sont sans doute à rechercher dans les articles du *Magasin pittoresque*⁷⁸⁵, mais aussi dans les nombreuses gravures représentant la Bastille qui circulaient depuis la destruction de la citadelle⁷⁸⁶ ainsi que, bien sûr, pour le visage du dauphin, dans l'observation du célèbre *Portrait de Charles VII, roi de France (1403-1461)* de Jean Fouquet⁷⁸⁷. Le thème ne fut pas très fréquemment représenté et le tableau le plus célèbre consacré à cette anecdote est sans aucun doute celui de Fleury Richard (1777-1852) peint pour la galerie de Diane à Fontainebleau en 1819 (**Fig. 80**)⁷⁸⁸. Lorsque cet artiste choisit ce sujet, Millin Duperréx précise que « C'est au moins un sujet neuf et d'un intérêt majeur pour les conséquences qui en ont été la suite ». Richard a représenté le moment où Tanneguy Duchâtel sort à pied le dauphin de son hôtel, dans un format vertical imposé par l'architecture de la galerie, avec une attitude qui n'est pas sans évoquer celle habituellement utilisée pour Énée sauvant son père Anchise. Selon le même schéma général, Louis-Charles-Auguste Couder (1789-1873) présenta au Salon de 1827, un *Tannegui du Châtel, sauvant le Dauphin, menacé par les Bourguignons*, lui aussi inspiré par l'ouvrage de Prosper de Barante (**Fig. 81**)⁷⁸⁹. Quelques suiveurs

reprendront ce thème parmi lesquels il convient de signaler un élève de Picot, peut-être condisciple de Rivoulon, le bisontin Paul-Benoît-Edouard Baille (1814-1888), qui présenta au Salon de 1842 (n° 43)⁷⁹⁰, un *Tanneguy du Châtel et le Dauphin Charles VII sur la plate-forme de la Bastille*. Il est également intéressant de noter qu'en 1833 Pierre-Charles Marquis (1798-1874) envoya à l'exposition de Douai un *Charles VII. Ce prince, alors dauphin, est sauvé par Tanneguy-Duchatel, prévôt de Paris, de la fureur des Bourguignons, qui prirent cette ville par trahison, dans la nuit du 28 mai 1418*⁷⁹¹. Ce dernier artiste, de douze ans l'aîné de Rivoulon, avait en commun avec lui une passion pour les représentations historiques et religieuses qui fit dire à son biographe Escamps : « cette série de toiles de chevalet dont l'ensemble eût pu servir à illustrer une histoire de France ou un Évangile »⁷⁹², remarque qui pourrait tout à fait s'appliquer au peintre Cussetois.

Stylistiquement, il semble que Rivoulon ait pu être influencé, pour la création de l'ambiance générale de la scène et, tout particulièrement, son éclairage, par *L'assassinat du duc d'Orléans par le duc de Bourgogne en 1407, rue Barbette*, de Louis Boulanger (1806-1867) (Fig. 82)⁷⁹³. Dans ce dernier tableau, on retrouve non seulement une similitude très nette dans la source d'éclairage de la scène, mais aussi un travail identique dans les tonalités éteintes employées, dominées par les rouges chez Boulanger et les noirs pour le décor de l'arrière-plan dans les œuvres des deux artistes, ainsi que l'utilisation possible du bitume dans la préparation de la sous-couche. Rivoulon, qui avait soumis ses premières réalisations au jury du Salon de 1833 n'y fut pas admis, mais il ne fait aucun doute qu'il visita cette exposition où il put admirer la composition de Boulanger. Il est tout à fait possible, par ailleurs, qu'il ait rencontré cet « hugolien » convaincu chez Gauguin, vers 1829-1830, alors qu'il lithographiait *Le Dernier jour d'un condamné*, pour cet éditeur qui leur était commun.



Figure 81



Figure 82

P.33

Christ en croix

Réalisé entre le 19 novembre 1844 et le 18 février 1845⁷⁹⁴

Huile sur toile

H. 125 ; L. 74,5

Sdbg : A. Rivoulon, 1845

Inscriptions :

Sur la toile, inscrit sur le titulus : *IN* (inversé) *RI*⁷⁹⁵

Sur un cartel, vu en 1980 par Éric Bonnet : *Christ de la Correctionnelle de Vannes, déposé en l'église Saint-Patern le 26 juin 1904 – H. : 1,26 L. : 0,75 m.*

Historique :

Suite à une demande du président du tribunal civil de Vannes, en date du 18 septembre 1844, appuyée par le député du Morbihan Achille-Pierre-Félix comte Vigier (1801-1868)⁷⁹⁶, l'attribution d'un *Christ en croix* est acceptée pour la salle principale récemment restaurée du tribunal civil et correctionnel (dans ce même courrier, le président précise que le tableau devra faire 1,50 m. de haut et 1 m. de large, cadre compris) ; cette copie « d'un tableau du Musée royal »⁷⁹⁷ fut commandée à Rivoulon par arrêté du 19 novembre de la même année, pour la somme de huit cents francs, notifié à l'artiste le 28 du même mois ; le 18 février 1845, l'œuvre est terminée et l'arrêté pour le paiement de l'artiste est rédigé le même jour ; en marge du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « le 18 févr. 1845 - écrit à Souty – à Toussaint » qui nous indique que l'encadrement avait été confié à la première maison et l'emballage et le transport à la seconde⁷⁹⁸ ; ce tableau fut transféré à l'église Saint-Patern de Vannes le 26 juin 1904 ; il a été restauré en 1992-1993 par Quentin Arguillère, Paris ; l'œuvre, qui a récemment été transférée dans un nouveau dépôt, est malheureusement dans un état de dégradation avancé.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 53, dr. 37

Bibliographie :

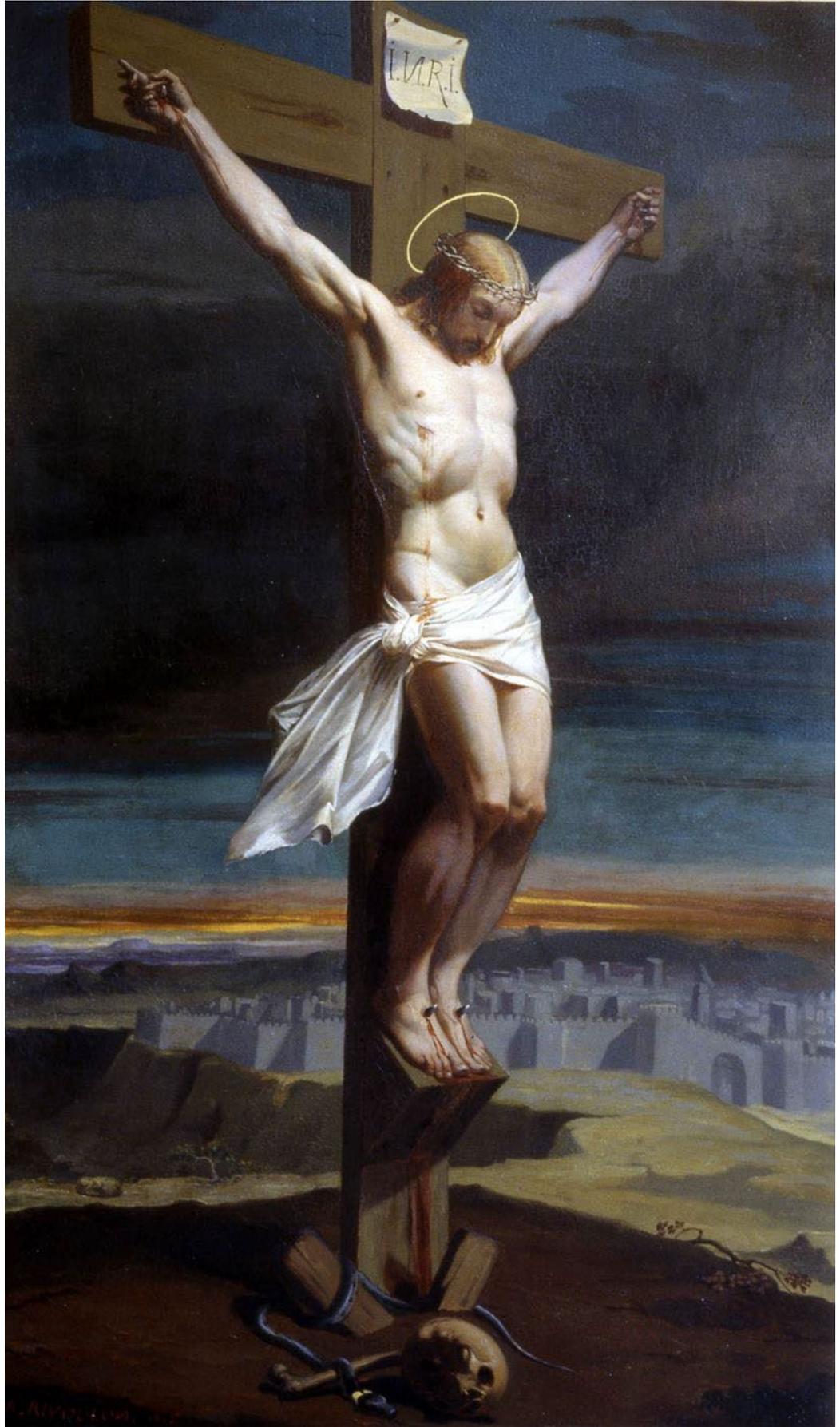
Collectif, « Exercice 1845 – État de distribution d'objets d'art en 1845 », *Session de 1846 – Documents divers publiés par les ministres pour la session de 1846 en exécution de différentes lois*, imprimerie royale, Paris, avril 1846, p. 224 ; Éric Bonnet, *Les envois d'œuvres d'art par l'État en Morbihan, 1804-1887*, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, U.E.R. des Arts, Rennes, 1980, n° 191 ; **Foucart, 1987**, p. 415 ; **Vannes 1993**, p. 178 (illustration) et p. 180.

Lieu de conservation : Vannes (Morbihan), chapelle Jules Simon

I.S.MH 14/10/1980

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. PFH-4393

Le dossier conservé aux archives nationales précise qu'il s'agissait de la commande d'une copie, ce qui correspond tout à fait au prix prévu. Néanmoins, ici encore⁷⁹⁹, Rivoulon décida de fournir une œuvre originale de très grande qualité au lieu de la reproduction demandée. L'iconographie est traditionnelle : Christ cloué sur la croix au centre de la composition, titulus au sommet du montant vertical, ossements et crâne d'Adam au pied de ce dernier, arrière-plan montrant la ville de Jérusalem. Les seules originalités notables, mais non rarissimes, sont la position de trois-quarts du Christ et la présence du serpent lové autour des cales de la croix⁸⁰⁰. Le corps de Jésus est extrêmement athlétique et Rivoulon a particulièrement travaillé son anatomie, soulignant les muscles du buste et des bras en accentuant la contraction du sternum et le modelé des côtes afin d'exprimer la difficulté de respirer causée par ce supplice. Le périzonium est curieux : alors qu'aucun souffle n'anime la scène, le pan descendant du nœud est déployé, comme amidonné, et proche de la position qu'il affecte souvent dans les Christ en ivoire de la même époque que l'artiste semble avoir par ailleurs représentés⁸⁰¹. Cette incongruité trouve sans doute sa justification dans une volonté d'adoucir la verticalité de la composition en créant un prolongement à la diagonale formée par le bras gauche. Les éléments horizontaux sont limités au décor du tiers inférieur de l'œuvre, constituant un contrepoint à la traverse de la croix. Le sommet du Golgotha occupe le premier plan, Jérusalem le second, et un ciel crépusculaire rougeâtre l'horizon. Le serpent lové au pied de la croix a une collerette jaune et une peau tachetée ; bien que sa tête semble large et aplatie, il ressemble néanmoins fortement à celui associé au démon du *Saint Michel* de 1848-1849⁸⁰². Comme dans ce dernier tableau, Rivoulon a tout particulièrement soigné les dégradés du ciel tourmenté dont les bleus, encore clairs au-dessus du rougeolement final d'un coucher du soleil irréel (n'oublions pas que le supplice se produit dans la matinée et en tout début d'après-midi), semblent dévorés par une nuée noire provenant de la gauche de la scène et qui semble attester de la fin de l'existence terrestre du



P.33

Fils de Dieu. La ville de Jérusalem, baignée dans cette lumière, se teinte d'une uniforme couleur bleu métallique irréaliste, qui gagne par endroits sur le sable du plateau aride. Le vent, qui ne semble se lever que pour le seul bénéfice du supplicié, et indiqué par le déploiement du pan du périzonium, vient de naître et paraît devoir balayer (purifier ?) la scène. L'impression qui domine est une lutte entre la terre et le ciel que ce dernier gagne, l'ombre de la nuée obscurcissant le ravin de gauche comme le pied de la croix ; ce combat est en réalité celui mené entre la Terre et le Ciel (qui évoquent l'humanité et la divinité du Christ), comme il se déroulait entre le Bien et le Mal dans le *Saint Michel*, guerre éternelle dont les cieux, dans ces deux œuvres, sont le reflet surréel. Comme dans ce dernier tableau, Rivoulon a joué d'une palette presque entièrement constituée de teintes froides, l'essentiel des teintes chaudes étant consacrées à la représentation du visage du Christ, serein, sans aucune souffrance, dans une attitude d'acceptation, seul l'affaissement du corps trahissant une douleur purement humaine : le Cussetois suit ici le courant, privilégié par les Nazaréens, de l'humanité et du calme de Jésus sur la croix, figure salvatrice⁸⁰³. Le renvoi implicite à un crucifix en ivoire, que nous avons souligné à propos du modèle du périzonium, rattache ce supplice à la dévotion intime et privée, donc la plus proche de la communion avec Dieu, impression renforcée par le petit format de l'œuvre, évocateur de culte « domestique ». Aucun détail complaisant ne vient évoquer la souffrance et le sang coulant de la plaie, provoquée par le coup de lance, est réduit à une seule discrète rigole, si fine et ténue qu'elle semble évoquer l'ultime exsanguination, le vide puis le passage vers un autre monde, annonciateur de la Résurrection. La lueur sur l'horizon, crépusculaire (« Quand il fut la sixième heure, l'obscurité se fit sur le pays tout entier jusqu'à la neuvième heure. »⁸⁰⁴), ressemble aussi à celle de l'aube, et renforce, en quelque sorte, cet « effet d'annonce »⁸⁰⁵.

Il peut sembler curieux qu'une telle œuvre, vues ses dimensions modestes, ait orné la salle principale du tribunal de Vannes. En effet, les Christ habituellement commandés dans ce but étaient deux fois plus grands afin de frapper l'imagination des prévenus et renforcer ainsi symboliquement l'autorité du juge. Ce n'est d'ailleurs pas le seul artiste qui ait eu des contraintes dimensionnelles semblables. Eugène-Joseph Perdoux (1810-1874) réalisa, par exemple, sur commande de l'État, un *Christ en croix* original de petite taille (H. 110 ; L. 83,5), ce qui prouve que, quoique rares, de tels tableaux étaient parfois sollicités⁸⁰⁶.

P.34

Portrait de jeune homme

1845

Huile sur toile

H. 30 ; L. 24

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre est passée en vente chez M^e J.-P. Osenat, hôtel des ventes de Fontainebleau, le 20 novembre 1983 ; elle fut alors achetée pour la somme de mille trois cents francs.

Bibliographie :

Enrique Mayer, *Annuaire international des ventes – 1984 – peinture – sculpture – 1^{er} janvier – 31 décembre 1983*, Éditions Mayer, Paris, 1984, p. 1134.

Lieu de conservation : inconnu.

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette toile qui ne correspond à aucune œuvre présentée au Salon ou dans une exposition de province. Il pourrait bien sûr s'agir d'un autoportrait, mais il est tout aussi vraisemblable que Rivoulon ait exécuté, pour des raisons alimentaires, beaucoup plus de portraits que nous n'en possédons. Il convient en tout cas de remarquer que nous sommes en présence, ici, de la plus petite œuvre de l'artiste que nous connaissons.

P.35

Portrait de M. le Baron L.D..., député, ancien secrétaire interprète de l'Empereur, maître des requêtes au Conseil d'État

< février-mars 1846⁸⁰⁷

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1846 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 180 ; L. 140⁸⁰⁸

Position signature inconnue

Historique :

L'identité du personnage représenté nous est connue grâce à une

lithographie conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France ; il s'agit du baron François Lelorgne d'Ideville.

Expositions :

Salon de Paris, 1846, n° 1535.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 17 et *KK 40, n° 1221

Bibliographie :

Anonyme, « Salon de 1846. Portraits », *Journal des Artistes*, 2^e série, tome III, 18^e livraison, Imprimerie de H. Fournier et C^{ie}, Paris, 3 mai 1846, p. 155 ; A.-H. Delaunay, *Catalogue complet du Salon de 1846*, Journal des artistes, Paris, 1846, p. 103 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 389 ; *Fournier, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Figure 83



L.10 (Fig. 83)

Ce portrait représente le baron Lelorgne d'Ideville, comme l'atteste la lithographie exécutée d'après le tableau, conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, que Béraldi considère comme étant de la main de Rivoulon⁸⁰⁹. Elisabeth-Louis-François Lelorgne d'Ideville (1781-1852) était secrétaire interprète auprès des consuls puis de l'état-major de l'empereur Napoléon I^{er} et fut exilé après les Cent Jours, ne rentrant en France qu'en 1821. Le 4 novembre 1837, il fut élu député de l'Allier, battu en 1839, réélu en 1842 et ce jusqu'en 1848 et c'est peut-être en tant que représentant du peuple de son département d'origine que Rivoulon fit sa connaissance⁸¹⁰.

Le député, alors âgé de soixante-cinq ans, est représenté assis sur un fauteuil à accotoirs supportés par des balustres sommées de boules dont le dossier, légèrement incurvé, décoré d'une gorge encadrée par deux saillies, possède une épaisse embourrure recouverte d'un tissu cloué sur le bâti. Sa forme évoque plutôt, n'étaient les extrémités cylindriques des accoudoirs, le style Empire⁸¹¹. La tête du baron a le cou engoncé dans une chemise à col empesé autour duquel est nouée une discrète lavallière. Il porte un habit coupé droit, en forme de frac, aux parements brodés et boutons marqués, ce qui semblerait indiquer une tenue officielle (sans doute celle de député), sur un gilet orné de dentelles au niveau du sternum ; une chaîne de montre est visible sur son côté droit. À gauche de sa poitrine, se trouvent deux décorations épinglées : la Légion d'honneur, qu'il avait reçue le 28 avril 1842 et une médaille indéterminée⁸¹². Les deux mains du modèle pendent mollement au bout de ses avant-bras accoudés. Tout désigne ici le portrait officiel « posé ». Le baron d'Ideville a souhaité exprimer, à moins que ce ne soit Rivoulon, l'austérité de son caractère que renforce la forme carrée de son visage au menton en pointe, les sourcils froncés et la bouche aux lèvres pincées, entourée de rides d'expression sévères. Sa coupe de cheveux très courte, son large nez droit et ses grandes oreilles contribuent à renforcer cette impression. Pour autant que l'on puisse en juger par la lithographie conservée, l'œuvre était une réussite dans le rendu de la psychologie du personnage, démontrant une habileté certaine de Rivoulon dans le domaine du portrait, qu'il confirmera avec celui d'Arthur de la Guéronnière⁸¹³. Les deux seules appréciations critiques, et très laconiques, que nous ayons pu retrouver sont émises par des critiques du *Journal des Artistes* : « Rivoulon, de l'ampleur » !⁸¹⁴ et « S'il n'est pas parfait, du moins il est vrai. »⁸¹⁵.

P.36

Les Litanies de la Très Sainte-Vierge

< février-mars 1846⁸¹⁶

Huile sur toile

H. 360 ; L. 310 (toile) ; La. 16,5 ; Ep. 8 (baguette du cadre)

Sbg à l'huile rouge : A. RIVOULON

Dbd, à l'huile rouge : 1846

Inscriptions :

En bas, au centre, sur le devant d'autel : OREMUS – Gratiam tuam quaesumus Domine, mentibus nostris infunde : ut qui - Angelo nuntiante⁸¹⁷, Christi Fili tui Incarnationem cognovimus per Passionem – ejus & crucem ad Resurrectionis gloriam perducamur. Per eundem - Christum Dominum nostrum. Amen.⁸¹⁸

En bas, au centre, peint sur le dallage : LITANIE BEATÆ MARIE VIRGINIS⁸¹⁹

Sur l'arc externe, en haut de chacune des saynètes, inscrit dans les lobes gauche et droit (de gauche à droite) : Regina Apostolorum – Mater Amabilis – Speculum Justitiae – Regina Virginum – Regina Patriarcharum – Regina

*Confessorum – Mater Christi – Auxilium Christianorum – Sancta Trinitas unus Deus – Virgo Predicanda – Regina Angelorum – Sancta Dei Genitrix – Virgo Fidelis – Spiritu Sanctae Deus – Foederis Arca – Domus Aurea – Mater Intemerata – Causa nostrae Laetitiae – Stella Matutina – Regina prophetarum – Sedes Sapientiae – Regina Martyrum*⁸²⁰

Sur l'arc interne, en haut de chacune des saynètes, inscrit de chaque côté des retombées des arcs (de gauche à droite) : *Salus Infirmorum – Mater Creatoris – Regina Sanctorum Omnium – Virgo Potens – Mater Salvatoris – Mater Admirabilis – Vas honorabile – Turrus Eburnea – Agnus Dei – Vas Spirituale – Turrus Davidica – Virgo Veneranda – Mater Castissima – Janua Coeli – Virgo Prudentissima – Sancta Maria – Mater divinae Gratiae – Refugium Peccatorum*⁸²¹

À gauche de l'autel, en haut de la saynète, inscrit de chaque côté des retombées des arcs : *Virgo clemens*⁸²²

À droite de l'autel, en haut de la saynète, inscrit de chaque côté des retombées des arcs : *Mater inviolata*⁸²³

Historique :

Suite à une demande de « tableau de sainteté » émanant du député du Morbihan, Pierre-Ambroise Plougoum (1796-1863)⁸²⁴, cette toile est acquise sous forme de commande par l'État par arrêté du 19 octobre 1847, notifié le 25 octobre suivant, pour la somme de mille cinq cents francs, afin d'être attribuée à la cathédrale de Vannes (Rivoulon a été recommandé pour cette opération par M. Pierre-Antoine-Philippe-Joseph Meilheurat (1791-1864), député de l'Allier⁸²⁵) ; l'arrêté de versement de la somme due est émis le 11 janvier 1848 ; en marge du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « Le 11 janvier 1848 - écrit à Toussaint » qui nous indique que l'emballage et le transport avaient été confiés à cette maison ; aucune indication ne figurant pour le cadre, il est vraisemblable qu'il s'agit de celui choisi par Rivoulon pour le Salon de 1846⁸²⁶ ; restauré en 1993 par Valentin Scarlatescu (Paris).

Expositions :

Salon de 1846, n° 1534 ; *Autour de Delacroix*, Vannes, 1993, n° 23⁸²⁷

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 17 et *KK 40, n° 163 ; arch. nat., F²¹ 53, dr. 39

Bibliographie :

Anonyme, « Beaux-Arts. – Salon de 1846. (troisième article) », dans *L'Illustration, Journal universel*, Paris, 11 avril 1846, p. 87 ; C.A.D., « Feuilleton de la France du 19 mai 1846, Salon de 1846 (3^e article) », dans *La France, Journal de la monarchie au XIX^e siècle*, 138, Paris, 18 mai 1846, p. 3 ; A.L.J.M. de Villiers (Comte), « Art chrétien. Coup d'œil sur l'état de l'art en France, à propos de la dernière exposition », *Le Mémorial catholique*, VI, août 1846, p. 66 ; A.-H. Delaunay, *Catalogue complet du Salon de 1846*, Journal des artistes, Paris, 1846, p. 103 ; *Bellier, 1882*, 2, p. 388 ; Lallement Léon., « Communications diverses : relevé des toiles du XIX^e siècle exposées tant à la cathédrale qu'à l'église Saint-Patern », dans *Bulletin de la société polymathique du Morbihan, procès-verbaux*, 1925, p. 30-31 ; Abbé Lozerec, « Explication d'un tableau de la cathédrale de Vannes », *Bulletin de la société polymathique du Morbihan, procès-verbaux de 1955-1956*, 1957, p. 40 ; *College Park, 1970*, p. 45, note 41 ; Éric Bonnet, « Les envois d'œuvres d'art par l'État en Morbihan, 1804-1887 », mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, U.E.R. des Arts, Rennes, 2, 1980, p. 213, n° 16 ; *Foucart, 1987*, p. 204 et 388 ; Anonyme, *Vannes, Revue municipale d'information*, Rennes, novembre-décembre 1992, p. 12-13 (trois photographies de l'œuvre en cours de restauration) ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans *Vannes, 1993*, p. 124-131 (illustration) ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans *Tours, 1997*, p. 59 et 63 (illustration) ; Michel Caffort, « Renouveau pictural et message spirituel : l'exemple des Nazaréens français (1830-1850) », *Cristianesimo nella storia*, 14/3, Bologne, octobre 1993, p. 620 et 622 ; Michel Caffort, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », dans *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manœuvres*, Le Mans, 1998, p. 47 ; Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, coll. « Art et société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 38-40, 53, 62, 77-78, 114 et 169-171 ; <https://odnmedia.s3.amazonaws.com/files/LitaniesLorette20150521-205043.pdf> ; <http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/joyce-polistena-the-image-of-mary-of-the-miraculous-medal> (consultés le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Vannes (Morbihan), cathédrale Saint-Pierre, mur est de la chapelle Saint-Mériadec et Saint-Patern

I.S.MH 14/10/1980

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-4385

Œuvres en rapport :

Les Litanies de la Très Sainte-Vierge (Fig. 84)

J.J. Jacott

< janvier 1848⁸²⁸

Lithographie sur papier vélin blanc

H. 90 ; L. 60

Inscriptions :

En bas, au centre, sur la table d'autel : *ORA PRO NOBIS*⁸²⁹

En bas, au centre, sur le devant d'autel : *OREMUS – Gratiam tuam quaesumus Domine mentibus nostris,*⁸³⁰ - *ut qui Angelo nunciante Christi filii tui Incarnationem cognui - mus per Passionem ejus et crucem ad Resurrectionis gloriam – perducamur. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen*⁸³¹.

En bas, au centre, peint sur le dallage : *LITANIE BEATÆ MARIE VIRGINIS*⁸³²

Sur l'arc externe, en haut de chacune des saynètes, inscrit dans les lobes gauche et droit (de gauche à droite) : *Regina Apostolorum – Mater Amabilis – Speculum Justiciae – Regina Virginum – Regina Patriarcharum – Regina Confessorum – Mater Christi – Auxilium Christianorum – Sancta Trinitas unus Deus – Virgo Predicanda – Regina Angelorum – Sancta Dei Genitrix – Virgo Fidelis – Spiritu Sanctae Deus – Foederis Arca – Domus Aurea – Mater Intemerata – Causa nostrae Laetitiae – Stella Matutina – Regina prophetarum – Sedes Sapientiae – Regina Martyrum*⁸³³.

Sur l'arc interne, en haut de chacune des saynètes, inscrit de chaque côté des retombées des arcs (de gauche à droite) : *Salus Infirmorum – Mater Creatoris – Regina Sanctorum Omnium – Virgo Potens – Mater Salvatoris – Mater Admirabilis – Vas honorabile – Turris Eburnea – Agnus Dei – Vas Spirituale – Turris Davidica – Virgo Veneranda – Mater Castissima – Janua Coeli – Virgo Prudentissima – Sancta Maria – Mater divinae Gratiae – Refugium Peccatorum*⁸³⁴.

En bas, au milieu, hors du dessin proprement dit : *DÉDIÉ À SA MAJESTÉ* (blasons) *LA REINE DES FRANÇAIS*.

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *PEINT PAR A. RIVOULON*.

En bas, au milieu, imprimé directement sous la lithographie : *Imprimé par Lemerrier, à Paris*.

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Lithographié par J.J. JACOTT*.

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTH. NATIONALE*

En bas à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1848.78*.

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par le lithographe Jacott en janvier 1848⁸³⁵.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 37, 19 février 1848, p. 104, n° 336 ; **Vannes, 1993**, p. 124-131 (illustration) ;

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, GR SNR 6

P.45 et D.28.

L'œuvre présentée ici est, thématiquement et iconographiquement, la plus intéressante peinte par Rivoulon. Il s'agit du tableau exposé au Salon de 1846 sous le titre *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge. Principal sujet : Consolatrice des affligés* qui valut à son auteur une médaille de troisième classe⁸³⁶. Peint en 1846, il semble que ce tableau ait obtenu un certain succès qui conduisit l'artiste à le faire lithographier dès 1848⁸³⁷ puis à en exposer le dessin au Salon de 1849⁸³⁸. La composition en pala de l'œuvre est extrêmement simple mais basée sur une division complexe de la surface picturale (**Fig. 9**). Autour d'une scène centrale en baie en arc brisé à clef pendante se développent deux arcs de même forme soutenus par de longilignes colonnes à chapiteaux corinthiens à abaqes : celles entourant la scène centrale comportent des bases en culot, tandis qu'à l'extérieur elles reposent sur des bases moulurées posées sur des socles cubiques. Entre les voûtes, un autel repose sur un sol en damier noir et blanc. Les faces des baies sont décorées de médaillons illustrant les Litanies de la Vierge. Sur la baie intérieure, ils sont en forme de bulbes presque islamiques, séparés par des décors en entrelacs et disposés sur un fond bleu parsemé d'un semis d'étoiles ; les scènes du haut sont rythmées, à partir du rein de la voûte, par des architectures de colonnes et de pinacles. Sur la baie extérieure, l'architecture encadrant les saynètes est nettement néo-gothique, de forme multilobée, et s'augmente ici aussi, à partir des reins de la voûte, d'un décor de colonnes et de pinacles. Les médaillons encadrant l'autel sont respectivement en forme d'arc brisé et de baies en plein



P.36



Paris par A. BOUILLON

Paris par A. BOUILLON

Paris par A. BOUILLON

1827

DÉDIÉ À SA MAJESTÉ



LA REINE DES FRANÇAIS.

Figure 84

cintre à deux clés pendantes. Les légendes de ces représentations sont placées de part et d'autre de leur partie supérieure. Surmontant cet ensemble, dans les écoinçons en fond de damier d'or à motif de quadrilobes, deux anges sont appuyés de chaque côté. Celui de gauche, aux cheveux mi-longs bouclés, est vêtu d'une longue robe blanche⁸³⁹ ; ses ailes sont déployées dans le même sens que son corps qui épouse exactement la courbe extérieure de la baie. Sa main gauche est appuyée sur sa tempe et il tient de la droite un vase à hautes anses géométriques posé sur un plateau. Son vis-à-vis est coiffé et vêtu de la même façon mais est simplement accoudé sur la baie alors que sa main gauche, reposant sur sa cuisse, tient une fleur. La scène centrale est dominée par la *Consolatrice des affligés* (ici traitée en *Vierge de Miséricorde*), le rosaire et la couronne de roses posés sur un autel à l'extérieur de la fenêtre ogivale ; cette fonction et ces éléments évoquent deux des strophes des *Litanies* : *Consolatrice des affligés* et *Rosa Mystica*. La Vierge est représentée au centre de la composition, vêtue d'une robe rose, d'un manteau bleu et d'un voile blanc qui recouvre ses cheveux bruns ; elle domine, juchée sur un escalier blanc à deux degrés, de nombreux personnages vers lesquels elle étend ses mains écartées, paumes vers le bas, au niveau de ses hanches. Derrière elle, formant l'arrière-plan de cette scène, se disperse une nuée chassée par une lumière céleste jaune dessinant un quart de cercle. La représentation des peuples de la terre sur laquelle Marie étend les bras est étonnante. Trois continents sont symboliquement représentés. À la droite de la Vierge, se trouve l'Afrique noire personnifiée par une indigène au buste nu, vêtue d'une sorte de « boubou » rose à fines rayures blanches, et portant un grand collier à rangs et des anneaux d'oreilles, ainsi qu'un ruban rouge retenant ses cheveux noirs crépus ; elle est agenouillée sur la marche supérieure de l'escalier, mains jointes sur les genoux (il ne serait pas impossible que sa figure ait été inspirée par le *Baptême d'une péruvienne* d'Adolphe Roger pour la chapelle des Fonts Baptismaux de l'église Notre-Dame-de-Lorette, réalisée entre 1833 et 1840⁸⁴⁰). Derrière elle, le Moyen-Orient, point de passage entre l'Afrique et l'Asie, est représenté par trois personnages en costumes bibliques. Deux de ces derniers paraissent évoquer la sainte Famille : l'homme barbu coiffé d'un bonnet, portant une galabeya marron, qui tend à la Vierge un enfant portant bonnet et emmaillotté dans un tissu à motifs évoquant une écriture arabe ou hébraïque, et la femme derrière lui à droite, vêtue d'une melaya verte lui recouvrant la tête et joignant ses mains sur la poitrine, renvoient explicitement à Joseph, Marie et l'Enfant Jésus. L'homme barbu à l'arrière-plan gauche, habillé d'un manteau bleu-vert, s'appuie sur une canne et a les yeux bandés ; outre le fait d'être un misérable bénéficiant de la compassion de la Vierge, il symbolise sans doute également, sous une forme curieusement masculine, la *Synagogue* ou, plus simplement, la religion juive n'ayant su reconnaître l'avènement du Messie et, par voie de conséquence, l'Immaculée Conception. Au pied de l'homme présentant le nouveau-né, à sa droite, se trouve un jeune garçon, tout de noir vêtu, dont le seul bonnet ne permet guère de permettre une identification ethnologique bien qu'il semble participer du groupe décrit précédemment⁸⁴¹. À senestre de la mère de Dieu se trouve l'Asie. Ce continent est représenté, à l'arrière-plan, par un homme au profil aquilin, au teint mat et aux cheveux blonds ou roux, vêtu d'une tunique bleue, à la gauche duquel se trouve un homme au chef ceint d'une couronne impériale, revêtu d'un manteau d'hermine et portant autour du cou un collier (sans doute une décoration), qui plonge sa tête inclinée dans ses mains en geste de regret ou de désolation. Le dernier personnage est un Chinois ou un Indochinois à longues moustaches fines, revêtu d'une ample robe verte en soie à motifs, recouvrant une tunique rose à larges manches ourlées de vert, et coiffé d'un mortier, qui porte dans ses mains jointes sur la poitrine un cimenterre à lame courbe dont la garde évoque celle d'un katana japonais ainsi qu'une palme⁸⁴². S'il représente sans nul doute possible tout l'Extrême-Orient asiatique, la figure de l'empereur est plus mystérieuse. Il nous semble néanmoins presque certain qu'il s'agit ici d'une personnification du saint Empire d'Orient, et donc de l'Église orthodoxe, faisant pendant au judaïsme qui lui fait face et dont l'accablement pourrait ici symboliser la non-reconnaissance, par cette église, des dogmes de l'Immaculée Conception et de l'Assomption. Au premier plan sont disposés trois personnages. À gauche, une femme agenouillée en costume traditionnel des paysannes des environs de Moscou se penche vers un moujik chevelu et barbu, vêtu d'une tunique rouge, d'un pantalon vert à rayures, de chausses blanches et de sandales de paille, assis par terre et tendant de sa main droite un bol pour quêmander une aumône ; sa taille est ceinte par une corde retenant une hache dans son dos et dont les extrémités sont enroulées autour d'un pieu planté dans la terre. Il est tout à fait vraisemblable que Rivoulon ait voulu ici évoquer le servage, condition aisément assimilable à celle du prisonnier, personnage faisant traditionnellement l'objet d'une protection toute particulière de la part de la Vierge. À droite, une Italienne en costume napolitain est assise sur ses jambes repliées, présentant sur ses genoux un bébé emmaillotté, les bras en croix, qui semble mort ; l'attitude de ce groupe n'est pas sans rappeler celle de la femme de même origine dans *Le vœu à la Madone* de Jean-Victor Schnetz (1787-1870), ou dans le tableau homonyme de Jean-Claude Bonnefond (1796-1860), présenté au Salon de 1835⁸⁴³. Enfin, assis aux pieds de la Vierge, un enfant blond vêtu d'une longue robe blanche et une jeune femme en robe noire à coiffure en bandeaux évoquent la France des années 1840. L'ensemble de la composition de ce panneau central est axé sur une croix de saint André, chaque continent formant l'extrémité d'une des branches, sauf du côté de l'Europe occidentale où la France, fille aînée de l'Église, est plus proche de la Vierge en la personne du couple assis sur les marches. L'aspect des bédouins et de l'Italienne est commun à de nombreux tableaux du XIX^e siècle et très répandu, aussi bien en raison de l'indispensable voyage en Italie accompli par les artistes que de la multiplication des récits illustrés de séjours en Terre sainte. L'iconographie du mandarin est elle aussi familière à cause, essentiellement, des publications des témoignages illustrés

des missionnaires jésuites dès le siècle précédent⁸⁴⁴, ainsi que de la « médiatisation » récente de la guerre de l'opium (1839-1842) qui conduisit à la victoire des Britanniques sur les Chinois⁸⁴⁵. La représentation de l'Africaine semble très fidèle et peu caricaturale, contrairement aux illustrations des récits diffusés à l'époque. Peut-être Rivoulon effectua-t-il un voyage en Afrique comme sa *Famille de lions*⁸⁴⁶ et sa *Jeune fille mauresque*⁸⁴⁷ pourraient nous le laisser supposer. Ce qui est certain, c'est que l'artiste était visiblement très intéressé par les voyages et les récits sur ce thème, même si ses connaissances demeurèrent purement livresques.

Les médaillons qui ornent la face des baies sont remarquables par la minutie de leur réalisation, Rivoulon ayant visiblement souhaité porter autant d'attention à leurs iconographie et symbolique qu'à celles de la pala, les faisant quelquefois ressembler à des enluminures médiévales dont elles possèdent alors les tonalités. Nous les décrirons en commençant par la face de l'arc externe, de gauche à droite :

- A** *Regina Apostolorum* : la reine des apôtres est représentée sur un fond dominé par les bruns et les jaunes, ces derniers étant réservés à un sol irrégulier et au globe de lumière qui nimbe la tête de la Vierge. Cette dernière est représentée assise, vêtue d'une robe rose recouverte d'un manteau bleu attaché au col par une fibule, la tête ceinte d'une couronne reposant sur un voile blanc. De sa main droite, elle tient un parchemin déroulé dont le titre, « ÉVANGILES », est lisible, alors que la gauche est étendue, paume vers le bas.
- B** *Mater Amabilis* : l'amabilité de la mère du Christ est ici exprimée par l'amour pour son fils. La Vierge est assise sur un rocher, adossée à un arbre. Elle est vêtue de la même façon que dans le médaillon précédent, la couronne en moins mais le chef auréolé. Jésus enfant est debout à sa gauche, s'appuyant du coude droit sur la cuisse de sa mère et semblant méditer, la main sur le menton ; sa tête aux cheveux courts est ceinte d'une auréole. Le décor est très élaboré. Derrière le rocher du premier plan gauche se trouvent deux arbres aux troncs bruns, les feuilles du premier qui sert de dossier à Marie semblant s'étendre pour abriter le couple. À l'horizon, une forêt allongée se détache sur un fond de montagnes désertiques traité dans des teintes de sable ; le ciel bleu et rouge foncé évoque une fin de journée. Peut-être cette scène de tendresse trouve-t-elle sa place lors de la fuite en Égypte, comme le décor semble le suggérer ?⁸⁴⁸
- C** *Speculum Justitia*⁸⁴⁹ : Rivoulon a ici choisi d'assimiler la Vierge à la représentation traditionnelle de la Justice. Assise très droite dans un fauteuil dont l'accotoir droit, recouvert d'un tissu rouge orné d'un pompon, est seul visible, elle est vêtue du même costume que précédemment et auréolée ; elle tient de ses deux mains un miroir qui repose sur ses genoux, tourné vers le spectateur, dans lequel un reflet de nature indéterminée est marqué par un fort empatement de couleur blanche. À ses pieds, gisent une grande épée à double tranchant et une balance aux plateaux circulaires. Marie se trouve dans une petite pièce close dont le mur gris du fond est orné d'une haute plinthe noire ; son ombre portée s'étend sur le sol brun clair et le mur de droite. Dans la lithographie, Rivoulon remplaça le reflet du miroir par une croix latine ou une épée.
- D** *Regina Virginalis* : afin de respecter une iconographie devenue traditionnelle, Rivoulon a abandonné ici le vêtement des trois premiers médaillons pour vêtir Marie d'une longue robe, d'un manteau et d'un voile d'un blanc virginal. La tête aux cheveux noirs est surmontée d'une petite couronne ronde. La Vierge tient dans sa main droite étendue un lys, symbole de pureté. Le fond est constitué par une teinte jaune orangé en halo.
- E** *Regina Patriarcharum* : Rivoulon semble avoir rencontré des difficultés pour cette iconographie. La Vierge est assise sur un siège dont le dossier jaune en cabriolet est visible à gauche, reposant sur une estrade dans une pièce close, aux murs uniformément gris-vert, assez semblable au décor de *Speculum Justitiae* (le sol et le mur de droite, sur lequel se dessine l'ombre portée du personnage, sont plus clairs, indiquant que la lumière éclairant la scène vient de la gauche). Elle est vêtue de sa robe rose, de son manteau bleu et de son voile blanc et porte une couronne sur la tête et une auréole. Son bras gauche est tendu vers le haut et sa main semble désigner le *Patriarcharum* du texte de la légende.
- F** *Regina Confessorum* : sur un fond à dominante brune, marqué d'un halo jaune derrière la Vierge, la Mère de Dieu est vêtue et coiffée de la même façon que précédemment, excepté la couleur gris-bleu de son manteau. Assise, les pieds reposant sur un très gros coussin lie de vin, elle tient de la main gauche un parchemin déroulé jusqu'au sol portant l'invocation « CREDO ». Le sol sur lequel elle se tient est d'un blanc « sale ».
- G** *Mater Christi* : la Vierge debout dans son costume traditionnel tient de sa main gauche la dextre de son enfant. Ce dernier, à la chevelure blonde bouclée, tête auréolée, est vêtu d'une simple tunique blanche ; il s'appuie de sa main gauche sur une longue croix faite de deux branches, attitude préfigurant son supplice. Le paysage, où se devinent des montagnes à l'arrière-plan, est très proche de celui de *Mater Amabilis* et seul le ciel bleu change l'atmosphère dans laquelle baigne la scène.
- H** *Auxilium Christianorum* : la Vierge dans la même tenue que précédemment, l'auréole étant remplacée par un nimbe jaune, est debout, ses bras étendus devant elle tenant la croix. Un long banc bas se trouve derrière elle et le fond, au-dessus, est jaune orangé.

- I** *Sancta Trinitas unus Deus* : l'iconographie choisie par Rivoulon est conforme à la tradition. Sur un fond bleu sombre se détache un triangle blanc enserrant le visage de Dieu le Père, à longs cheveux et barbe gris, sur un arrière-plan de trois cercles entrelacés. Seul ce dernier détail, qui évoque la Trinité, est assez original et dérive des trois cercles de lumière, symboles de la trine dès le début du Moyen Âge⁸⁵⁰.
- J** *Virgo predicanda* : la Vierge « digne de toute louange » a été dépeinte par Rivoulon dans une attitude de modestie évidente, vêtue de son costume habituel, le manteau ramené devant le corps et la tête nimbée légèrement penchée sur la droite. Elle se tient dans une pièce gris-vert, au sol plus clair et aux murs nus, son ombre s'étalant à droite, indiquant que la source lumineuse éclairant la scène se trouve vers la gauche.
- K** *Regina Angelorum* : la Vierge est ici assise sur une estrade au second plan dans son costume habituel, sa tête couronnée nimbée de blanc, les mains tendues devant elle en signe de bénédiction et d'accueil. Tout autour d'elle, des anges en adoration sont agenouillés en demi-cercle, ceux du premier plan, vêtus de blanc, étant disposés de part et d'autre de la scène.

Les deux médaillons suivants ne comportent aucune légende et ne sont pas directement liés aux Litanies de la Vierge, bien que des stances de l'antienne évoquent leur présence : il s'agit du Christ rédempteur et de Dieu le Père. Leur présence sommitale correspond sans aucun doute aux invocations d'introduction des Litanies : « Seigneur, ayez pitié de nous, Christ, ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous, Jésus-Christ, écoutez-nous, Jésus-Christ, exaucez-nous, Père céleste, qui êtes Dieu, ayez pitié de nous, Fils de Dieu, Rédempteur du monde, ayez pitié de nous, Saint-Esprit, qui êtes Dieu, ayez pitié de nous, Trinité Sainte, qui êtes un seul Dieu, ayez pitié de nous »⁸⁵¹. Seuls deux de ces vœux ont été légendés par Rivoulon : *Sancta Trinitas unus Deus* (**I**) et *Spiritu Sanctae Deus* (**P**).

- L** *Le Christ Rédempteur* : sur un fond jaune doré, le Christ est représenté debout sur un sol blanc, légèrement de trois-quarts, vêtu d'une tunique rouge-rosé et d'un manteau bleu jeté sur l'épaule gauche, dont les couleurs évoquent celles des vêtements les plus fréquemment portés par sa mère dans la plupart des médaillons. Il porte de longs cheveux blonds et une barbe ; sa tête est nimbée d'un disque blanc. Il s'appuie sur une grande croix de la main gauche alors que la droite est étendue, tenant la couronne d'épines, comme l'aboutissement adulte de l'Enfant du *Mater Christi*.
- M** *Père céleste, qui êtes Dieu* : sur un fond de même couleur que le précédent médaillon, Dieu est assis sur une nuée blanche, drapé dans un long manteau bleu sur une tunique de couleur rouge uniquement visible sur la manche droite. Sa tête nimbée de blanc porte de longs cheveux gris et une grande barbe retombant très bas sur sa poitrine. De sa main gauche, il maintient un globe sur son genou alors que de la droite levée, il esquisse un geste de bénédiction.

Les Litanies se poursuivent ensuite sur le côté droit de la baie :

- N** *Sancta Dei Genitrix* : la Sainte Mère de Dieu est représentée dans son costume le plus traditionnel, sa robe tirant vers le blanc, debout, tenant l'Enfant, presque un bébé vêtu de son seul lange, à sa gauche dans ses bras. Ce dernier, couronné, présente son profil droit, étendant son bras gauche en signe de bénédiction. La Vierge repose sur un nuage blanc alors que, du fond bleu sombre, émerge un halo jaune derrière son buste et sa tête dépourvue d'auréole.
- O** *Virgo Fidelis* : la scène se déroule dans un paysage de forêt, la Vierge se tenant debout au milieu d'une trouée au fond de laquelle se devinent des collines, noyées par un ciel bleu sombre. Ce dernier est déchiré par un gros nuage blanc devant lequel descend une nuée jaune en triangle qui nimbe la tête et les épaules de la Vierge vêtue de sa robe rose, de son manteau bleu et de son voile blanc ; elle maintient de sa main droite, posée au niveau du cœur, une tige de lys. Rivoulon mélange ici deux traditions de l'iconographie de la fidélité. Auprès de Marie, il a placé deux éléments : un lévrier à sa gauche dont elle caresse la tête devant un massif de fleurs (des roses blanches, semble-t-il), et les tables de la Loi à sa droite, appuyées contre une maçonnerie marron. Si les tables de la Loi évoquent la fidélité à la religion, le lévrier renvoie à la tradition médiévale exprimant la fidélité conjugale. Le bouquet illustre quant à lui la pureté. La fidélité est ici religieuse certes, mais aussi pragmatique dans son expression matrimoniale et l'utilisation d'un symbole profane.
- P** *Spiritu Sancte Deus*⁸⁵² : le Saint-Esprit est présenté ici sous la forme habituelle d'une colombe blanche aux ailes étendues, au sein d'un halo blanc se détachant sur un fond bleu, sa tête étant surmontée de la flamme jaune de l'Esprit saint rappelant également la Pentecôte. La forme et les couleurs de cette scène répondent à ceux du *Sancta Trinitas unus Deus* qui lui fait face. Pour la seule fois, Rivoulon a dû disposer la fin de son texte de légende dans la partie basse du médaillon.
- Q** *Foederis arca* : la Vierge auréolée, vêtue comme précédemment, se tient debout, drapée dans son manteau d'un bleu légèrement gris. Derrière elle sur un fond de ciel bleu sombre nuageux à l'horizon rougeoyant au-dessus de montagnes arides, se trouve l'arche d'alliance au-dessus de laquelle se dessine un arc-en-ciel.
- R** *Domus aurea* : curieusement, l'invocation « Vous qui êtes comme un palais d'or » est ici exprimée par la salle d'un hospice où, au milieu de quatre lits à baldaquins fermés par des rideaux blancs, se trouve

sur un haut socle une statue de la Vierge à l'Enfant. Cette iconographie aurait semblé plus adaptée à *Salus Infirmorum*.

- S** *Mater Intemerata* : comme pour *Regina Virginum*, Rivoulon a ici habillé la Vierge d'une robe, d'un manteau et d'un voile blancs exprimant la virginité, l'absence de tache. La seule différence, justifiée par la qualité de « Mère » conférée à la Vierge, est la présence du Christ enfant devant elle sur les épaules duquel elle pose ses mains. Ce dernier, aux cheveux blonds bouclés, se tient mains jointes devant les cuisses, vêtu d'une tunique blanche. Le couple se détache sur un fond brun-jaune formant halo, percé en son centre par une lumière jaune descendant en triangle sur la tête de Marie.
- T** *Causa nostrae Laetitiae* : dans une pièce aux murs marrons nus et au sol brun clair, la Vierge auréolée est assise de face, vêtue de sa robe rose, de son manteau bleu et de son voile blanc. Elle repose dans une cathédre à haut dossier et tient de sa main droite un lys.
- U** *Stella Matutina* : Rivoulon respecte ici totalement l'iconographie traditionnelle d'une des Litanies la plus fréquemment représentée⁸⁵³. La Vierge debout, habillée comme dans le médaillon précédent, se détache au cœur d'une étoile blanche à cinq branches, sur un fond de ciel bleu foncé séparé du sol noir par une bande lumineuse de ciel d'aurore. Ses deux mains sont brandies devant elle en signe de bénédiction et elle tient, de sa main gauche, une fleur.
- V** *Regina Prophetarum* : ce vocable, difficile à illustrer, a été traité par Rivoulon dans le même esprit que *Regina Patriarcharum*. La Vierge couronnée, portant le même costume, est assise sur un fond de brun au sol jaune clair ; son buste se détache sur un halo jaune. Elle tient ses bras devant elle en signe de bénédiction, dans une attitude rappelant celle du médaillon précédent.
- W** *Sedes Sapientiae* : dans un costume identique, Marie est assise très droite dans un siège placé sur une haute estrade grise, à l'intérieur d'une pièce aux murs bruns et au sol gris clair, sa tête se détachant sur un halo blanc au centre duquel une colombe étend ses ailes. Son bras gauche repose sur ses genoux et sa main à plat supporte son coude droit prolongé par l'avant-bras vertical dont la main est ouverte au niveau de la joue. Cette attitude est traditionnelle de la réflexion, préliminaire aux sages décisions.
- X** *Regina Martyrum* : Marie, presque entièrement drapée dans son manteau bleu, est assise sur un fond de paysage sombre à l'horizon crépusculaire, dans une attitude de digne tristesse, les deux mains reposant sur les genoux ; la droite tient deux clous alors que la gauche serre la couronne d'épines. Cette iconographie n'est pas sans rappeler la *Mater dolorosa* d'Hippolyte Flandrin, exposée au Salon de 1845, et dont Rivoulon semble ici s'inspirer directement, premier soupçon d'une influence du Lyonnais sur l'œuvre du Cussetois, qui trouvera, dans les années 1850, son plein épanouissement⁸⁵⁴. Il convient de souligner que Rivoulon a modifié ce médaillon dans la lithographie ultérieure, montrant une Vierge très frontale, la tête auréolée d'un halo, plus divine qu'humaine, les mains vides, le fouet rejeté à ses pieds. Peut-être l'artiste considéra-t-il alors que sa première iconographie rappelait trop la Passion, faisant plus référence à la Mère qu'à une Reine⁸⁵⁵.

Les médaillons ornant la face de l'arc interne, séparés par des fonds bleus à semis d'étoiles à cinq branches placés entre le décor architectural, sont, de gauche à droite :

- a** *Salus Infirmorum* : devant la Vierge représentée de trois-quarts dans son manteau traditionnel, et protégés par les pans qu'elle tient ouverts devant eux, se trouvent deux infirmes. Le premier, représenté de trois-quarts arrière, est assis sur ses jambes repliées, vêtu d'une chemise blanche, d'un gilet et d'un pantalon noir ; il tient dans ses mains posées devant lui, une béquille en forme de tau. Le second, à l'arrière-plan gauche, torse nu, est assis jambes repliées aux pieds même de Marie. Les deux malades, reposant sur une nuée blanche, tournent leurs regards adorateurs vers elle. Le fond brun de la scène est transpercé par une lueur céleste jaune, en triangle inversé, qui illumine la Mère de Dieu.
- b** *Mater Creatoris* : fort logiquement, l'iconographie de cette strophe est très proche de celle de la *Sancta Dei Genitrix*. La scène, son décor et le costume de la Vierge sont identiques. Les différences résident dans la position de Marie, ici assise sur une nuée, qui maintient son fils debout sur son genou droit et la tenue de Jésus, plus âgé, vêtu d'une tunique blanche et s'appuyant tendrement sur l'épaule de sa mère.
- c** *Regina Sanctorum Omnium* : assise frontalement sur un siège à large dossier, dans son costume habituel, la Vierge couronnée joint ses mains devant elle en signe de prière. Sur un fond en halo jaune doré, elle repose sur une fine nuée blanche.
- d** *Virgo Potens* : dans un costume, une attitude et un décor semblables, la Vierge, coiffée de son seul voile, tient un sceptre fleurdéliné dans sa main droite.
- e** *Mater Salvatoris* : dans un décor identique, la Vierge vêtue de la même façon se tient debout, la tête légèrement penchée vers la gauche. Devant elle se trouve le Christ enfant aux cheveux blonds bouclés, vêtu d'une tunique et d'un manteau blancs, tenant de ses deux mains le montant vertical d'une grande croix que sa mère soutient, de la main gauche, juste en-dessous de la croisée. Il est intéressant de remarquer que le hiératisme de cette scène qui évoque le Sauveur (la croix soutenue par l'enfant est d'ailleurs aussi grande que celle qu'il porte adulte dans le médaillon sommital de l'arc externe) s'oppose à la familiarité de la *Mater Christi* renforcée par son paysage radieux d'arrière-plan.

f *Mater Admirabilis* : la Vierge est assise dans son costume habituel, maintenant par un pied son fils bébé, nu et auréolé, qui repose sur ses genoux. Un paysage au ciel bleu sombre traversé par un nuage blanc forme l'arrière-plan de la scène alors qu'un rideau drapé occupe la partie gauche.

Les cinq médaillons suivants sont les seuls contenant des représentations symboliques abstraites ne faisant pas appel à la représentation de la Vierge, du Christ, du Saint Esprit ou de Dieu le Père. Rivoulon suit en cela une tradition parfaitement ancrée dans l'iconographie de son époque⁸⁵⁶. Les quatre derniers possèdent le même fond jaune doré.

g *Vas honorabile* : comme souvent dans l'iconographie traditionnelle, Rivoulon transcrit littéralement ce titre que l'on trouve tantôt traduit par « vase », tantôt par « vaisseau » (au sens de « vase, ustensile de quelque matière que ce soit, qui est destiné à contenir des liqueurs »⁸⁵⁷). L'artiste représente ici, sur un fond bleu sombre uni, un vase pansu à petites anses plaquées, à col évasé et piédouche, posé sur un petit socle polygonal reposant sur une estrade ; il contient une fleur et deux boutons de marguerites. Il est extrêmement intéressant de remarquer que le peintre a changé la forme de ce vase pour la lithographie, reprenant le galbe plus antique de celui porté par l'ange de l'écoinçon de gauche. Il est d'ailleurs tout à fait possible que ce dernier, sans la signification liturgique particulière qu'aurait eue une aiguière par exemple, représente le *Vas insigne devotionis*, une des rares strophes manquantes dans l'énumération ici illustrée.

h *Turris Eburnea* : émergeant d'une nuée brune, se dresse une tour au sommet marqué mais non crénelé, munie de deux meurtrières ; sa couleur est blanc-cassé pour évoquer la teinte de l'ivoire.

i *Agnus Dei* : Rivoulon utilise ici l'image traditionnelle de l'Agneau sur le Livre aux sept sceaux (qui n'en comporte ici que six) qui, depuis les retables de la Contre-Réforme, ornait les antependia. Le fond du médaillon est semblable à celui du précédent.

j *Vas Spirituale* : comme pour le *Vas honorabile*, Rivoulon illustre littéralement cette strophe avec un vase cylindrique vide avec large col et piédouche, posé sur un haut socle polygonal gris clair.

k *Turris Davidica* : au lieu de représenter, comme souvent à l'époque, une simple tour crénelée, Rivoulon a voulu marquer son appartenance en plaçant à sa base une grande harpe et une couronne évoquant le roi David. La tour qu'il a dessinée est de plan carré, avec meurtrières. Le sol est constitué par une nuée blanche placée au-dessus d'une bande marron et d'une bande bleue, qui évoque peut-être un ciel nocturne terrestre, ancrant ainsi la tour dans le monde divin, situé au-dessus de la terre.

l *Virgo Veneranda* : Marie est ici représentée dans les mêmes attitude et vêtements que la *Virgo Fidelis* mais sans aucun attribut, sur un fond de différentes nuances de brun, debout sur une nuée blanche. De sa main droite, elle désigne son cœur, peint au niveau du sternum, évoquant ainsi la vénération au Sacré-Cœur de Marie⁸⁵⁸.

m *Mater Castissima* : très proche de l'iconographie de la *Mater Creatoris* et de la *Mater Admirabilis*, ce médaillon présente la Vierge assise dans sa tenue la plus fréquente, dans une pièce nue aux murs gris, maintenant de ses mains Jésus enfant, debout sur ses genoux. Le Christ aux cheveux blonds bouclés, vêtu d'une tunique blanche drapée « à la romaine », laissant l'épaule droite dénudée, étend son bras gauche alors que du droit replié il joue avec le voile de sa mère.

n *Janua Coeli* : la Vierge, toute de blanc vêtue et tenant le long de son bras gauche un lys et le pan gauche de son manteau, est debout dans un décor réalisé dans une gamme de brun-jaune. Elle monte les deux degrés d'un escalier qui conduit à une porte dont le chambranle droit, plus clair, est visible ; elle désigne de sa main droite l'entrée céleste qui demeure invisible au spectateur, et d'où sourd une lueur jaune.

o *Virgo Prudentissima* : selon un schéma directement inspiré de la *Vierge de Lorette* de Raphaël⁸⁵⁹, Rivoulon représente la Vierge auréolée vêtue de son costume traditionnel, assise près d'un berceau placé à sa droite où repose l'enfant Jésus bébé. Elle maintient de ses deux mains, comme son illustre modèle, un voile arachnéen au-dessus de son fils. Ce dernier, auréolé et emmaillotté, tend ses bras vers sa mère. La Prudence semble ici associée à la vigilance indispensable et aux responsabilités liées à la maternité, tout particulièrement lors de la toute petite enfance. Cette association rappelle celle effectuée pour la *Virgo Fidelis* qui concernait la fidélité dans le mariage. Faut-il en conclure que l'artiste avait connu des problèmes dans sa vie personnelle (infidélité, enfant mort-né ?). Il est difficile de l'affirmer sur la base de ces seules iconographies.

p *Sancta Maria* : l'illustration est très proche, dans l'attitude générale (bien que Marie soit ici agenouillée et ne porte pas de couronne), le costume et le décor, de la *Regina Sanctorum Omnium* dont elle constitue le vis-à-vis exact. La dignité royale est ici remplacée par la féminité de Marie, non plus placée sur une nuée blanche mais sur un simple coussin rouge à pompons dorés, sur un fond brun troué par un halo jaune descendant sur sa tête. Ses mains sont jointes en position de recueillement plus que de prière, évoquant la position de récipiendaire de la Révélation lors de l'Annonciation.

q *Mater divinae Gratiae* : ici encore, Rivoulon travaille l'iconographie de son médaillon par rapport à son vis-à-vis, *Mater Creatoris*. La scène est strictement identique mais inversée. Seule la figure de Jésus diffère légèrement, l'Enfant étant représenté nu, plus jeune, tendant sa main gauche qui tient un ruban

blanc (le scapulaire ?). Autour de la main droite étendue de la Vierge, se distinguent de petits points noirs, peut-être les grains d'un rosaire.

- r *Refugium Peccatorum* : avec les deux médaillons précédents, nous sommes encore ici en présence d'une volonté de l'artiste de créer une symétrie avec le côté gauche de l'arc, en l'occurrence le *Salus Infirmorum* : le décor, la tenue et l'attitude générale de Marie y sont semblables. La Vierge est assise et tend ses mains, paumes vers le haut, en geste d'accueil. Devant elle, un couple vêtu d'habits très simples, jupe bleue, chemisier brun et ceinture rouge pour la femme, chemise blanche, gilet et pantalons noirs pour l'homme, est agenouillé. L'épouse, les deux bras tendus reposant au sol, semble se traîner vers la Vierge, avec un visage implorant ; sa main droite s'appuie sur un linge roulé en boule sous lequel est visible la garde d'une épée (symbole possible de l'oppression ou des malheurs engendrés par la guerre). Le mari plonge son visage dans ses mains en signe de désespoir, dans une attitude qui n'est pas sans rappeler celle du personnage « byzantin » de la pala centrale.

Les deux scènes suivantes, inscrites dans des baies en arc brisé, encadrent l'autel central. Il s'agit, de gauche à droite, de :

- s *Virgo Clemens* : cette saynète s'apparente à la représentation d'une *Bonne mort* comme l'on en rencontre souvent dans les ex-voto. La Vierge, légèrement surélevée, se tient debout de profil, dans son costume habituel, la main gauche levée en signe d'apaisement. Devant elle, couché dans un lit en bois à pieds en raves, se trouve un homme au visage décharné, les genoux relevés et le corps recouvert d'un drap et d'une couverture ; de ses deux bras écartés il semble remercier et accueillir l'apparition. La symbolique de la scène est évidente : Marie accompagne l'agonisant en son sein, lui pardonnant tous les péchés qu'il a pu commettre dans sa vie et lui promet l'apaisement.
- t *Mater inviolata* : pour exprimer l'état de « Mère parfaitement Vierge », Rivoulon a ici recours à la représentation de l'Annonciation qui évoque implicitement l'Immaculée Conception. Sa composition est très traditionnelle. Marie se tient agenouillée à l'extrême gauche, devant un lutrin néo-gothique, dans une attitude de surprise, le corps de trois-quarts et la tête de face, les bras le long du corps, mains relevées. Émergeant d'une nuée jaune, l'ange placé à l'arrière-plan droit pose le genou droit sur un nuage. Il est vêtu d'une longue tunique et d'un manteau brun-vert. Sa main gauche, tenant un lys à trois fleurs, repose sur son genou et la droite est levée, l'index dressé vers le ciel. Dans l'angle inférieur droit de la scène se trouve un panier à ouvrage en vannerie d'où s'échappe un tissu et une pelote. Le décor est constitué par l'habituel jeu de jaunes et de bruns. Ce schéma, inversé, est assez proche de *L'Annonciation* de Picot, maître de Rivoulon, toile du Salon de 1827 conservée dans la cathédrale de La Rochelle⁸⁶⁰ ; cet hommage, rendu à son maître, sort, stylistiquement et symboliquement, du schéma nazaréen adopté par l'artiste dans sa composition.

Contrairement au travail de Victor Orsel dans la chapelle des Litanies de Notre-Dame de Lorette (même si, formellement, Rivoulon semble s'être inspiré de ce dernier pour la réalisation, et l'idée même des médaillons), l'ensemble de ces petites représentations ne semble pas répondre à un ordre précis, qu'il s'agisse de celui, habituel, des Litanies ou d'une autre logique interne. Il n'y a pas non plus de correspondance symétrique systématique d'un arc à l'autre ou au sein d'un même arc. Néanmoins, il est intéressant de souligner plusieurs constantes visuellement voulues et mûrement réfléchies par l'artiste :

- la progression verticale des personnages, ou symboles, concourant à l'iconographie des médaillons, a été strictement hiérarchisée. Les représentants de la race humaine n'apparaissent que dans les quatre médaillons disposés de part et d'autre de l'autel, qui font référence au rôle d'intercesseur de la Mère de Dieu⁸⁶¹. Sur les montants de l'arc interne, les figures de la Vierge occupent ensuite la quasi-totalité de la hauteur des jambages, jusqu'aux reins de voûte, où elles laissent place aux emblèmes symboliques des Litanies. Sur l'arc externe, ses représentations se poursuivent de façon similaire, mais reprennent, jusqu'à deux médaillons du sommet, après une interruption permettant l'insertion de la *Sancta Trinitas unus Deus* et du *Spiritu Sanctae Deus*, qui se répondent, au niveau des reins de voûtes, de part et d'autre de la composition. Les deux derniers médaillons, se faisant face, sont consacrés à la figure du Père et du Fils, sur un pied d'égalité. Monde terrestre et vie terrestre de la Vierge, fonctions mariales immédiatement appréhensibles, fonctions mariales symboliques, Esprits divins sous forme symbolique (Trine et Saint-Esprit) et « Bine » se succèdent suivant un rythme et une progression terre-ciel logique, épousée totalement par la forme même des arcs en rétrécissement. Elle répond, structurellement et métaphysiquement, à la pala centrale qui, en profondeur et non plus en plan, fait se succéder le monde terrestre, l'Église (évoquée par l'autel et les instruments de la dévotion), les bienheureux déjà passés au-delà de la fenêtre dans le monde céleste, la Consolatrice des affligés qui les domine, et la lumière divine qui nimbe cette dernière.
- Sur trente-quatre médaillons présentant la figure de la Vierge, Rivoulon a privilégié, comme dans la pala centrale, la tenue « terrestre » de la Vierge dans trente et un d'entre eux⁸⁶² : robe rose tendant vers le rouge, manteau bleu et voile blanc sur la tête. Cette iconographie, la plus connue et la plus populaire,

permettait une reconnaissance immédiate du personnage. Dans trois cas l'artiste a utilisé une tenue totalement blanche : pour *Regina Virginum*, *Mater Intemerata* et *Janua Coeli*. Le blanc est systématiquement associé aux vierges et donc, dans ce cas précis, à leur Reine. Il semble par ailleurs logique que la « Mère qui êtes sans tache » porte cette même couleur. Dans le cas de la « Porte du Ciel », Rivoulon a sans doute voulu souligner le rôle d'intercesseur de la Vierge entre le monde terrestre et divin, soulignant son appartenance totale à ce dernier. Afin de conserver une unité dans la reconnaissance de son personnage, il a visiblement voulu éviter les associations systématiques auxquelles auraient pu conduire les titulatures : Vierge-blanc, Mère-rose, bleu, blanc et couleur différente pour « Reine ».

- Les positions assises ou debout de la Vierge se partagent équitablement sans qu'il y ait aucune logique particulière⁸⁶³, sauf pour *Sedes Sapientiae*. Marie n'est représentée que deux fois agenouillée : pour *Sancta Maria* et *Mater inviolata*, illustrée par l'Annonciation, l'artiste suivant une tradition à laquelle tous les catholiques étaient habitués.
- Pour six des sept titres de Reine portés par la Vierge dans les *Litanies*, Rivoulon a coiffé cette dernière d'une couronne. Seule la *Regina Martyrum*, que l'artiste a associée à une Mater dolorosa, échappe logiquement, vu la référence choisie, à cette règle.
- Les représentations de la Vierge avec son fils sont au nombre de dix. L'image de Jésus est toujours la même, blond avec les cheveux bouclés, et elle illustre divers stades de l'enfance : bébé, petit enfant et jeune garçon⁸⁶⁴. Certaines titulatures requéraient de façon explicite sa présence (*Mater Christi*, *Sancta Dei Genitrix*, *Mater Creatoris*, *Mater Salvatoris* et *Mater divinae Gratiae*) mais d'autres sont des interprétations propres à l'artiste. On peut néanmoins considérer que *Mater Intemerata* et *Mater Castissima* pouvaient implicitement, faire appel à l'image de Jésus en tant que fruit d'une conception « sans tache ». Mais que dire de *Mater Amabilis*, *Mater Admirabilis*, et *Virgo Prudentissima*... Il nous semble, comme nous l'avons déjà évoqué, que Rivoulon associe nettement les adjectifs « aimable, admirable et prudente » à l'amour et à la vigilance maternels, ce qui est une originalité par rapport aux illustrations habituelles. Rivoulon n'a, en réalité, associé Jésus qu'aux vocables commençant par le nom *Mater*, ce qui rend d'autant plus curieuse l'exception constituée par *Virgo Prudentissima*⁸⁶⁵.
- Les décors de tous les médaillons sont constitués soit par un fond uni, soit par le décor d'un intérieur de pièce dont trois murs sont visibles. Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre des solutions, la gamme chromatique est la même : jaunes et bruns plus ou moins lumineux avec création d'un halo ou d'une lumière céleste autour du buste de la Vierge, nuances de gris pour les murs ou les sols avec, parfois, des ombres portées ; ce choix permet de conserver une unité chaude dorée à l'ensemble de la composition dominée par les couleurs plus froides de la figure centrale de Marie dans la pala. Les seules exceptions à cette règle sont l'arrière-plan paysager très travaillé de la *Mater Amabilis* et de la *Mater Christi*, inscrites dans l'histoire terrestre de la Vierge et du Christ, le décor forestier de la *Virgo fidelis*, le désert aride de *Foederis arca* et le curieux intérieur d'hospice de la *Domus aurea*.

Le lien entre le panneau central, les arcs et les écoinçons est essentiellement créé par un jeu de lumière subtil qui hiérarchise non seulement les éléments importants de la composition mais aussi leur rang symbolique. La lumière provient du seul ciel et de la lueur divine qui auréole la Vierge, comme le montre l'ombre portée de l'autel ; les éléments les plus clairs par lesquels l'œil est immédiatement attiré sont donc le ciel, la table d'autel et les objets qu'elle supporte, ainsi que les deux points de lumière sur le sol de chaque côté de l'ombre de l'autel, le tout inscrit dans un seul et même triangle. Un deuxième triangle inversé, moins lumineux, a sa base constituée par les deux anges dans leurs écoinçons et son sommet, tronqué, par la table d'autel. À côté de cet éclairage réaliste, une lumière irréaliste à vocation symbolique illumine la figure de la Vierge ne laissant aucune ombre sur elle, si ce n'est celle des plis de ses vêtements. C'est cette lueur qui semble inonder et distinguer le couple assis à ses pieds sur les marches et l'Italienne du premier plan, dont l'importance, en tant que nations, est, nous l'avons vu, fondamentale. L'attention est focalisée sur ces trois personnages par l'utilisation des seules couleurs froides de la composition qui les isolent et les distinguent tout à la fois. La lumière qui irradie de cette fenêtre céleste laisse, logiquement, les arcs dans l'ombre, mais avec quelques nuances importantes. Les jambages comportent des scènes plus lumineuses que les arcs proprement dits, exceptées celles du sommet. Ces dernières sont sans doute les plus symboliques de l'ensemble : tout d'abord, en toute logique, les figures du Christ rédempteur et de Dieu le Père au sommet de l'arc extérieur ; ensuite, la quasi-totalité des représentations abstraites des Litanies parmi lesquelles figure l'Agneau. Ces six médaillons forment leur propre petit triangle. Cette multiplication de triangles imbriqués dans la composition n'est pas inhabituelle dans l'œuvre de l'artiste, mais elle renvoie aussi peut-être à une autre idée beaucoup plus symbolique liée à l'image de la Trinité dont le médaillon, quoique logiquement placé dans l'ombre, luit sous l'ange de gauche⁸⁶⁶.

Rivoulon a ici donné une certaine épaisseur à sa couche picturale, très lisse et presque porcelainée, n'hésitant pas à utiliser de nombreux empâtements pour les blancs des reflets de ses petits médaillons, ainsi que de fréquents glacis, afin de leur donner une certaine luminosité et de les rendre plus lisibles, même de loin, et d'éviter que ce décor ne disparaisse totalement en faveur de la scène principale... C'est dire l'importance que l'artiste leur accordait en tant que principal et non simple accessoire.

Les *Litanies de la Vierge* constituent une représentation « réaliste » de l'action de protection mariale s'étendant à tous les âges de la vie, sans distinction de sexe, ainsi qu'aux situations de détresse diverses : l'égarement de l'Église orthodoxe, des juifs et des religions extrême-orientales⁸⁶⁷, la faim représentée par le moujik du premier plan et le chagrin évoqué par l'enfant mort sur les genoux de l'Italienne. Exceptés l'orientale, l'orthodoxe et les deux enfants, tous les regards des visages apaisés convergent vers la Vierge qui dirige ses yeux vers l'Europe occidentale ; ce continent semble ainsi, entre la France, fille aînée de l'Église, et l'Italie, siège de la papauté, être désigné comme le bras essentiel de sa justice sur terre. Est-ce réfléchi ? Nous ne pouvons l'affirmer, mais une telle symbolique ne serait guère étonnante ici, exprimant une justification de l'interventionnisme et de l'ingérence européens, particulièrement français, exprimés par la colonisation déjà partiellement entamée. Les *Litanies de la Vierge*, texte universel et universaliste, pourraient alors servir à asseoir une politique d'expansion du royaume de France très prémonitoire et annonceraient la création, à travers l'alibi religieux, d'un empire sur terre constituant une extension du royaume céleste présidé par la figure miséricordieuse de la Mère du Christ : c'est donc pour le bien des peuples que de telles campagnes sont menées⁸⁶⁸. L'exposition du présent tableau dans un lieu public, la cathédrale, contribuerait alors à une volonté de justification démagogique de la politique par la religion, inscrite dans la droite tradition didactique des œuvres exposées dans les lieux de culte.

Outre la symbolique des *Litanies*, la représentation même et la composition méritent une attention particulière. Si la forme du panneau central dans une fenêtre en arc brisé soutenu par deux colonnettes est relativement classique depuis les premiers travaux des Nazaréens, ainsi que l'impression de perspective renforcée par le décalage des baies successives et le sol dessiné suivant des lignes de fuite convergeant vers le centre de la scène, la représentation de l'autel supportant le rosaire et la couronne de fleurs est plus originale. Là où les prédécesseurs de Rivoulon considéraient leurs œuvres en *pala* comme le complément logique d'un autel réel, ce dernier conçoit sa composition comme totalement indépendante, conférant à l'ensemble un statut de scène hors du monde, mais non du temps présent, vue à travers une fenêtre ouverte directement sur le Ciel, et il donne au rosaire, objet matériel symbolisant la Vierge et son culte, le rôle privilégié d'intercesseur avec la terre par l'intermédiaire de l'Église. L'impression ressentie par le spectateur est celle d'une vision inaccessible, située dans une dimension différente, dont la clé semble la Foi terrestre matérialisée par le rosaire et la couronne placés à sa portée. Il n'est d'ailleurs pas anodin, à notre avis, que ce lieu de passage se trouve renforcé dans la lithographie, postérieure au tableau et plus spirituellement aboutie, par la position de la croix pendant du rosaire qui repose au centre du mot « mentibus » (âme), en un appel salvateur, clé et serrure d'accès mystique. Vision certes, mais aussi lieu de culte en rapport avec l'emplacement du tableau dans l'église.

La lithographie porte en outre en envoi : *Dédié A Sa Majesté la Reine des Français*, phrase disposée de part et d'autre du blason des ducs d'Orléans (à gauche)⁸⁶⁹ et de celui du royaume des Deux-Siciles (la souveraine étant, rappelons-le, la fille de Ferdinand IV, roi de cet État)⁸⁷⁰. Cette dédicace s'explique facilement. Les biographes de Marie-Amélie de Bourbon sont unanimes sur ce point : l'épouse de Louis-Philippe était connue pour sa grande piété, sa charité envers les pauvres et un grand amour pour les enfants, qualités qui justifient le rapprochement avec la Vierge dont ces manifestations constituent des facettes importantes des *Litanies*⁸⁷¹. Il est évident que Rivoulon voulut ici, à une période difficile pour la monarchie, rendre un hommage vibrant aux qualités personnelles de l'épouse du souverain qui était demeurée assez éloignée de la vie politique de l'époque et avait renforcé ses pieuses activités depuis la mort de Ferdinand-Philippe d'Orléans en 1842.

Nous sommes ici en présence d'une représentation quasi exhaustive des *Litanies de la Vierge* telles qu'elles furent fixées dans les textes dès le XVI^e siècle⁸⁷². L'iconographie est néanmoins nouvelle pour l'époque. En effet, si certains aspects du rôle marial (*Vierge de Miséricorde*, *Mère de l'Enfant Jésus*, par exemple) ont été illustrés dès la Renaissance, l'énumération picturale systématique semble bien n'être apparue qu'au tout début du règne de Louis-Philippe⁸⁷³. Le premier document de ce type que nous ayons pu retrouver est une image d'Épinal datée des alentours de 1830 qui fournit une sorte de lexique iconographique de base pour les *Litanies*⁸⁷⁴. Par la suite, nous avons pu repérer des représentations synthétiques datant de 1836, 1838 ou 1846 et constater la multiplication des recueils présentant la Vierge sous ses différents aspects, chaque phase des *Litanies* étant illustrée par une vignette indépendante⁸⁷⁵. Ces représentations proches de l'imagerie populaire se développèrent très rapidement sur les images pieuses de missel. La liste des *Litanies* donnée par Rivoulon est, nous l'avons vu, presque complète. Si l'on considère que la figure centrale est la *Consolatrix afflictorum*, la Consolatrice des affligés, comme le prouve le titre complet de l'œuvre donné par le catalogue du Salon, et que la couronne de roses et le rosaire posés sur l'autel évoquent *Rosa mystica*, la Rose mystérieuse, seules trois invocations des *litanies* sont absentes : *Sancta virgo virginum* (Sainte Vierge des Vierges), *Mater purissima* (Mère très chaste) et *Vas insigne devotionis* (Vase excellent, rempli d'une rare pureté)⁸⁷⁶. Il ne nous semble pas qu'il faille chercher dans cette absence une volonté délibérée de l'artiste, mais plutôt une raison technique liée à l'équilibre de la composition en *pala*. D'ailleurs, les deux premières invocations sont redondantes avec certaines autres et font référence à des titres généraux conférés à la Vierge que la fleur portée par l'ange dans l'écoinçon de droite évoque parfaitement. De même, le vase tenu par son vis-à-vis représente sans doute, nous l'avons vu, le *Vas insigne devotionis*. Quelques différences existent entre l'huile sur toile et la lithographie, la principale, outre la dédicace à la reine, étant l'absence des légendes des deux petits panneaux flanquant l'autel⁸⁷⁷.

L'œuvre eut l'honneur de quelques critiques, dont celle, anonyme, publiée dans les colonnes de *L'Illustration* : « M. RIVOULON s'est proposé de mettre en lumière les litanies de la sainte Vierge, et il a pris pour sujet principal ce même verset, si doux à répéter : *Consolatrice des affligés*, renvoyant dans les champs réservés de la bordure *le Miroir de justice, le Vase spirituel, le Vase honorable, la Tour de David, la Tour d'ivoire*, et autres versets qui signifient sans doute quelque chose pour ceux qui récitent les litanies, mais qui ne sont guère significatifs pour ceux qui s'avisent de les peindre. Il y a deux choses dans le tableau de M. Rivoulon : une composition et un trompe-l'œil. Il a représenté un petit autel surmonté d'une croisée ogivale enfoncée dans une autre ouverture ogivale plus grande, et formant avant-plan sur la première. La lumière pénètre par cette croisée, et c'est au milieu de cette lumière qu'apparaît la céleste vision qui fait le sujet de la grande composition. La Vierge, debout, dans une attitude et avec des regards de pitié, est entourée des affligés, parmi lesquels on remarque entre autres un roi, un mandarin, une négresse, un petit Savoyard, un moujik [sic] et une femme lithuanienne, moldave, valaque ou circassienne, car je ne saurais dire à quelle région du globe correspondent son costume et surtout sa coiffure plus bizarres qu'élégants. Ce qui manque complètement au tableau de M. Rivoulon, c'est la *nescio quid flebile* qui ressortait si naturellement de son sujet. Ce qui attire principalement l'attention, c'est la disposition habilement calculée pour servir d'ornement à quelque chapelle de la Vierge »⁸⁷⁸. Aucun artiste ne s'était, à notre connaissance, attaqué (ni ne s'attaquera par la suite) à ce sujet dans la peinture de chevalet, les exemples connus relevant exclusivement du décor mural, avec le travail fondateur de Victor Orsel à Notre-Dame-de-Lorette, déjà cité. Néanmoins, la figure centrale de la *Consolatrice des affligés*, fut traitée à de nombreuses reprises par les artistes au XIX^e siècle, deux peintures sur ce thème figurant, outre l'œuvre de Rivoulon, au même Salon de 1846 : *Consolatrix afflictorum* de Dominique Papety (1815-1849)⁸⁷⁹ et *La Vierge consolatrice des affligés* de la bruxelloise Isabelle-Marie Françoise (dite « Fanny ») Corr, épouse Geefs (1807-1883)⁸⁸⁰. Dans la plupart des cas⁸⁸¹, la Vierge est vêtue de sa robe rose et du manteau bleu, les cheveux recouverts d'un voile blanc ; elle étend ses bras, émergeant d'une nuée (c'est le cas du tableau de Joseph-Désiré Court, peint en 1844, pour l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à Paris⁸⁸² ou de celui de Sébastien Cornu, réalisé en 1856 pour l'église Saint-Roch de la même ville⁸⁸³), sur un assez grand nombre d'affligés parmi lesquels reviennent, comme un leitmotiv : l'aveugle⁸⁸⁴, l'enfant mort⁸⁸⁵, l'Italienne⁸⁸⁶, et, plus rarement, une femme noire⁸⁸⁷. C'est bien à cette tradition, la plus familière aux chrétiens, que se réfère le Cussetois, et non à celle, beaucoup plus symbolique, voire « elliptique », au nombre de personnages réduit, privilégiée par les Nazaréens Orsel ou Signol⁸⁸⁸, ou à certaines habitudes consistant à remplacer l'image de la Vierge par son substitut statuaire, comme chez Schnetz ou Couture⁸⁸⁹.

Rivoulon montre donc ici une réelle originalité. Outre une recherche symbolique dans la composition et les thèmes développés, il a effectué un travail important pour l'iconographie des costumes des peuples représentés. Il véhicule un message traduisant des réflexions alors en gestation dans les sphères gouvernementales : la constitution d'un empire colonial français justifié en surface par des considérations humanitaires sous l'égide de l'Église, une « Mission » au sens propre du terme, magnifiée et justifiée par ce tableau. Il reste néanmoins tout à fait possible que la lecture puisse être beaucoup moins politique que nous ne l'avons supposé et, au contraire, que l'artiste ait voulu s'élever au-dessus des considérations expansionnistes de l'époque. Rivoulon a pu avoir en effet connaissance de l'instruction *Nominem profecto*, adressée le 23 novembre 1845 à tous les chefs de mission par le pape Grégoire XVI, qui visait à créer un clergé autochtone de droits égaux aux métropolitains et interdisait aux membres de l'Église de s'occuper des affaires politiques et profanes de la colonisation. Ces deux interprétations opposées nous semblent pouvoir être défendues avec le même succès mais ne sont, dans aucun de ces deux cas, une critique de la politique menée. Ce qui nous apparaît comme certain reste en tout cas la sincérité de Rivoulon. Sincérité de l'artiste dans ses recherches iconographiques et son travail fouillé de composition, sincérité du croyant dont la foi en l'image de la Vierge est patente et sincérité de son attachement à la famille d'Orléans. Ce dernier s'affirme ici, tant par la prise de position politique peut-être exprimée dans l'œuvre que par la dédicace de la lithographie. En outre, il nous paraît possible de rapprocher le groupe placé directement aux pieds de la Vierge de la jeune duchesse d'Orléans, veuve depuis quatre ans et mère du duc de Paris alors âgé de huit ans. La tenue noire portée par la jeune femme ainsi que les traits des visages représentés étayaient cette hypothèse.

Les sources d'inspiration de Rivoulon sont à rechercher dans le milieu des peintres chrétiens. Certes, l'influence des Nazaréens est aisément décelable, plutôt que celle de son maître François-Edouard Picot et il nous semble que cette œuvre doit beaucoup à l'observation des chapelles de Notre-Dame-de-Lorette peintes par Victor Orsel et, surtout, Adolphe Roger, à l'origine de la redécouverte du fond d'or et, comme l'a souligné Bruno Foucart, un maître dans le domaine de la recherche iconographique⁸⁹⁰. En effet, l'utilisation par Rivoulon de nombreux symboles imbriqués, dont certains sont immédiatement compréhensibles et d'autres nécessitent une profonde connaissance religieuse, relie ce tableau aux recherches de certains membres de ce mouvement, ainsi que l'adoption de la composition en retable. La forme générale est bien sûr directement issue du *Bien et le Mal* de Victor Orsel conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon⁸⁹¹. Néanmoins, l'ancrage dans la réalité historique et politique très présente est tout à fait original et propre à Rivoulon. D'un point de vue technique, la palette de l'artiste est riche, le trait sûr et les vignettes entourant la scène principale, ainsi que les anges, montrent encore une fois les qualités de dessinateur et d'illustrateur du peintre, parfaitement à l'aise dans la réalisation des détails

sur une très petite surface, comme nous l'avons déjà souligné pour le *Saint Martin* de 1837⁸⁹² ; les écoinçons furent quant à eux sans doute inspirés par les fonds d'or remis à la mode par certains Nazaréens⁸⁹³. Dans cette même optique, nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher ce tableau de celui d'Alphonse-François Le Henaff (1821-1884) présenté lui aussi au Salon de 1846 : *La Vierge présentant le Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienna*⁸⁹⁴, dont la composition générale, avec une fenêtre cintrée centrale et un encadrement orné de médaillons évoquant l'iconographie mariale du Rosaire, rappelle étrangement la toile de Rivoulon bien qu'aucune influence ou émulation entre les deux artistes ne semble avoir été possible.

P.37

La Nativité de la Vierge

Réalisé entre le 10 février et le 2 juin 1846⁸⁹⁵

Technique inconnue

Position signature inconnue

Historique :

Suite à la demande de l'ancien député Jean-François-René Charleret-Durieu (1779-1868)⁸⁹⁶, conseiller à la cour royale de Paris, en date du 25 janvier 1846, le ministre décide, le 7 février 1846, l'attribution d'une copie « d'un tableau du Musée royal représentant la Nativité de la Vierge »⁸⁹⁷ pour l'église de Servanac dans la commune de Saint-Antonin-Noble-Val (Tarn-et-Garonne) ; la réalisation de cette œuvre fut confiée à Rivoulon par arrêté du 10 février 1846, notifié le 15 avril suivant, pour la somme de huit cents francs ; par un courrier du 16 avril adressé par le directeur des Beaux-Arts à M. de Cailleux, directeur des Musées royaux, nous apprenons que Rivoulon souhaitait pouvoir travailler dans les galeries du Louvre dès 6 h du matin afin de ne pas être gêné par le public⁸⁹⁸ ; le 2 juin 1846, l'œuvre est terminée et l'arrêté destiné au paiement de l'artiste émis le même jour ; en marge du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « le 30 mai 1846 - écrit à Souty et à Toussaint » qui nous indique que l'encadrement avait été confié à la première maison et l'emballage et le transport à la seconde ; ce tableau ne fut pas retrouvé lors de l'enquête de l'inventaire général en 2001 (l'église paroissiale ayant été démolie en 1862 et un nouvel édifice érigé entre 1864 et 1868, c'est peut-être à cette époque que le tableau disparut)⁸⁹⁹.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 53, dr. 38 et F²¹ 105, dr. 60

Bibliographie :

Collectif, « Exercice 1846 – État de distribution d'objets d'art en 1846 », *Session de 1847 – Documents divers publiés par les ministres pour la session de 1847 en exécution de différentes lois*, imprimerie royale, Paris, avril 1847, p. 247 ; Palissy, n° IM82002325

Lieu de conservation : inconnu.

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-1486

Cette copie, d'après un original inconnu, fut peut-être bien réalisée par Rivoulon en tant que telle puisqu'il demanda des autorisations spéciales pour effectuer son travail au musée du Louvre, ce qui tendrait à prouver qu'il ne lui subtilisa pas, comme à son habitude, un original.

P.38

Une promenade sur l'eau (non vu)

1847 ou 1849⁹⁰⁰

Huile sur toile marouflée sur bois

Bois doré (cadre)

H. 70 ; L. 162

Sdbg (sur une rame) : A. RIVOULON, 184(7 ou 9)

Historique :

Cette œuvre appartient à la collection Rimbœuf depuis 1925 environ ; elle fut « restaurée » du temps de la grand-mère de l'actuel propriétaire.

Lieu de conservation : collection Rimbœuf.



Œuvres en rapport :

P.27

P.38



P.38

La composition du tableau est strictement identique à celle de celui du Salon de 1842 qui ne nous est connu que par un cliché noir et blanc du milieu des années 1930. Formellement, tout est semblable, sauf les dimensions et l'absence possible du nom du bateau à l'arrière, peut-être dissimulé sous un épais mastic de restauration. La différence majeure réside dans le fait que nous avons ici une idée de la gamme chromatique utilisée par Rivoulon qui devait être assez identique entre les deux œuvres. Le côté naturaliste que nous soupçonnions est ici confirmé. L'artiste joue essentiellement sur une gamme de couleurs froides où le bleu domine dans le ciel et sur l'eau et dans la robe de la femme représentée de dos au premier plan. Exceptée cette dernière, seules quelques taches rouges (chemise de l'homme debout, d'un des personnages assis à l'arrière et drapeau tricolore de la proue) ou, dans une tonalité plus chaude, le tissu brun qui trempe dans l'eau au premier plan viennent trancher sur le noir et blanc dominant des tenues où, çà et là, des foulards et châles viennent apporter de la profondeur. Le vert des arbres à droite et du spécimen isolé à gauche vient structurer le second plan qui s'organise sur des lignes de fuite filant vers l'horizon. Rivoulon a joué également sur la présence de fins nuages de beau temps pour calmer la crudité du bleu du ciel et de quelques rehauts de blanc (clapotis de l'eau, éclats sur les chemises blanches, bracelet du canotier, etc.) qui accentuent les reflets du soleil d'été.

Le cadre doré qui accompagne ce panneau, sans doute celui d'origine, date du XIX^e siècle. Sa moulure simple est très proche de celle utilisée pour le *Tanneguy Duchâtel* de 1845⁹⁰¹, la seule différence étant le décor de rais-de-cœur très fins à la vue de ce dernier.

Pourquoi Rivoulon réalisa-t-il cette deuxième version quasiment identique à l'original ? Sans doute pour satisfaire un client, peut-être une des personnes représentées ? Mais il est impossible de l'affirmer.

P.39

L'In-pace, supplice en usage dans les couvents

< février-mars 1848⁹⁰²

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1848 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 65 ; L. 75⁹⁰³

Position signature inconnue

Historique :

Par courrier du 8 février 1852, Rivoulon envoie ce tableau au comte de Nieuwerkerke pour être donné au musée du Luxembourg ; ce dernier lui répond, trois jours plus tard, qu'il ne souhaite pas l'accepter trouvant qu'« il vaut mieux attendre qu'une œuvre plus parfaite vienne donner une appréciation exacte de votre talent, dont j'ai été ces jours-ci, à même de voir une belle production chez M^r Souty »⁹⁰⁴.

Expositions :

Salon de Paris, 1848, n° 3917 ; Salon de Paris, 1850, n° 2643

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 19 et *KK 42, n° 1693 et *KK 21 et *KK 44, n° 4653 ; P30, *Dossier Rivoulon*

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fournieris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Le titre du tableau est accompagné de la légende suivante dans le catalogue du Salon de 1848 : « On faisait les aspersion d'eau bénite, les encensements sur la coupable ; on lui donnait un pain de trois livres, une cruche d'eau et un cierge béni et allumé. On descendait la condamnée dans le caveau dont on murait l'entrée. Tel était l'in-pace. Les religieux n'en agissaient ainsi que parce que l'Église a horreur du sang ». La notice du Salon de 1850 est presque similaire : « Lorsque la condamnée était arrivée au lieu du repos, qui était une fosse profonde, on chantait un libera, on faisait les aspersion d'eau bénite et les encensements sur la religieuse ; on lui donnait un pain de trois ou quatre livres, un pot d'eau et un cierge béni et allumé ; on la descendait dans le caveau, dont on murait l'entrée ». L'identité des deux descriptions nous incite à penser que nous sommes en présence de la même œuvre exposée à deux reprises. Si, de nos jours, les dictionnaires donnent de l'in-pace une définition générale (« prison, cachot, souterrain d'un couvent, d'une institution religieuse, destinés à renfermer jusqu'à leur mort des coupables scandaleux » d'après le Larousse), les dictionnaires du début du XIX^e siècle étaient plus précis : « Dénomination donnée à des prisons dans lesquelles certains moines muraient ceux de leurs confrères qui leur avaient déplu, et les y laissaient mourir de faim »⁹⁰⁵. Nous n'avons néanmoins trouvé aucune référence au fait que, comme semble le suggérer Rivoulon, ce supplice ait été réservé aux femmes. Le thème de ces tortures « médiévales » inspira plus d'un artiste, surtout à travers leur officialisation sous l'Inquisition⁹⁰⁶.

P.40

L'archidiacre dom Claude Frolo et son frère Jehan

< février-mars 1848⁹⁰⁷

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1848 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 80 ; L. 68⁹⁰⁸

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1848, n° 3918.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 19 et *KK 42, n° 1694

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fournieris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

L'épisode, tiré de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, est précisément identifié par la légende du catalogue du Salon : « L'écolier releva résolument ses yeux. Monsieur mon frère, vous plaît-il que je vous explique en bon parler français ce mot grec, qui est écrit là sur le mur ? ΑΝΑΓΚΗ. Une légère rougeur vint s'épanouir sur les joues pommelées de l'archidiacre, comme la bouffée de fumée qui annonce au dehors les secrètes commotions d'un volcan. L'écolier le remarqua à peine. Eh bien ! Jehan, balbutia le frère aîné avec effort, qu'est-ce que cela veut dire, - Fatalité. (VICTOR HUGO. – *Notre-Dame de Paris*) ». Dès 1829, Rivoulon s'était intéressé aux premiers romans de Victor Hugo⁹⁰⁹. Il illustre ici le chapitre IV du livre septième de *Notre-Dame de Paris* : *ANANKE*.⁹¹⁰

P.41

Portrait en pied de M^{me} F. de M...

< février-mars 1848⁹¹¹

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1848 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 250 ; L. 200⁹¹²

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre ; notons que dans le Registre du Salon de 1848, elle porte le titre de *Portraits de M. et M^{me}****

Expositions :

Salon de Paris, 1848, n° 3919

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 19 et *KK 42, n° 1692

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Nous n'avons pu retrouver l'identité du (ou des ?) personnage représenté.

P.42

Une jeune fille mauresque ; étude

≤ mai-juin 1849⁹¹³

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1849 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 63 ; L. 56⁹¹⁴

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1849, n° 1751

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 20 et *KK 43, n° 1626

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Est-ce la « Jeune femme orientale arrachant les plumes aux ailes de l'amour, dans son cadre doré prisé deux cents francs », décrite dans l'inventaire après décès ?⁹¹⁵

P.43

Un intérieur d'atelier

≤ mai-juin 1849⁹¹⁶

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1849 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 50 ; L. 43⁹¹⁷

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1849, n° 1752

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 20 et *KK 43, n° 1627

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

P.44

Trait de courage de Julienne Duguesclin, religieuse, sœur du connétable

≤ mai-juin 1849⁹¹⁸

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1849 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 163 ; L. 118⁹¹⁹

Position signature inconnue

Historique :

Dans un courrier adressé au ministre de l'Intérieur par Rivoulon le 4 février 1851, l'artiste précise que son tableau avait séduit M. Dufaure⁹²⁰ et qu'il s'était mis d'accord avec lui pour le réaliser « en grand » pour 1850 ; n'ayant pas obtenu de commande en ce sens, il sollicite cette dernière afin que son tableau peint dans un format adéquat puisse être prévu pour le musée de Versailles ; cette demande demeura sans suite.

Expositions :

Salon de Paris, 1849, n° 1753

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 20 et *KK 43, n° 1628 ; arch. nat., F²¹ 105, dr. 59.

Bibliographie :

Fab. P., « Beaux-Arts. Exposition de 1849, aux Tuileries. (3^e article) », dans *Le Moniteur universel. Journal officiel de la république française*, 185, Paris, mercredi 4 juillet 1849, p. 2235 ; Louis Desnoyers, « Revue artistique. Salon de 1849. La Peinture. (Suite du septième article) », dans *Le Siècle*, 227, Paris, samedi 18 août 1849, p. 2 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

La notice du Salon de 1849 précise : « Anquetil rapporte que cette fille intrépide, forcée de quitter son couvent, s'était retirée au château de Pontorson, auprès de la femme de son frère. Les Anglais, ayant avis de l'absence du connétable alors en expédition, entreprennent une nuit de surprendre cette forteresse ; déjà ils y appliquent des échelles ; plusieurs sont dressées pour l'escalade ; lorsque Julienne, éveillée par le bruit, saute de son lit, endosse la cote de mailles de son frère, s'arme d'une hache, court sur le rempart, renverse et coupe les échelles, rassemble la garnison, fait ouvrir les portes et poursuit les fuyards qu'elle battit, et au milieu desquels le commandant fut fait prisonnier ». La source d'inspiration de l'artiste est ici clairement identifiée et nous savons, grâce à son *Inventaire après décès*, que Rivoulon possédait un exemplaire de cette célèbre *Histoire de France*, rééditée à de nombreuses reprises tout au long du XIX^e siècle, qu'il illustra d'ailleurs pour l'édition Cajani de 1844⁹²¹. Notons que cette héroïne fut l'objet d'un tableau d'Augustin-Alexandre Thierriat (1789-1870), *Julienne Du Guesclin la religieuse*, exposé au Salon de 1819⁹²², mais il est tout à fait probable qu'outre cette référence, le peintre dut se remémorer le *Château de Pontorson* réalisé par Eugène Delacroix pour illustrer les *Chroniques de France* de Madame Amable Tastu, lithographie éditée par Henri Gaugain en 1829⁹²³, la même année et avec le même imprimeur chez lequel Rivoulon exécuta sa première œuvre connue : *Le rêve du condamné*⁹²⁴.

Le tableau du Cussetois attira l'attention du critique du *Moniteur universel* : « *Trait de courage de Julienne Duguesclin, religieuse, sœur du connétable*, par M. Antoine Rivoulon. Les Anglais surprennent durant la nuit le château de Pontorson, en l'absence de Duguesclin. Julienne, sœur de ce héros, se lève à la hâte, revêt la cuirasse de son frère, s'arme d'une hache, et, à la tête d'une sortie, repousse si vigoureusement les assiégeants, qu'ils laissent leur commandant en son pouvoir. Cette belle action, se passant au milieu de la nuit, est malheureusement dérobée à notre vue par d'épaisses ténèbres, qu'augmente encore la mauvaise exposition du tableau. Le peintre est sans doute excusable de n'avoir pas triomphé de cet inconvénient ; mais nous croyons qu'il lui eût été possible de nous laisser un peu mieux voir les faits essentiels du combat, à l'aide d'un rayon ou d'un reflet de la lune, comme il est toujours permis d'en supposer au milieu des nuits les plus sombres. Il est vrai qu'au moyen de cette profonde obscurité, les peintres qui se défont d'eux mêmes, n'ont pas à redouter un examen fort détaillé de leurs œuvres ; mais nous ne croyons pas que M. Rivoulon, qui a du talent, ait fait ce timide calcul ».

Y avait-il, dans ce choix iconographique, une référence implicite au trait de courage de la jeune vivandière Victorine Charlemagne sur la barricade de la rue des Noyers le 25 juin 1848 ? Cela est tout à fait possible, tant l'anecdote avait marqué les esprits et les illustrateurs⁹²⁵.

P.45

Les Litanies de la Très Sainte-Vierge (non vu)

1849

Huile sur toile

Bois peint (cadre)

H. 100,5 ; L. 81,5 (toile) ; La. 8 (baguette du cadre)

Sdbg à l'huile noire : *ARivoulon. 1849*

Inscriptions :

En haut, à gauche de l'ange à senestre : *Vas Insigne (sic) D^{is}926*

En haut, à droite de l'ange à dextre : *Rosa Mystica*⁹²⁷

En bas, au centre, sur la table d'autel : *ORA PRO NOBIS*.⁹²⁸

En bas, au centre, sur le devant d'autel : *OREMUS – Gratiam tuam quaesumus Domine, mentibus nostris infunde : ut qui - Angelo nuntiante, Christi Fili tui Incarnationem cognovimus per Passionem – ejus & crucem ad Resurrectionis gloriam perducamur. Per eundem - Christum Dominum nostrum. Amen.*⁹²⁹

En bas, au centre, peint sur le dallage : *LITANIÆ BEATÆ MARIE VIRGINIS*⁹³⁰

Sur l'arc externe, en haut de chacune des saynètes, inscrit dans les lobes gauche et droit (de gauche à droite) : *Regina Apostolorum – Mater Amabilis – Speculum Justitiae – Regina Coeli – Regina Patriarcharum – Regina Confessorum – Mater Christi – Auxilium Christianorum – Sancta Trinitas unus Deus – Virgo Predicanda – Regina Angelorum – Filii Dei - Pater Deus - Sancta Dei Genitrix – Virgo Fidelis – Spiritu Sanctae Deus – Foederis Arca – Domus Aurea – Mater Intemerata – Causa nostrae Laetitiae – Stella Matutina – Regina prophetarum – Sedes Sapientiae – Regina Martyrum*⁹³¹

Sur l'arc interne, en haut de chacune des saynètes, inscrit de chaque côté des retombées des arcs (de gauche à droite) : *Salus Infirmorum – Mater Creatoris – Regina S_{an}cti – Virgo Potens – Mater Salvatoris – Mater Admirabilis – Vas honorabile – Turris Eburnea – Agnus Dei – Vas Spirituale – Turris Davidica – Virgo Veneranda – Mater Castissima – Janua Coeli – Virgo Prudentissima – Sancta Maria – Mater divinae Gratiae – Refugium Peccatorum*⁹³²

À gauche de l'autel, en haut de la saynète, inscrit à gauche des retombées des arcs : *Virgo clemens*⁹³³

À droite de l'autel, en haut de la saynète, inscrit à droite des retombées des arcs : *Mater inviolata*⁹³⁴

Au revers de la toile, dans un cartouche ovale au pochoir : *ALPH GIROUX & CIE - A PARIS. - 7 Rue du Coq St. Honoré*

Au revers, à l'encre noire, du côté gauche du montant supérieur du châssis : *N° 3268*

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre jusqu'à son apparition dans la collection Gabriël Labeuw en 2012 ; l'analogie de ses dimensions, de sa date et de son cadre peint avec la description du dessin exposé au Salon de 1849 (**D.28**) nous conduit à penser qu'il s'agit bien d'une seule et même œuvre ; passé en vente chez Mercier, à Lille, le dimanche 13 avril 2014 sous le titre *Litanies de la Très Sainte-Vierge*, 1849 (n° 281), puis sous le titre *Ode à la Vierge, 1849*, les dimanches 6 octobre 2019 (n° 327), 3 mai 2020 (n° 462), 28 novembre 2021 (n° 334) et 2 octobre 2022 (n° 378).

Bibliographie :

Mercier & Cie (com.-priseur), *Tableaux modernes*, cat. vente, hôtel des ventes de Lille, Lille, dimanche 13 avril 2014, p. 85, n° 281 ; http://www.mercier-art.com/lot-18528/antoine_rivoulon_1810_1864.html (consulté le 1^{er} octobre 2016) ; <http://www.mercier-art.com/html/fiche.jsp?id=12456306&np=5&lng=fr&npp=100&ordre=1&aff=1&r=> (consulté le 2 mai 2020) ; <https://www.auction.fr/fr/vente/grande-vente-cataloguee-d-art-classique-69553> (consulté le 26 décembre 2021) ; Mercier & Cie (com.-priseur), *Grande vente cataloguée d'art classique*, cat. vente, hôtel des ventes de Lille, Lille, dimanche 2 octobre 2022, n° 378.

Lieu de conservation : collection privée.

Œuvres en rapport :

P.36, D.28.

Cette toile, qui correspond en tous points à la description du « Dessin » présenté au Salon de 1849 (**D.28**), possède de nombreuses différences avec le tableau de 1846 et la lithographie qui en fut tirée (**P.36**). Si la composition générale est semblable - mêmes arcades doubles ouvrant sur une baie centrale en arc brisé à clef pendante, mêmes anges alanguis sur fond d'écoinçons dorés, mêmes colonnes et chapiteaux, même autel central, etc. - ainsi que la gamme chromatique employée, il est néanmoins aisé de se livrer au jeu des sept erreurs. Par exemple, les saynètes des extrados,



P.45

si elles sont strictement identiques dans leur forme, possèdent parfois un titre différent ou une légende qui n'existait pas en 1846⁹³⁵ :

- E** *Regina Virginum* est curieusement devenue *Regina Coeli*, ce qui n'a pas grand sens, cette titulature évoquant une antienne mariale et non les Litanies ; la raison de ce changement nous échappe totalement.
- L** *Filii Dei* qui explicite la figure du Christ rédempteur, le *Fili Redemptor mundi Deus* des Litanies⁹³⁶.
- M** *Pater Deus* qui explicite la figure du Père, le *Pater de cælis Deus* des Litanies⁹³⁷.
- c** *Regina Sanctorum Omnium* a été abrégée en *Regina S_ Omnium*, sans doute en raison du format plus réduit de l'œuvre.
- s et t** pour des raisons peut-être dynamiques, Rivoulon a concentré la légende de ces saynètes dans les parties opposées des arcs, comme encadrant ainsi l'autel central.

Rivoulon a également voulu expliciter deux des titres mariaux manquants sans modifier son iconographie initiale. À gauche de l'ange de senestre, il a ajouté *Vas - Insigne* (au lieu d'*Insigne*) *D^{is}* (pour *Devotionis*) et à droite de celui de dextre : *Rosa Mystica*⁹³⁸.

Le principal changement concerne la scène centrale profondément réorganisée. La figure de la Vierge, semblable à celle de 1846, repose désormais sur un nuage et non plus sur le palier d'un escalier. Les nuées qui l'entourent sont peuplées de chérubins, absents auparavant, qui accentuent le côté religieux de la scène en renvoyant explicitement à la tradition classique de ce type de représentation. Son front est ceint d'une auréole constituée de petites étoiles blanches. À sa gauche, se devinent les stylobates et les bases moulurées de deux colonnes qui se perdent dans les nuées. La foule qui entourait Marie s'est, quant à elle, fortement clairsemée. Là où se trouvait, à gauche, une famille moyen-orientale, une femme africaine, un petit savoyard et un aveugle aux yeux bandés, seul ce dernier subsiste, tendant sa main gauche en un geste d'aumône. Les paysans russes de l'avant-plan gauche ont été remplacés par un pèlerin tonsuré, agenouillé dans son mantelet à chaperon orné de coquilles et maintenant, dans le creux du bras gauche, son bourdon auquel est accrochée unealebasse ; il tend ses deux mains ouvertes en signe de supplication vers la Vierge. Entre lui et l'aveugle, se trouve un personnage au sexe et à l'identité indéfinis, le chef couvert d'un linge, à moitié affalé, seuls la tête et le bas du corps étant visibles. Le premier plan, au centre, est occupé par un jeune enfant noir aux cheveux crépus, vêtu d'un simple pagne, appuyé vers l'arrière sur ses mains aux poignets entravés. Le premier plan droit est consacré à une reprise fidèle de la Napolitaine portant son enfant mort sur ses genoux, derrière laquelle une femme au nez fortement busqué, portant un foulard sur une coiffure à bandeaux, maintient contre elle un jeune enfant blond vêtu d'une robe blanche. Devant eux, deux bandes de tissu blanc sont posées sur une sorte de dé. Le cadre correspond à la description qui en est donnée pour le dessin du Salon de 1849 (**D.28**) : « Un grand dessin dans son cadre en bois peint, représentant la Vierge soulageant les malheureux prisé quarante francs »⁹³⁹. Il est peint d'une façon qui évoque plutôt une imitation du cuir que du marbre, dans une tonalité générale proche de la teinte ombrée qui recouvre les extradors des voûtes décorées.

Il est évident que nous sommes ici en présence de personnages évoquant en partie les événements des années 1848-1849. Le plus facile à expliquer est bien sûr la figure du jeune noir renvoyant à l'abolition de l'esclavage décrétée en avril 1848. Plus délicate reste l'interprétation des autres scènes. En effet, la présence du pèlerin ne nous semblait pouvoir être reliée à aucun événement particulier de cette période pas plus que l'énigmatique figure allongée. Après réflexion, il nous semble possible que Rivoulon fasse ici référence à l'épidémie de choléra qui débuta à Paris le 3 mars 1849 et dura jusqu'en septembre, faisant plus de seize mille morts⁹⁴⁰. Si tel est le cas, la personne allongée est sans doute un malade et le pèlerin, la figure de saint Roch intercesseur invoqué contre les épidémies. Si cette interprétation est la bonne, les deux couples de gauche évoqueraient des mères et leurs enfants victimes du fléau, plongées dans l'affliction. Si notre interprétation « politique » du tableau de 1846 est juste, nous ne pouvons que constater, trois ans plus tard, une réutilisation plus religieuse de la scène qui devient ainsi plutôt un ex-voto ancré dans l'actualité (abolition de l'esclavage et épidémie récente). Il semble que l'artiste soit passé d'une conception universaliste de la religion à une réflexion plus sociétale, centrée sur une seule et même classe sociale, les indigents et les opprimés, et non plus sur un « mondialisme » qui englobait faibles et puissants, chrétiens et fidèles d'autres religions. La Vierge est désormais totalement dans le monde divin, les escaliers sur lesquels elle se tenait en 1846, proche des hommes, ayant fait place aux nuées célestes estompant son rôle d'intercesseur.

P.46

La fuite en Égypte

Réalisé entre le 28 juillet 1849 et le 11 mai 1850⁹⁴¹

Huile sur toile

H. 383 ; L. 227⁹⁴²

Position signature inconnue

Historique :

Un courrier de Rivoulon à Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, en date du 20 mai 1849, nous apprend que, suite à une demande verbale, il avait commencé à travailler sur l'esquisse de sa composition et qu'il s'inquiétait de ne pas avoir reçu la commande officielle ; le 3 juin suivant, l'artiste réitére sa demande prétextant que son « impatience vient seulement du regret qu'[il] éprouve de voir passer les beaux jours si favorables au travail cette saison donnant des avantages refusés par le plus bel hiver » ; il est fait droit à cette supplique par arrêté du 28 juillet 1849, pour une somme de mille huit cents francs (une note au ministre datée du même jour qualifie l'esquisse de « fort belle ») ; cette commande lui est notifiée le 31 juillet suivant ; une première avance de mille francs lui est accordée par arrêté du 21 août 1849, puis une seconde, d'un montant de quatre cents francs, le 19 décembre suivant ; dans deux courriers des 4 février et 11 mai 1850⁹⁴³, Rivoulon précise que son tableau est terminé et qu'il ne l'avait pas encore expédié car il comptait l'exposer au Salon en fin d'année, mais qu'il se trouvait contraint de le livrer au ministère puisqu'il lui était refusé une autre commande tant qu'il ne l'aurait pas déposé ; l'affaire dut s'arranger puisque l'œuvre est finalement présentée au Salon où elle est indiquée dans le catalogue comme appartenant au ministère de l'Intérieur ; le solde de cette commande est liquidé par arrêté du 1^{er} juin 1850 ; aucune destination n'est alors trouvée pour ce tableau et ce n'est que par un arrêté du 4 juillet 1852, notifié au préfet et au curé le 7 suivant, et suite à une demande du sous-préfet de Soissons connue par un courrier du 9 juin précédent, qu'il est attribué à la cathédrale de cette ville ; néanmoins, malgré ses remerciements exprimés dans un courrier en date du 9 juillet 1852, l'archiprêtre regrette qu'on lui expédie une iconographie déjà présente dans l'édifice, due qui plus est au pinceau de Philippe de Champaigne ; par arrêté du 30 juillet suivant, le ministre annonce qu'il remplace l'œuvre de Rivoulon par une *Cène* confiée à Mme Coeffier⁹⁴⁴ ; quelque temps auparavant, le 18 mars, Edme-Jean Collot (1808-1860)⁹⁴⁵, député de la Meuse, avait sollicité des tableaux pour les églises de Bar-le-Duc, Saint-Mihiel, Ligny-en-Barrois et Commercy⁹⁴⁶ ; après avoir annoncé, par courriers du 20 juillet 1852, au préfet de la Meuse et au curé de Ligny-en-Barrois, l'attribution de la *Fuite en Égypte* à l'église de cette ville, le ministre publie l'arrêté correspondant le 30 juillet suivant ; l'œuvre ne figure plus aujourd'hui dans l'édifice et fut peut-être détruite pendant les guerres de 1870 ou de 1914 qui ravagèrent le bâtiment⁹⁴⁷ ; elle ne nous est connue que par une lithographie contemporaine conservée au Département des estampes et de la photographie.

Expositions :

Salon de Paris, 1850, n° 2641

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 21 et *KK 44, n° 3132 ; arch. nat., F²¹ 53, dr. 41 ; F²¹ 105, dr. 59 ; F²¹ 320, dr. 36 et F²¹ 387, dr. 24.

Bibliographie :

Auguste Galimard, « Beaux-Arts. Salon de 1850-1851. Septième article », dans *Le Daguerrotypage théâtral*, 2^e année, numéro 45, Paris, 19 février 1851, snp {4} ; Claude Vignon, *Salon de 1850-1851*, Garnier frères, Paris, 1851, p. 110-111 ; Pierre Larousse, « Fuite », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 8, Paris, 1872, p. 870 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53 ; **Georgel**, p. 184.

Lieu de conservation : inconnu.

Propriété du ministère de la Culture, FNAC, inv. PFH-2206.

Œuvre en rapport :

La fuite en Égypte (Fig. 86)

Lithographie sur papier vélin crème

1850

H. 62,6 ; La. 47,7 (feuille)

Sdbg, sur une planche flottant : AR (accolés) *ivoulon*. 1850

Inscriptions :

En bas, au milieu, imprimé directement sous la lithographie : *Imp. Lemer-
cier, à Paris*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à
cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* (surmonté de la couronne
royale).

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la lithographie et la
marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N°* (imprimé) 89
(manuscrit au crayon graphite) – 1851

Le long du bord supérieur, au crayon graphite : *A32 – C2 – Rivoulon R fuite
en Egypte*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Lemer-
cier le 15 janvier 1851⁹⁴⁸.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 1^{er} mars 1851, n° 174.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie,
inv. Rivoulon, SNR 3

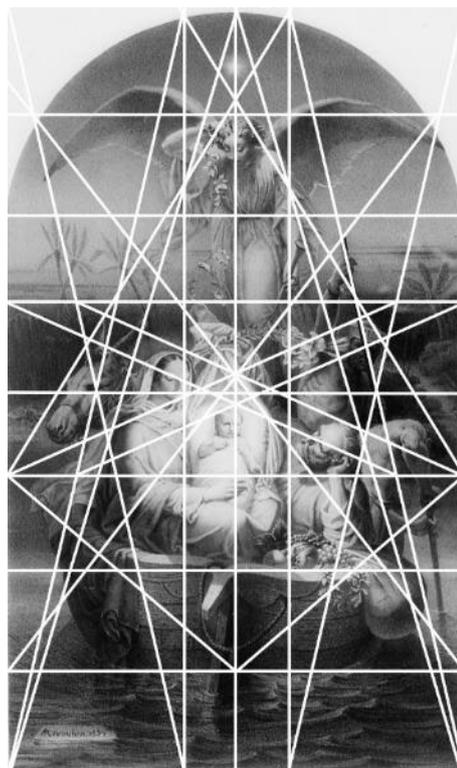


Figure 85

Ce tableau, connu par une lithographie contemporaine⁹⁴⁹, annonce un tournant radical dans l'œuvre religieuse de Rivoulon et constitue l'exacte transition entre l'influence nazaréenne des premières années et le retour à une veine d'inspiration romantique et naturaliste que l'on retrouvera dans le *Saint Sébastien* de 1857⁹⁵⁰, par exemple, et la tentation de l'orientalisme, sensible également dans le *Christ* de Givet, daté de 1852⁹⁵¹.

La composition est ici basée, comme souvent chez l'artiste, sur le nombre d'or qui délimite, tout d'abord, dans sa division horizontale, l'espace où les têtes des personnages sont insérées, excepté celle de l'ange dont le corps est entièrement inclus dans la zone verticale (Fig. 85). Le point central, autour duquel se noue un réseau de diagonales complexe, est situé au-dessus de la tête de l'enfant Jésus où l'enchevêtrement des lignes de construction semble dessiner une étoile qui répond à celle du Berger, au sommet de l'œuvre. Cette dernière est précisément enfermée dans une petite pointe de diamant renversée, dont la base constitue le sommet d'une figure géométrique identique, plus grande, à l'intérieur de laquelle sont inscrits tous les acteurs du drame. Les diagonales annexes déterminent la position de tous les éléments importants (bustes des personnages, position de la barque, etc.) et accessoires (l'inclinaison de la gaffe du nautonier ou l'oreille droite de l'âne, par exemple), voire immatériels, comme la direction des regards de la Vierge et de Joseph, situés sur une même ligne. Toute cette construction concourt à une représentation frontale, précisément centrée, telle l'étoile sommitale, exceptée la figure de Jésus, légèrement décalée vers la droite, sans doute pour atténuer la rigidité formelle de l'ensemble⁹⁵².

Rivoulon a divisé son arrière-plan paysager en trois parties presque égales : le ciel nocturne, où se détache l'étoile brillante du Berger, la rive nilotique plantée de palmiers et l'eau du fleuve. Seuls l'ange et quelques arbres se détachent sur le ciel, la barque et ses occupants, quant à eux, ayant pour fond la terre et l'eau : la différence est ainsi parfaitement marquée entre le monde humain et divin. Symboliquement, les ailes étendues de l'ange (dont l'éploiement en demi-cercle épouse la forme de baie cintrée du tableau, choisie évidemment dans ce but) semblent non seulement protéger la sainte Famille, mais aussi toute la Terre. L'étoile paraît émaner du messager de Dieu (ou le contraire ?), voire ce dernier en être une incarnation, comme Claudius Jacquand l'affirma ultérieurement dans sa *Fuite en Égypte* de l'église Saint-Philippe-du-Roule à Paris, en 1857-1859⁹⁵³. Dans cette dernière peinture murale, l'ange, ici nautonier, porte en effet un bandeau retenant sa longue chevelure, au milieu duquel luit l'Étoile ; les points communs avec le tableau du Cussetois ne se limitent d'ailleurs pas à ce seul détail, puisqu'on retrouvera chez Jacquand, les mêmes personnages traditionnels (Marie, Joseph, Jésus et l'âne), mais aussi l'esquif dans lequel embarque la sainte Famille. Contrairement aux recherches effectuées sur l'archange saint Michel en 1844⁹⁵⁴, Rivoulon respecte ici une certaine iconographie traditionnelle des messagers divins, de nature résolument masculine, au visage serein et régulier surmonté de cheveux mi-longs ondulés, vêtu d'une ample tunique retenue à la ceinture par un lien et recouvrant une robe. Les attributs qu'il porte sont eux aussi habituels : trompette annonciatrice de la Gloire et de la Renommée, dans la main gauche, et fleurs, dans la main droite, qu'il laisse tomber sur le berceau de l'enfant Jésus, symboles de Pureté et d'Innocence. Ces objets



Figure 86

caractéristiques sont plutôt habituellement associés à la Nativité, qu'ils rappellent ici explicitement, ou à l'Annonciation, pour les fleurs. Certes, le choix d'un ange « adolescent », relève bien de l'esthétique nazaréenne, mais son attitude renvoie aussi aux porteurs de réserve eucharistique parfois placés, au XVII^e siècle, au-dessus des tabernacles, tenant une chaîne d'où pend la colombe réceptacle⁹⁵⁵. La disposition des personnages dans la barque empêche de voir si l'ange est juché sur celle-ci ou vole au-dessus. Le fait qu'aucun de ces derniers ne tournent leurs regards vers lui, incite à penser qu'ils ne le voient pas et que son apparition appartient au domaine de l'invisible que Rivoulon trahit au profit du spectateur du tableau, alors que chez Claudius Jacquand, ou dans le tableau homonyme d'Émile Signol⁹⁵⁶, l'ange est le conducteur de la barque et participe donc de l'action. Comme dans *Une promenade sur l'eau*⁹⁵⁷, Rivoulon a chargé la barque à outrance, qui contient pas moins de quatre personnes, un bébé et un âne ; l'effet d'entassement était, ici aussi, inévitable. L'embarcation en bois, dont les planches du bordage rapiécé en certains endroits sont bien marquées, possède, malgré cela, une ligne de flottaison très haute et est munie d'un rostre en forme d'accolade. Le sens de la poussée indiquée par les gaffes laisserait supposer que nous sommes face à la proue, et il serait alors curieux que le gouvernail (ou l'étambot ?) se trouve juste sous ce rostre, à moins d'imaginer que ce dernier soit une décoration de poupe et que les nautoniers soient en train d'éloigner l'esquif de la rive avant que de repartir dans l'autre sens ; la proximité de la berge rend possible cette hypothèse. Au premier plan des passagers, se trouve la sainte Famille. Marie, à gauche, semble assise sur une banquette et est vêtue d'un long manteau, dont un pan passe au-dessus du plat-bord jusqu'à effleurer l'eau, recouvrant une robe dont seules les manches sont visibles ; elle porte un long voile clair sur ses cheveux sombres, qui retombe, agité par le vent, sur le côté gauche de la barque. Son regard est dirigé vers l'enfant emmailloté qu'elle maintient de sa main droite, la gauche devant soutenir l'arrière du couffin où il est allongé. Jésus, portant cheveux courts, regarde intensément le spectateur et pose sa main droite au niveau de son cœur, la gauche étant étendue comme pour saisir le voile qui devait recouvrir sa couche et que soulève Joseph. Ce dernier, nonchalamment accoudé sur la banquette de droite, la tête appuyée sur sa main gauche, tient en effet, dans sa dextre, le pan de ce linge, comme pour dévoiler le Christ au monde, maintenant, entre le pouce et l'index, une tige de lys. Habillé d'une tunique ou d'un manteau, il présente le faciès habituel du charpentier de Nazareth : large front dégarni aux cheveux rejetés en arrière, barbe et moustaches fournies. Entre lui et la Vierge, sont posés des fruits, parmi lesquels on reconnaît des raisins, et un sac qui pend par-dessus le bord de la barque. Les deux nautoniers, derrière Joseph, sont prétexte à développer des anatomies masculines musclées, le plus au fond portant un némès à rayures qui permet de localiser géographiquement la scène en Égypte et, historiquement, dans les temps bibliques. Ce dernier, redressé, porte un bracelet au poignet droit, alors que son compagnon, tête nue, courbé sur sa gaffe, est vêtu d'un simple pagne. Le sens de leurs gestes fait progresser la barque vers le spectateur.

Rivoulon est ici beaucoup moins à l'aise que dans la représentation du monde médiéval ou dans les scènes religieuses symboliques. Nous avons vu tout ce que sa barque a de curieux, avec une évidente difficulté à reconnaître la proue de la poupe et l'entassement inconcevable des personnages. Il faut bien avouer par ailleurs que l'utilisation du némès pharaonique, à une époque où l'on savait déjà qu'il s'agissait d'une coiffé divine, montre une approximation « archéologique » à laquelle le peintre ne nous avait pas habitué jusqu'alors. Il est vrai, à sa décharge, qu'il ne fut pas le seul à pratiquer de la sorte, dans un souci, souvent partagé, d'exotisme. Néanmoins, certains critiques apprécièrent son travail comme Claude Vignon qui lui trouve « de bonnes qualités » et le met sur un pied d'égalité avec Adolphe Brune (1802-1880) et Marguerite-Zéolide Lécran (1819-1897) ou encore Auguste Galimard qui précise : « Nous voyons plus loin une *Sainte Famille* due au talent de M. Rivoulon. Cette composition, déjà appréciée par une lithographie importante, est d'un aspect original et d'un bel effet ».

L'iconographie de la *Fuite en Égypte*⁹⁵⁸ est tirée du récit de saint Matthieu, seul évangéliste à mentionner ce périple qui se place après le départ des rois-mages : « Après leur départ, l'Ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit "Lève-toi, prends l'enfant, et sa mère, et fuis en Égypte ; et restes-y jusqu'à ce que je t'avertisse. Car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire périr." Joseph se leva, prit de nuit l'enfant et sa mère et se retira en Égypte, où il demeura jusqu'à la mort d'Hérode. Ainsi devait s'accomplir cet oracle prophétique du Seigneur : *D'Égypte j'ai appelé mon fils* ». Après le massacre des Innocents, Matthieu poursuit : « Quand Hérode eut cessé de vivre, l'Ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph, en Égypte, et lui dit : "Lève-toi, prends l'enfant et sa mère et reviens au pays d'Israël ; car ils sont morts, ceux qui en voulaient à la vie de l'enfant." Joseph se leva, prit l'enfant et sa mère, et rentra au pays d'Israël. »⁹⁵⁹. Ce récit inspira, un nombre incalculable de fois, les artistes depuis l'époque paléochrétienne et ceux-ci puisèrent également aux sources apocryphes transmises par la tradition, les deux principales étant l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et la *Vie de Jésus en arabe* qui, signalons-le, venaient de connaître une nouvelle publication par Jean-Charles Thilo, en 1832⁹⁶⁰. Les principaux événements de ce périple, illustrés par les peintres, sont au nombre de quatre, les deux derniers étant souvent confondus, tant dans les titres que dans l'action⁹⁶¹ :

- Le *Songe de saint Joseph*, qu'il s'agisse de celui l'incitant à quitter Israël où à y retourner, ne fut guère représenté au XIX^e siècle, bien que, précédemment, certains peintres célèbres, comme Rembrandt, s'y soient attaqués⁹⁶², suivant en cela une tradition ancienne remontant au moins au début du V^e siècle⁹⁶³. Les quelques exemples connus sont le tableau de Jules-Hippolyte Delaroche (1795-1852), présenté au Salon de 1819⁹⁶⁴, et trois commandes ou achats de l'État : à Jean Papin (1800-1880), en 1843, pour l'église de Bollène⁹⁶⁵, à Jules-Marc-François Frappaz (1813-après 1855), en 1854, pour l'église Saint-Gervais d'Avranches⁹⁶⁶, et, enfin, à l'ardennais Robert-Félix-Bauduin-Ladislas Villé (1819-1907), en 1868, pour celle d'Asfeld, dans les Ardennes⁹⁶⁷. Cet épisode a néanmoins parfois été traité, par certains peintres, sous le titre générique de *Fuite en*

Égypte ; ainsi l'œuvre d'Aimé-Henry-Edmond Sewrin-Bassompierre (1809-1896), conservée dans l'église paroissiale Saint-Houardon de Landerneau, et présentée au Salon de 1863, qui montre saint Joseph, près de Marie et du Christ endormis, ébloui par l'apparition angélique⁹⁶⁸.

- Le *Renversement des idoles*, ne semble pas, lui non plus, avoir tenté les artistes du XIX^e siècle, et guère plus leurs prédécesseurs, si l'on excepte *La chute des idoles et le repos pendant la fuite en Égypte* de Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821)⁹⁶⁹. Cette anecdote, relatée dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*⁹⁷⁰ et la *Vie de Jésus en arabe*⁹⁷¹, est reprise très laconiquement par Jacques de Voragine : « Or, quand le Seigneur entra en Égypte, toutes les idoles furent renversées, selon la prédiction d'Isaïe »⁹⁷². Cet épisode n'est souvent évoqué que par quelques ruines éparses sur le sol, et ce dès le XVII^e siècle, comme en témoigne, par exemple, la très belle *Fuite en Égypte* de Pieter Van Mol, conservée dans l'église Notre-Dame-de-la-Médaille-Miraculeuse de Malakoff⁹⁷³. Jules-Alexandre Duval-Lecamus (1814-1878) reprit cette tradition dans son *Repos en Égypte* de 1844, exposé dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Derval, en Loire-Atlantique⁹⁷⁴.
- La *Fuite en Égypte*, proprement dite, est souvent caractérisée par un mouvement, une réelle action qui la différencie du *Repos*, par définition statique, bien que, nous l'avons déjà précisé, une confusion ait souvent lieu dans les titres choisis par les artistes eux-mêmes. Il nous semble néanmoins bien difficile de distinguer l'aller du retour, l'argument de Louis Réau considérant que le paysage n'est plus alors celui de l'Égypte, mais de la Palestine, et que l'Enfant Jésus est alors « déjà grandelet », nous semblant assez spécieux⁹⁷⁵. Les peintres ont développé, sur ces thèmes, des iconographies extrêmement variées où les constantes résident dans les personnages représentés : la présence obligatoire de la sainte Famille, celle de l'âne, au repos ou monté par Marie voire tiré par le licol (sauf durant la période post-tridentine où cet animal disparaît), un ou plusieurs anges, et, plus rarement, quelques personnages. Trois cas distincts peuvent être isolés, le premier étant commun à la *Fuite*, comme au *Repos* :
 - remontant à une habitude ancienne, cette scène est souvent le prétexte à une représentation paysagère élaborée où l'épisode relaté occupe une place secondaire, voire « microscopique ». Ce fut particulièrement le cas au XVII^e siècle italien, comme, par exemple, *La Fuite en Égypte* d'Annibal Carrache (1603-1604)⁹⁷⁶ et le *Paysage avec la fuite en Égypte* du Dominiquin (vers 1620) exposé au musée du Louvre au XIX^e siècle⁹⁷⁷. Les écoles flamande et hollandaise ne furent pas en reste, à la même époque, tel Rembrandt avec la version de ce thème, conservée à la National Gallery of Ireland à Dublin (1647)⁹⁷⁸. Le XVIII^e siècle perpétua aussi cette tradition comme dans *Le Repos pendant la fuite en Égypte* de Tiepolo, par exemple⁹⁷⁹. Camille-Jean-Baptiste Corot (1796-1875) fut sans doute l'un des premiers à reprendre cette tradition, dès 1840, en peignant *La Fuite en Égypte* où la sainte Famille vient de débarquer d'un esquif qui s'éloigne de la rive, poussé par un nautonier⁹⁸⁰. Cette tradition était tellement bien ancrée que ce sujet fut choisi, en 1845, pour le premier essai du concours du prix de Rome en paysage historique, sous la définition suivante : *Le repos de la Sainte famille (effet du Soir)*. Parmi les concurrents admis se trouvaient plusieurs élèves de Picot comme Charles-Joseph Lecointe (1823-1886), Jean-Achille Bénouville (1815-1891), Désiré-François Laugée (1823-1896), Louis Follot (1825- ?) et Simon-Jean-Baptiste, dit « Alphonse », Teytaud (1816- ?)⁹⁸¹. Ce dernier s'était d'ailleurs vu acheter par l'État, dès 1842, une *Fuite de la sainte Famille en Égypte*, qui relevait déjà du genre du paysage historique, où, pendant que saint Joseph et l'âne sont en retrait, la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus, est saluée par un ange⁹⁸². Dans la quasi-totalité des cas, le décor est constitué par une végétation européenne, avec, souvent, des arrière-plans montagneux, comportant parfois quelques ruines antiques romaines, sans aucune recherche d'exotisme. *La fuite en Égypte ; paysage, effet du soleil couchant* de Jean-Adrien Guignet (1816-1854), visiblement influencée par David Roberts, avec son spéos, son temple égyptien et ses pyramides à l'horizon, fait, en 1849, œuvre de précurseur de certains orientalistes qui s'approprièrent le thème à la fin du XIX^e siècle⁹⁸³. Parmi les commandes de l'État, figurait également, dans ce domaine, la toile de Pau de Saint-Martin, *Paysage ; la fuite en Égypte*, réalisée en 1859⁹⁸⁴.
 - Beaucoup d'artistes ont souhaité reprendre la tradition médiévale de la sainte Famille en mouvement : Marie chevauchant souvent l'âne, Jésus dans ses bras, avec Joseph suivant à pied ou tirant le licol de l'animal. Les artistes ayant adopté ce schéma sont innombrables. Fréquemment, dans la tradition française, ils sont accompagnés d'un, ou de plusieurs anges comme dans *La fuite en Égypte* de Sébastien Bourdon (vers 1645)⁹⁸⁵. En revanche, la présence de putti, comme dans le tableau homonyme de Noël Hallé (1759)⁹⁸⁶, par exemple, disparaît presque totalement au XIX^e siècle⁹⁸⁷. La sainte Famille seule est, pour le XIX^e siècle, principalement représentée par le tableau de Charles-Émile Callande de Champmartin (1797-1883), daté de 1824, qui, bien que fortement inspiré par Raphaël dans sa représentation de la Vierge, annonce un certain réalisme paysan, particulièrement notable dans le décor de lande très simple et la figure de saint Joseph⁹⁸⁸. Plus tard, en 1860, Savinien Petit (1815-1878) représenta cette scène, en frise d'inspiration giottesque, pour la décoration, commandée par l'État, de la chapelle Saint-Joseph de la cathédrale Saint-André de Bordeaux⁹⁸⁹. Cette représentation est à la croisée de plusieurs sources d'inspiration : nazaréenne, pour la volonté de lisibilité de l'action et sa valeur symbolique (c'est, par exemple, ici, saint Joseph qui porte Jésus sur son épaule, en christophore, affirmant l'importance toute nouvelle donnée au charpentier de Nazareth, dans son rôle de « père » et d'éducateur), inspirée par Hippolyte Flandrin dans l'aspect formel des personnages, et teintée d'orientalisme, avec la pyramide et le portique semblable à celui du temple d'Edfou en arrière-plan. Parfois, un, ou plusieurs anges accompagnent cet exode. C'est le cas de l'œuvre d'Eugène Devéria (1805-

1865) présentée au Salon de 1837 et aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Laurent de Nogent-sur-Seine dans l'Aube⁹⁹⁰ qui affecte un schéma très proche de celui adopté par Sébastien Bourdon. Cette même tradition fut suivie par Jean-Baptiste Gardel (1818-1874)⁹⁹¹, limougeaud qui rata de peu le second prix de Rome en 1844, auteur d'une *Fuite en Égypte*, sans doute à la fin des années 1840 ou au début des années 1850⁹⁹². Ce tableau et celui de Rivoulon ont quelques points communs : arrière-plan paysager dominé par un ciel nocturne bleu foncé rappelant celui de *L'Archange saint Michel* du Cussetois, occupant le tiers supérieur de la composition, collines plantées de palmiers, ange adolescent dominant la sainte Famille, mais ici en attitude de vénération ; il est néanmoins impossible d'attester d'une influence quelconque de l'un des artistes sur l'autre.

Célestin-François Nanteuil (1813-1873) est, dans l'état actuel de nos connaissances, le premier artiste au XIX^e siècle à placer la sainte Famille fuyant dans une barque dans son tableau présenté au Salon de 1833⁹⁹³ et connu par une estampe publiée dans la revue *L'Artiste*, la même année⁹⁹⁴. Ce jeune artiste choisit de représenter l'esquif, très massif et anguleux, de profil, devant une falaise abrupte. La sainte Famille est regroupée à l'arrière avec l'âne, Jésus, les cheveux longs, étant représenté sous les traits d'un jeune garçon et non plus d'un enfant. L'avant de la barque est occupé par un ange à la morphologie féminine tenant une rame et deux angelots, sous l'aspect de putti, dont l'un plonge une gaffe dans l'eau pour faire reculer l'embarcation. Comme chez Rivoulon, l'impression d'entassement est patente et la forme de la barque, ainsi que son sens de progression, guère maîtrisés. Mais là où le Cussetois s'attache à rendre une certaine réalité archéologique, Nanteuil revêt ses personnages de costumes médiévaux anachroniques. Henry de L'Étang (1809-1873) poursuivit cette tradition en 1838. Si l'œuvre originale a malheureusement disparu lors des bombardements de Calais pendant la Seconde guerre mondiale, elle est néanmoins connue par la copie, en très légère réduction, qu'en réalisa la jeune Rosa Bonheur pour l'église paroissiale Saint-Martin de Chenus dans la Sarthe⁹⁹⁵. Il est tout à fait possible que Rivoulon ait pu voir ce tableau au Salon de 1838 et qu'il s'en soit en partie inspiré, de nombreux points de ressemblance existant, dans l'esprit, entre les deux œuvres. Tout d'abord, la sainte Famille est assise dans la barque, la Vierge tenant l'Enfant emmaillotté dans ses bras et Joseph adoptant une attitude nonchalante ou de fatigue, le menton appuyé sur la main droite. L'ange est à l'arrière de l'embarcation, tenant le gouvernail dans ses mains, alors qu'un nautonnier, à l'avant, appuie sur une longue gaffe. Si l'on excepte le souci d'exotisme et la frontalité de la barque voulus par Rivoulon, le schéma général est identique, s'apparentant bien à une fuite « réaliste ». Chez Louis Mercadier (1806-1886), comme chez Claudius Jacquand et Émile Signol, nous l'avons déjà signalé, la sainte Famille est elle aussi montée dans une barque, ici tirée par quatre anges volant ; le tableau, daté de 1846, porte le titre explicite de *Fuite en Égypte au moment où la sainte Famille passe le Nil dans une barque conduite par des anges*⁹⁹⁶.

Il est difficile de préciser à quand remonte cette tradition, les spécialistes de l'iconographie ayant souvent confondu la seule présence de l'eau avec celle d'une barque⁹⁹⁷, ce qui est le cas, par exemple, pour l'œuvre de Corot déjà citée, la sainte Famille ayant déjà mis pied à terre. La présence de cette embarcation, lorsqu'elle est chargée où que les personnages sont sur le point d'y monter, et non abandonnée sur la rive, implique l'idée de fuite, de mouvement, même si la scène est statique, à l'instar de Claudius Jacquand. Dans tous ces cas, la barque est représentée de profil afin d'accentuer, soit l'idée de fuite, comme chez Mercadier, soit l'embarquement, comme chez Jacquand et Signol. Rivoulon a, quant à lui, utilisé ce véhicule, au deux sens du terme, en en faisant le réceptacle d'une scène évoquant le *Repos*.

- Cette dernière iconographie, contrairement à la précédente, est avant tout statique. Elle présente les mêmes acteurs que la *Fuite* et peut laisser une grande place au paysage, selon une habitude souvent usitée au XVII^e siècle, comme dans *Le Repos pendant la fuite en Égypte* de Francesco Albani (1637)⁹⁹⁸, voire se situer à l'intérieur d'un bâtiment, laissant souvent apparaître, par une ouverture, le décor extérieur, à l'image d'Orazio Gentileschi, par exemple, dans son tableau conservé au musée du Louvre (1628)⁹⁹⁹. Elle peut également comporter quelques ruines qui évoquent le renversement des idoles, à l'instar du *Repos en Égypte* de Jules-Alexandre Duval-Lecamus (1814-1878), déjà cité¹⁰⁰⁰. Ce dernier, plaçant la sainte Famille à l'ombre d'un palmier, rappelle également un autre épisode relaté dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et le Coran : le miracle de la palme qui s'inclina vers Marie pour la protéger de son ombre et de la source qui jaillit miraculeusement des racines de l'arbre¹⁰⁰¹, épisode qui inspira également anciennement le Corrège dans sa célèbre *Vierge à l'écuelle* (1524-1530)¹⁰⁰² et le Dominiquin, dans sa version du thème de 1605, toutes deux fréquemment gravées¹⁰⁰³. Certains peintres privilégièrent l'intimité de la sainte Famille, assise seule sur un fond de paysage souvent planté de palmiers, comme le valençois Eugène-Antoine-Gaspard Mondan (avant 1839-1867), en 1843, selon un format vertical¹⁰⁰⁴. Achille Devéria, dans le même esprit, prit le parti, en 1846, d'une composition horizontale au cadrage très resserré¹⁰⁰⁵. Il suivait en cela une tradition illustrée par les deux tableaux de Simone Cantarini (1635-1637), exposés au musée du Louvre au XIX^e siècle, et objets de nombreuses gravures et copies¹⁰⁰⁶. L'étonnant côté napoléonien de l'Enfant, seul membre de la sainte Famille à être éveillé, et sa position centrale, ont pu influencer Rivoulon pour l'aspect de son Jésus, le Cussetois ayant sans aucun doute pu admirer l'œuvre au Salon de 1846, l'année même où il remporta son premier succès avec les *Litanies*. Devéria est un des rares peintres à s'essayer à s'inspirer du pittoresque archéologique égyptien dans son décor, plaçant, à l'arrière-plan, un sphinx assez fidèlement croqué. Chez son frère Eugène (1805-1865), dans une version du thème peinte en 1852 pour l'église Notre-Dame-des-Doms d'Avignon¹⁰⁰⁷, l'âne a disparu, et l'absence d'autres éléments distinctifs, comme l'auréole du Christ, assimile totalement l'œuvre à une scène paysanne

laïque, tout à fait dans l'esprit de l'analyse de Maximilien Gauthier : « [...] les convictions d'Eugène Devéria s'étant rigoureusement opposées à ce qu'il peigne avec amour cette imagerie d'une piété qui n'était plus et même n'avait jamais été la sienne »¹⁰⁰⁸.

La présence d'anges est aussi extrêmement fréquente dans ce contexte, particulièrement au début du XIX^e siècle. Ainsi, Alexandre-François Caminade (1783-1862) qui présenta, au Salon de 1817, un *Repos de la Sainte Famille, lors de la fuite en Égypte* où trois de ces messagers divins entourent l'enfant reposant dans les bras de sa mère¹⁰⁰⁹. Il est intéressant de remarquer que celui qui se tient derrière eux présente une nette ressemblance, dans son attitude, avec l'ange de Rivoulon, répandant des fleurs sur le couple, de sa main droite. Cette tradition subsista jusque tard dans le XIX^e siècle, comme dans le *Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Égypte* d'Auguste Pichon (1805-1900), en 1875, où un ange unique accompagne Marie, Joseph et Jésus¹⁰¹⁰. Bien que plus rarement, la sainte Famille peut parfois être entourée, outre d'anges, de nombreux personnages annexes, iconographie dont un des modèles fut, sans doute, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, dit *La Sainte Famille en Égypte*, de Nicolas Poussin (1655-1657) qui, bien que très tôt à Saint-Petersbourg, fut abondamment diffusée par la gravure¹⁰¹¹.

Sur trente-cinq commandes ou achats par l'État, seuls cinq concernent des copies : deux d'après les œuvres de Cantarini conservées au musée du Louvre¹⁰¹², une d'après une des versions de Poussin¹⁰¹³, les deux dernières concernant des œuvres du XIX^e siècle, *La fuite en Égypte* de Henry de L'Étang (1809-1873)¹⁰¹⁴ et celle de François Bouchot (1800-1842)¹⁰¹⁵. Tous les autres sont des originaux répartis selon les grands thèmes que nous avons évoqués précédemment :

- le *Songe de saint Joseph* (4) avec Papin, Frappaz, Villé et Sewrin-Bassompierre¹⁰¹⁶ ;
- les *Fuite* ou *Repos en Égypte* peintes par des paysagistes (5), avec Teytaud, Guignet, Pau de Saint-Martin¹⁰¹⁷, Adolphe-Jean-François-Marin Dallemagne (1811- ?)¹⁰¹⁸ et, en 1861, Paul Flandrin (1811-1902)¹⁰¹⁹ ;
- les *Fuite* ou *Repos en Égypte* sont au nombre de vingt. Dès les années 1820-1840, des commandes sur ce sujet sont effectuées auprès d'artistes confirmés, comme Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850)¹⁰²⁰, Henry de L'Étang¹⁰²¹, Camille-Joseph-Étienne Roqueplan (1803-1855)¹⁰²² ou Achille Devéria¹⁰²³, et les moins connus Émile Goury (1813-1847)¹⁰²⁴, Louis Mercadier¹⁰²⁵ et Guillaume-Alphonse Harang, dit « Cabasson » (1814-1884)¹⁰²⁶, mais c'est sous la Deuxième République et le Second empire que le plus grand nombre de tableaux sur ce thème furent commandés ou achetés, dont celui de Rivoulon : ainsi les œuvres d'Alexandre-Marie Colin (1798-1873), peinte en 1841 mais acquise en 1855¹⁰²⁷, de Faustin Besson (1821-1882)¹⁰²⁸, de Jean-Baptiste-Alexandre Hesse (1806-1879)¹⁰²⁹, de Jean-Louis Canon (1809-1892)¹⁰³⁰, de Louis-Charles-Adolphe Gourlier (1816-après 1858)¹⁰³¹, de Jules-Alexandre Duval-Lecamus¹⁰³², de Jacques-Edmond Leman (1829-1889)¹⁰³³, de Jean-Édouard Lacretelle (1817-1900)¹⁰³⁴. La Troisième République ne commanda que trois œuvres sur ce thème, celles d'Auguste Pichon¹⁰³⁵, de Maxime Dastugue (1851-1909)¹⁰³⁶ et, plus tard, d'Henri-Justin Marret (1878-1964)¹⁰³⁷. et effectua le dépôt d'un tableau de Jean-François dit Francisque Millet (1642-1679) en Bretagne¹⁰³⁸.

La préfecture de la Seine ne fut pas en reste. Pour la période située entre 1815 et 1850, ce ne sont pas moins de sept œuvres sur ce thème qui furent commandées. Outre les tableaux de Caminade et de Callande de Champmartin, déjà cités¹⁰³⁹, Jean Vignaud (1775-1826) peignit, en 1820, une *Fuite en Égypte* pour l'église Saint-Louis d'Antin¹⁰⁴⁰, Bernard Gaillot (1780-1847), un *Songe de saint Joseph* pour l'église Notre-Dame-de-Bercy, en 1821¹⁰⁴¹, Jean-Joseph Belle (1816-1898), une *Fuite en Égypte* pour l'église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou, en 1849¹⁰⁴², et, enfin, Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877) une *Fuite en Égypte* et une *Arrivée en Égypte*, en 1842, pour l'église Saint-Pierre-de-Chaillet¹⁰⁴³.

Il est intéressant de remarquer, en conclusion de cette énumération analytique, que plusieurs des artistes retenus le furent pour leurs origines, afin de doter des édifices de leur région. Ainsi, le Corrèzien Alphonse Teytaud pour Uzerche, le Breton Émile Goury pour Saint-Méen, le Franc-comtois Faustin Besson pour le musée de Besançon, ou encore l'Ardenais Félix Villé pour l'église d'Asfeld. Ce thème fut donc, nous l'avons vu, traité à de nombreuses reprises tout au long du XIX^e siècle, et, excepté un ou deux emprunts minimes à quelques-uns de ses prédécesseurs, Rivoulon a visiblement voulu créer une vision originale de cet épisode célèbre et se démarquer formellement de ce qui avait été fait auparavant, comme à son habitude. La lithographie conservée, même si nous sommes privés de la possibilité d'analyser les choix de couleurs du peintre, montre que, loin de la tentation d'en faire une simple « pastorale » paysanne, comme ce fut souvent le cas, ou un prétexte à montrer une dextérité de paysagiste, l'artiste est resté profondément religieux, même si son expression s'éloigne alors du pur schéma nazaréen. Si, nous l'avons vu, certains emprunts à ses prédécesseurs sont discernables, il choisit de mêler la tradition de la fuite et celle du repos, cas unique à notre connaissance, de ne pas confier à l'ange la charge de mener le bateau, mais à deux vigoureux nautoniers dont la coiffure de l'un d'entre eux évoque l'Égypte et, surtout, de représenter la barque frontalement, et non de profil, créant un effet dynamique non pas latéral, comme à l'habitude, mais vers le spectateur, installant ainsi une plus grande intimité et un sentiment de participation à l'action très fort. Par le raccourci de perspective qu'elle implique, difficile à gérer, cette solution ne fut guère adoptée par les artistes dans la représentation d'embarcations et nous n'avons pu trouver d'exemples de ce type. Si peu d'artistes sollicités par l'État, ou bénéficiaires d'achats, ayant représenté la *Fuite en Égypte*, ont essayé de renouveler le thème, force est de constater néanmoins que la règle générale fut de privilégier, en ce domaine, les compositions originales.

P.47

Famille de lions

< novembre-décembre 1850¹⁰⁴⁴

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1850 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 80 ; L. 150¹⁰⁴⁵

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1850, n° 2642 (sous le titre *Famille de Lyon*)

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 21 et *KK 44, n° 4650

Bibliographie :

Auguste Galimard, « Salon de 1850-1851. IV. Paysages, peinture de genre et portraits », *Revue des Beaux-Arts*, 21/2, Paris, 1851, p. 74 ; *Idem*, « Beaux-Arts. Salon de 1850-1851. Sixième article », dans *Le Daguerriotype théâtral*, 2^e année, numéro 41, Paris, 12 février 1851, snp [4] ; Adolphe Desbarrolles, « Salon de 1850-1851 (5^e article) », dans *Le Courrier français*, 37^e année, n° 64, Paris, mercredi 5 mars 1851, snp [3-4] ; *Bellier, 1882*, 2, p. 389 ; *Fourneris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

L.11 et *L.11bis*

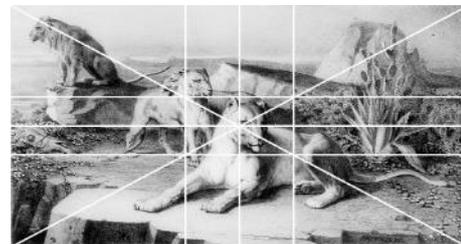


Figure 87

L'artiste a, même pour cette représentation animalière banale, visiblement divisé la surface de sa toile suivant le principe du nombre d'or, comme en témoigne l'inclusion parfaite, à l'intersection des lignes, de la tête de la lionne (**Fig. 87**). Il a ensuite utilisé les deux grandes diagonales pour aligner les quatre félins selon une perspective fuyant vers le fond à gauche et pour caler l'orientation de la patte droite de la lionne ; il ne nous semble pas qu'il soit allé plus loin dans la répartition géométrique de la surface, se contentant de ces lignes générales de construction qui lui permettaient d'asseoir le reste de la scène. La composition est donc principalement axée sur la lionne centrale, la diagonale montante droite-gauche attirant l'œil du spectateur vers les deux lionceaux dans une attitude traditionnelle d'affection, puis vers le mâle, juché sur un rocher, observant les environs. Les différents promontoires rocheux qui forment le décor, sont, quant à eux, organisés selon la diagonale montante gauche-droite,

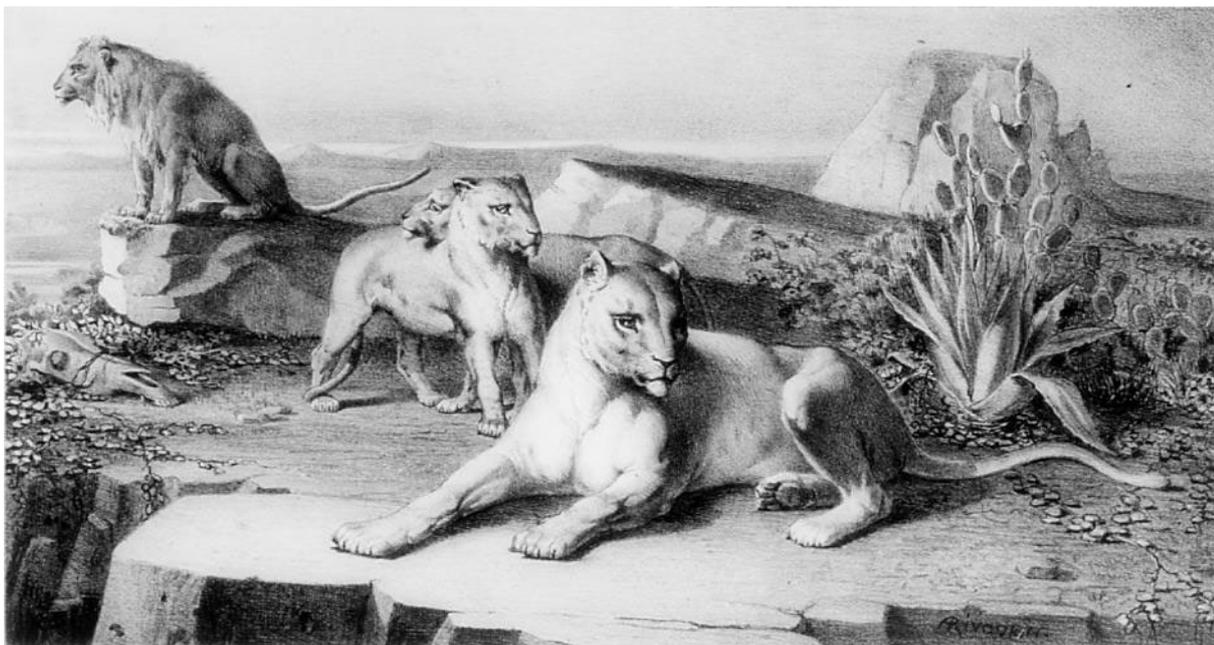


Figure 88

partant du plateau où reposent les animaux, traversant le deuxième, au second plan, ainsi que le pic le plus éloigné qui domine le paysage de désert qui s'étend à l'horizon, et fait pendant à la masse du lion aux aguets. Les représentations léonines n'étaient plus, en 1850, exceptionnelles, et avaient été remises à l'honneur, depuis longtemps, par des artistes romantiques, comme Delacroix et Géricault, et des animaliers, au premier rang desquels figurait Antoine-Louis Barye. Rivoulon a voulu donner ici une vision réaliste de la vie de cette famille de félins, dans leur milieu naturel, et ne les utilise pas dans un contexte de chasse, comme beaucoup de ses prédécesseurs. Il est tout à fait vraisemblable que, à l'instar de ces derniers, il ait fréquenté le Muséum d'histoire naturelle et le Jardin des plantes où se trouvaient, outre des animaux empaillés, une ménagerie qui possédait plusieurs de ces grands félins (la ménagerie des grands fauves avait été construite en 1821). Les cactées de la partie droite de la scène ont pu être observées dans ce même lieu, le Pavillon des plantes succulentes qui les renfermait ayant été construit en 1836 par l'architecte Rohault de Fleury ; il s'agit sans doute, à l'arrière-plan, d'un figuier de barbarie, et, au premier plan, d'une agavacée (un *Yucca* ?). Le crâne de l'équidé, reconnaissable à son allongement et à la présence d'incisives supérieures, absentes chez les antilopes, fut sans doute observé dans le muséum lui-même. Le paysage évoque plutôt l'Atlas que les savanes africaines, ce que vient confirmer la végétation caractéristique du désert. La scène est assez banale et la morphologie des animaux rendue avec maladresse, critiques que l'absence du tableau ne nous permet pas de confirmer, surtout en l'absence de la couleur, élément primordial des tableaux de l'artiste. Néanmoins, Auguste Galimard semble l'avoir apprécié et regrette qu'il soit mal accroché : « La *Famille de lions*, par M. Rivoulon, méritait d'être placée en pleine lumière ; et l'administration a commis une faute impardonnable contre l'histoire naturelle en confondant le roi des quadrupèdes avec les animaux crépusculaires »¹⁰⁴⁶. Cette remarque énigmatique n'est pas vraiment expliquée par le commentaire d'Adolphe Desbarrolles dans *Le Courrier français* du 5 mars 1851 qui ironise sur l'erreur du livret : « Le tableau de M. Rivoulon a un cadre mat sur lequel se détache une baguette dorée. Nous n'avons aperçu le numéro qu'après des recherches très-actives. Ce numéro 2,642 indique, dans le livret, *Une Famille de Lyon*. Après des efforts inouïs pour contempler le type lyonnais, nous avons aperçu une crinière. Que signifie cette plaisanterie ? M. Rivoulon serait-il la victime d'une double mystification ? ».

Rivoulon semble, comme dans le *Christ* de Givet et la *Fuite en Égypte*, avoir été tenté par l'orientalisme au début des années 1850, et s'être quelquefois intéressé aux représentations animalières exotiques¹⁰⁴⁷. En effet, sans que nous ayons l'absolue certitude qu'il s'agissait d'une œuvre de l'artiste, figurait dans son *inventaire après décès* « une étude de tigres, peinture à l'huile sur toile, prisee cinq francs »¹⁰⁴⁸. Il est par ailleurs possible que les connaissances du commissaire-priseur aient été telles qu'il ait confondu lions et tigres et que le tableau figurant encore dans l'atelier de Rivoulon à sa mort était celui du Salon de 1850.

P.48

Portrait de M^{me} de B

< décembre 1850¹⁰⁴⁹

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1850 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 130 ; L. 105¹⁰⁵⁰

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1850 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 21 et *KK 44, n° 4651.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau, vu les très grandes différences de dimensions, ne peut correspondre à notre n° **P.2**, malgré l'identité presque parfaite des titres.

P.49

Les chercheuses de puces

< décembre 1850¹⁰⁵¹

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1850 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 55 ; L. 55¹⁰⁵²

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1850 ; elle fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 21 et *KK 44, n° 4621.

Lieu de conservation : inconnu.

P.50

Portrait d'un officier de marine marchande formant pendant avec le P.51

1850

Huile sur toile

H. 65,1 ; L. 54,5 (toile) ; La. 8,5 ; Ep. 5,4 (baguette du cadre)

S.d.m.g. : *ARivoulon - 1850*

Inscriptions :

Au revers, sur une étiquette imprimée, collée au milieu du montant supérieur du châssis, : *Rue de la Pompe, 25 – MAISON COLLARD. - GRASS - Doreur - Encadreur - VERSAILLES*

Au revers, sur une étiquette imprimée, collée au milieu du montant gauche du châssis, : *VERSAILLES*

Historique :

Cette œuvre a été acquise chez Garnier Antiquités à Plassac (Gironde) en 2011 ; d'après ce vendeur, cette toile et la précédente ont été achetées à un marchand d'Albi qui lui avait dit les tenir de la famille d'une secrétaire du maréchal Pétain.

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer.

P.51

Portrait d'une dame âgée formant pendant avec le P.50

1850

Huile sur toile

H. 65,2 ; L. 54,5 (toile) ; La. 8,5 ; Ep. 5,4 (baguette du cadre)

S.d.m.g. : *ARivoulon - 1850*

Inscriptions :

Au revers, sur une étiquette imprimée, collée au milieu du montant supérieur du châssis, : *Rue de la Pompe, 25 – MAISON COLLARD. - GRASS - Doreur - Encadreur - VERSAILLES*

Historique :

Cette œuvre a été acquise chez Garnier Antiquités à Plassac (Gironde) en 2011 ; d'après ce vendeur, cette toile et la précédente ont été achetées à un marchand d'Albi qui lui avait dit les tenir de la famille d'une secrétaire du maréchal Pétain.

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer.

Le personnage masculin est représenté en buste sur un fond vert sombre s'éclaircissant en halo aux abords de la silhouette. Sa tête est éclairée par deux yeux bleus encadrant un long nez droit à pointe bifide avec philtrum, surmontant une bouche aux lèvres minces sans expression particulière. Il arbore une chevelure poivre et sel assez longue en bataille, vaguement peignée en arrière et en grande partie dissimulée par une casquette d'officier de marine noire à galon et ancre posée de guingois, qui se prolonge par une paire de favoris qui s'arrête au milieu des joues ombrées d'une barbe naissante. Ces dernières se terminent par un menton rond qu'un col de chemise haut boutonné et serré double en volume. Les rides du lion et naso-labiales sont particulièrement marquées, rides dynamiques qui expriment plus la personnalité profonde du modèle que son âge, alors que celles du front sont plus légèrement marquées. L'impression donnée est celle d'un homme d'âge mûr, non encore touché par la vieillesse,

volontaire sans paraître pour autant autoritaire. Il est vêtu d'une chemise blanche à col amidonné, noué d'un fouloir noir serré, sur laquelle est boutonné un gilet sombre surmonté d'une vareuse de marin largement ouverte, à boutons en cuivre doré ornés d'ancres. Le resserrement du cou provoque un sentiment d'engoncement qui ne semble guère habituel au personnage, ici un peu emprunté, détail qui trahit le portrait d'un marin plus habitué aux exercices de plein air qu'à ceux de la pose, d'un vieux loup de mer provisoirement échoué à terre. officier de marine de commerce, sans doute capitaine de navire. S'il n'existe pas à cette époque de réglementation pour les uniformes de marine marchande (elle n'interviendra qu'en 1922), le doute n'est cependant pas permis car les capitaines de navires revêtaient des vêtements inspirés de ceux des officiers de la marine de guerre. La veste aux boutons à l'ancre et la « cravate » noire autour du cou sont par ailleurs une constante chez les marins et la casquette a ici la forme haute en vigueur dans la marine de guerre sous le règne de Louis-Philippe¹⁰⁵³.

Le portrait de femme formant pendant est sans aucun doute celui de l'épouse du précédent. Elle présente un visage rond se terminant par un menton à fossette dominé par un nez légèrement busqué. Ses yeux marrons, un peu cernés mais grands ouverts, fixent avec intensité le spectateur. Ses rides, exceptées les naso-labiales, sont moins marquées que chez l'homme et ses lèvres fines, serrées, esquissent un sourire accentuant les rides péribuccales de la commissure des lèvres, sourire qui dément l'aspect quelque peu sévère de sa tenue. Ses cheveux en bandeau sont dissimulés par une coiffe bordée de dentelle tuyautée¹⁰⁵⁴. Cette dernière ne semble pas trahir une quelconque appartenance régionale mais pourrait être cohérente avec une coiffe de Limoise, typique du Bourbonnais dont Rivoulon était originaire¹⁰⁵⁵. Le col en tulle est noué par un ruban du même bleu ciel que celui qui orne la gauche du béguin et que le foulard noué autour du cou, maintenu par une épingle à tête sphérique, peut-être une perle.

Les deux tableaux sont peints sur des toiles de lin très fines et très serrées recouvertes d'une préparation blanche de type industriel. La couche picturale est assez épaisse. Elles possèdent leurs châssis à clés à traverse médiane et leur cloutage d'origine. Les cadres identiques, dorés à la feuille, sont constitués depuis la périphérie, d'un listel suivi d'un large cavet se terminant à la vue par une étroite frise de rais-de-cœur arrondie aux angles, l'extérieur de ces derniers étant sablé et doré. Le cavet est orné dans les angles d'un motif central de palmette végétale aux lobes décorés de tulipes stylisées, la spire centrale étant prolongée par des entrelacs ornés de fleurs épanouies. Les angles des baguettes du cadre sont assemblés à l'aide d'éclisses, particularité récurrente des encadrements privilégiés par Rivoulon.

Le couple est visiblement endimanché et s'est mis « sur son trente-et-un » pour poser devant l'artiste qui ne flatta visiblement pas ses modèles mais s'efforça d'en donner une image fidèle, réservant à l'expression le soin de trahir les personnalités profondes. La décision de se faire portraiturer est alors un acte important trahissant le désir de transmettre son image la plus fidèle, parfois un peu flattée, à sa descendance. Mais c'est aussi l'expression d'une certaine aisance financière, ici d'un couple appartenant visiblement à une petite bourgeoisie, peut-être commerçante. Nous sommes ici bien loin des portraits bourgeois et aristocratiques du début du XIX^e siècle, mais bien dans cette logique exprimée par Sébastien Allard, que « Loin d'être considéré comme une tare, le lien affirmé entre un portrait et les conditions sociales, culturelles, politiques ou économiques qui lui donnèrent naissance devenait une qualité »¹⁰⁵⁶. La généralisation en cours, vers 1850, du portrait photographique exacerba ce rapport en le banalisant.

P.52

Ham, chien du Prince-président (titre Th. Zimmer)

Vers 1851

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Nous connaissons l'existence de cette œuvre, demandée à Rivoulon par son compatriote Jean-Baptiste-Théodore Forestier de Périgny (1815-1900)¹⁰⁵⁷, grâce à un courrier du 2 février 1854 conservé aux archives des musées nationaux, qui précise qu'elle fut réalisée trois ans auparavant¹⁰⁵⁸.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 176, dr. 31 ; archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.

Statut de propriété inconnu.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce beagle avait été adopté par Louis-Napoléon Bonaparte lors de sa détention au fort de Ham, ce qui explique son patronyme ; il accompagna son maître et son valet de chambre Charles Thiélin à Londres¹⁰⁵⁹. Il fut peint, en 1850, par Henriette Jacotte Cappelaere (active entre 1846 et 1859) dans un tableau conservé dans les collections du château de Compiègne¹⁰⁶⁰. L'importance de Ham pour le futur empereur était très grande et il semble évident que faire son portrait ne pouvait se faire qu'avec l'accord du président de la Deuxième République.



P.50



P.51

P.53

La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin

< 1851¹⁰⁶¹

Huile sur toile¹⁰⁶²

H. 160 ; L. 195¹⁰⁶³

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1852 et fut refusée par le jury ; par lettre du 2 août 1853, Rivoulon essaye de faire acquérir son tableau par la surintendance pour une faculté de médecine, mais le comte de Nieuwerkerke lui répond que l'état de son budget ne lui permet pas d'envisager un achat immédiat¹⁰⁶⁴ ; par courrier du 2 février 1854, Rivoulon sollicite auprès de l'Empereur l'achat de ce tableau, mais un courrier du 4 mars suivant, lui rappelle que ce genre de demande doit être adressé au ministère des Beaux-Arts ; par courrier du 14 mars 1854, il réitère donc sa demande auprès du ministère, suggérant, vu son sujet, qu'il soit attribué « dans une salle de nos facultés [sic] » ; par courrier du 10 juin 1854 et du 8 mars 1855, M. Vallet secrétaire de la Présidence du Corps législatif et conseiller général de l'Indre¹⁰⁶⁵, appuie la requête de l'artiste¹⁰⁶⁶ ; entre-temps, par courrier du 27 avril 1854, le préfet de la Haute-Garonne avait informé le ministre des Beaux-Arts que le directeur de l'École de médecine de Toulouse sollicitait l'octroi de ce tableau pour son établissement ; le ministre répond, le 19 mai suivant, que l'œuvre n'appartient pas à l'État et qu'il ne dispose pas des crédits nécessaires pour l'acquérir¹⁰⁶⁷ ; lorsque Rivoulon présente son tableau à l'Exposition du Centre de la France à Limoges en 1858, sous le titre *Première opération de la pierre, faite au cimetière de St-Séverin, par Germain Collot*, l'œuvre n'est pas accompagnée de l'astérisque indiquant qu'elle était en vente, ce qui pourrait laisser supposer que l'artiste la considérait comme réservée pour l'État ; le 8 mai 1863, il réitère sa demande d'achat auprès du ministre qui promet, par courrier du 19 mai suivant, d'étudier l'affaire ; le 13 juillet 1863, Rivoulon insiste à nouveau par écrit et, finalement, l'arrêté d'acquisition est pris à la date du 3 février 1864, deux mois avant la mort du peintre ; par lettre du 20 février, il est demandé à ce dernier de le livrer, avec son cadre, à M. Cardaillac, conservateur du dépôt des marbres du gouvernement (au 182, rue de l'Université), ce qu'il fit dès le 1^{er} mars, date à laquelle l'arrêté pour le paiement de la somme de deux mille francs est émis¹⁰⁶⁸ ; le tableau demeure dans ce dépôt, faute d'affectation ; par courrier du 1^{er} mai 1869, transmis par le préfet du Bas-Rhin le 8 du même mois, le maire de Strasbourg sollicite des œuvres pour son musée récemment agrandi ; le 1^{er} septembre suivant, le ministre des Beaux-Arts annonce qu'il accorde deux tableaux à cet établissement dont la *Première opération de la pierre devant Louis XI* ; le 18 décembre 1869, le tableau est expédié sous caisse par chemin de fer (aux bons soins de la maison Toussaint) et est réceptionné le 31 du même mois¹⁰⁶⁹ ; le nom de Souty, précédé peut-être du mot « cadre », en marge d'un des documents, laisse supposer que le tableau n'était pas alors encadré ou qu'un nouveau cadre avait été prévu ; le maire remercie le ministre par courrier du 3 janvier 1870 « pour l'envoi de ce beau tableau » ; le tableau fut sans doute détruit, alors que le musée se trouvait au dépôt de l'Aubette, lors de l'incendie qui anéantit le bâtiment pendant la guerre de 1870¹⁰⁷⁰.

Expositions :

Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 227 ; Exposition artistique et archéologique de Moulins, 1862 ; Exposition de Rouen, 1862, n° 835 ; Exposition de Nevers, 1863, n° 411.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 22 et *KK 45, n° 464, P30, *Dossier Rivoulon* ; arch. nat. F²¹ 176, dr. 31, F²¹ 357, dr. 43 et F²¹ 451, dr. 9

Bibliographie : **Limoges, 1858**, p. 102 ; Alfred Assolant, « Exposition de Limoges. Limoges 25 juillet », dans *La Presse*, 23^e année, Paris, 1^{er} août 1858, p. 2 ; D... (H.) [Henri Ducourtieux], « Exposition du centre de la France (juin-juillet 1858). Revue peu sérieuse des produits exposés », *Almanach limousin pour 1859*, H. Ducourtieux, Limoges, 1859, p. 80 ; Albert de Grézy, « Exposition artistique et archéologique de Moulins. Ouvrages modernes. Premier article », dans *Moniteur des Arts*, 5/254, Paris, samedi 24 mai 1862, p. 2 ; **Rouen, 1862**, p. 114 ; Gustave Gouellain, « Beaux-Arts. L'exposition de peinture de Rouen. Suite et fin (1) », dans *Revue de la Normandie*, 1, imprimerie E. Cagniard, Rouen, 1862, p. 731-732 ; L. Duverger, « Exposition municipale des Beaux-Arts à Rouen. – Premier article », dans *Moniteur des Arts*, 5/276, Paris, samedi

25 octobre 1862, snp [2] ; Paul Buchère, « L'art en province. Exposition de Rouen », *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, 6, A. Pillet, Paris, 1^{er} janvier – 15 juillet 1863, p. 47 ; Nevers, 1863, p. 48 ; Anonyme, « Beaux-Arts », *Concours régional de Nevers en 1863 – Expositions archéologiques, industrielles et artistiques. Rapport des jurys des diverses expositions. Gestion administrative de la Société des expositions*, I.-M. Fay, imprimeur de la préfecture, Nevers, 1863, p. 39 ; Octave Lacour, « Publications de l'agence internationale pour les Expositions de province et de l'étranger. - Exposition de Nevers », dans *Moniteur des arts*, 335, Paris, samedi 20 juin 1863, p. 2 ; Octave Lacour, « Exposition de Nevers », dans *Moniteur des arts*, 335, Paris, samedi 18 juillet 1863, p. 2 ; Anonyme, dans *Bulletin de la Société nivernoise des Lettres, Sciences et Arts*, 2, Nevers, 1867, p. 106.

Lieu de conservation : inconnu

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. n° FH 864-270.

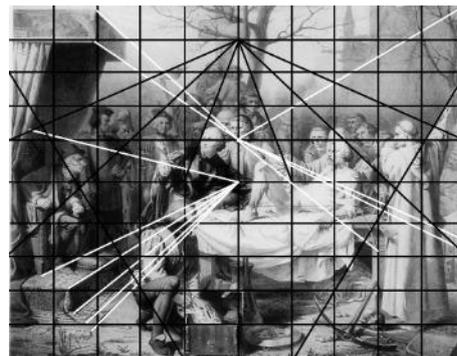


Figure 89

Œuvres en rapport :

D.32 à D.34, L.12 et L.12bis.



Figure 90

Cette anecdote, inventée de toutes pièces au XV^e siècle, n'intéressa aucun autre artiste à notre connaissance. En revanche, elle valut une gloire posthume à Rivoulon dont la lithographie fut souvent citée et étudiée dans les ouvrages traitant d'urologie, tout au long des XX^e et XXI^e siècles, comme en témoigne l'abondante bibliographie non exhaustive énumérée *infra*¹⁰⁷¹. Ce tableau semble d'ailleurs avoir particulièrement tenu à cœur à Rivoulon puisque nous connaissons, outre la lithographie reproduite ici qui nous livre la version finale de la toile, trois dessins préparatoires très poussés témoignant des différents stades de l'évolution de la composition¹⁰⁷². Rivoulon, à partir de la division de la surface suivant le nombre d'or, a visiblement carroyé cette dernière afin d'implanter ses différents groupes de personnages, et d'asseoir deux points de fuite lui ayant permis de construire la perspective du trône, du dais le surmontant, de l'estrade et du tapis qui la recouvre, du pied des deux tables et de la corniche sommitale de l'église gothique de l'arrière-plan droit (Fig. 89). Les divers groupes sont répartis

suivant le tracé de plusieurs lignes obliques partant d'un point central situé au niveau de la croix, qui dessinent une figure en diamant tronqué à sa base. Il inclut également les personnages centraux dans un ovale, la pierre tenue par Germain Collot se trouvant à l'extrémité gauche de cette figure, les yeux de la quasi-totalité des participants fixés sur elle ; elle devient ainsi le point focal de nouvelles lignes de fuite immatérielles constituées par la direction des regards. Seul l'assistant du chirurgien, agenouillé au pied de la table, se préoccupe du malade qu'il contemple, alors qu'à la gauche du dais, deux conseillers de Louis XI semblent comploter, se désintéressant du drame qui se joue tout près. Enfin, le dernier personnage à ne pas regarder le calcul extrait est un des hommes groupés autour de la croix de l'arrière-plan, qui semble agiter un béret à plume comme pour confirmer la réussite de l'opération à quelqu'un se trouvant hors champ, vers la gauche. Rivoulon a ici conservé une organisation générale qu'il avait adoptée dès son illustration pour *Alexandre*, en 1833, avec le roi de Pologne sur le pas d'une tente¹⁰⁷³. La grande différence réside dans l'abandon de la composition en frise qu'il avait jusqu'alors privilégiée dans ses scènes médiévales. S'il conserve, en effet, les deux points nodaux de lignes de fuite, à l'exemple de Jean Fouquet, il répartit ses personnages selon plusieurs plans différents, conférant un volume certain à la scène et aux personnages.

Cette toile, fidèlement traduite par la lithographie conservée, comme l'atteste la mention *pinxit*, fut précédée de trois dessins qui nous livrent les premières pensées de l'œuvre, très différentes dans leur composition générale¹⁰⁷⁴. Dans ces derniers, le roi tient une place beaucoup plus importante : il est debout, tout près du chirurgien. Tous les regards sont tournés vers lui, et non plus sur la pierre qui est pourtant incroyablement grosse, ce qui en fait l'objet principal de la scène ; c'est sans doute ce fait, détournant l'attention de l'objet même du drame, qui conduisit Rivoulon à retravailler son œuvre. En outre, Germain Collot n'était pas alors individualisé, ressemblant presque à un boucher, contrairement au parti-pris définitif, sans doute moins proche de la réalité, de le vêtir d'un habit plus luxueux. L'attitude du moine a, elle aussi, changé ; dans les esquisses, il semblait rendre grâce à Dieu de ce « miracle », alors que dans la lithographie, on ne sait s'il approuve cette opération ou la fustige considérant que l'homme veut ici jouer à Dieu. Enfin, la figure de l'assistant agenouillé, qui était anonyme dans le dessin préparatoire, est beaucoup plus travaillée dans l'œuvre finale, paraissant même être un portrait. Le décor a, lui aussi, été profondément remanié : l'église de l'arrière-plan, servant à localiser précisément l'action, n'existait pas et seule une chaumière à haut pignon triangulaire meublait le fond de la composition. Les différences principales entre deux des dessins conservés¹⁰⁷⁵ sont la position de l'assistant, tourné vers la gauche ou la droite, et celle des divers ustensiles, bassin, broc et, dans un cas, un tabouret qui n'apparaît plus dans la version définitive. En outre, les éléments évoquant la localisation de l'action dans un cimetière, pioche et crâne, n'apparaissent pas dans la composition initiale. Cette dernière était moins précisément axée sur le nombre d'or et les lignes de fuite des objets en perspective totalement incohérentes. Ces constatations conduisent à penser que ces dessins, parmi les seuls conservés du Cussetois, s'ils étaient d'instinct basés sur les divisions de la surface habituelles à l'artiste, étaient plus spontanés, moins précisément travaillés et devaient être des premiers jets « instinctifs », ce qui nous permet d'avancer une hypothèse sur la façon de travailler de l'artiste. En effet, ce dernier commençait peut-être, après sans doute quelques dessins préparatoires, par réaliser des esquisses poussées au lavis, technique dont le rendu était proche de celui de la lithographie, puis retravaillait ses compositions suivant une organisation géométrique plus stricte avant que de se jeter sur la toile, sans, semble-t-il, effectuer de tracé préalable.

Le souci de précision archéologique de l'artiste est toujours intact. La silhouette de l'église, au fond à gauche, est, sans aucun doute, bien celle de Saint-Séverin, reconnaissable à ses frontons triangulaires, ses pinacles et ses deux rangées de gargouilles. Afin de bien localiser l'action dans le cimetière attenant, Rivoulon a groupé, en bas à droite, une pelle en bois, une pioche et un crâne, les outils abandonnés laissant également à penser que les assistants ne donnaient guère de chance au malade de survivre. Les objets ayant servi pour l'intervention sont eux aussi cohérents avec l'époque considérée : la mallette de chirurgien en forme de coffre à couvercle bombé, le broc et le bassin que l'on imagine en cuivre, ainsi que le sablier, posé derrière l'archer, dont on discerne mal l'utilité, aucune anesthésie n'étant connue au XV^e siècle, ce qui explique par ailleurs le fait que le patient soit solidement entravé à la table pour l'empêcher de bouger. Si les représentations sur le dais sont difficilement lisibles, il est évident que la partie frontale comporte trois blasons, alors que sur le pan latéral, une scène symbolique est figurée, utilisant des hiéroglyphes égyptiens. Elle comporte en effet, de gauche à droite, une sorte d'autel sur lequel une figure masculine est accroupie, un bœuf surmonté d'un sexe masculin (l'association des deux éléments évoquant le taureau, le *ka* pharaonique), un animal dressé sur ses pattes arrière et un triangle ressemblant à la lettre *q* hiéroglyphique : nous n'avons pu retrouver la source d'inspiration de l'artiste, ni même interpréter ce rébus. Rivoulon, comme à son habitude, a particulièrement soigné les costumes et leur cohérence avec la période considérée. La figure et l'habillement de Louis XI sont ceux que lui confère la tradition, mais il est vrai qu'au XIX^e siècle les épisodes de ce règne ne furent guère à l'honneur, et il fallut attendre les premiers manuels scolaires de la Troisième République pour voir son image généralisée et, par exemple, les fillettes dans lesquelles il était censé retenir ses prisonniers, abondamment illustrées. C'est surtout à travers des épisodes du *Quentin Durward* de Walter Scott (1821) que ce souverain fut représenté, comme dans les tableaux de Richard Parkes-Bonington (1802-1836) en 1825-1826¹⁰⁷⁶, Ferdinand Wachsmuth (1802-1869), peint en 1827, ou d'Hippolyte Lecomte (1781-1857), en 1831¹⁰⁷⁷. Rivoulon s'est peut-être aussi directement inspiré du costume réalisé par Louis

Bou langer, en 1827, pour la pièce *Louis XI* de Mély-Janin, adaptation du roman de Scott¹⁰⁷⁸, ou encore de ce tableau anciennement conservé au Palais-royal interprété successivement par Claude-Noël Thévenin (1800-1849)¹⁰⁷⁹ et Jean-Léonard Lugardon (1801-1884)¹⁰⁸⁰, en 1836, puis Édouard Cibot (1799-1877)¹⁰⁸¹, en 1837, pour le musée de l'Histoire de France de Versailles que le Cussetois connaissait sans doute très bien. Le rappel de *Quentin Durward* est également sensible dans la tenue de l'arquebusier écossais debout derrière Collot, portant le traditionnel bérêt à plume, qui faisait partie de la célèbre garde personnelle du roi. Il est intéressant de remarquer que Rivoulon illustra deux autres épisodes du règne de ce souverain pour l'édition Cajani de *l'Histoire de France* d'Anquetil et qu'il s'agissait encore une fois d'épisodes historiques et non de scènes tirées des nombreux romans ou pièces de théâtre le mettant en scène au cours de la première moitié du XIX^e siècle¹⁰⁸².

Le premier, l'écrivain aubussonnais Alfred Assolant (1827-1886), rédigea une critique mi-figue, mi-raisin, de l'œuvre, lors de sa présentation à Limoges en 1858 : « Je félicite M. Rivoulon, auteur de la *Première opération de la pierre faite au cimetière de Saint-Séverin*, par Germain Collot, d'avoir choisi un si heureux sujet. La première règle de la peinture n'est-elle pas d'offrir à l'esprit et aux yeux des images agréables, ou fortes ou touchantes ? Et quelle image plus agréable aux yeux d'un médecin ou d'un anatomiste que ce condamné à mort qu'on découpe tout vivant sous les yeux de Louis XI ? Germain Collot, armé de son scalpel et se tournant vers le roi pour lui expliquer l'opération, est un homme fort aimable et un bon courtisan. Sa figure gracieuse et souriante rayonne du plaisir de découper en si bonne compagnie et contraste fort heureusement avec les traits contractés du pauvre diable. Ce tableau si bien fait pour flatter l'amour-propre de la Faculté de médecine, est un joli pendant du célèbre *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*¹⁰⁸³. M. Rivoulon est parisien ». Henri Ducourtieux, quant à lui, semble avoir apprécié ce tableau sans réserve, à cette même occasion : « 227. Première opération de la pierre. "Sous le bon roi Louis XI un chenapan, tourmenté de la pierre, fut condamné à mort pour ses méfaits. Sa grâce lui fut pourtant offerte s'il voulait subir l'opération du lithorineur ou d'un instrument analogue. Mourir pour mourir, notre homme accepta. La toile de M. Rivoulon reproduit d'une façon très dramatique la scène où Germain Collot vient de terminer avec bonheur cette douloureuse opération." » Cette description se rapproche de celle qui figure dans un des dossiers des archives nationales, sans doute rédigée par Rivoulon lui-même : « Première opération de la Pierre faite dans le Cimetière St Séverin par Germain Colot, en présence du Roi Louis XI. Janvier 1474. Les Physiciens de l'Ecole de Paris demandèrent au roi un archer de Meudon condamné à Mort, afin de pouvoir expérimenter sur lui. Sa Majesté leur accorda leur demande et cette opération se fit publiquement dans le Cimetière. Après qu'on eut examiné et travaillé on remit les entrailles dans le Corps du dit archer, qui fut recousu, et par l'ordonnance du Roi, très bien pensé, et tellement qu'au bout de quinze jours il fût guéri, et eut rémission de son crime sans dépens. On lui donna même de l'argent »¹⁰⁸⁴. Cette dernière description prouve que l'artiste s'inspira de sources assez anciennes, où le lieu d'origine de l'archer, Meudon, n'avait pas encore été remplacé par Bagnolet, comme c'était le cas depuis la réédition, en 1685, de *l'Histoire de France depuis Faramond jusqu'au Règne de Louis le Juste* de François-Eudes de Mézeray, ouvrage que Rivoulon connaissait, puisqu'il avait été sa source d'inspiration pour son *Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356*, de 1838¹⁰⁸⁵ ; le texte de sa main, collé au revers de notre **D.34**, prouve d'ailleurs que cette source était l'origine même du récit. En effet, cette anecdote, qui se serait déroulée à Paris en 1475, est relatée pour la première fois par un contemporain, Jean de Roye, dans son *Journal*, connu aussi sous le nom de *Chronique scandaleuse* (1460-1483)¹⁰⁸⁶, qui ne précise pas l'identité du chirurgien. Reprise dès la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, l'histoire connut un succès immédiat et se trouva insérée, en 1573, dans les *Deux Livres de Chirurgie* d'Ambroise Paré. Il fallut attendre la publication, en 1714, de *l'Index Funereus Chirurgorum Parisiensium* de Jean Devaux, pour qu'apparaisse l'énigmatique Germain Collot, inconnu parmi les chirurgiens de la faculté de Paris au XV^e siècle et qui n'a visiblement jamais existé ; ce personnage figura désormais dans tous les dictionnaires français édités à partir de 1721 et les histoires de la chirurgie qui affirmèrent que la découverte de la lithotomie chirurgicale était bien française et non italienne. Cette affirmation apparaît également dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, non citée par les Nutton¹⁰⁸⁷. Dès 1840, l'anecdote fut mise en doute par Joseph-François Malgaigne et Rivoulon semble marquer l'extrême limite de la foi en la réalité de cette intervention, ajoutant même, selon une source qui n'a pu être retrouvée par Christine et Vivian Nutton, deux détails inédits jusqu'alors : la localisation de l'événement dans le cimetière de Saint-Séverin et la présence du roi Louis XI. En outre, il retourne, nous l'avons vu, à l'origine ancienne du condamné, Meudon et non Bagnolet. Il semble bien qu'il ait été le seul artiste à jamais peindre cette anecdote comme une « picturesque vision of history designed to appeal alike to the public passion for medievalism, patriotism, and surgery »¹⁰⁸⁸. Rivoulon suggéra à plusieurs reprises que ce sujet particulier, et unique à notre connaissance dans la peinture française, soit déposé dans une institution médicale. Ce sentiment semble avoir été partagé par Gustave Gouellain qui écrivait, à l'occasion de l'exposition de Rouen de 1862 : « Nous ne parlerons que pour mémoire de M. RIVOULON. Quand on expose de pareils sujets, c'est à la médecine et non pas à la critique qu'il faut s'adresser pour avoir un compte-rendu sérieux »¹⁰⁸⁹ !

Lors de la présentation de l'œuvre à Limoges, le tableau fut dégradé, à la suite du bris d'une vitre, consécutif à une puissante rafale de vent, « dont les débris ont percé la toile en quelques endroits »¹⁰⁹⁰. Rivoulon se retourna alors en justice contre le maire pour essayer d'obtenir une indemnisation, mais l'arrêt de la Cour de Limoges, destiné à faire jurisprudence, lui fut défavorable : « PRÊT, BATIMENT, EXPOSITION, PRÊTEUR,

RESPONSABILITÉ, DÉFAUT APPARENT. *La ville qui fournit gratuitement le bâtiment nécessaire à une exposition forme, avec chacun des exposants, un contrat de commodat ; dès lors, elle n'est responsable des dommages causés à ces derniers qu'autant que ce dommage est résulté, soit de son fait, soit des défauts de la chose prêtée, si, les connaissant, elle n'en a pas averti l'emprunteur (c. nap. 1891) ; Spécialement, elle n'est pas responsable des avaries causées par un orage aux objets exposés, alors même qu'on pourrait y voir le résultat d'un défaut de solidité ou d'un vice de construction, si ces prétendus vices de construction étaient assez apparents pour ne pas échapper à l'examen des exposants. Il en doit être ainsi, alors surtout que, par un arrêté spécial, les exposants avaient été avertis que la ville n'entendait pas être responsable des dégâts et dommages qui pourraient survenir malgré les précautions qu'elle prendrait pour préserver les objets exposés. (Le maire de Limoges C. Rivoulon.) – ARRÊT. ».*

P.54

Le Christ

Réalisé entre le 7 août 1851 et le 12 février 1852¹⁰⁹¹

Huile sur toile

H. 360 ; L. 234

Sdbg, à l'huile rouge, ombrée de noir : AR (accolés)IVOULON – 1852

Inscriptions :

Sur la toile, inscrit à l'huile noire sur le titulus : *σωθερ [...] ζωλο : cole [...] - JESVS NAZAREI. - REX JVDEORVM*

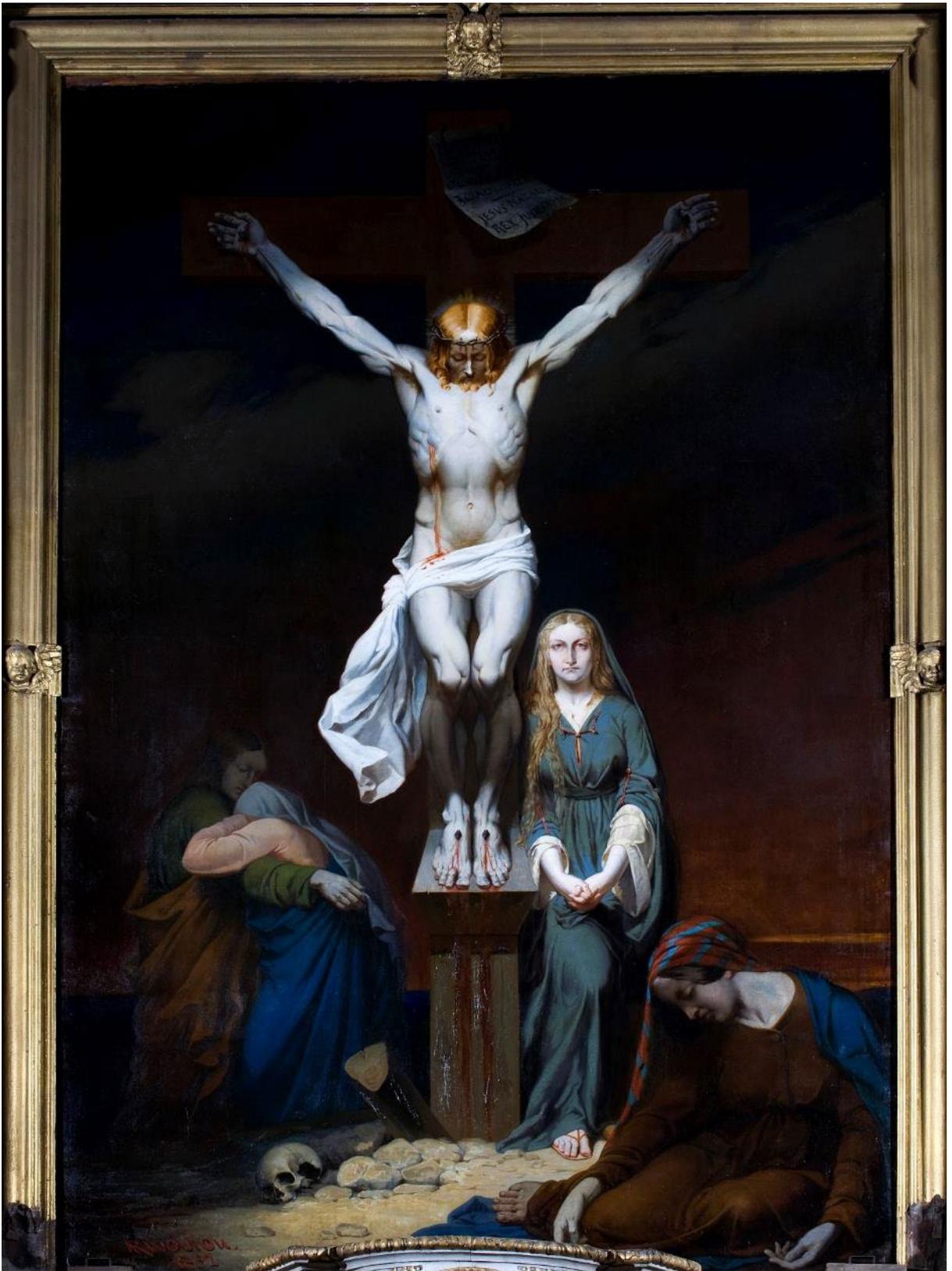
Au revers, sur la toile, au milieu à gauche, manuscrit en noir : *Lequel Paul – 1^{er} Juin 1897*

Au revers, dans la partie gauche de la traverse horizontale inférieure, manuscrit en noir : *463*

Au revers de la toile, imprimé dans un ovale en noir au pochoir : *Rue Childébert – à Paris – M^{me} PICARD – Mnd de COULEURS FINES¹⁰⁹²*

Historique :

Lors d'une délibération du 8 mai 1851, la municipalité décide de soutenir la demande du conseil de fabrique de Givet Saint-Hilaire (Ardennes) au ministère afin d'obtenir un tableau pour le maître-autel de l'église paroissiale ; suite à un courrier du conseil de fabrique du 13 mai suivant, appuyé par la commune mais aussi par des représentants du peuple locaux, le ministre décide que la commande d'un tableau serait confiée à Rivoulon, récemment recommandé par le conseiller d'État Sébastien-Joseph Boulatignier (1805-1895)¹⁰⁹³ ; les exigences locales étaient très précises : le tableau devrait remplacer *l'Enfant Jésus enseignant dans le temple* du maître-autel, très dégradé et devait donc mesurer exactement 3,60 m. de hauteur par 2,34 m. de largeur ; l'arrêté est pris le 7 août 1851 fixant la rémunération du peintre à deux mille francs, précisant bien qu'un cadre existe déjà et qu'il n'y a pas lieu d'en fournir un ; il est notifié le 20 août suivant ; le maire et le curé sont avisés de cette décision dès le lendemain ; Rivoulon sollicite une avance à la hauteur de la moitié de la somme prévue et, par courrier du 6 octobre 1851, l'inspecteur des Beaux-Arts, le peintre Théodore Dubois (1804-1879), informe le ministère que « ce tableau n'est pas très avancé quoique la toile soit entièrement couverte » ; il est décidé, par arrêté du 13 octobre suivant, d'accorder à l'artiste un acompte de seulement cinq cents francs ; un deuxième arrêté, de même montant, est pris le 30 décembre ; par courrier du 12 février 1852, Rivoulon annonce l'achèvement du tableau qui est officiellement accepté par l'inspecteur Dubois par courrier du 16 février, l'ayant trouvé réalisé « dans de bonnes conditions » ; il semble d'ailleurs que le comte de Nieuwerkerke ait eu l'occasion de voir cette toile chez Souty, qu'il qualifie de « belle production »¹⁰⁹⁴ ; le versement du solde est décidé par arrêté du 20 mai 1852 ; devant l'impatience du député des Ardennes (courrier du 18 juillet 1852), le ministre assure, dans sa réponse du 24 juillet suivant¹⁰⁹⁵, que l'œuvre sera rapidement expédiée, ce qui n'était pas encore fait au 13 décembre 1852, malgré les relances du maire (4 septembre 1852) et du préfet (13 décembre 1852) ; cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1852 et fut refusée par le jury ; elle fut finalement installée dans l'église de Givet à une date inconnue, mais sans doute en 1853, dans le retable majeur du chœur de l'église où elle figure toujours aujourd'hui ; sans doute « restaurée » une première fois par un certain Paul Lequel en 1897 ; restaurée en 2008 par Christian Vibert atelier de la Renaissance, Reims.



Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 22 et *KK 45, n° 463 ; arch. nat. F²¹ 105, dr. 59 et F²¹ 326, dr. 16 ; arch. dép. des Ardennes, fonds des A.O.A.¹⁰⁹⁶ ; arch. municipales de Givet, *Registre des délibérations*, 9D1 f° 270 r° et v°, séance du 8 mai 1851 ; bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, Dr Beugnies, *Album d'art religieux*, 1900 ; Châlons-en-Champagne, D.R.A.C. Champagne-Ardenne et Paris, médiathèque du patrimoine et de la photographie : Christian Vibert, Atelier de la Renaissance, *La Crucifixion par Rivoulon. Église Saint-Hilaire de Givet*, Dossier d'intervention, août 2008.

Bibliographie :

Maurice Cosyn, *Givet*, guide du syndicat d'initiative, 1932, p. 17 ; Anonyme, « Givet, l'église Saint-Hilaire », *L'Ardennais*, 16 mai 1947 ; Hubert Collin et Pierre Brunon, *Les églises anciennes des Ardennes*, office départemental du tourisme des Ardennes, 1969, p. 70 ; **Georgel**, p. 213 ; Gilles Blicq et Thierry Zimmer, *Restauration du Christ d'A. Rivoulon (1852. Un tableau singulier de l'église Saint-Hilaire de Givet (Ardennes))*, site de la D.R.A.C. Champagne-Ardenne, dossiers thématiques, novembre 2008 : http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/3documentation/nav2_givet.htm (consulté le 27 janvier 2009)¹⁰⁹⁷ : <http://inventaire-patrimoine.cr-champagne-ardenne.fr/dossier/tableau-du-maitre-autel-calvaire/875339cb-b310-4109-b612-dbae5a9849de> (consulté le 31 août 2022) ; Palissy, n° PM08000217

Lieu de conservation : église Saint-Hilaire de Givet (Ardennes), au centre du retable du maître-autel.

MH 06/03/1970¹⁰⁹⁸

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. PFH-5808

L'œuvre est très singulière. Construite autour de la figure du Christ crucifié, placé au centre exact de la toile, elle est dominée par la figure de ce dernier et, surtout, par le personnage de Madeleine, debout à sa gauche, appuyée contre la croix et accoudée sur le suppedaneum ; elle fixe intensément le spectateur, quelques larmes coulant sur ses joues. Ce parti-pris surprenant, voire dérangeant, est, à notre connaissance, unique dans l'histoire de la peinture. Cette interpellation silencieuse, cette accusation muette sont d'une force rarement atteinte. Rivoulon a conçu ici un tableau de retable de maître-autel destiné aux fidèles, interpellés dans leur conscience juste au-dessus du tabernacle renfermant les Saintes Espèces. L'attitude est culpabilisante, même si teintée d'espoir, bien loin de la sérénité et de la compassion nazaréenne ; cette œuvre marque un tournant profond dans l'inspiration religieuse de l'artiste, qui ne peindra plus ses sujets chrétiens comme il le fit auparavant. Elle annonce par ailleurs la qualité d'acteur privilégié de Madeleine, appelée à témoigner de la résurrection, ce que son attitude calme, presque détachée, mains jointes sur la cuisse droite, semble renforcer, appelant le fidèle à une projection dans l'avenir. Contrairement à l'abandon ou au désespoir habituels de la pécheresse, dans les représentations du Calvaire, Rivoulon privilégie ici son statut de disciple¹⁰⁹⁹ (et, en quelque sorte, d'apôtre, au sens étymologique du terme¹¹⁰⁰), si souvent souligné, et installe une intimité que renforcent les lignes de construction.

Comment Rivoulon obtint-il ce résultat ? Grâce tout d'abord à une composition organisée autour du nombre d'or (**Fig. 17**). En effet, la division de la surface par 1,618, hormis la définition de figures géométriques enserrant physiquement les acteurs du drame autour de la personne exactement centrée du Christ¹¹⁰¹, permet à l'artiste d'attirer l'attention sur certains points nodaux porteurs d'une signification symbolique. Le premier d'entre eux se situe au milieu de la tête du Christ d'où partent les lignes définissant la position de son corps et de celui de Madeleine : c'est le siège de la pensée qui semble ainsi désigné, celui qui organise. La deuxième intersection est placée sur le sternum du Christ, formant le sommet du triangle enserrant la partie basse de son corps, le buste de la Madeleine et les têtes de saint Jean et de la Vierge : c'est l'emplacement traditionnel du Cœur de Jésus tel qu'il figure sur les représentations du Sacré-Cœur, le siège de l'Amour divin à partir duquel est tracé le triangle contenant les récipiendaires premiers de cet amour : sa mère, le disciple préféré et le témoin de la résurrection. Enfin, le croisement médian supérieur, déterminé par la division selon le nombre d'or, désigne le sacrum de Jésus, donc son sexe, preuve manifeste de l'Incarnation¹¹⁰², dissimulé par le périzonium et par le resserrement des cuisses du supplicié en un geste presque pudique. Dissimulé... certes, mais beaucoup moins que nous ne le pensions avant la restauration de 2008 qui permit de découvrir un repeint de pudeur cachant la large toison pubienne initiale qui dut choquer le jury du Salon de 1852 et explique peut-être le refus de ce dernier d'exposer cette commande de l'État. À partir de cette composition géométrique et symbolique, dans un paysage sombre illuminé par une seule lueur crépusculaire à l'horizon à droite, Rivoulon a visiblement voulu construire des figures étonnantes, inhabituelles, pour les deux personnages principaux. Leur aspect surréel est renforcé par la lumière qui éclaire la scène, physiquement impossible car seuls le Christ, Madeleine, le sol caillouteux au pied de la croix et, dans une moindre mesure, le crâne d'Adam sont éclairés de face, sans aucune autre diffusion comme si leurs silhouettes avaient été collées. Nous avons déjà signalé que l'artiste avait conçu au moins un de ses *Christ*, avec un corps athlétique et un

souci quasi anatomique des conséquences du supplice de la crucifixion¹¹⁰³. Cette observation est ici exacerbée. Le buste est affaissé sur lui-même, les muscles des bras tendus à se rompre, comme en témoignent le creusement des aisselles, la saillie marquée des crêtes iliaques et l'enfoncement de la tête, qui est tel que le menton disparaît entre les trapèzes, derrière les clavicules ; les côtes remontées et la saillie des grands obliques attestent de l'asphyxie provoquée par ce supplice. Si la position des genoux, rejetés vers l'avant, est pathologiquement cohérente, leur resserrement, dans un plan strictement frontal, ne peut trouver une explication que pour les raisons symboliques que nous avons évoquées précédemment. Hormis la stricte verticalité de cet affaissement, difficilement concevable, la seule impossibilité physique, commune, pour des raisons de tradition, à presque toutes les représentations du Christ en croix, est le percement des paumes du supplicié qui n'auraient pu supporter le poids du corps, les clous étant, dans la réalité, enfoncés au niveau des poignets. Le réalisme du supplice confine même à un certain morbide qui ne dut guère être apprécié par le jury du Salon, comme la coulure du sang sur le bord du perizonium qui semble par ailleurs se remplir du même liquide dans l'entre-jambes. Les teintes employées par Rivoulon, sont claires et froides : blanc pour le périzonium qui ici encore se déploie sous le souffle d'un vent absent¹¹⁰⁴, blanc blafard, cassé de bleu, pour les chairs, rouge pour le sang qui coule de la plaie due au coup de lance. Seule la tête du Christ présente une couleur plus chaude : celle de la chevelure, strictement partagée par une ligne médiane, dont on ne sait si sa blondeur est intrinsèque ou due au rayonnement du halo bleu cerné de jaune qui la ceint. Beaucoup de ces détails renvoient directement à l'évangile de Jean : « Arrivés à Jésus, ils le trouvèrent mort ; ils ne lui brisèrent pas les jambes¹¹⁰⁵, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et aussitôt il sortit du sang et de l'eau (ce qui explique sans doute l'aspect parfois légèrement dilué de la teinte du sang chez Rivoulon). Celui qui a vu en rend témoignage, - un authentique témoignage, et celui-là sait qu'il dit vrai, - pour que vous aussi vous croyiez »¹¹⁰⁶. Les personnages annexes trouvent aussi leur justification dans ce texte : « Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère, la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie de Magdala. Voyant sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère : "Femme, voici ton fils." Puis il dit au disciple : "Voici ta mère." À partir de cette heure, le disciple la prit chez lui »¹¹⁰⁷. On le sait, seul Jean précise la proximité de la « famille » du Christ au pied de la croix, les autres évangélistes la plaçant au loin. Enfin, le titulus en trois langues renvoie lui aussi à la seule description de Jean¹¹⁰⁸. Tout ceci pourrait sembler habituel de toutes les dépositions de croix jamais peintes, si deux détails ne nous permettaient de supposer une relecture attentive du texte par Rivoulon : la seule présence des personnages décrits par l'évangéliste et le geste d'amour, de soutien, mais aussi le mouvement de départ du groupe de saint Jean et de la Vierge. La figure du premier, jeune, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, est légèrement estompée, comme s'il s'éloignait, son bras soutenant la mère de Jésus effondrée sur son épaule et dont le visage est invisible, habillée de la robe rose, du manteau bleu traditionnels et d'un voile bleu-gris. La figure de Marie de Clopas¹¹⁰⁹, prostrée, semble, avec son voile rouge et bleu drapé en turban sur sa tête, une des rares concessions à l'orientalisme que fit jamais Rivoulon, en un rappel de certains personnages féminins secondaires d'Eugène Delacroix : la femme agenouillée à gauche dans *Les massacres de Scio* (1823-1824) et la jeune fille blonde éplorée, au premier plan droit de *La prise de Constantinople par les croisés* (1840). Quoiqu'au premier plan, ce personnage s'efface devant les deux figures centrales, grâce à la teinte ternie de sa robe brique et à la pâleur de ses chairs, renforcées par le bleu profond du manteau jeté sur ses épaules. La figure principale de cette œuvre est, nous l'avons vu, Madeleine. Ses longs cheveux blonds dénoués, recouverts d'un voile gris-bleu, encadrent un visage aux traits parfaitement symétriques. Vêtue d'une tunique blanche à rayures recouverte par une robe bleue au col fermant par le système de boutons propre aux galabeyas, elle se tient très droite, appuyée contre la croix, mains jointes au niveau des cuisses, comme le ferait une « épouse » ou une « amante ». Très curieusement, Rivoulon semble ici détourner le *Stabat Mater* en un « *Stabat Maria Magdalena* », guère orthodoxe. D'un point de vue textuel, il s'inspire, en partie, pour la mise en place de Madeleine, des trois premières stances de cette prose : « *Stabat Mater dolorosa, – Juxta Crucem lacrymosa, – Duspendebat Filius* » : elle « se tient debout », « pleurant juste à côté » de la croix d'où « pend », ou « se trouve suspendu », le Christ. Cette assimilation particulière trouve peut-être son explication, non pas dans une exégèse forcée, mais plutôt dans un statut de récitante conféré à Marie-Madeleine qui semble ainsi inciter les fidèles à déclamer le *Stabat Mater*, « Prose au temps de la Passion de notre Seigneur »¹¹¹⁰, en se mettant à leur place. Plusieurs strophes de ce texte semblent s'appliquer parfaitement à cette exhortation muette : « *Juxta Crucem tecum stare, – Te libenter sociare – In planctu desidero* » et, plus loin, « *Fac me Cruce custodiri, – Morte Christi praemuniri, – Consoveri gratia* ». Les traductions des livres de messe des XVIII^e et XIX^e siècles sont fort éloignées du texte latin dont Rivoulon paraît s'être directement inspiré¹¹¹¹ ; ce fait, ainsi que la reproduction de la *Vita* de saint Martin dans le tableau du Salon de 1837¹¹¹², nous inciterait à penser que l'artiste avait étudié cette langue au cours de sa scolarité et souhaitait revenir aux textes originaux pour composer ses iconographies. Il est enfin intéressant de constater qu'il est possible que l'artiste ait été influencé dans le choix de ces dernières par la musique baroque et classique. En effet, les Litanies, comme le *Stabat Mater*, ainsi par ailleurs que les Lamentations de Marie-Madeleine, font partie des oratorios ou des motets classiques de ces époques, comme chez Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), auteur d'un *Stabat Mater* et des *Litaniae de Beata Maria Virgine*, ou Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), compositeur d'un *Stabat Mater* et d'une *Lamentation de Marie-Madeleine*. Notons enfin que vers 1850, avant que Rivoulon ne commence à composer son tableau, Dom Fonteines avait écrit une mélodie du *Stabat Mater*, qui ne devait être

officialisée dans le graduel romain que sous Pie X (1903-1914), et que le Cussetois put peut-être entendre lors des messes.

Un rapprochement iconographique peut-être trouvé dans la *Mater dolorosa* d'Hippolyte Flandrin (1809-1864), présentée au Salon de 1845 (n° 598), et que Rivoulon ne pouvait manquer de connaître¹¹¹³. Certes, ce dernier tableau tient sa force de la solitude de la Vierge, de l'absence du corps du Christ et de la présence de la couronne d'épines et d'un clou dans les mains ouvertes de sa Mère. Mais l'attitude droite de cette dernière, son regard intense tourné vers les fidèles et le paysage crépusculaire dans lequel est placée la scène annoncent le parti pris adopté par Rivoulon dans l'œuvre de Givet. Jean-Pierre Cuzin a démontré ce que le tableau de Flandrin devait aux Raphaélites, en le rapprochant de la gravure représentant une *Piéta* de Marcantonio Raimondi¹¹¹⁴, et il est évident ici que le Cussetois, après avoir été fortement influencé par les Nazaréens, semble se référer désormais au XVI^e siècle italien, peut-être à travers la lecture qu'en fit Hippolyte Flandrin, hypothèse confirmée par son *Saint Éloi* et son *Saint Sébastien* postérieurs¹¹¹⁵. L'iconographie du *Stabat Mater* connu, par ailleurs, un écho tardif dans le tableau de même nom d'Hippolyte Lazerges, en 1874¹¹¹⁶.

Si ce tableau a été refusé par le jury du Salon de 1852, cas rarissime à partir du moment où une œuvre avait été commandée et acceptée par l'État, c'est sans doute plus à cause de son originalité iconographique que pour des raisons picturales. En effet, le tableau est tout à fait correct d'un point de vue technique et parfaitement semblable aux œuvres du Cussetois déjà acceptées précédemment ou qui le seront postérieurement. La récente restauration¹¹¹⁷ a permis de constater que Rivoulon avait utilisé, comme à son habitude, une toile en un seul lé d'un tissage armure toile serré, avec un fil moyen, recouverte d'une préparation blanche de nature industrielle apprêtée par la maison Picard dont le tampon figure au revers. Pour la première fois, un dessin sous-jacent très léger peut être constaté. La surface peinte présente une matière homogène et le film de peinture régulier est caractéristique du « faire » de l'artiste, toujours soucieux d'obtenir un rendu lisse en demi-pâte ponctué de rares, mais très épais, empâtements sur les reflets de lumière, le sang du Christ et la base de la croix. La couche picturale est principalement constituée d'à-plats de couleur complétés, dans les vives lumières, par des touches vibrantes. L'arrière de la toile comporte des traits de couleur, tests ou essuyage de pinceau, comme on peut aussi en constater au revers de *L'affaire des batteries blanches*¹¹¹⁸.

Ce *Christ*, selon le titre donné par le dossier des archives nationales, bien qu'il s'agisse plutôt d'un *Calvaire* ou d'une *Crucifixion*, a été installé dans le maître-autel du XVII^e siècle de l'église Saint-Hilaire de Givet, réalisé par un certain Vauban en 1682, sur un châssis à clés à quatre traverses en croix assemblées en queues d'aronde. Son insertion parfaite dans cet ensemble prouve que la demande visait bien à remplacer la toile ancienne détériorée, ou disparue, et que des mesures précises avaient été fournies à Rivoulon. Le cadre actuel était sans doute celui commandé par l'État dont la moulure inférieure fut supprimée en raison d'un problème d'affaissement partiel de la structure qui nécessita un calage partiel du tableau toujours en place. Le milieu des montants furent découpés pour insérer des têtes d'anges dorées datant du XVII^e siècle qui devaient appartenir à l'ancienne moulure.

P.55

Portrait de M^{lle} N.S., enfant

< mai 1853¹¹¹⁹

Technique inconnue (la mention « P » (Peinture) accompagnant le titre de cette œuvre dans le Registre du Salon de 1853 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 65 ; L. 55¹¹²⁰

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1853 ; elle fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 46, n° 690.

Lieu de conservation : inconnu.

P.56

Portrait de M.E.L...

< avril-mai 1853¹¹²¹

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1853 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. 80 ; L. 55¹¹²²

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1853, n° 997

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 46, n° 689.

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; *Fournieris, 1956*, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Portrait de M.E.L... (titre Th. Zimmer) (Fig. 91)

Félix Tournachon, dit « Nadar » (1820-1910)

Dessin (caricature)

1853

Monogrammé b.d. : N

H. et L. du dessin original inconnues

Inscriptions :

En légende au-dessus de la caricature proprement dite : 997 Oh ! oh ! monsieur Rivoulon ! voici un vilain monsieur et une peinture qui n'est pas belle.

Bibliographie : « Nadar Jury au Salon de 1853 », Paris, 1853, n° 997.



Figure 91

Nous ne savons pas quel personnage est représenté ici. Nous pensons que ce tableau pouvait correspondre au dessin n° **D.36** de notre catalogue en raison de l'identité de dates. Néanmoins, cette hypothèse a dû être abandonnée à la suite de la découverte d'une caricature de Nadar qui ne correspond en rien au dessin susmentionné. La charge de ce dernier ne permet guère, contrairement à celle qu'il fit quelques années plus tard pour le *Portrait de M^{me} Cambardi-Badochi, artiste du théâtre impérial italien*¹¹²³, de se faire une idée de l'œuvre dans sa globalité. En effet, seul un buste surmonté d'une tête au très long nez, coiffée d'in vraisemblables cheveux rejetés vers l'arrière et portant favoris, telle une préfiguration de personnage de manga japonais, a été dessiné par Nadar qui ne mit peut-être en évidence que ce qui lui semblait le plus digne de moquerie. Il est en tout cas certain que le photographe n'appréciait pas les portraits de Rivoulon et qu'il ne nous a laissé, par ailleurs, aucune appréciation sur d'autres types d'œuvres du Cussetois.

Il est intéressant de constater que, pour la première fois dans le catalogue du Salon, le nom de l'auteur est accompagné de références : « né à Cusset (Allier), élève de M. Picot. Méd. 3^e cl. (Histoire) 1846 », alors que cette précision apparaissait dès 1846 dans le Registre du Salon¹¹²⁴.

P.57

Jésus guérissant un possédé

Réalisé entre le 29 décembre 1852 et le 9 janvier 1854¹¹²⁵

Huile sur toile

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Alors que Rivoulon sollicite depuis la fin de l'année 1852 une commande de l'État, le ministre prend un arrêté en ce sens le 29 décembre et lui annonce, par courrier du 5 janvier 1853, qu'il lui confie la réalisation d'une œuvre dont le sujet n'est pas précisé, rémunérée deux mille francs ; parallèlement, par un courrier du 11 février 1853, le directeur de l'asile public d'aliénés d'Armentières avait sollicité auprès du préfet du Nord un tableau pour le chœur de la chapelle de l'établissement nouvellement décoré ; sa demande est relayée par le préfet (le 18 février) au ministère, le conseiller

d'État chargé de la direction générale de l'administration intérieure transmettant cette demande auprès du ministre par courrier du 9 mars suivant ; le 2 mai 1853, l'inspecteur des Beaux-Arts Dubois informe le ministère que le tableau est bien avancé, « bien composé et d'un effet large et entendu » ; le 17 mai suivant, un arrêté autorisant le versement d'un acompte de six cents francs (et non de la moitié réclamée) mentionne pour la première fois le sujet de l'œuvre : *Jésus guérissant un possédé* ; par un courrier du 10 juillet, nous apprenons que Dubois s'est rendu à nouveau dans l'atelier du peintre et a trouvé le tableau « fort avancé et dans des conditions assez favorables » ; suite à ce rapport, le ministre prend un arrêté le 20 juillet autorisant le versement de quatre cents francs ; le 28 décembre 1853, Rivoulon informe de Mercey de l'achèvement du tableau et précise « j'attends la Bordure pour le retoucher définitivement avant de la mettre à la disposition du Ministère » et demande le versement du solde¹¹²⁶ ; le 9 janvier 1854, nouveau rapport de l'inspecteur qui note non seulement que l'œuvre est achevée mais aussi qu'« il y a progrès chez cet artiste et [qu'il n'a] eu que des éloges à lui adresser » ; le solde lui est versé par arrêté du 20 janvier ; le 3 février 1854, le directeur de l'asile ne voyant rien venir, relance le préfet qui lui-même ressaisit l'administration centrale par courrier du 9 du même mois ; l'arrêté attributif est pris le 15 août 1854 ; le ministre répond au préfet le 19 août qu'il a décidé d'attribuer à l'asile d'aliénés d'Armentières le *Jésus guérissant le possédé* de Rivoulon, tout en précisant, comme à l'habitude, que les frais d'encadrement, d'emballage et de transport étaient à la charge du récipiendaire qui pouvait par ailleurs désigner un correspondant à Paris pour l'acheminement ; en marge du dossier conservé aux archives nationales figure l'indication « 19 août, écrit à Souty, à Toussaint » qui nous indique que l'encadrement avait été confié à la première maison et l'emballage et le transport à la seconde ; le préfet informe l'asile de cette décision dès le 23 août, ce dernier acceptant par courrier du 7 septembre 1854 d'acquiescer les frais demandés ; après avoir transmis cette information au ministère par courrier du 14 septembre, le préfet demande, le 28 octobre suivant, l'expédition rapide de l'œuvre, mais, le 22 février 1855, une plainte du directeur de l'asile au préfet prouve qu'elle n'a pas encore été acheminée ; le préfet relance encore une fois le ministère le 27 février ; ce dernier l'informe enfin par courrier du 5 mars 1855 que le tableau doit être présenté à l'exposition universelle et qu'il ne pourra être envoyé à Armentières qu'après la clôture de cette manifestation¹¹²⁷ ; il convient de noter que cette toile ne figure pas dans le catalogue de l'exposition de 1855, ce qui n'est pas rédhibitoire ; elle ne se trouve en tout cas plus dans l'asile d'aliénés d'Armentières¹¹²⁸ ; l'hôpital ayant été entièrement rasé pendant les combats de la Première Guerre mondiale puis en mai 1940, il est vraisemblable que l'œuvre ait alors été détruite¹¹²⁹.

Sources :

Arch. nat. F²¹ 105, dr. 60 et F²¹ 391, dr. 4 ; arch. dép. du Nord, 1 T 273/6 ; The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, *Collection de correspondance des Vollon : Series III - Other Correspondents, 1846-1935*, Box 3, Folder 23 (ar-ml228.53).

Bibliographie :

Angrand, 1968, p. 309 ; *Foucart, 1987*, p. 381.

Lieu de conservation : inconnu.

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, en cours d'inventaire.

Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pu retrouver aucune trace de cette œuvre. Il convient néanmoins de remarquer que ce thème, contrairement à la guérison du paralytique, ne fut guère traité dans l'art français, bien que l'on puisse le rattacher au Jésus thaumaturge privilégié par les davidiens. Au XIX^e siècle, seules quatre œuvres sur ce thème, dont la présente, furent achetées par l'État : le *Jésus guérissant un possédé* (1816) de Pierre-Raymond-Jacques Monvoisin, dit « Quinsac-Monvoisin » (1794-1870),¹¹³⁰ celui de Henri-Joseph de Forestier (1788-1872)¹¹³¹ et le *Jésus guérissant un démoniaque* de Jean-Paul Laurens (1838-1921)¹¹³². Parmi les quatre copies commandées par l'État, au moins trois, datées de 1851-1852, étaient peintes d'après le tableau d'Henri de Forestier¹¹³³. Quelques artistes travaillèrent néanmoins sur ce thème, en dehors de toute demande de l'État, comme Ambroise-Augustin Detrez (1811-1863), dans les années 1840¹¹³⁴.

P.58

Portrait de Louis-Étienne-Arthur du Breuil-Héliou, vicomte de La Guéronnière (titre Th. Zimmer)

Entre le 2 août 1854 et le 26 mai 1860¹¹³⁵

Huile sur toile

H. 128 ; L. 95 (toile) ; H. et L. du cadre non relevées

Sbg, à l'huile rouge : AR (accolés) *ivoulon*

Historique :

Le tableau est conservé depuis le XIX^e siècle dans la famille de La Guéronnière ; il a été restauré en 1998 par Bruno Tilmant d'Auxy, Château-Cherrix (Haute-Vienne).

Lieu de conservation : collection particulière.

MH 15/02/2000

Propriété privée

Œuvres en rapport :

A. de La Guéronnière (Fig. 92)

Albert¹¹³⁶

Vers 1860

Lithographie sur papier vélin blanc

H. 25,7 ; La. 20,4 (image seule) ; H. 43,5 ; L. 31,5 (feuille)

Inscriptions :

En bas de l'image, imprimé à gauche : *Albert lith.*

En bas de l'image, imprimé à droite : *Imp. Lemercier, Paris*

En bas, imprimé au milieu de la marge inférieure : *A. DE LA GUÉRONNIÈRE – Conseiller d'Etat, Commandeur de l'Ordre Impérial de la Légion d'Honneur. – Président du Conseil Général de la H^e Vienne.*

En bas, au milieu, dans un cachet ovale vertical rouge, à cheval sur la marge et l'image : *BIBLIOTH. IMPERIALE – EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal rouge, en grande partie illisible : *DÉPÔT LÉGAL – [...]* (imprimé) 1926 (manuscrit au crayon graphite)

Bibliographie :

Georges Duplessis puis Paul-André Lemoisne, *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 6, G. Rapilly, Paris, 1907, p. 15.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, N2 951.



Figure 92

Le Vicomte A. de La Guéronnière (Fig. 93)

Eugène Leguay (1822-après 1869)¹¹³⁷

< 14 mai 1860¹¹³⁸

Gravure en taille douce sur papier vélin blanc

H. 8,5 ; L. 6,8 (image seule)

Inscriptions :

En bas de l'image, imprimé à gauche : *E. Leguay sc d'après Bivoulon [sic]*

En bas de l'image, imprimé à droite : *Gilquin et Dupain Imp. r. de la Calandre, 19, Paris.*

En bas, imprimé au milieu de la marge inférieure : *LE VICOMTE A. DE LA GUÉRONNIÈRE*

En bas, imprimé tout en bas de la marge inférieure : *E. DENTU, Edit. 13. Galerie d'Orléans. Palais-Royal.*

En bas, au milieu, dans un cachet ovale vertical rouge, à cheval sur la marge et l'image : *BIBLIOTH. IMPERIALE – EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal rouge : *DÉPÔT LÉGAL - Seine – N°* (imprimé) - 2509 (manuscrit au crayon graphite) – 1860 (imprimé)

Historique :

Cette gravure fut déposée, au titre du dépôt légal, le 14 mai 1860¹¹³⁹.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 26 mai 1860, n° 1001 ; Georges Duplessis puis Paul-André Lemoisne, *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 6, G. Rapilly, Paris, 1907, p. 15.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, N2 951.



Figure 93

Arthur de La Guéronnière est né le 5 avril 1816 au château de La Guéronnière au Dorat (Haute-Vienne), dans une famille limousine anoblie au XV^e siècle¹¹⁴⁰. Légitimiste, grand ami d'Alphonse de Lamartine, il publia plusieurs articles dans la presse locale limousine soutenant ouvertement ce courant. Il continua à s'illustrer dans le journalisme jusqu'en 1851, époque à laquelle il était rédacteur en chef du *Pays*, journal fondé en 1850 par son ami poète. Son portrait élogieux du président de la République, peu de temps avant le 2 décembre 1851, le fâcha avec Lamartine. Désapprouvé par tous ses anciens amis, il soutint le coup d'État de Napoléon III et fut un des hommes les plus importants proposés en 1852 comme candidats au corps législatif, l'année même où il reçut la Légion d'honneur. Député du Cantal, il démissionna pour entrer au Conseil d'État en 1853 et fut chargé de la direction générale du service de la librairie et de la presse au ministère de l'Intérieur. Le 5 juillet 1861, il fut nommé sénateur et s'illustra par la qualité de ses discours enflammés. Revenant fréquemment en Limousin, il fut, du 2 août 1854 au 28 août 1869, président du conseil général de la Haute-Vienne. Il écrivit également beaucoup, particulièrement sur la guerre d'Italie et ses conséquences, et réalisa des séries de portraits politiques appréciés. Il était très proche de Napoléon III et accompagna l'empereur en Limousin lors des expositions artistiques qui y étaient organisées¹¹⁴¹. Il mourut en 1875.

L'artiste a représenté Arthur de La Guéronnière en uniforme et il n'est pas aisé de reconnaître lequel, ce qui serait néanmoins important pour préciser la date exacte du portrait. Il ne s'agit pas d'un habit d'académicien, honneur qu'il ne connut jamais ; en effet, l'habit vert se caractérise par des broderies de rameau d'olivier, sans feuilles de chêne, élément que comporte, vers le col, le frac du modèle. Il ne semble pas qu'il puisse s'agir, malgré une certaine ressemblance, du costume de sénateur, dignité que La Guéronnière n'obtint que le 5 juillet 1861 alors qu'une des lithographies d'après le présent portrait date au plus tard de 1860, et dont les moindres détails avaient été fixés par le décret du 24 février 1852 : *Pour la grande tenue, il est prévu un habit en drap bleu national, coupé droit sur le devant en forme de frac, doublé en soie blanche, garni de 9 gros boutons dorés à l'aigle sur la poitrine, brodé au collet, parements, poitrine, écusson, bouquet de poche, baguette et bords courants, un gilet droit blanc, garni de petits boutons dorés, un pantalon de casimir blanc, avec galons d'or sur la couture, de la largeur de 5 cm, et un chapeau en feutre, orné d'une ganse brodée or sur velours noir et garni de plumes blanches. Une épée dorée à poignée de nacre, représentant un aigle sur la coquille, complète cette tenue d'apparat. La petite tenue, plus « simple », comprend un habit en drap bleu national, garni de 9 boutons dorés à l'aigle sur la poitrine, collet et parements en velours noir, brodé seulement au collet et aux parements, un gilet droit blanc et un pantalon bleu avec galon d'or sur la couture*¹¹⁴². Il s'agit plutôt du costume de conseiller d'État dont il n'existe malheureusement plus d'exemplaires et peu de représentations utilisables¹¹⁴³, fixé par une décision insérée au *Moniteur* du 11 février 1852 et un décret du 23 février suivant et ainsi conçu : *La couleur du fond en était le bleu de ciel foncé, qui était porté par la Maison impériale, notamment par les aides de camp de l'Empereur. Les broderies étaient en or, faites de rameaux de chêne et d'olivier entrelacés (ce qui est bien le cas ici), brodés en cannetilles brillantes ou mates contrastées sur un habit à deux basques, coupé droit et boutonné par un seul rang de boutons dorés. L'habit de grande tenue était porté avec l'épée et un pantalon blanc garni d'une bande d'or. Les différents grades étaient distingués par la distribution et la plus ou moins grande abondance des broderies, comme sur l'habit du Premier Empire. L'habit des conseillers d'État comporte une baguette sur les bords, des broderies au collet, aux parements des manches, sur la poitrine, les poches et entrées de poche et les écussons de taille. Les maîtres des requêtes ont les mêmes broderies que les conseillers, moins les broderies sur la poitrine ; les auditeurs n'ont ni la baguette, ni les broderies sur la poitrine, ni les broderies sur les poches [...] Outre l'habit de grande tenue existait un habit de petite tenue qui ne comportait des broderies qu'aux collets et parements, les conseillers ayant en plus la baguette sur les bords de l'habit. Il se portait avec un pantalon noir sans broderies*¹¹⁴⁴. Rivoulon peignit La Guéronnière dans ce qui semble être un mélange de la grande tenue (pour le frac et l'épée) et de la petite tenue (pour le pantalon sombre). Cette affirmation de son rôle officiel dans les plus hautes sphères de l'État explique parfaitement l'attitude extrêmement volontaire du modèle, la main droite reposant fermement sur la hanche et la gauche appuyée sur le dessus d'un bureau ou d'une console. Ce meuble possède un plateau marqueté ou de style Boulle aux angles arrondis, retenu dans une ceinture dorée à décor d'oves ; ce que l'on aperçoit de sa façade laisse supposer un bois noir incrusté de rectangles clairs de marqueterie ou de cuivre. Sur ce meuble est posé, sur la tranche, un livre relié de cuir rouge au dos traité au fer et à la coiffe soulignée d'or. Derrière cet ensemble, se trouve un rideau rouge qui pend depuis l'angle supérieur droit de l'œuvre. Rivoulon a porté toute son attention sur les détails minutieusement rendus du costume et des accessoires portés par le sénateur ainsi que sur son visage. Nous avons déjà souligné que le soin apporté aux détails de l'habit nous avait permis de l'identifier sans ambiguïté. Il convient également de remarquer la cravate rouge de commandeur de la Légion d'honneur, celle, violette, de l'ordre de Léopold de Belgique et l'insigne du Nichan Iftikar turc, scrupuleusement dessinés¹¹⁴⁵. La présence de ces distinctions, qui ne figurent pas dans les deux lithographies retrouvées, peut laisser supposer que ces dernières sont antérieures à la réalisation du tableau à moins que leurs auteurs aient souhaité mettre en exergue l'Ordre français aux dépens des médailles étrangères, souvent de complaisance. Ce type d'interrogation s'est déjà posé, nous l'avons vu, pour le portrait du baron Lelorgne d'Ideville et la lithographie afférente¹¹⁴⁶.

Les lithographies tirées de ce tableau sont très dissemblables et quelques détails diffèrent en effet du tableau. La gravure d'Albert est la plus aboutie (**Fig. 92**). Le lithographe a visiblement voulu respecter le velouté



P. 58

des traits du modèle peint par Rivoulon et mettre en évidence la minutie des détails de son costume de conseiller d'État. Seul le buste est représenté sur un fond vaporeux, placé au niveau des épaules, qui fait ressortir la tête ; les bords de cette nuée ainsi que les extrémités visibles des manches et de la taille du costume sont traités en simples traits obliques s'épaissant de plus en plus vers l'extérieur, semblant vouloir indiquer que l'œuvre peinte n'a pas été reproduite dans son intégralité. La gravure de Leguay, quoique très proche dans l'esprit, est beaucoup plus sommaire (**Fig. 93**). Cet artiste a inséré le buste de La Guéronnière dans un cadre rectangulaire à vue ovale, les écoinçons étant assombris par un réseau serré de très fins traits horizontaux. La gravure en taille douce donne ici plus une impression de dessin au trait où seul le visage est traité pour obtenir une sensation de modelé, le costume et le fond étant hâtivement brossés par une succession de traits obliques entrecroisés. Contrairement au parti-pris d'Albert, Leguay commence à fondre dans un flou volontaire le bas de la composition dès la poitrine du modèle avec une absence de transition désagréable entre le fin réseau sombre des épaules et la forte blancheur des manches et de la taille. Le fond, qui ne nimbait que le haut du buste dans la lithographie, occupe ici les deux tiers inférieurs. Il est intéressant de rapprocher ce dernier travail de la gravure qu'effectua Ferdinand d'après le dessin de Rivoulon, inspiré par Vien, représentant l'historien Anquetil¹¹⁴⁷ ; on y retrouve la même technique de lignes parallèles et entrecroisées apparaissant souvent en pointillés.

P.59

L'affaire des batteries blanches (titre Th. Zimmer)

1856¹¹⁴⁸

Huile sur toile

H. 131 ; L. 200 (toile) ; La 12,5 ; Ep. 7,2 (cadre)

Sdbm, à l'huile rouge : AR (accolés) *ivoulon* (N à l'envers) 1856

À l'avant, sur une étiquette collée dans l'angle inférieur gauche : 1

Au revers, sur une étiquette à bordure bleue, collée au milieu du montant droit du cadre : N° (imprimé en bleu) 3500 – 3300 (manuscrit à l'encre noire)

Au revers de la toile, imprimé en noir au pochoir, dans le quart supérieur gauche : 8 rue Childebert 8 (?) – Paris – Mme PICARD – Mnd de COULEURS FINES

Historique :

Par un courrier du 4 octobre 1859, adressé par Rivoulon au comte de Nieuwerkerke, dans lequel le Cussetois sollicite l'honneur de se voir confier un portrait du général Cler, récemment décédé, pour le musée historique de Versailles, nous apprenons que l'artiste connaissait bien le militaire qui « a déjà posé pour [lui] quand [il a] fait une Bataille Légié (sic) par lui à la ville de Salins » ; il semble, d'après des témoignages locaux, que ce tableau ait été exposé dans la salle des mariages de cette commune, jusqu'à la fin des années 1990 ; relégué, à une époque inconnue, dans les réserves du musée Max Claudet.

Sources :

Arch. des musées nationaux, P.30, *Dossier Rivoulon*.

Bibliographie :

Paul Joanne, *Bourgogne, Morvan, Jura, Lyonnais*, Hachette, Paris, 1902, p. 218 ; <http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/450065> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Salins-les-Bains, musée Max Claudet, réserves de la mairie, inv. n° S 1.



P.59

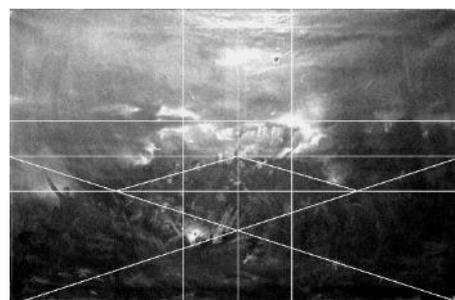


Figure 94

Ce tableau représente un épisode de la guerre de Crimée où le colonel Cler s'illustra tout particulièrement. Nous savons, en effet, par un courrier d'octobre 1859, que cet officier posa pour Rivoulon qui le représenta au centre de l'œuvre, entouré par un grand nombre de soldats russes qui s'apprentent à s'emparer de lui, alors que des zouaves tentent de le dégager et, visiblement, de se replier vers la gauche. La scène se passe de nuit, sur un fond de nuages et de fumées, au milieu desquelles se distingue, à l'arrière-plan, une batterie russe protégée par des gabions. Des projectiles, dont un explose aux pieds de Cler, zèbrent l'obscurité. Tous ces éléments permettent, sans l'ombre d'un doute, d'identifier l'épisode dépeint. Il s'agit de l'affaire dite « des batteries blanches », qui se déroula dans la nuit du 23 au 24 février 1855, et eut pour héros le 2^e zouaves que commandait le colonel salinois¹¹⁴⁹. Dès le soir du 20 février, les troupes françaises avaient été alertées par des bruits provenant du front russe. Au matin, on s'aperçut que l'ennemi avait établi des embuscades et, en arrière, un retranchement érigé à l'aide de gabions. L'état-major allié décida la destruction de ces nids de batteries. Il convient de laisser la parole à Cler lui-même, qui écrivit une longue lettre détaillée sur cette escarmouche au maréchal de Castellane, lui confiant qu'il « avait couru plus de dangers dans ce combat que pendant tous ceux auxquels [il a] eu l'honneur d'assister depuis l'ouverture de la campagne [et que] Dieu qui ne [l'] a jamais abandonné, [l'] a encore protégé : [son] capuchon et



P.59

[son] pantalon ont reçu les balles et les coups de baïonnette qui [lui] étaient destinés »¹¹⁵⁰. Le colonel parle de lui à la troisième personne, dans son récit, constante de tous ses courriers officiels : « Le 23 février, le colonel du 2^e zouaves reçut l'ordre de se tenir prêt à marcher à onze heures du soir, avec la partie disponible de son régiment qui occupait le camp du Moulin. La place d'armes anglo-française lui avait été indiquée comme lieu de réunion d'une colonne destinée à faire une attaque sur les travaux élevés par les Russes en avant du port de Carénage. Mille zouaves environ, divisés en douze pelotons, furent réunis pour prendre part à cette opération qui devait être appuyée par cinq cents hommes du régiment de l'infanterie de marine. Le but que les généraux français voulaient atteindre, en faisant cette sortie de leurs tranchées d'Inkermann, était entièrement moral ; l'ordre donné était de n'occuper que pendant peu de temps les travaux des Russes et de les abandonner au signal de la retraite. L'initiative de ce signal était laissée au commandant des troupes engagées. Vers minuit, la colonne fut dirigée de la place d'armes sur la deuxième parallèle ; les deux bataillons du régiment furent placés en arrière de deux larges coupures pratiquées à droite et à gauche de cet ouvrage ; l'infanterie de marine était au centre, avec le général de Monet qui devait commander l'expédition. Entre une heure et deux heures du matin, les bataillons sortirent de la parallèle et, disposés en colonne par sections, ils se mirent en mouvement peu de temps après, sur l'ordre qui leur fut envoyé par le général de Monet. Le colonel Cler et le chef de bataillon Lacretelle étaient à la colonne de droite, le commandant d'Arbois avait le commandement de la colonne de gauche. Les compagnies de chaque bataillon de zouaves avaient été disposées de la manière suivante : une compagnie d'avant-garde, placée à cent pas en avant de la colonne, était soutenue par une autre compagnie établie à cinquante pas plus en arrière ; les quatre autres compagnies de chaque bataillon formaient la réserve des colonnes. Au signal convenu, les deux colonnes se mirent en marche. La nuit était fort obscure ; la colonne de gauche, conduite par un officier du génie, se jeta d'abord trop à gauche, dans un profond ravin, puis elle regagna la direction de la capitale de l'ouvrage. L'ennemi avait disposé son système de défense de la manière suivante : en avant de la batterie établie sur la presqu'île, une longue ligne de petits postes avaient été placés derrière le mur qui borde une partie de la route de Sébastopol, à l'endroit où cette route traverse une dépression du sol ; des embuscades précédaient et flanquaient cette ligne, protégée en arrière, près de l'ouvrage, par de petits carrés de troupe disposés de manière à préserver ses abords. Douze cents hommes au moins occupaient ces postes, qui avaient dû être considérablement renforcés. La colonne d'attaque de droite arriva sur la ligne extrême des embuscades, sans recevoir un seul coup de fusil, mais dès qu'elle y fut engagée, elle fut assaillie sur ses deux flancs et sur son front par une fusillade tirée à très courte distance. Les Russes, pour pouvoir mieux diriger leurs coups, se servaient de réflecteurs et de pots à feu placés en avant des embuscades. Les feux les plus nourris partant de la gauche, les quatre compagnies de soutien de la première colonne changèrent de direction à gauche, attaquèrent vivement les embuscades à la baïonnette, et, en quelques minutes, tout le centre du terrain de défense fut balayé. Quelques prisonniers furent faits dans ce premier combat. Pendant cette attaque, la

tête de la colonne de gauche, qui avait eu à parcourir un terrain raviné, déboucha et entra en ligne avec un grand sang-froid. Les compagnies d'avant-garde des deux colonnes, que les Russes avaient laissées passer au milieu des embuscades, continuèrent à marcher sur l'ouvrage ; elles arrivèrent sur les petits carrés disposés en avant et sur les flancs, et là, à coups de baïonnette et de crosse, elles engagèrent en silence un combat furieux. Deux officiers, MM. Baratchard et Bartel, et plusieurs soldats y reçurent des premières blessures qui n'arrêtèrent pas leur marche. Vers la fin de ce premier combat, le général de Monet, qui avait appuyé trop à gauche avec le bataillon d'infanterie de marine, arriva sur la tête des embuscades. Blessé par cinq coups de feu, il fit demander le colonel Cler pour lui remettre le commandement. Cette remise faite, le brave général dit aux troupes qui marchaient derrière lui : "Votre salut est dans l'ouvrage ; en avant ! Suivez-moi !". Electrisés par tant de courage et d'abnégation, quelques officiers et soldats de l'infanterie de marine suivirent le général, qui se dirigea sur la capitale du retranchement. Débarrassé des postes extérieurs, le colonel Cler donne la direction de l'attaque de droite au commandant Lacretable, et celle de l'attaque de gauche au commandant d'Arbois, puis il se précipite avec quelques compagnies sur le fossé du retranchement. Après avoir escaladé le fossé et le parapet, la colonne du centre saute dans l'intérieur de l'ouvrage, pendant que celles de droite et de gauche y pénètrent par les flancs. Les têtes d'attaque, reçues par le feu des bataillons russes établis en colonnes serrées sur la gorge du retranchement, voient tomber sept de leurs officiers, deux adjudants et un grand nombre de sous-officiers et de soldats. La position des zouaves devenant très critique, le colonel ordonne à ses hommes de se placer sur la berme laissée entre le fossé et le talus extérieur du parapet. Si, au moment de la prise du retranchement, l'attaque furieuse et désespérée des zouaves avait pu être appuyée par des troupes fraîches, les réserves des Russes n'auraient pu tenir et tout le terrain en arrière de la gorge, jusqu'à l'origine des pentes, aurait été complètement balayé. Malheureusement, il n'y avait plus de réserve, et le 2^e zouaves venait de perdre plusieurs de ses officiers et ses plus braves soldats. Les bataillons russes, voyant la faiblesse de l'attaque, sortent de l'ouvrage par la droite et par la gauche, et, en un instant, la poignée de zouaves qui occupait la face du retranchement est cernée. Le colonel donne l'ordre à ses hommes de se placer dans le fossé, qui n'avait qu'un mètre de profondeur et qui était protégé du côté de la campagne par un masque de gabions. Les batteries de la place, celles de la droite du port et celles de la Tchernaiïa, les canons des gros vaisseaux et ceux des bateaux à vapeur lançaient sur le terrain du combat une grêle de projectiles creux et de mitraille qui devait faire éprouver de grandes pertes aux troupes russes, sans pour ainsi dire atteindre les zouaves. Les bataillons russes, qui faisaient converger leurs feux sur le fossé de l'ouvrage, se firent beaucoup de mal, car la nuit, très sombre, n'était éclairée que par la lueur des feux. Quelques-uns de leurs soldats, plus hardis, venaient se faire tuer à coups de baïonnette sur le haut du fossé ; d'autres lançaient de l'intérieur du retranchement des pierres et des gabions sur les zouaves. L'aspect de ce combat désespéré et furieux était horriblement fantastique : Sébastopol et le port, qui entoure le terrain couvert en partie par la neige, où se passait l'action, étaient éclairés par des feux de signaux. Le tocsin mêlait son glas au bruit du canon et de la fusillade. Autour de l'ouvrage, le combat éclairé par la lueur blafarde des feux courbes lancés par les batteries et les vaisseaux ennemis, et par ceux de la mousqueterie, présentait, au centre d'une ligne compacte de grenadiers russes, des cosaques volontaires du Don, avec leurs longues capotes et leurs bonnets de fourrure surmontés de flammes rouges, luttant corps à corps avec les zouaves. Le pinceau de Martin, ce peintre des grands drames de l'histoire, pourrait seul reproduire ce combat de nuit, qualifié de glorieux et de très énergique dans la lettre adressée aux généraux alliés par Osten-Sacken, gouverneur de Sébastopol. Après avoir soutenu cette lutte inégale pendant vingt minutes, le colonel, entendant pour la deuxième fois le signal de la retraite, se décide à abandonner le terrain, où il vient de perdre l'élite de son régiment. Il réunit près de lui le peu d'hommes qui occupent encore le fossé, et, avant de se jeter tête baissée sur les baïonnettes russes, il leur adresse ces paroles : "Je ne veux pas donner à ces J... F... la satisfaction de promener dans toute la Russie un colonel de zouaves, mieux vaut mourir !". Cette dernière poignée de zouaves se précipite aussitôt sur les Russes. Le capitaine Sage et le sous-lieutenant Sevestre tombent avec d'autres braves, près de leur colonel, qui a le bonheur de pouvoir percer la ligne des bataillons russes et d'opérer sa retraite malgré une pluie de projectiles. Les zouaves qui restaient encore à droite et à gauche du retranchement suivent le mouvement et rentrent avec la petite colonne du centre dans les tranchées d'Inkermann. Pertes éprouvées par le régiment : MM. Dequirot, Doux, capitaines ; MM. Bartel, lieutenant, et Sevestre, sous-lieutenant, tués ; Sage, capitaine, mort des suites de ses blessures ; Pierre, capitaine adjudant-major, tombé vivant au pouvoir des Russes. Treize officiers blessés rapportés au bivouac, soixante-deux sous-officiers et soldats tués et treize blessés laissés sur le champ de bataille, cent vingt-quatre hommes blessés rentrés ou rapportés au bivouac. D'après les rapports recueillis ultérieurement, les pertes des Russes se sont élevées à plus de huit cents hommes ». Le lendemain, Cler apprenait sa nomination au grade de général. Il est tout à fait évident que ce dernier, outre le fait de poser, relata, dans les mêmes termes, cette bataille à Rivoulon, à la fin de l'année 1855 ou en 1856. Ce fait donne une légitimité certaine à la façon dont l'action est représentée qui fut sans doute surveillée par l'officier et approuvée dans ses moindres détails. C'est, de façon évidente, la retraite des zouaves qui est ici représentée, alors que Cler manque d'être fait prisonnier, son encerclement par les seuls soldats russes rendant encore plus héroïque la réussite de ce dégagement.

La composition de l'œuvre participe de cette volonté de mise en avant de l'héroïsme des troupes françaises et de leur chef, mais vise aussi à rendre l'ambiance de ces combats nocturnes en Crimée où, pour la première fois, étaient utilisés certains types de projectiles creux. Techniquement, Rivoulon a tout d'abord divisé

horizontalement sa surface picturale par le milieu, réservant la partie supérieure au ciel nocturne zébré de bombes et le bas à l'action proprement dite (Fig. 94). Il a ensuite, comme à son habitude, appliqué le principe du nombre d'or qui lui a permis, dans la division ainsi créée au centre de la composition, d'inscrire parfaitement la redoute russe de l'arrière-plan, le port de Sébastopol à l'extrême droite et de réserver les espaces inférieurs aux personnages centraux, tous russes, à l'exception de la figure cernée du colonel. Rivoulon reprendra le principe de consacrer la moitié supérieure de ses tableaux de la guerre de Crimée au ciel et au paysage, aussi bien dans sa *Bataille de Balaclava* que dans la *Bataille de la Tchernaiia*¹¹⁵¹. Comme dans le premier tableau, le peintre a divisé la moitié inférieure de sa toile suivant plusieurs diagonales lui permettant de disposer les groupes des combattants, ici selon une ligne directrice principale montante droite-gauche qui indique le sens du repli entamé, et de construire également une forme en losange au centre de la composition, servant à orienter les mouvements et regards du groupe central, elle-même insérée dans un ovale. Il est intéressant de remarquer que l'utilisation d'une figure centrale plus ou moins circulaire dans l'élaboration de la composition des œuvres de Rivoulon, n'apparaît qu'avec *La première opération de la pierre*, en 1851¹¹⁵², et se retrouvera par la suite dans la plupart de ses tableaux sur la guerre d'Orient, cette « tentation de la ligne courbe », absente de ses premiers travaux, apparaissant également dans ses dernières œuvres religieuses¹¹⁵³.

Le Cussetois applique ici un principe qu'il reprendra dans sa *Bataille de l'Alma*, un an plus tard : la représentation, autour de l'action principale, ou plus exactement du geste héroïque primordial (primaire ?), d'anecdotes et d'actes de bravoure isolés, à l'instar d'un Gros, excluant de fait une vision générale de la stratégie déployée, comme la pratiquait un Van der Meulen. C'est ce même principe qui fut retenu par la plupart des peintres qui représentèrent des scènes de bataille au XIX^e siècle à destination du musée historique de Versailles pour lequel Rivoulon aurait souhaité être plus souvent sollicité, ce qui lui fut souvent refusé et constitua sans doute pour lui un échec¹¹⁵⁴. Comme nous l'avons souligné, la composition tourne autour de l'encerclement central du colonel Cler, à la fois héros, narrateur et hagiographe de l'action, garant, tant pour le récit que par le fait qu'il posa pour le tableau, de la réalité des faits et des figures représentés. Le parti-pris de Rivoulon de se poser en témoin, en « journaliste » de l'histoire récente, d'un événement relaté par son acteur principal impliquait, *de facto*, la « sacralisation » de la scène et l'abondance de détails, forcément subjectifs car perçus par Cler sous le feu de l'action et complétés par les témoignages ultérieurs de ses hommes : nous sommes néanmoins très proche du récit officiel de l'officier transcrit plus haut. Au centre exact de l'œuvre, le colonel est pressé, depuis l'arrière et sur ses côtés, par les Russes, alors que ses zouaves, conduits par leurs chefs, lui ouvrent le passage vers l'avant, soit vers le spectateur qui a ainsi l'impression d'observer l'action depuis le camp français. Cler semble détaché de l'action, le regard perdu vers le lointain comme un héros tragique, sa main gauche saisissant, comme négligemment, l'extrémité du canon du fusil d'un soldat russe munie de sa baïonnette. À ses pieds se trouvent les gabions jetés sur les troupes françaises par les soldats russes, ainsi que la lueur d'une explosion, principal éclairage de la mêlée centrale. Du côté gauche, cette dernière est dominée par les uniformes des zouaves au milieu desquels, curieusement, se trouve la figure armée d'une cantinière¹¹⁵⁵, les Russes étant uniquement représentés dans l'angle inférieur par un soldat debout progressant vers le centre de l'action et un de ses compagnons, nu tête, à demi couché sur le sol ; cet ensemble est dominé par la silhouette d'un officier ou d'un sous-officier, brandissant un sabre de sa main droite, se détachant sur le bleu crépusculaire des cieux striés par les fulgurances blanches des bombes creuses. La partie droite est essentiellement occupée par des soldats russes repoussés par le 2^e zouaves, tués ou hagards, comme l'homme du premier plan qui se redresse sur sa main droite ; sa figure évoque celle du fantassin de même nationalité au premier plan de la *Bataille de l'Alma*¹¹⁵⁶. Les tonalités employées sont avant tout commandées par la réalité des uniformes des divers corps d'armée représentés : rouge et bleu pour les zouaves et leurs officiers, gris-brun pour l'armée russe et noir pour le cosaque du Don situé à la droite de Cler. Ces couleurs « imposées » se retrouvent employées dans le ciel nocturne, constitué de plusieurs gammes de bleus, et dans les fumées brunes qui le parcourent, conséquence des explosions des projectiles creux et des fusillades. Ce décor, que dominent les teintes froides, est troué par les stries blanches de la trajectoire des bombes et, surtout, l'explosion de l'une d'entre elles, au pied du colonel salinois ; le groupe central, souligné, nous l'avons vu, par des artifices de composition, est ici encore une fois mis en exergue par un procédé d'éclairage indirect, la lueur de l'explosion étant la seule source d'illumination, de façon indirecte et fantomatique¹¹⁵⁷. Rivoulon s'est ici visiblement attaché (sur les suggestions de Cler ?), à rendre l'ambiance apocalyptique du récit du colonel qu'il semble avoir suivi à la lettre, réalisant une œuvre forte de très grande qualité, sans doute une de ses plus grandes réussites coloristes qui transparait fortement malgré l'état de surface de la toile dont le vernis très fin a jauni et porte les traces d'un essuyage sauvage. Il est certain, par exemple, que les nuances de la représentation du port de Sébastopol, à l'arrière-plan droit, où se détachent les bateaux sur fond des lueurs des canons tirant, apparaîtraient encore mieux après un nettoyage soigneux. C'est sans doute le plus beau travail de ciel réalisé par l'artiste depuis son *Archange saint Michel*¹¹⁵⁸. La couche picturale très fine est posée sur une préparation blanche excessivement mince recouvrant une toile très serrée de type industriel et sans doute préparée par la maison Picard, fournisseur dont le cachet orne le revers de la toile. Les seuls empâtements, très légers, se distinguent sur les reflets blancs-rosés des visages, certains reflets de lumière sur les gabions comme sur les sillages des bombes, et les tirs des canons des vaisseaux. Il est intéressant de constater que Rivoulon utilisa l'arrière de la toile pour faire des essais, au pinceau, de couleurs bleues, rouges et de

leurs mélanges, sous forme de grands traits plus ou moins parallèles (**Fig. 95**) ; ce procédé rappelle les aiguissages de fusain retrouvés sur un de ses lavis préparatoire à *La première opération de la pierre* ou sur le *Christ* de Givet¹¹⁵⁹.

Le châssis et le cadre sont d'origine et il semble bien que l'œuvre n'ait connu aucune restauration ; seul un petit trou, en haut au milieu, est à déplorer ainsi qu'une tension trop faible de la toile (ce qui n'est peut-être pas si mal en raison de la présence de la déchirure susmentionnée). Le châssis, en bois résineux, est à montants périphériques biseautés, traverses en croix et système de tension à clés ; la toile possède son cloutage. Le cadre dans lequel se trouve l'œuvre est constitué par une moulure en bois résineux, stuquée et dorée à la feuille avec, pour seul décor, une petite frise de rinceaux en accolades à la vue ; il est renforcé, aux angles, par des éclisses non rabotées.



Figure 95

P.60 **Saint Éloi**

Réalisé entre le 21 février et le 17 mai 1856¹¹⁶⁰

Huile sur toile

H. 260 ; L. 170 (toile) ; La. 20 ; Ép. 10 (cadre)

Sbg : AR (accolés) *ivoulon* (N à l'envers)

Inscriptions :

Sur le bas du parchemin, peint en bas à droite : +INXPINO MINELIGIYSERS-SUI

En bas, au milieu du cadre, dans un cartouche : *Donné par l'Empereur - 1856*

Historique :

Le 25 décembre 1855, la vicomtesse de La Guéronnière demande l'attribution d'un tableau représentant saint Éloi pour l'église de Chaptelat (Haute-Vienne), lieu de naissance du saint où la famille possédait une demeure, tout en précisant que cette requête était placée sous le patronage de son époux, Arthur de la Guéronnière, en tant que président du Conseil général¹¹⁶¹ ; dès le 21 février 1856, le ministre des Beaux-Arts prend l'arrêté d'attribution en précisant que le tableau était confié à Rivoulon pour une somme de mille deux cents francs et adresse la notification à ce dernier le 23 février suivant ; à la même date, l'administration informe le préfet de la Haute-Vienne de cette décision en lui précisant que les

frais d'encadrement, d'emballage et de transport étaient à la charge de la fabrique à moins que celle-ci ne préfère désigner un correspondant à Paris pour ce faire ; le ministre tient informée la vicomtesse de cette décision ainsi que la mairie par lettre du 27 février, cette dernière faisant connaître son accord dès le 3 mars suivant ; par arrêté du 12 mars, un premier acompte de six cents francs est accordé à l'artiste ; par courrier du 17 mai 1856, l'inspecteur des Beaux-Arts Dubois atteste que « ce tableau bien composé, et d'une belle couleur, est entièrement terminé et dans de bonnes conditions » ; l'arrêté de versement du solde est pris le 23 mai suivant ; il est tout à fait vraisemblable que le vicomte, propriétaire local influent et amateur d'art, ait accueilli l'artiste en Limousin, comme certains détails très précis de l'œuvre nous le laissent supposer¹¹⁶² ; l'œuvre est installée, dans un premier temps, derrière le maître-autel¹¹⁶³ ; le tableau fut restauré en 1993 par Bruno Tilmant d'Auxy, Château-Chervix (Haute-Vienne)¹¹⁶⁴, le cadre, la même année, par Daniel Nicaud, Le Puy-en-Velay (Haute-Loire).

Expositions :

Légende dorée du Limousin, musée du Luxembourg, Paris, 1993-1994, n° 65.

Sources :

Arch. nat., F²¹ 105, dr. 61 ; arch. dép. de la Haute-Vienne, 4T2 ; Direction régionale des affaires culturelles du Limousin et Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Bruno Tilmant d'Auxy, *Dossier de restauration*, 1993.

Bibliographie :

Louis de Nussac, « Saint Éloi. Ses résidences en Limousin », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 19/2, Marcel Roche, Brive, avril-juin 1897, p. 315 ; Angrand, 1968, p. 312 ; **Foucart, 1987**, p. 388 ; Françoise Celer, *Canton de Nieul. Haute-Vienne*, coll. « Images du patrimoine », 149, Limoges, 1995, p. 24 ; **Vannes, 1993**, p. 124 et note (10) ; Thierry Zimmer, « Tableau : saint Éloi », dans **Paris, 1993-1994**¹, p. 204-206, n° 65 ; Thierry Zimmer, « Légende dorée du Limousin. Découvertes et restaurations », dans *Monumental*, 7, Paris, septembre 1994, p. 48-49 (ill.) ; Thierry Zimmer (dir.), *1945-1995. Objets mobiliers en Limousin. Cinquante ans de travaux*, coll. « Champs du patrimoine », Limoges, 2000, p. 186-187 ; Palissy, n° PM87000483 et IM87000625

Lieu de conservation : Chaptelat (Haute-Vienne), église paroissiale Saint-Éloi (mur ouest de la chapelle nord).

MH 19-11-1993

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. n° PFH-4084

Les représentations des saints, contrairement aux innombrables copies et originaux des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, n'étaient souvent commandées que sur la requête d'un personnage influent ou d'un membre du clergé liés, sentimentalement ou familialement, à la commune sollicitrice ce qui s'avère le cas avec la famille de La Guéronnière. Saint Éloi fut loin d'être un des personnages les plus demandés et, en près d'un siècle de commandes officielles, seules deux représentations figurent dans les dossiers de commande ou d'achat conservés aux archives nationales : celui étudié ici et un *Saint Éloi convertit le chef des normands* confié à Charles de Châtillon en 1821 et achevé en 1841, connu par une liste de paiement aux artistes et aujourd'hui perdu¹¹⁶⁵.

Rivoulon a voulu éviter les pièges du stéréotype et y a réussi en grande partie, non pas tant par l'individualisation des traits du visage dont toute fadeur est absente, que par l'impression d'énergie qui se dégage du personnage grâce à des artifices de composition (**Fig. 18**). Celle-ci est basée sur une double diagonale formée tout d'abord par une ligne partant du sommet du lutrin, longeant le drapé de la chape retombant de l'épaule droite et rejoignant le bord de l'écritoire, et par une seconde quasiment parallèle qui suit la position décalée des pieds. Une troisième diagonale de direction opposée vient compléter ce schéma ; elle démarre au bord inférieur droit de la mitre épiscopale pour suivre la ligne du bras et de l'épaule du personnage et épouse l'angle formé par sa tête pour venir mourir le long de l'intrados de l'arc de la porte placée à l'arrière-plan ; cette ligne est parallèle à celle de l'auréole placée plus haut. Enfin, une dernière direction n'est indiquée que par le regard du saint qui semble fixer quelque chose situé à l'extérieur de l'angle supérieur droit du tableau. La combinaison de ces lignes de construction crée l'impression que l'évêque vient d'être surpris alors qu'il écrivait penché sur le lutrin et que son attention est attirée, alors même qu'il ne s'est pas encore complètement retourné, par une vision céleste vers laquelle il semble désespérément chercher une source d'inspiration. L'effet de surprise est renforcé par la position du bras droit relevé dont la main tient encore le stylet, comme une interrogation muette, et la position du pan gauche de l'étole resté en partie posé sur l'autel lors de la volte-face du saint qui avait relevé la manche droite de sa chape pour écrire plus confortablement. Les lignes de fuite de l'estrade et de la base des colonnettes supportant le lutrin sont tirées à partir d'un point situé à l'extrémité droite de la table, point qui ne sert qu'à ce but et ne gouverne aucune autre construction.

L'ensemble de ces artifices techniques confère une intense énergie à la figure de saint Éloi qui ressemble à un « instantané photographique » ; nous ne serions d'ailleurs pas étonnés, au vu du réalisme de cette position, que l'artiste ait utilisé un modèle vêtu d'un drapé. Un certain hiératisme est néanmoins décelable, souligné par le drapé



P. 59

quasi-romain de la chape et de l'aube qui donne une grande dignité à l'attitude adoptée par le saint. Rivoulon a également particulièrement soigné le visage, traité comme un portrait. Ce dernier n'a néanmoins rien de fondamentalement caractéristique ; il aurait pu tout aussi bien s'agir d'un saint Pierre, d'un saint Jérôme ou d'un évangéliste, mais l'artiste a visiblement voulu mettre en évidence certains traits de caractère de l'évêque de Noyon. Reprenant l'habitude remontant au XVII^e siècle de représenter Éloi barbu, il dote celui-ci d'un haut front de penseur marqué par les rides de la réflexion qui traduisent sans doute ici aussi la surprise. Le nez fort à l'arête droite, les yeux écartés gonflés par la fatigue des veilles et des lectures, les rides fortement marquées depuis les ailes du nez, confèrent à cette figure le réalisme puissant d'un homme souffrant et soucieux, bien loin de l'idéalisation habituelle de la plupart des portraits antérieurs ; c'est l'évêque dans sa mission temporelle qui est ici représenté, sollicitant le soutien de Dieu, et non le saint détaché des contingences matérielles. Son regard ne trahit pas une extase mystique, mais une reconnaissance lucide de la mission qui lui a été confiée.

Le saint est clairement identifiable par ses attributs habituels et par l'inscription au bas du parchemin qui repose sur le sol et semble avoir glissé de l'écritoire sous l'effet de la surprise. Rivoulon a voulu visiblement faire référence aux diverses activités terrestres d'Éloi :

- sa mission épiscopale est symbolisée par les vêtements liturgiques sans ornementation, si on excepte les croix de l'étole et des chasses, par la mitre et par la crosse épiscopale qui repose au pied de l'autel sur une sorte de sac. Le décor évoque quant à lui une petite chapelle propice au recueillement ou une sacristie avec le mobilier nécessaire à la célébration du culte, posé sur une table à l'arrière-plan ;
- ses fonctions politiques officielles sont rappelées par le parchemin posé à terre qui porte un sceau et sa signature : +INXPINO MINELIGIYSERSSUI. Cette inscription peut être transcrite de la sorte : *in XPI* (monogramme grec du Christ) *Nomine {E}ligiy Sers* (sans doute une abréviation pour *servus*) *Sui* (sic) : « Au nom du Christ, son serviteur, le ministre Éloi ». Il n'est d'ailleurs pas impossible que ce document rappelle la charte de fondation de l'abbaye de Solignac, située à une vingtaine de kilomètres au sud de Limoges, qu'Éloi rédigea en 632 et qui est conservée aux archives départementales de la Haute-Vienne¹¹⁶⁶ ;
- son activité d'écrivain est, nous l'avons vu, clairement identifiée par le lutrin, le stylet et l'écritoire qu'il tient, ainsi que la plume posée sur le socle du lutrin au premier plan ;
- son patronat sur les métiers du métal est rappelé par le marteau. Quant à la cuve dans laquelle se trouve une pince et l'outil posé tout près, il est difficile de savoir s'ils font référence à ses activités d'orfèvre ou de saint guérisseur, un plat semblable étant représenté dans un des panneaux du triptyque de Crocq¹¹⁶⁷. Plusieurs pièces d'orfèvrerie limousine médiévales émaillées, art dont Éloi était réputé être l'inventeur, figurent dans l'œuvre : un petit triptyque posé sur la table à l'arrière-plan devant une châsse et, surtout, une colombe eucharistique dissimulée sous l'autel à gauche, objet qui, sans être rare, n'était pas courant. Trois pièces d'orfèvrerie non émaillées font également partie du décor : un calice et un reliquaire-monstrance posés sur la table ainsi qu'un tableau-reliquaire comportant un encadrement doré enserrant une croix visible en partie sous le lutrin. Rivoulon s'inspira-t-il d'objets précis ? Cela ne fait aucun doute. L'autel portatif à volets évoque le tabernacle de Chartres, acquis par la fabrique de cette ville en 1806 et publié par du Sommerard en 1846¹¹⁶⁸ ; si Rivoulon en a simplifié la composition générale en lui donnant plus un aspect d'œuvre peinte qu'émaillée, il a scrupuleusement respecté l'iconographie : crucifixion au centre surmontée des symboles du soleil et de la lune et représentations de saints sur les volets. La châsse que l'on devine derrière le tabernacle comporte une crête ajourée de quadrilobes et surmontée de cinq petites sphérules et de deux autres, plus importantes, placées en acrotère en ses extrémités ; le rampant du toit est orné d'une figure d'ange aux ailes éployées. Bien que nous n'ayons pu retrouver le modèle exact qui inspira l'artiste, sa structure est tout à fait plausible pour une châsse limousine des XII^e-XIII^e siècles¹¹⁶⁹. La colombe eucharistique représentée par Rivoulon (**Fig. 96**) possède un socle cerné d'une muraille à tours crénelées, très caractéristique, et s'avère être la reproduction soit d'une pièce qui figurait dans la collection du comte Ferdinand de Lasteyrie, soit de l'œuvre faisant partie de celle du prince russe Soltykoff, toutes deux reproduites par Ernest Rupin en 1890 (**Fig. 97 et 98**)¹¹⁷⁰. Ces œuvres, présentes à Paris à l'époque où Rivoulon peignait son *Saint Éloi*, sont, à notre connaissance, les seules colombes eucharistiques à plateau décoré de tourelles conservées et, surtout, ne furent jamais reproduites avant la fin du troisième quart du XIX^e siècle, ce qui permet d'affirmer que l'artiste eut un accès direct à l'une ou l'autre de ces pièces d'orfèvrerie, peut-être grâce à l'influence d'Arthur de La Guéronnière. Enfin, si nous n'avons pu identifier précisément la monstrance et le calice, ils présentent des caractéristiques médiévales qui laisseraient aussi supposer une référence à des œuvres précises. Cela nous semble moins évident pour la crosse et le tableau-reliquaire qui ont un aspect beaucoup plus XIX^e siècle, à l'image de ce que pouvait produire alors une maison comme Poussielgue-Rusand ;
- les tenailles, quant à elles, rappellent une des légendes relatée par la *Vita*. Un jour qu'il travaillait dans son atelier, Éloi fut approché par une femme désireuse de le pousser à la fornication. Pressentant la présence du diable, il pinça le nez de la jeune personne entre ses tenailles, ce qui eut pour effet d'obliger le Malin à s'évaporer en fumée¹¹⁷¹. C'est cette anecdote que la présence de l'instrument rappelle dans l'iconographie depuis le XIII^e siècle¹¹⁷².

La volonté de synthèse de ces différents éléments est caractéristique des préoccupations de l'artiste souvent attaché à fournir des visions globales des thèmes qu'il représente. Le décor de l'arrière-plan est nettement néo-roman, tant dans le lutrin soutenu par les colonnes doubles, la porte du fond ornée de décors géométriques et surmontée d'un tympan historié, la simplicité du mobilier liturgique posé sur la table au second plan, que dans la relative austérité du costume visant à recréer l'ambiance de l'Église du haut Moyen Âge.



Figure 96



Figure 97



Figure 98

La touche picturale est ample et précise, la technique sûre et la palette essentiellement axée sur des couleurs froides assez violentes dominées par le jaune vif de la chape. En outre, le choix d'un cadre doré qui rappelle la tache de couleur jaune de la chape épiscopale mettait par trop en évidence ce détail au détriment de la lecture générale. Nous ne savons pas si les artistes avaient un droit de regard sur les cadres choisis pour leurs œuvres, mais il est vraisemblable que non lorsque l'on constate la similitude de celui-ci, au demeurant raisonnablement simple, avec des dons du même genre dans d'autres églises de France. Une tonalité plus neutre de l'entourage aurait sans

doute mieux convenu ; c'est d'ailleurs ce qui a été réalisé lors de la restauration de 1994 au vu de l'état catastrophique du cadre qui avait perdu toute sa dorure. Une polychromie jaune et bleu mettant la toile en valeur a alors été privilégiée.

L'étude de ce tableau pose le problème de l'iconographie de saint Éloi au XIX^e siècle¹¹⁷³. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut assister à une recrudescence des tableaux de confréries qui se poursuivent tard dans le XIX^e siècle¹¹⁷⁴. Ils peuvent être de nature purement votive comme celui offert par les muletiers de Tende, dans les Alpes-Maritimes, à l'ancienne collégiale de l'Assomption de cette ville¹¹⁷⁵, ou commémorative, comme le très beau tableau *La fête de saint Éloi*¹¹⁷⁶ de l'église de Valensole dans les Alpes-de-Haute-Provence, daté de 1823, qui représente un cortège d'animaux, principalement de chevaux, placé sous la protection du saint, se dirigeant vers des attributs qui évoquent l'ensemble de ses activités. D'autres œuvres font également allusion plus directement à l'histoire de sa vie : le *Saint Ouen plaçant dans une chasse les reliques de saint Éloi* de Michel-Honoré Bounieu (1740-1814), conservé dans l'église Saint-Jacques de Compiègne¹¹⁷⁷, et le *Saint Éloi remet son anneau à sainte Godeberthe* de la cathédrale Notre-Dame de Noyon, très proche de la grande peinture historique¹¹⁷⁸. De tout temps, Éloi figura sur des vignettes et gravures dont il serait illusoire de fournir ici une liste cohérente et raisonnée¹¹⁷⁹. Excepté les quelques exemples donnés, dont la liste est loin d'être complète, saint Éloi fut surtout représenté, au même titre que les autres saints évêques, identifié par ses attributs ou non, dans des processions ou seul, dans une attitude souvent stéréotypée, bénissant ou lisant, sans individualisation réelle et suivant une pratique proche de celles des vignettes ou enluminures de livres saints. Aucun peintre de renom ne semble s'être intéressé à ce thème et le corpus reste essentiellement limité, à cette époque, aux tentatives d'artistes régionaux dont le *Saint Éloi* de Feytiat (Haute-Vienne) est un bon exemple¹¹⁸⁰.

Ces constatations soulignent l'intérêt et l'originalité de l'œuvre de Rivoulon. Comme nous l'avons souligné par ailleurs, il est très difficile de trouver à cet artiste des influences précises parmi les peintres de sa génération. Il reste néanmoins un artiste de talent cherchant à faire passer un souffle personnel dans ses réalisations et à renouveler des programmes iconographiques alors de plus en plus stéréotypés. Le sévère inspecteur des Beaux-Arts Dubois ne s'y était d'ailleurs pas trompé en précisant dans son rapport qu'il avait trouvé ce tableau exécuté « en bonnes conditions », ce qui était sous sa plume un compliment mérité indiquant néanmoins les limites de l'artiste¹¹⁸¹.

P.61

Épisode de la bataille des Pyramides. Charge désespérée des Mamelucks sur le grand carré commandé par le général Bonaparte

< 1^{er} octobre 1856¹¹⁸²

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

L'existence de ce tableau est connue par le catalogue de la seizième exposition de Rouen de 1856.

Expositions :

Exposition de Rouen, 1856, n° 322

Bibliographie :

Rouen, 1856, p. 39.

Lieu de conservation : inconnu.

Il s'agit du seul tableau de bataille de Rivoulon ayant pour sujet un conflit autre que celui de la guerre de Crimée, que nous connaissons. Son existence nous conduit à observer la plus grande prudence quant au corpus des œuvres militaires de l'artiste qui ne s'est peut-être pas limité, comme les toiles conservées pouvaient nous le laisser supposer, au seul conflit d'Orient. Les registres des Salons de cette époque ayant disparu, il nous est impossible de savoir si Rivoulon avait essayé d'y présenter cette œuvre.

P.62

Portrait de M^{me} Cambardi-Badochi, artiste du théâtre impérial italien

< juin 1857¹¹⁸³

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1857 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1857, n° 2285

Bibliographie :

Bellier, 1882, 2, p. 389 ; **Fournieris, 1956**, p. 53

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

M^{me} Cambardi-Badochi (Fig. 99)

Félix Tournachon, dit « Nadar » (1820-1910)

Dessin (caricature)

1857

Monogrammé b.d. : N

H. 7,5 ; L. 5,6

Inscriptions :

En légende au-dessus de la caricature proprement dite : *Une calomnie de M. RIVOULON, qui voudrait nous faire croire que M^{me} Cambardi est aussi laide qu'elle a de talent.*

Bibliographie : « Nadar Jury au Salon de 1857 », Paris, 1857, p. 60, n° 2285 ; « Nadar Jury au Salon de 1857 », dans *Rabelais*, 1/51, Paris, samedi 29 août 1857, p. 5.



Figure 99

Ce tableau nous est connu grâce à une caricature de Nadar publiée dans le *Nadar Jury au Salon de 1857* (Fig. 99). Bien qu'il s'agisse d'une « charge », nous pouvons néanmoins, grâce à sa modération, nous faire une idée de l'aspect de cette œuvre. Rivoulon a représenté la cantatrice à mi-cuisses, appuyant sa main droite sur des

partitions posées sur un piano, la gauche reposant au niveau du ventre, tenant un gant. Vêtue d'une robe à crinoline, elle porte autour du cou une chaîne d'où pend une croix. Dans la partie gauche de la composition se trouve une tenture verticale déployée derrière le meuble. Il est impossible d'aller plus loin dans la description, compte-tenu du caractère volontairement schématique du dessin insistant visiblement sur la laideur supposée de la femme aux traits grossiers et épais donnés par Rivoulon à son modèle. À la décharge de ce dernier, il convient de remarquer que le portrait photographique de cette artiste qui est parvenu jusqu'à nous n'est, lui non plus, pas très flatteur (**Fig. 100**)¹¹⁸⁴. Il semble néanmoins que la tenue de la dame soit, à peu de choses près, la même dans les deux cas.

Le modèle était la cantatrice Marie-Mathilde Chambard (1833-1861), dite « la Cambardi », artiste du théâtre italien, originaire de Lyon. Elle avait épousé Émile Badoche, secrétaire de la direction et chroniqueur au *Courrier d'État*, dont on ignore pourquoi Rivoulon a, dans le titre de son tableau, italianisé le nom¹¹⁸⁵. Ce journaliste avait rencontré la cantatrice à Vichy, en été 1854, alors qu'elle s'y produisait et qu'il rédigeait la *Saison de Vichy*, hebdomadaire qui semble n'avoir connu qu'un numéro ; charmé par sa voix, il l'épousa dès le mois de décembre suivant¹¹⁸⁶. Il est vraisemblable que Rivoulon ait entretenu des relations mondaines avec l'artiste puisqu'on le retrouve en sa compagnie, en 1857, pour un concert dans le salon de madame Erard¹¹⁸⁷.



Figure 100

P.63

Bataille de l'Alma

≤ juin 1857¹¹⁸⁸

Huile sur toile

H. 168 ; La. 249 (toile) ; L. 6,7 ; Ep. 2,7 (cadre)

Sbg : *A Rivoulon. 1857*¹¹⁸⁹

Historique :

Le 23 mars 1857, le comte de Nieuwerkerke vient examiner ce tableau dans l'atelier de Rivoulon, au 1 rue de Fleurus, comme nous l'apprend un courrier de l'agent de change Pollet, daté du lendemain¹¹⁹⁰ ; ce tableau valu à son auteur un rappel de médaille de troisième classe au Salon¹¹⁹¹ ; il fut acheté par l'État, sur la liste civile, dès la fin de l'exposition, pour cinq mille francs, pour le musée du château de Versailles où il figura, au moins à partir de 1859, dans la salle de Crimée¹¹⁹² ; il est déposé, sans doute en 1871, au cercle des officiers de Versailles jusqu'au 26 janvier 1932, date à laquelle il rejoint les collections du musée national du château de Versailles ; par arrêté du 23 novembre 1936, l'œuvre est déposée au musée municipal d'histoire locale et d'art de Phalsbourg (Moselle) ; ce dépôt ne fut effectué que le 18 mai 1938 ; un arrêté de dépôt est à nouveau rédigé par la direction des musées de France le 20 mars 1974 ; suite à un recensement effectué le 3 juin 1997 par Thierry Bajou, conservateur du patrimoine au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, un examen avant restauration a été demandé à l'atelier des Envierges, le 25 mai 1998 ; ce constat d'état a montré que l'œuvre avait été restaurée à une date inconnue, rentoilée à la colle, et que toute la partie inférieure avait été repeinte sur une hauteur de cinq centimètres, ce qui explique la disparition complète de la signature¹¹⁹³ ; une opération légère est effectuée en 1998 par cette entreprise¹¹⁹⁴.

Expositions :

Salon de Paris, 1857, n° 2284.

Sources :

Arch. nat., F²¹ 4909B, dr. 10 ; archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon* ; archives de l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles, MV 1957.

Bibliographie :

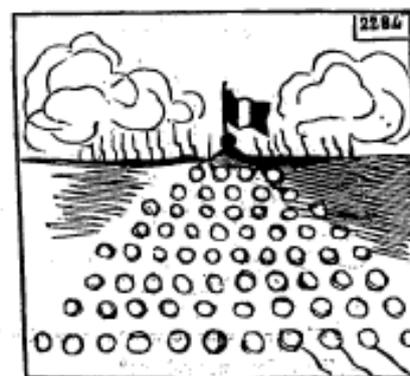
Émile Gigault de la Bédollière, « Exposition de 1857. Deuxième article », dans *Le Siècle*, 22/8141, Paris, samedi 4 juillet 1857, p. 2 ; J.-J. Arnoux,

« Salon de 1857. II », dans *La Patrie*, 17/191, Paris, vendredi 10 juillet 1857, p. 3 ; Bois-Robert, « La guerre au Salon de 1857 », dans *Musée universel*, Paris, 1857, p. 109-110 ; Eudore Soulié, *Notice du Musée Impérial de Versailles*, 2, 1859, p. 88, n° 1957 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; Isabella Errera, *Répertoire abrégé d'iconographie*, 1^{er} fascicule A, J. de Meester, Wetteren, 1929, p. 102 ; **Thieme et Becker**, 28, 1934, p. 400 ; **Bénézit, 1976**, 8, p. 788-789 ; **Fournieris, 1956**, p. 53 ; **Constans**, 2, p. 778, n° 4392 ; Pierre Braud, *Général Cler. Un oublié de l'histoire*, Bourges, 1995, p. 133 (ill.) ; Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, coll. « Mémoires et Documents de l'École des Chartes », n° 79, École des Chartes, Paris, 2005, p. 615 ; Joconde PE006497
 Lieu de conservation : Phalsbourg (Moselle), musée municipal d'histoire locale et d'art, sans n° d'inv.
 Propriété de l'État, ministère de la Culture, direction des musées de France, inv. n° MV 1957.

Œuvres en rapport :

Bataille de l'Alma, par RIVOULON (Fig. 101)

Charles-Constant-Albert-Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saëns, dit « Bertall »
 (1820-1882)
 Dessin (caricature)
 1857
 H. et L. du dessin original inconnues
 Inscriptions :
 En légende en-dessous de la caricature proprement dite : *Le moment choisi est celui où les couleurs françaises sont arborées sur la tour du télégraphe et sur le tableau de M. Rivoulon.*
 Bibliographie : « Le Salon de 1857 dépeint et dessiné par Bertall », dans *Journal pour rire, Journal amusant*, 85, Paris, 15 août 1857, p. 1.



Bataille de l'Alma, par Rivoulon.
 Le moment choisi est celui où les couleurs françaises sont arborées sur la tour du télégraphe et sur le tableau de M. Rivoulon.

Figure 101

Bataille de l'Alma (la prise du télégraphe), d'après Rivoulon (Fig. 102)

Charles-Louis Michelez
 1857
 Collodion humide monté sur papier vélin crème
 H. 47,3 ; La. 62,1 (feuille) ; H. 23,4 ; L. 34,5 (tirage)
 Sdbm : A. Rivoulon. 1857
 Inscriptions :
 En bas, à gauche, imprimé directement sous la photographie : *A RIVOULON pinx*
 En bas, à droite, imprimé directement en débordement sur le tirage : *MICHELEZ photog. R. N° des petits Champs 11*
 Sous le texte précédent, manuscrit au crayon graphite : *Michelez phot*
 En bas, au milieu, imprimé en titre : *BATAILLE DE L'ALMA – La Prise du Télégraphe*
 Sous le texte précédent, cachet à l'encre noire : *MICHELEZ – 11. R. N° DES PETITS CHAMPS - PARIS*
 En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur le tirage et le fond : *BIBLIOTH. IMPERIALE - EST*
 En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la photographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N° (imprimé) 1232 (manuscrit au crayon graphite) – 1860*
 Le long du bord supérieur, au crayon graphite : *8 Rivoulon*
 Historique :
 Cette photographie fut déposée, au titre du dépôt légal, le 6 mars 1860¹¹⁹⁵.
 Expositions :
 Londres, Photographic Society, 1858, n° 930 ; troisième exposition de la Société française de photographie, 1859, n° 868
 Sources :
 Arch. nat., F²¹ 105, dr. 63¹¹⁹⁶
 Bibliographie :
 Londres, 1858, n° 930, <http://peib.dmu.ac.uk/> (consulté le 31 août 2022) ; Paris, 1859, p. 43, n° 868 ; *Bibliographie de la France*, 17 mars 1860, n° 462.
 Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3¹¹⁹⁷.



P.63

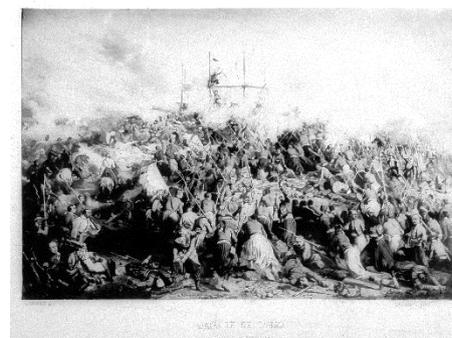


Figure 102

Bataille de l'Alma par Rivoulon

Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1893 ?)

1857-1858

Collodion

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette photographie appartenait, lorsqu'elle fut exposée à Londres entre le 15 février et le mois de mars 1858, à la Société Française de Photographie.

Expositions :

London, Photographic Society, 1858, n° 850

Sources :

Arch. nat., F²¹ 105, dr. 63¹¹⁹⁸

Bibliographie :

Londres, 1858, n° 850, <http://peib.dmu.ac.uk> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : inconnu



P. 63

Le texte accompagnant le titre de l'œuvre dans le catalogue du Salon est précisément identifié : « Les aigles françaises arborées sur la tour du télégraphe par le 2^e de zouaves, colonel Cler, 39^e de ligne, colonel Beurot, 3^e division de S.A.I. le prince Napoléon, 1^{er} zouaves, colonel Bourbaki, 1^{er} et 9^e chasseurs à pied, 1^{ère} division Canrobert. Le colonel Cler a saisi l'aigle de son régiment qu'il arbore sur la tour au cri de vive l'Empereur. Le sergent-major Fleury, du 1^{er} zouaves, s'élance sur les échafaudages de ce bâtiment en construction, et balance le drapeau qui s'affaisse avec l'intrépide sous-officier frappé au front par une balle de mitraille. Le drapeau du 1^{er} zouaves flotte aussi sur ce glorieux trophée ; un éclat d'obus le brise à la hampe. Le lieutenant Lepoitevin du 39^e, se précipite à son tour, et vient au milieu d'une grêle de projectiles planter son drapeau ; un boulet le frappe en pleine poitrine..... Sur la gauche, le général Canrobert est frappé à l'épaule par un éclat d'obus ; près de lui est le commandant Cornely (*La guerre de Crimée*, par M. de Bazancourt.) »¹¹⁹⁹. Cet épisode de septembre 1854 fut très souvent représenté par les peintres, dès l'exposition universelle de 1855 où figuraient seize tableaux sur le thème de la guerre de Crimée¹²⁰⁰. Le 20 septembre 1854, le colonel Cler, dans une charge suicidaire, attaqua avec ses zouaves la colline de l'Alma défendue par les troupes russes en un corps à corps sanglant, perdant le sergent-major Fleury auquel Cler venait de passer le drapeau, et le lieutenant Poidevin qui s'appropriait à orner la tour de

l'aigle du 39^e de ligne¹²⁰¹. Le général Canrobert accouru en soutien fut touché à l'épaule par un éclat d'obus, évacué et soigné avant de revenir peu de temps après au combat¹²⁰². Rivoulon n'a pas recopié fidèlement le texte de Bazancourt et en a donné une version résumée, parfois fautive (Beurot au lieu de Beuret, Poitevin en lieu et place de Poidevin, etc.) ou émaillée de détails absents du récit du baron (présence du commandant Cornely¹²⁰³, entre autres).

La composition de cette scène de guerre est totalement pyramidale, adoucie néanmoins par la courbe régulière du mamelon (**Fig. 20**). Sur un fond de ciel bleu maculé par les fumées des tirs d'artillerie, Rivoulon a centré la colline de l'Alma et disposé sur les trois-quarts droits de ses flancs l'armée française montant à l'assaut, le flanc gauche comportant des personnages beaucoup plus disséminés afin d'isoler le maréchal Canrobert blessé, représenté dans l'angle inférieur gauche. Point focal de l'action, comme en témoigne l'extrait de l'ouvrage de Bazancourt, la tour du télégraphe échafaudée domine le sommet du monticule. C'est à partir de ce point que Rivoulon construit un triangle qui lui permet d'enserrer tous les personnages importants identifiés et identifiables de cet assaut. La figure du zouave accroupie sur l'échafaudage, le sergent-major Fleury¹²⁰⁴, qui brandit les aigles impériales et s'empare du drapeau que lui tend le colonel Cler, forme le sommet de ce triangle. Le côté gauche de cette figure passe par le sommet de la tête du général Canrobert qui occupe complètement l'angle inférieur alors que le côté droit longe le turban du zouave barbu qui lève les bras, fusil dans la main gauche, en signe de ralliement. Au centre exact de ce triangle, se trouve, particulièrement isolé et mis en valeur, un officier qui nous semble pouvoir être identifié au colonel Beuret¹²⁰⁵. Quatre actions principales sont ici décrites et individualisées par la composition :

- l'assaut principal mené par les zouaves où l'ensemble des corps sont représentés penchés, suivant une ligne parallèle à la pente de la colline, afin d'accentuer l'impression de progression irrémédiable. L'utilisation des couleurs rouge et bleue des uniformes écrase le gris-brun des tenues russes peu distinctes, l'ennemi étant dominé tant dans l'action que dans l'opposition des teintes chaudes et froides, ces dernières prenant visuellement la prépondérance. Les seules verticales servent à individualiser les portraits des combattants célèbres : le sergent-major Fleury, le colonel Cler, le colonel Beuret, déjà mentionnés, ainsi qu'un cavalier en haut à droite, sabre au clair, qui peut être identifié avec le colonel Bourbaki commandant le 1^{er} zouaves, second régiment de cette arme présent sur la colline de l'Alma avec le 2^e de zouaves du colonel Cler.
- La partie gauche de l'œuvre est dominée par le général Canrobert renversé sous son cheval, derrière lequel se trouvent quelques soldats et un homme en costume blanc portant un fusil sur l'épaule (peut-être un des irréguliers croates ?¹²⁰⁶), accompagné d'une femme vêtue d'une robe noire à collierette blanche et d'un bonnet gris, uniforme traditionnel des cantinières dont la présence est ici, au sein même de la bataille, curieuse¹²⁰⁷. Derrière ce groupe, sur les contreforts du mamelon, se trouve l'état-major avec à sa tête, portant un bicorne, le commandant en chef de l'armée d'Orient, le maréchal de Saint-Arnaud ; la raideur de son attitude, le bras droit pendant, ainsi que le geste du cavalier de gauche qui semble le soutenir et l'arrivée d'un second à droite, illustrent l'état de faiblesse dans lequel il se trouvait et la description qu'en fit Émile de la Bédollière : « [...] quand la douleur devenait trop vive, quand ses forces épuisées étaient près de le trahir, il se faisait soutenir à cheval par deux cavaliers »¹²⁰⁸. Derrière ce dernier semble se trouver un officier anglais monté, reconnaissable à sa casquette plate et dont le visage et la tenue ne sont pas sans rappeler ceux de lord Raglan, général en chef des forces anglaises en Orient¹²⁰⁹. Toute cette partie de la scène est beaucoup plus aérée et laisse visible le sol dénudé couleur sable jusqu'à la dernière poche de résistance russe placée à l'extrême gauche du haut de la colline de l'Alma.
- Le flanc droit est occupé par les chasseurs à pied du 39^e régiment d'infanterie de ligne menés par deux officiers à cheval dont, sans doute, le général d'Aurelle. La masse bleue qu'ils forment répond à la dominante rouge des pantalons, des calots des zouaves et des uniformes des chasseurs au centre, et accentue encore sa vigueur.
- L'arrière-plan est consacré à l'artillerie française pilonnant la colline, presque entièrement masquée par la fumée des tirs, dans laquelle se trouve selon toute vraisemblance, sur la gauche, la réserve de l'artillerie dirigée par le commandant La Boussinière¹²¹⁰.

Le jeu des couleurs est essentiellement axé sur des rouges et des bruns, les bleus des vestes d'uniformes étant éteints sauf sur la partie gauche de l'œuvre et au premier plan, près du soldat pansant sa cuisse. Le ciel, quant à lui, fournit la teinte froide la plus forte et la plus présente. Il est tout à fait évident que Rivoulon a volontairement privilégié le rouge, le bleu et le blanc, ou la couleur chair, pour ancrer symboliquement sa vision patriotique de l'action dans les couleurs du drapeau tricolore.

Le cadre doré est extrêmement simple : petites palmettes vers l'extérieur après un plat, nouveau plat doré puis série de petites billettes rectangulaires à la vue. Quelques manques très ponctuels et des masticages disgracieux sont visibles sur la toile en certains endroits, le rouge de garance des pantalons des zouaves ayant uniformément viré. Lors de l'intervention de l'atelier de restauration Envierges, en 1998, ces spécialistes avaient signalé que la partie basse, sans doute dégradée, avait été repeinte sur une hauteur de cinq centimètres, ce qui entraîna la disparition de la signature de l'artiste¹²¹¹.

D'un point de vue général, Rivoulon est visiblement influencé non pas par la peinture de bataille de l'époque classique, mais par celle héritée de l'époque napoléonienne, dans l'esprit du *Combat de Nazareth* (1801) de Gros¹²¹², le mouvement en moins, ou, dans la densité des personnages, du *Passage du Grand Saint-Bernard par l'armée française, 20 mai 1800* (1806) de Charles Thévenin¹²¹³. Comme ces prédécesseurs, il privilégie en effet l'anecdote, les saynètes à l'intérieur de la scène principale qui mettent en évidence le courage des hommes de troupe comme celui de leurs officiers, ainsi que la sauvagerie des combats : le général Canrobert blessé, le soldat du premier plan bandant sa cuisse près d'un de ses camarades tué, le zouave tombant, dans la trouée de droite au milieu de l'assaut, laissant choir son tambour sur le corps d'un soldat russe, le zouave, au fond à gauche de la composition, qui lutte à l'arme blanche contre au moins quatre adversaires, etc. L'ennemi, son acharnement et ses souffrances ne sont pas oubliés, même s'il semble numériquement et « coloriquement » écrasé, voire presque dilué ; en témoignent le soldat russe soignant la plaie de sa jambe à droite de la cantinière, le groupe de résistants à gauche du télégraphe ou encore le visage hagard et effrayé de celui se redressant au premier plan, à la base du mamelon, qui semble directement inspiré du *Désespéré* de Courbet (1845). La composition de ce tableau nous semble également beaucoup devoir aux représentations de la guerre d'Algérie et tout particulièrement à la *Prise de Constantine par le général Lamoricière et le colonel Combes, 13 octobre 1837* d'Horace Vernet, où l'on retrouve la même structure pyramidale avec l'assaut des troupes sur une colline¹²¹⁴. Mais l'influence la plus directe est, sans aucun doute possible, l'ensemble des illustrations paraissant régulièrement dans la presse réalisées par Janet-Lange ou Durand-Brager, par exemple, basées sur l'observation directe des batailles grâce aux nombreux dessins qu'ils recevaient du front. Hélène Puisseux précise d'ailleurs, au sujet du travail d'Henri Durand-Brager, qu'« un mois environ séparait la rédaction du reportage et des dessins qui l'accompagnaient de l'arrivée de l'*Illustration* dans les foyers français »¹²¹⁵, ce qui est le délai le plus rapide d'information sur un conflit jamais connu jusqu'alors. Il n'existe aucune photographie des combats proprement dits en raison, essentiellement, des temps de pose nécessaires, mais il n'est guère douteux que toutes celles qui circulèrent dès 1855 servirent à l'artiste pour connaître la topographie des lieux, l'ambiance des camps et la physionomie des personnages qu'il souhaitait représenter. Outre l'ouvrage du baron de Bazancourt, Rivoulon utilisa donc ici encore les articles paraissant dans la presse nationale comme *L'Illustration* qui consacra plusieurs colonnes à ce fait d'armes¹²¹⁶.

Au Salon de 1857, parmi les toiles illustrant ce conflit, c'est le *Débarquement en Crimée* d'Isidore-Alexandre-Auguste Pils (1815-1875), qui fut le plus apprécié de la critique ainsi que la *Bataille d'Inkermann* de Gustave Doré, alors qu'Adolphe Yvon (1817-1893), ne reçut qu'un accueil très mitigé pour sa *Prise de la tour Malakoff*. Dans le cas de la *Bataille de l'Alma*, c'est surtout le nombre important de portraits qui fut souligné et apprécié, A.J. du Pays précisant, par exemple, dans *L'Illustration* : « de M. RIVOULON : une *Bataille de l'Alma*, donnant une idée très-vraie du mouvement d'un assaut, et intéressante par le nombre de portraits qu'elle contient mais où la prédominance inévitable des pantalons rouges des zouaves donne à l'aspect du tableau une uniformité qui empêche d'en apprécier la bonne disposition, comme on peut le faire dans la reproduction de ce tableau par la photographie. »¹²¹⁷. Cette dernière remarque est édifiante car elle trahit l'habitude nouvelle de se référer à la photographie et il est évident que le chroniqueur avait alors en tête les clichés de Roger Fenton ou de Langlois, témoignages « réels » en noir et blanc. Cette nouvelle référence incontestable, car reflet exact de la réalité (opinion à nuancer néanmoins, en raison de l'aspect inévitablement posé de toutes les situations impliquant des personnages), devient déjà une « parole d'Évangile » conduisant même à critiquer l'apport de la couleur de la peinture. C'est la « disposition », « l'idée très-vraie », la chose décrite qui doivent prédominer sur la couleur. Certaines opinions étaient plus nuancées, comme celle de Bois-Robert dans le *Musée universel* : « Ce tableau de M. Rivoulon est plus qu'une anecdote, c'est un épisode. Avec plus de grandeur, plus d'unité, ce serait une bataille. Mais la toile est un peu vide ; les groupes y sont disséminés ; le détail emporte l'ensemble ». Rivoulon disposa peut-être également, dès cette époque, d'une source de première main, émanant d'un des acteurs mêmes de l'action : le général Cler. Nous savons, en effet, que l'artiste avait développé des relations d'amitié avec ce militaire, lors de la présence de celui-ci en France, entre la fin de la campagne de Crimée et celle d'Italie où il devait laisser la vie, soit, très précisément, entre le 26 septembre 1855 et début mai 1859¹²¹⁸. Cler ayant, à la même époque, posé pour le Cussetois¹²¹⁹, il serait tout à fait possible que ce dernier ait fait sa connaissance au moment où il avait décidé de réaliser sa *Bataille de l'Alma*, voire que ce soit cette rencontre qui ait provoqué son intérêt pour les événements d'Orient et ait infléchi sa carrière vers un domaine qu'il n'avait jusqu'alors pas abordé : la peinture militaire.

Cette œuvre est la première des douze connues à ce jour que l'artiste consacra à la guerre de Crimée¹²²⁰. Il est intéressant de constater que dans l'inventaire après décès de l'artiste¹²²¹ figurent trois photographies encadrées, « scènes de Crimée, prisées cinq francs », qui lui servirent sans aucun doute de sources d'inspiration, à moins qu'il ne se soit agi de tirages des clichés de Michelez et de Richebourg d'après son tableau, dont il avait par ailleurs réussi à faire acheter cinquante exemplaires au ministère des Beaux-Arts¹²²². Ce tableau connut visiblement un certain succès dont témoigne le rappel de médaille de troisième classe attribué à Rivoulon et son affectation à Versailles.

P.64

Saint Sébastien

Réalisé entre le 27 mars et le 3 octobre 1857¹²²³

Huile sur toile

H. et L. imprenables¹²²⁴

Sdbd : AR (accolés) *ivoulon* (...)

Inscriptions :

En bas, au milieu du cadre, dans un cartouche : *DONNÉ PAR L'EMPEREUR - 1857*

Historique :

Ce tableau fut commandé à l'artiste par arrêté du 27 mars 1857, notifié le 31 mars suivant, pour une somme de mille cinq cents francs ; suite à une demande d'acompte de Rivoulon à hauteur de mille francs, l'inspecteur des Beaux-Arts Dubois donne, le 12 juin 1857, un avis favorable trouvant le tableau « assez avancé dans d'assez bonnes conditions » ; par arrêté du 20 juin suivant, l'avance est actée ; le 3 octobre 1857, Dubois atteste de l'achèvement de l'œuvre « dans de bonnes conditions pour être accepté(e) » ; l'arrêté du solde est curieusement daté du 24 septembre précédent ; le 2 août 1858, un courrier du ministre des Beaux-Arts nous apprend que le président du Sénat, Raymond-Théodore Troplong (1795-1869)¹²²⁵, avait demandé un tableau pour la collégiale de Saint-Émilion et qu'il lui était accordé le *Saint Sébastien* de Rivoulon ; l'arrêté correspondant est pris dès le 4 août ; en annexe de la minute du précédent courrier est inscrite la phrase suivante : « le 18 août 1858, écrit à M. Marchand, la restauration seule aux frais du Ministère », ce qui tendrait à prouver que l'œuvre avait été abîmée dans son lieu de dépôt et que l'encadrement avait également été confié à cette maison ; le préfet de la Gironde est informé de cette décision par courrier du 9 août suivant, précisant, comme à l'habitude, que les frais d'encadrement, d'emballage et de transport étaient à la charge de la fabrique à moins que le curé de la paroisse ne préfère désigner un correspondant à Paris pour ce faire ; le préfet informe le ministre, par courrier du 23 août, que suite à une communication du sous-préfet de Libourne, le desservant souhaiterait recevoir le tableau par chemin de fer en gare de Libourne et qu'il y réglerait les frais afférents ; le ministère l'informe le 11 octobre que l'œuvre a été mise au roulage quatre jours auparavant et qu'elle lui parviendra sous neuf jours¹²²⁶.

Sources :

Arch. nat., F²¹ 105, dr. 62 et F²¹ 360, dr. 33.

Bibliographie :

Angrand, 1968, p. 312 ; *Foucart, 1987*, p. 409 ; <http://peintures-emois.hautefort.com/archive/2011/04/27/pas-vraiment-un-grand-cru.html> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Saint-Émilion (Gironde), collégiale, mur sud du transept sud.

Propriété de l'État, ministère de la Culture, FNAC, inv. PFH-7084.

Après que « Dioclétien le fit lier au milieu d'une plaine et ordonna aux archers qu'on le perçât à coups de flèches. Il en fut tellement couvert, qu'il paraissait être comme un hérisson ; quand on le crut mort, on se retira »¹²²⁷, Saint Sébastien fut soigné par une femme : « La nuit suivante, une veuve, nommée Irène, dont le mari, Castule, avait été martyrisé pour Jésus-Christ, alla secrètement au lieu du supplice pour prendre et enterrer le corps de saint Sébastien, mais le trouvant encore vivant, quoique épuisé par la perte de son sang, elle le transporta dans sa maison, et elle le fit si bien soigner qu'en peu de jours il fut guéri »¹²²⁸. C'est ce dernier épisode que Rivoulon a ici représenté.

La composition de l'œuvre est entièrement axée sur la courbe formée par le corps affaissé du saint, pondérée par la contre-courbe dessinée par le chemin qui descend de la montagne de l'arrière-plan, seul élément horizontal du tableau avec les trouées bleues du ciel (**Fig. 19**). Les sujets secondaires des premier et second plans sont constitués de verticales qui concourent à équilibrer l'ensemble : l'arbre sur lequel sont attachés Sébastien et sa longue cape, le buste d'Irène et les femmes sur la gauche. L'ensemble est géométriquement réparti selon une division en diagonales de la surface picturale. La première, descendant gauche-droite, sert de base au segment de cercle dessiné par l'arc du corps du saint, alors que la seconde, montant de gauche à droite, longe le casque posé à terre près de l'angle inférieur gauche, passe le long des jointures de la main gauche d'Irène ; la tête de cette dernière occupe le centre presque exact du tableau. Deux des flèches rejetées aux pieds du saint, croisées, semblent souligner et affirmer cette structure. L'arbre, les fourrés qui l'entourent et ses propres feuilles dessinent les côtés d'un triangle dont la base est constituée par la diagonale montante gauche-droite, et occupent totalement les bords gauche et supérieur de la toile. Le sol clair permet de détacher la jugulaire du casque et les flèches, instruments du supplice. Le triangle isocèle droit dessiné par les diagonales contient tout le paysage d'arrière-plan et les trois personnages secondaires. Rivoulon a voulu, par cette composition, mettre en valeur le couple central, légèrement désaxé, dans une position qui n'est pas sans rappeler celle du *Saint Sébastien délivré par les saintes*



P. 64

femmes de Jules-Alexandre Duval-Lecamus (1814-1878) présenté au Salon de 1844 et aujourd'hui conservé dans l'église de Derval en Loire-Atlantique¹²²⁹. Néanmoins, la force de la composition de cette dernière œuvre était créée par la présence de la sainte femme debout derrière Sébastien et Irène enserrant ce groupe dans un triangle équilatéral se détachant du décor qui l'entoure. Ce dernier n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui de Rivoulon : tronc de l'arbre et branches feuillues le long des bords gauche et supérieur de la toile cintrée, chlamyde et flèches au sol, groupe de personnages à droite (ici les bourreaux s'éloignant) sur un fond de colline surmontée par un ciel parcouru de nuées horizontales. Rivoulon, lui, met l'accent sur l'anatomie de la victime vêtue simplement d'un périzonium blanc, n'hésitant pas à allonger démesurément son corps aux muscles nettement marqués. Ses bras sont disposés suivant un triangle très étroit dont le sommet est constitué par les mains liées et les angles inférieurs par les articulations déboîtées des épaules. L'artiste a visiblement étudié particulièrement ce traumatisme en donnant une représentation quasi médicale saisissante. Le torse montre une cage thoracique au sternum remonté sous le poids du propre corps du saint, qui rappelle celui du *Christ* du tribunal correctionnel de Vannes ou de celui de Givet¹²³⁰ ; le pli formé par la peau surmontant la clavicule accentue l'impression de douleur que ne trahit pas le visage serein du saint. Ce dernier, coiffé vers l'arrière, le large front dénudé, avec un menton rond et un nez fortement busqué semble être le portrait d'un jeune romantique à la Franz Liszt... Sommes-nous ici en présence d'un portrait, voire d'un autoportrait ? Nous ne pouvons répondre à cette question qui, nous l'avons vu, s'est déjà posée une fois dans l'œuvre de l'artiste¹²³¹. La même question peut être soulevée pour la brune sainte Irène, à la silhouette voluptueuse, aux traits ronds, et aux longs cheveux coiffés en bandeaux retenus sur le cou par un filet rouge. L'individualisation de ses traits, au nez droit et à la bouche boudeuse, milite en faveur de cette hypothèse. Elle est vêtue d'une longue toge blanche sur laquelle est jetée une mante rouge retenue sur l'épaule gauche par une fibule en forme d'anneau doré. Elle retire doucement une flèche du flanc droit de Sébastien, épongeant de la gauche le sang qui coule, à l'aide d'un linge blanc. Le couple est intimement lié par la proximité des deux corps, le pied droit du saint semblant s'appuyer sur le genou gauche d'Irène posé à terre et cette dernière prenant presque appui sur la jambe gauche de Sébastien. Il faut bien avouer que l'opération aurait sans doute été beaucoup plus facile si la veuve avait d'abord détaché le supplicé comme cela est le cas dans la majorité des iconographies de cet épisode. Sans doute Rivoulon a-t-il voulu ainsi accentuer l'impression de souffrance du saint et la douleur de l'abandon de son corps, choix qui permettait aussi bien une étude anatomique développée que la mise en évidence des petites plaies circulaires saignant dont il est percé sur le flanc, le bras et la cuisse gauches. La diagonale reliant les deux visages aux yeux baissés accentue une impression d'intimité, malgré la concentration toute chirurgicale de la femme et l'absence d'expression du visage presque serein dans son abandon (douleur ou sérénité ?) de l'homme. Le second plan de droite représente les saintes femmes souvent associées à sainte Irène. Les deux premières, vêtues de la même façon que cette dernière, semblent observer la scène alors que la troisième, à l'arrière-plan, apporte une jarre qu'elle maintient de ses deux mains sur l'épaule gauche. Son attitude est identique à celle immortalisée en 1856 par Ingres dans *La Source*¹²³² et souvent utilisée par les artistes dans des scènes comme *Le Christ et la Samaritaine*, par exemple, mais rappelle également l'*Éliezer et Rébecca* de Nicolas Poussin¹²³³.

Pour autant que l'encrassement de la toile nous permette d'en juger, Rivoulon a souhaité, sur un fond dominé par les teintes chaudes, sable, brune et verte, où seules les trouées bleues du ciel viennent apporter un ton plus froid, détacher les deux personnages principaux, uniques taches blanches et chair. La robe de la porteuse de cruche, d'un blanc plus éteint, vient recentrer le sujet principal dans la composition.

Rivoulon a voulu ici, comme il l'avait déjà fait pour son *Saint Martin* de 1837¹²³⁴, évoquer les fonctions militaires du saint auquel appartiennent le casque déposé vers la gauche et la chlamyde suspendue à l'arbre. En effet, Sébastien, déjà chrétien comme en témoigne d'ailleurs la croix dont le peintre l'a doté autour du cou, avait reçu des empereurs Dioclétien et Maximien le commandement de la première cohorte. Son aide aux fidèles du Christ et son prosélytisme ayant été rapportés à Dioclétien, celui-ci ordonna son exécution en 287. Nous avons déjà signalé ce que l'œuvre ici étudiée semble devoir au tableau de Duval-Lecamus¹²³⁵. Le XIX^e siècle fut une période assez faste pour l'iconographie de saint Sébastien et tout particulièrement sa sagittation¹²³⁶. Depuis l'époque médiévale, trois schémas principaux de composition sont discernables¹²³⁷ :

- le saint représenté seul, lié sur un arbre, un poteau ou une colonne, quelques personnages pouvant être visibles, au premier plan ou en arrière-plan, principalement des soldats s'éloignant ou les saintes femmes s'approchant. Son corps, prétexte à une étude anatomique apollinienne, est lardé de flèches plus ou moins nombreuses. Cet agencement remonte aux premières iconographies connues et rencontra un très vif succès jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Les exemples les plus célèbres, qui influencèrent fortement les artistes français, sont nombreux. Le *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna¹²³⁸, conservé, depuis la fin du XV^e siècle jusqu'en 1910, dans l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme), à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Cusset, et que Rivoulon connaissait peut-être, ainsi que celui d'Antonello de Messine, daté de 1476¹²³⁹, sont les archétypes du saint résigné, quasiment indifférent, « droit comme un I », supplicé dans un contexte architecturé, voire urbain. Pour les XVI^e et XVII^e siècles, le *Saint Sébastien* d'Annibal Carrache¹²⁴⁰ et le *Saint Sébastien martyr dans un paysage* de Guido Reni¹²⁴¹, exposaient une vision plus tourmentée du saint, représenté en jeune éphèbe, semblant se tordre dans ses liens. À cette tradition, assez abandonnée au XIX^e siècle, se rattachèrent quelques artistes, particulièrement chez les Nazaréens,

ainsi Friedrich Overbeck (1789-1869), avec son *Saint Sébastien* dès 1813-1816¹²⁴², ou le français Léopold Burthe (1823-1860), en 1852, avec l'originalité d'une représentation de profil de la scène, et non de face comme à l'habitude¹²⁴³. Le choix de cet isolement du supplicié permettait d'insister sur le travail anatomique, sujet principal de nombre de ces tableaux, que le corps soit droit, prostré, abandonné ou révolté, et d'atteindre à une beauté surréelle. Quelques artistes, souvent peu célèbres, reprirent cette tradition à la fin du XIX^e siècle comme Léon-Pierre-Urbain Bourgeois (1842-1911)¹²⁴⁴, Étienne Gautier (1842-1903)¹²⁴⁵ ou Alexis Mathonat (1832-après 1868)¹²⁴⁶, ces deux derniers s'inspirant totalement des œuvres du XV^e siècle.

- Le saint et ses bourreaux, en plus ou moins grand nombre, schéma très fréquent à l'époque médiévale, jusqu'à la fin du XV^e siècle¹²⁴⁷. Ce thème ne fut guère représenté par la suite, ne favorisant pas l'individualisation du saint, ni la compassion que son sauvetage pouvait inspirer.
- Le saint soigné par les saintes femmes, ou, parfois, par des hommes ou des anges. Très rapidement, la veuve Irène tint une place centrale, voire dominante et parfois dominatrice, dans cet épisode qui se développa à partir du XVII^e siècle, devenant le schéma préféré de la plupart des peintres car il permettait l'inclusion de figures féminines, la mise en valeur du principe de charité et la création d'ambiances lumineuses feutrées associées aux soins donnés à un malade, y compris en intérieur. Cette scène, comme le soulignent les auteurs du catalogue de l'exposition consacrée à *Saint Sébastien – rituels et figures* en 1983, fut en effet l'occasion de traiter des « nocturnes », dans la droite ligne des caravagesques¹²⁴⁸. Georges de La Tour s'y essaya à plusieurs reprises, plaçant souvent l'action en intérieur¹²⁴⁹, et nombre d'artistes suivirent cette voie jusqu'au XIX^e siècle, le célèbre, et riberesque, *Saint Sébastien, martyr* de Théodule Ribot (1823-1891), présenté au Salon de 1865¹²⁵⁰, et le *Saint Sébastien* de Jean-Jacques Henner (1829-1825), en 1888¹²⁵¹, en étant les derniers éclats. Honoré Daumier (1808-1879), quant à lui, fit preuve d'originalité iconographique en représentant les saintes Femmes arrivant tout juste auprès du saint alors qu'un angelot lui apporte la palme du martyr¹²⁵².

Sur environ quatre-vingts commandes ou achats d'œuvres par l'État au XIX^e siècle, ayant pour thème saint Sébastien, soixante-cinq concernaient des tableaux, les autres se répartissant entre sculptures, dessins ou estampes¹²⁵³. Neuf de ces toiles avaient pour sujet des épisodes autres que la sagittation : les funérailles par Paul-Benoît-Édouard Baille (1814-1888) ou Jean-Raymond-Hippolyte Lazerges (1817-1887), le corps jeté dans la mare par Bernard Bénézet (1835-1897), devant l'empereur Maximien Hercule par Gustave Boulanger (1824-1888), la sépulture par Jean-Abel Lordon (1801-après 1852), avec saint Marc par Jules Varnier (1814-1873) ou encore au milieu d'autres saints, accompagnant le Christ ou la Vierge, par Félicie Audiat (active entre 1864 et 1879), d'après Bellini, ainsi que par Henri Villaine (1813-après 1845) et Pierre Leclère (?) d'après Bononi¹²⁵⁴. Les cinquante-six autres tableaux avaient tous pour thème le martyr du saint et se répartissaient comme suit : vingt-neuf originaux, vingt copies et sept toiles de nature inconnue. En ce qui concerne les copies, il n'y eut pas réellement d'œuvre phare privilégiée et les artistes représentés, lorsqu'ils sont connus, sont divers : Guido Reni (3), Giorgione (2), Boltraffio (1), Le Corrège (1), Le Dominiquin (1), Feti (1), Ribera (1), Martin de Vos (1) puis les contemporains Théodule Ribot (1) et Jean-Jacques Henner (2). Aucune de ces acquisitions n'est antérieure à 1842 et elles se répartissent de façon assez homogène jusqu'en 1871 (8). Entre cette dernière date et 1910, cette hagiographie connut un regain inexplicable, peut-être lié au succès des toiles de Ribot et Henner, qui conduisit l'État à commander douze œuvres sur ce thème. La situation est exactement inverse pour les originaux : de la fin de la Restauration à celle du Second Empire, vingt-et-une toiles furent achetées ou commandées contre seulement huit sous la Troisième République. Peu de grands noms semblent s'y être essayés si on excepte Jean-Baptiste-Prudent Carbillot (1804-1890 ?)¹²⁵⁵, Jules Richomme (1818-1903)¹²⁵⁶, François-Henri-Alexandre Lafond (1815-1901)¹²⁵⁷, Léon Bonnat (1833-1922)¹²⁵⁸, William Haussoulier (1818-1891)¹²⁵⁹ ainsi que Duval-Lecamus, Daumier, Ribot et Henner déjà cités. Rivoulon ne put bien sûr connaître tous ces tableaux, mais il eut sans doute l'occasion d'admirer, nous l'avons précisé, le *Saint Sébastien délivré par les saintes femmes* de Jules-Alexandre Duval-Lecamus¹²⁶⁰, proche, par le décor, de sa toile, mais au martyr déjà délié de l'arbre et comportant deux figures féminines d'égale importance. Ces deux salvatrices se retrouvent également dans le *Saint Sébastien* de François-Henri-Alexandre Lafond, présenté à l'Exposition Universelle de 1855, l'une d'entre elles achevant de détacher la dernière main liée à un arbre alors que la seconde commence l'extraction des flèches : la situation de Sébastien est ici plus proche de celle de Rivoulon. Il convient de remarquer que cette composition nous semble inspirée en droite ligne du *Saint Sébastien secouru par les anges* d'Antoon van Dyck, où seule change la nature des sauveurs¹²⁶¹. Rivoulon ne pouvait pas non plus ignorer une œuvre plus ancienne, présentée au Salon de 1836, le *Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes* d'Eugène Delacroix¹²⁶², ou les compositions de même thème de Louis Bézard et d'Achille Devéria, exposées l'année suivante¹²⁶³. Le tableau de Delacroix, dont Duval-Lecamus s'inspira sans aucun doute, fut visiblement, au niveau de la répartition de son décor végétal et du geste d'Irène, une des références du Cussetois.

Comme nous l'avons déjà souligné pour le *Saint Éloi*, Rivoulon a profondément évolué, à la fin de sa carrière, dans le domaine de la peinture religieuse. Non seulement il abandonne le didactisme et le symbolisme pour le narratif, mais il se rapproche d'un certain académisme, délaissant ses premières amours nazaréennes.

Techniquement, sa palette s'est enrichie de ses expériences dans le domaine de la peinture historique, mais il laisse de côté les compositions en frise figées qui lui étaient habituelles. Le *Saint Sébastien* est l'aboutissement de cette évolution qui tend à montrer plus qu'à démontrer.

P.65

Un compagnon d'Attila ; épisode d'invasion

< juin 1858¹²⁶⁴

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » de l'Exposition du Centre de la France à Limoges en 1858 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Lorsque Rivoulon expose ce tableau à Limoges en 1858, l'œuvre, qui porte le titre de *Scène de l'invasion des huns*, est accompagnée d'un astérisque qui indique qu'elle était à vendre ; en 1862, lors de l'exposition de Toulouse, le titre se fait encore plus précis : *Fille chrétienne enlevée par un soldat (épisode de l'invasion des Huns)*.

Expositions :

Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 226 ; Salon de Paris, 1859, n° 2590 ; Exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1862, n° 249 ; Exposition de Bayonne, 1862.

Bibliographie :

Limoges, 1858, p. 102 ; Louis Jourdan, *Les peintres français. Salon de 1859*, Librairie nouvelle, Paris, 1859, p. 109-111 ; Jules-Gabriel Janin, *Almanach de la littérature du théâtre et des Beaux-arts*, Pagnerre, Paris, 1860, p. 58 ; **Toulouse, 1862**, n° 249 ; Lucien de Tréville, « Exposition de Bayonne », dans *Moniteur des Arts*, 5/272, Paris, samedi 27 septembre 1862, p. 2 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Épisode de l'invasion des Huns (Salon de 1859), d'après Rivoulon

Charles-Louis Michelez

< 15 avril 1859

Collodion humide

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette photographie fut exposée en 1859 à la troisième exposition de la Société française de photographie.

Expositions :

Troisième exposition de la Société française de photographie, 1859, n° 872

Bibliographie :

Paris, 1859, p. 43, n° 872.

Lieu de conservation : inconnu¹²⁶⁵

Comme dans le cas du *Butin*¹²⁶⁶, le titre de la toile signalée dans l'inventaire après décès, « L'Enlèvement peinture sur toile avec cadre doré, prisé cent vingt francs » pourrait correspondre à l'œuvre du Salon de 1859¹²⁶⁷. Il nous semble évident, malgré la différence de titre, qu'il s'agit en effet bien du même tableau exposé en 1858 à Limoges. Peut-être cette scène, à une époque où l'artiste est plongé dans les événements de la guerre de Crimée, avait-elle valeur d'allégorie ? Un seul critique, Louis Jourdan, semble avoir parlé précisément de ce tableau : « Son *Épisode d'invasion* est une toile remarquable à plus d'un titre, composée et peinte avec talent. Je suis étonné de voir, d'après le livret, que M. Rivoulon a seulement obtenu jusqu'ici une médaille de 3^e classe ; il mérite mieux que cela, ce me semble ». Jules Janin, quant à lui, loua sans réserve les présentations de l'artiste au Salon de 1859 : « *Charge des hussards anglais à Balaklava, Épisode d'invasion, Jeune fille fuyant l'amour*, trois toiles qui permettent de prédire à l'auteur, M. Antoine Rivoulon, une place au premier rang » (il était temps, à quarante-neuf ans !).

P.66

Une tranchée

< juin 1858¹²⁶⁸

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » de l'Exposition du Centre de la France à Limoges en 1858 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Lorsque Rivoulon expose ce tableau à Limoges en 1858, l'œuvre, qui porte le titre de *Épisode de tranchées*, est accompagnée d'un astérisque qui indique qu'elle était à vendre.

Expositions :

Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 228 ; Salon de Paris, 1859, n° 2591

Bibliographie :

Limoges, 1858, p. 102 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Il nous semble évident, malgré la différence de titre, qu'il s'agit bien du même tableau exposé à Limoges en 1858 puis au Salon de l'année suivante. S'agit-il, ici encore, d'une représentation de la guerre de Crimée ? Il est difficile de l'affirmer mais cela est fort probable, les représentations de la vie dans les tranchées lors du siège de Sébastopol ayant eu très tôt la faveur des illustrateurs et des chroniqueurs.

P.67

Prisonniers russes

< juin 1858¹²⁶⁹

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » de l'Exposition du Centre de la France à Limoges en 1858 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Lorsque Rivoulon expose ce tableau à Limoges en 1858, l'œuvre est accompagnée d'un astérisque qui indique qu'elle était à vendre.

Expositions :

Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 229.

Bibliographie :

Limoges, 1858, p. 102.

Lieu de conservation : inconnu.

Il s'agit ici, sans aucun doute possible, d'une scène de la guerre de Crimée.

P.68

Retour de Kamiesch

Réalisé entre le 5 juillet 1856 et juin 1858¹²⁷⁰

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » de l'Exposition du Centre de la France à Limoges en 1858 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Lorsque Rivoulon expose ce tableau à Limoges en 1858, l'œuvre est accompagnée d'un astérisque qui indique qu'elle était à vendre.

Expositions :

Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 230.

Bibliographie :

Limoges, 1858, p. 102 ; D...(H.) [Henri Ducourtieux], « Exposition du centre de la France (juin-juillet 1858). Revue peu sérieuse des produits exposés », dans *Almanach limousin pour 1859*, H. Ducourtieux, Limoges, 1859, p. 79.

Lieu de conservation : inconnu.

Henri Ducourtieux nous a laissé un commentaire savoureux sur ce tableau : « 230. *Retour de Kamiesch*. On y est allé à jeun ; mais on a porté tant de toasts à l'union de la France et de l'Angleterre, à la prise de Sébastopol, aux attraits de sa belle, que ma foi le centre de gravité s'en trouve un peu compromis. C'est l'éternel sujet de cette réflexion d'ivrogne : "Voilà pourtant comme je serai dimanche !" ». Ce commentaire nous indique que l'œuvre représente bien le retour des troupes françaises de Crimée qui s'acheva le 5 juillet 1856. Kamiesch et Streletzka étaient deux baies entre lesquelles les armées alliées installèrent leur bivouac définitif pour soutenir le siège de Sébastopol¹²⁷¹. Ce retour, quoique moins représenté que les épisodes de la guerre proprement dite, a néanmoins parfois été illustré comme dans le *Retour de la guerre de Crimée* d'Emmanuel-Auguste Massé (1818-1881) peint en 1856 et aujourd'hui conservé au musée de l'Armée¹²⁷².

P.69

La Vierge et l'Enfant Jésus

< 14 janvier 1859¹²⁷³

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

L'existence de ce tableau est connue par une lettre de Rivoulon à Émilien de Nieuwerkerke, datée du 14 janvier 1859, l'informant qu'il avait fait porter cette œuvre au musée du Louvre, pour acquisition éventuelle ; dès le 17 du même mois, le directeur lui répond « que la commission composée de M.M^r les conservateurs du Louvre n'a pas jugé qu'il y eu [sic] lieu d'acquérir pour le Musée le tableau que vous avez bien voulu me proposer et qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus » ; l'œuvre est rendue à l'artiste.

Sources :

Archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.

Lieu de conservation : inconnu.

P.70

Charge des hussards anglais à Balaklava [campagne de Crimée] (non vu)

Entre le 25 octobre 1854 et avril 1859¹²⁷⁴

Huile sur toile

H. 116,8 ; L. 180,3

Sbm. : *RIVOULON* (N inversé)

Historique :

Nous ne savons pas comment cette œuvre a été acquise par The King's Royal Hussars qui ne possède aucune archive à ce sujet.

Expositions :

Salon de Paris, 1859, n° 2588

Bibliographie :

E. de B. de Lépinos, *L'art dans la rue et l'art au Salon*, Dentu, Paris, 1859, p. 173 ; Ernest Chesneau, « Libre étude sur l'art contemporain. Salon de 1859 », *Revue des races latines*, 14, Paris, 1859, p. 143 ; Louis Jourdan, *Les peintres français. Salon de 1859*, Librairie nouvelle, Paris, 1859, p. 109 ; Jules-Gabriel Janin, *Almanach de la littérature du théâtre et des Beaux-arts*, Pagnerre, Paris, 1860, p.58 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53 ; Peter Harrington, *British Artists and War : the Face of Battle in Paintings and Prints 1700-1914*, Greenhill Books, Lionel Leventhal Limited, Park House-Londres, Stackpole Books-Mechanicsburg (USA) in association with the Ann S.K. Brown Military Collection-Rhode Island, 1993, p. 335, n° 716.

Lieu de conservation : Tidworth (Angleterre), mess des officiers du King's Royal Hussars.



P.70

Œuvres en rapport :

Bataille de Balaklava (charge de hussards), d'après Rivoulon (Fig. 103)

Charles-Louis Michelez

1859

Collodion humide monté sur papier vélin crème.

H. 43 ; La. 55,4 (feuille) ; H. 20,5 ; L. 30,2 (tirage)

Sbm. : *RIVOULON*

Inscriptions :

En bas, à gauche, directement sous la photographie, manuscrit au crayon graphite : *Rivoulon pinx*

En bas, à droite, directement sous la photographie, manuscrit au crayon graphite : *Michelez phot*

En bas, au milieu, directement sous la photographie, cachet à l'encre noire : *MICHELEZ – 11. R. N°e DES PETITS CHAMPS – PARIS*

En bas, au milieu, manuscrit au crayon graphite : *Balaklava*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur le tirage et le fond : *BIBLIOTH.IMPERIALE - EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la photographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N° (imprimé) 1233 (manuscrit au crayon graphite) – 1860*

Dans l'angle supérieur droit, au crayon graphite : *Rivoulon*

Expositions :

Troisième exposition de la Société française de photographie, 1859, n° 868

Historique :

Cette photographie fut déposée, au titre du dépôt légal, le 6 mars 1860¹²⁷⁵.

Bibliographie :

Paris, 1859, p. 43, n° 868 ; **Bibliographie de la France**, 17 mars 1860, n° 462.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3



Figure 103



P.70

Rivoulon illustre ici le célèbre, sanglant et inutile, épisode de la charge de la brigade légère anglaise, immortalisée au XX^e siècle par les films de Michael Curtiz et Tony Richardson¹²⁷⁶. Cette action désastreuse fut décrite avec précision par le baron de Bazancourt dans *L'expédition de Crimée jusqu'à la prise de Sébastopol – Chroniques de la guerre d'Orient*, ouvrage que Rivoulon avait lu et utilisé pour sa *Bataille de l'Alma*¹²⁷⁷. Dès le 24 octobre 1854, des troupes russes, sous le commandement du général Liprandi, avaient pris position dans la partie supérieure de la vallée de la Tchernaiïa, puis, dès le lendemain matin, étaient sorties du village de Tchorgoun pour enlever quatre redoutes alliées, gardées par les Turcs, qui protégeaient les hauteurs. La cavalerie russe en profita pour essayer de pousser plus avant son avantage, se heurtant à plusieurs reprises à la cavalerie lourde, comme légère, des Anglais qui couvraient la retraite des troupes ottomanes. Lord Raglan, général en chef des forces anglaises en Orient, qui occupait une position élevée lui permettant d'avoir une vision complète du champ de bataille, fit envoyer l'ordre au lieutenant général, comte de Lucan « de marcher en avant et de profiter de toute espèce d'occasion pour reprendre les hauteurs », devant le retrait amorcé par l'ennemi qui semblait vouloir emporter avec lui les canons enlevés aux redoutes. Ici se place un des plus grands cafouillages de cette guerre, qui allait entraîner la mort de plus de quatre cents cavaliers. Le temps que l'ordre soit parvenu à son destinataire, la situation avait évolué sur le terrain et les Russes s'étaient arrêtés et organisés avec de l'artillerie sur leur front et leurs flancs. Lucan reçoit ses instructions écrites des mains du capitaine Nolan qui, devant l'hésitation de son supérieur, affirme que telle était la volonté de Lord Raglan, désignant comme cible les redoutes où étaient maintenant fortement retranchée l'armée ennemie. Lucan décide d'obéir, malgré l'évident côté suicidaire de l'action, et ordonne à Lord Cardigan, commandant la brigade légère, d'attaquer. Malgré les protestations de ce dernier, soulignant que toute la charge se ferait sous les feux croisés des batteries ennemies, l'ordre est confirmé et il se met à la tête de ses troupes, le capitaine Nolan se plaçant à sa droite. « Les troupes échelonnées sur le sommet et sur le versant des collines virent avec un sentiment d'infinie tristesse, cette superbe brigade s'élancer dans la plaine à une attaque impossible, dont la folie pouvait seule égaler l'héroïsme. Tous les cœurs se serrèrent, tous les regards la suivirent jusqu'à ce qu'elle eut disparu dans un tourbillon de fumée : elle passait rapide comme l'éclair, avançant vers ces batteries meurtrières qui vomissaient des flots de mitraille. Un des premiers qui tomba frappé à mort fut le capitaine Nolan, emportant avec lui dans la tombe le dernier mot de cette sanglante énigme : un bisciaïen l'avait frappé au milieu de la poitrine. Il poussa un grand cri, et une de ses mains se crispa convulsivement dans la crinière de son cheval, qui continua de galoper avec le cadavre. Cet ouragan, que n'avait pu arrêter le feu des canons, étonna les Russes. Les cavaliers gravissaient les mamelons, franchissaient les batteries, traversant des colonnes épaisses qu'ils trouaient dans leur marche sanglante. Une forte masse d'infanterie, cachée dans un lieu couvert, se montra tout à coup, accueillant les Anglais par son feu opiniâtre ; l'intrépide brigade, que la mort avait amoindrie, passa encore au travers et se trouva alors en face de la cavalerie russe, sur laquelle elle se rua. Ce devint une mêlée effroyable, où se trouvaient confondus fantassins et cavaliers. Mais bientôt les Russes,

qu'avait stupéfaits cet acte d'audace désespérée, se forment sur quatre rangs de profondeur : hommes et chevaux viennent se briser contre ce rempart vivant ; des régiments de lanciers russes prennent par le flanc les escadrons désunis, et des masses compactes s'avancent de tous côtés. – La valeureuse brigade si elle ne veut périr en entier, doit revenir sur ses pas ; mais il lui faut briser une seconde fois les rangs ennemis, et traverser cette plaine qu'enveloppaient, pour ainsi dire, de toutes parts des flots de flammes, de fer et de fumée. »¹²⁷⁸. S'il n'est pas certain que Rivoulon s'inspira directement de ces lignes, parues en 1856, le récit de cette charge fut néanmoins extrêmement diffusé, dans les mêmes termes, dès le mois de novembre 1854, par les journaux de l'époque qui médiatisaient ce conflit à outrance comme, par exemple, *L'Illustration*¹²⁷⁹, ainsi que par les journaux britanniques qui s'interrogèrent très vite sur les responsabilités des différents acteurs. L'artiste a visiblement choisi de ne pas représenter l'hécatombe proprement dite, mais le passage de la première batterie, Lord Cardigan, placé au centre de l'action, étant flanqué à sa droite d'un cavalier effondré sur sa selle qui ne peut être que le capitaine Nolan, tué, nous l'avons vu, dès le début du combat. Les costumes des hussards britanniques, bien connus par les dessins contemporains comme par les photographies de Roger Fenton, sont précisément représentés, ainsi que ceux de l'infanterie russe, déjà illustrée par l'artiste dans la *Bataille de l'Alma*. La tonalité sombre des uniformes des hussards est relevée par les plastrons, les plumets blancs et les pantalons rouges qui tranchent sur les robes noires et brunes des chevaux ainsi que sur le beige des tenues russes. Le « tourbillon de fumée », la « mêlée effroyable », décrits par le baron de Bazancourt sont précisément rendus par l'artiste qui privilégie l'héroïsme anglais, les seuls morts ou blessés visibles appartenant au camp ennemi, ce qui constituait une très curieuse transcription des faits, particulièrement « chauvine » à l'égard des alliés.

La composition est basée sur une simple répartition horizontale, en six parties égales, les deux sixièmes supérieurs étant consacrés au ciel, le troisième, aux collines de Balaclava, et les trois sixièmes inférieurs à la scène de bataille. Rivoulon a ensuite organisé cette dernière surface à l'aide de diagonales détachant les divers groupes de combattants, et isolant, légèrement en dessous du centre de l'œuvre, la figure de Lord Cardigan, dans une attitude qui n'est pas sans rappeler celle du maréchal Junot dans *Le Combat de Nazareth* du baron Gros ou encore Joachim Murat dans la *Bataille d'Aboukir* du même artiste¹²⁸⁰. La pointe de l'épée brandie par l'officier anglais est placée au centre exact de cette composition dont elle forme le point d'orgue, symbole fièrement dressé de cette charge désespérée. L'impression de cohue est renforcée par le large demi-ovale de terre pelée couleur sable du premier plan, en partie rejeté dans l'ombre de la batterie russe à droite, où se distinguent quelques dépouilles de cette même armée : un béret, un havresac et un fanion blanc. Cette mêlée sombre et désordonnée est dominée par un ciel bleu serein parcouru de quelques nuages de beau temps. Le jeu de couleurs utilisé par l'artiste est ici l'une de ses grandes réussites. Il arrive, par celui-ci, à conférer une intense luminosité à la scène, tant « météorologique » que symbolique, l'éclat devenant alors celui du décor comme de l'action, l'un renforçant l'autre.

Deux artistes traitèrent cette même bataille au Salon de 1859 et virent leurs œuvres acquises par l'État pour le musée de Versailles. Il s'agit du *Panorama de la bataille de Balaklava, 25 octobre 1854* d'Antoine-Valentin Jumel de Noireterre (1824-1902)¹²⁸¹ et du *Combat de Balaklava, 25 octobre 1854* d'Henri-Félix-Emanuel Philippoteaux¹²⁸² ; le premier présente une vision générale de l'action, alors que le second montre l'attaque d'une batterie russe par les chasseurs d'Afrique commandés par le général d'Allonville, dans un effort de soutien à la charge de la brigade légère¹²⁸³. Nous n'avons pu retrouver d'autres représentations de la charge de la brigade légère des hussards anglais, Rivoulon semblant bien avoir été le seul artiste français à l'avoir ainsi représentée, sans, il est vrai, en montrer toute l'horreur. Un seul critique, Louis Jourdan, fit autre chose que de simplement mentionner l'artiste parmi ceux ayant illustré cette année-là la guerre de Crimée : « *La Charge des hussards anglais à Balaclava*, par M. Antoine Rivoulon, est aussi une consciencieuse étude qui révèle un artiste sérieusement épris de son art, amoureux de la forme et de la couleur ».

P.71

Jeune fille fuyant l'amour

< avril 1859¹²⁸⁴

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1859 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Sbg : RIVOULON

Historique :

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette œuvre.

Expositions :

Salon de Paris, 1859, n° 2589

Bibliographie :

Louis Jourdan, *Les peintres français. Salon de 1859*, Librairie nouvelle, Paris, 1859, p. 109-111 ; Jules-Gabriel Janin, *Almanach de la littérature du théâtre et des Beaux-arts*, Pagnerre, Paris, 1860, p.58 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.



Figure 104

Œuvres en rapport :

Jeune fille fuyant l'amour (Salon de 1859), d'après Rivoulon (Fig. 104)

Charles-Louis Michelez

1859

Photographie montée sur papier vélin crème

H. 42,5 ; La. 27,8 (feuille) ; H. 23,4 ; L. 22,6 (tirage)

Sbg : RIVOULON

Inscriptions :

En bas, à gauche, directement sous la photographie, manuscrit au crayon graphite : *Rivoulon F 1859*

En bas, à droite, directement sous la photographie, manuscrit au crayon graphite : *Michelez Phot*

En bas, au milieu, cachet à l'encre noire : *MICHELEZ – 11. R. N^e DES PETITS CHAMPS – PARIS*

Sous le cachet, manuscrit au crayon graphite : *Jeune fille fuyant l'amour*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur le tirage et le fond : *BIBLIOTH. IMPERIALE - EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la photographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N^o (imprimé) 1234* (manuscrit au crayon graphite) – 1860

Dans l'angle supérieur gauche, au crayon graphite : *Rivoulon*

Historique :

Cette photographie fut déposée, au titre du dépôt légal, le 6 mars 1860¹²⁸⁵.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3

Ce tableau est un hapax dans l'œuvre de Rivoulon, surtout à la fin des années 1850 où son principal sujet de prédilection était alors, presque exclusivement, l'illustration de la guerre de Crimée. En effet, le genre allégorique ne semble guère avoir attiré le Cussetois qui ne nous a par ailleurs pas habitué à faire preuve d'humour dans ses compositions, excepté, peut-être, dans les illustrations réalisées pour la *Prophétie turgotique* en 1843¹²⁸⁶. D'autre part, il s'agit de la seule et unique fois où il introduisit l'érotisme dans une représentation féminine.

La composition du tableau est très simple et ne semble pas, pour une fois, avoir été basée sur un carroyage particulier ou sur le principe du nombre d'or. Rivoulon se contente de centrer le personnage féminin, juché sur la carapace d'une tortue qu'il dirige par des rênes, sur un fond de ciel où apparaît, fortement estompée, la silhouette de Cupidon volant en haut à droite. La gigantesque tortue avance sur un sol de prairie parsemé de pâquerettes. La jeune fille semble se désintéresser totalement de l'action. Vêtue d'une ample toge claire, serrée à la taille, qui lui laisse le sein droit découvert, elle se tient accroupie, le genou gauche posé sur la carapace de l'animal ; sa main droite tient les rênes qui passent dans la bouche de l'animal, alors que le bras gauche est étendu, main ouverte, comme pour maintenir un équilibre précaire. Son visage, tourné vers sa gauche, n'exprime aucun sentiment particulier et semble même plutôt boudeur ; il est couronné de courts cheveux clairs séparés par une raie médiane, sur lesquels repose une couronne de feuillage. Cupidon, représenté sous la forme d'un amour enfantin, n'est bien sûr pas le sujet principal de l'œuvre, sa présence étant quelque peu fantomatique et la femme ne semblant lui porter aucune attention particulière. La tortue est zoologiquement dessinée avec précision et sans doute inspirée de la race géante des Galapagos, bien connue depuis les études de Charles Darwin.

Il nous semble que cette allégorie peut s'interpréter de deux façons différentes. Soit l'artiste a voulu exprimer le fait que, quoique fasse une femme, elle ne pourra échapper aux traits de l'amour, soit il a souhaité montrer, au contraire, qu'elle ne cherche jamais à s'y soustraire et que la fuite est une ruse ou une coquetterie, destinée à mieux piéger Cupidon. Quelle que soit l'explication retenue, il est tout à fait évident que ce n'est pas vraiment à une fuite que nous assistons mais à son simulacre ; c'est d'ailleurs ainsi que l'avait bien compris Louis Jourdan : « Tout le monde a remarqué la *Jeune fille fuyant l'Amour*. Cette belle enfant n'a rien trouvé de mieux à faire pour fuir le doux et irrésistible ennemi que de s'asseoir sur une tortue ; et vogue la galère ! L'Amour y mettra bien de la mauvaise volonté s'il ne me rattrape. L'idée est gracieuse et gracieusement exécutée ». Plus loin, décrivant une peinture religieuse de Pichon, il conclut son paragraphe par ces mots : « Toujours de la sainteté, et puis encore de la sainteté ! Le talent le plus robuste ne résisterait pas à ce régime. Pourquoi ne pas imiter M. Rivoulon, dont je parlais tout à l'heure, qui, pour se reposer de ses épisodes guerriers, aborde un charmant sujet, une jeune amazone enfourchant une tortue pour échapper à l'Amour ? ».

Rivoulon fait ici, encore une fois, preuve d'originalité en explorant le domaine de l'allégorie humoristique, voire ironique (et onirique ?), à tel point qu'il est possible de se demander si ce soudain intérêt ne serait pas lié à une expérience personnelle réelle. Il serait en tout cas intéressant de savoir comment cette œuvre étonnante fut accueillie à l'époque, ce que nous ignorons totalement, et si le fait que Michelez la photographia était lié à son succès, à une demande de l'artiste lui-même ou au fait que le photographe avait été l'élève du peintre-lithographe¹²⁸⁷.

P.72

Un Épisode de la Guerre de Crimée

< 15 mai 1860¹²⁸⁸

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

L'existence de ce tableau est connue par le catalogue de la seizième exposition de Rouen de 1860.

Expositions :

Exposition de Rouen, 1860, n° 558

Bibliographie :

Rouen, 1860, p. 75.

Lieu de conservation : inconnu.

Le titre de ce tableau est accompagné, dans le catalogue de l'exposition de Rouen, du commentaire suivant : « Le commandant du 19^e bataillon de chasseurs à pied visitant une embuscade devant Sébastopol »¹²⁸⁹. Sans que nous puissions l'affirmer, ce tableau pourrait être, sous un autre titre, *Une Tranchée* exposé à Limoges en 1858¹²⁹⁰.

P.73

Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855 (non vu)

Réalisé entre novembre 1857 et mai 1861¹²⁹¹

Huile sur toile

H. 338 ; L. 643.

Position signature inconnue

Historique :

D'après un courrier de Rivoulon, en date du 28 mai 1862, Frédéric Bourgeois de Mercey, alors directeur de l'administration des Beaux-Arts, lui aurait, suite au Salon de 1857, verbalement commandé le présent tableau, « de la manière la plus péremptoire, et dans des termes tellement pressants que, en dépit de l'irrégularité d'un pareil acte », l'artiste commença le tableau ; cette assertion est quelque peu malmenée par le fait qu'un agent de change, M. Pollet, visitant l'atelier de Rivoulon le 23 mars 1857, précise que ce dernier a entrepris la *Bataille de la Tracktir* « dans laquelle notre malheureux ami Alpy a joué un grand rôle, sa figure [devant être] dans ce tableau une des plus saisissantes » et ajoute que « La grande toile qu'il entreprend fut pour [l'artiste] une grande source de dépenses »¹²⁹², témoignage qui rend impossible une commande *ex abrupto* de Bourgeois de Mercey après le Salon, alors que l'œuvre était déjà en gestation, et il est tout à fait possible que ce soit le Cussetois qui ait alors forcé la main au directeur¹²⁹³ ; malgré la promesse de régularisation de mois en mois, la commande officielle n'est pas expédiée ; suite au décès de Mercey, Rivoulon demande à plusieurs reprises la régularisation de la commande de cette œuvre par courrier des 5 mai 1859, 3 janvier 1860 et 22 juin 1861 ; c'est sans doute afin de voir ce tableau que Rivoulon demande, le 19 juin 1860, au comte de Nieuwerkerke, de venir à son atelier pour « voir [son] tableau en cours d'exécution »¹²⁹⁴ ; sa demande est soutenue, dès le 22 avril 1861, par le vicomte de la Guéronnière ; dans son courrier du 26 mai 1862, l'artiste précise qu'il a travaillé à cette composition pendant trois ans (soit de 1858 à 1861) et réclame son dû ; le tableau est d'ailleurs signalé dans le catalogue du Salon de 1861 comme commandé ou acquis par le ministère d'État ; le 27 mai 1862, le ministre des Beaux-Arts l'informe que sa demande est en cours d'examen ; dans l'inventaire après décès de Rivoulon, sa veuve signale qu'il se trouve encore au palais des Beaux-Arts, mais que jusqu'à présent il n'y a pas eu vente du tableau et qu'elle ignore même s'il sera agréé ; le 3 juillet 1865, le tableau figure dans la vente après décès du peintre, à l'hôtel Drouot et c'est peut-être à cette occasion que le maire de Beaune, Paul Bouchard, l'acquie ; l'œuvre fut donnée au musée Marey et des Beaux-Arts de Beaune, dans des circonstances indéterminées¹²⁹⁵ ; depuis lors, il semble que ses dimensions aient interdit son exposition et qu'elle fut très rapidement roulée ; ce n'est que lors d'une campagne photographique en 1997 qu'elle fut à nouveau mise au jour et photographiée.

Sources :

Arch. nat., F²¹ 176, dr. 31 ; archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.

Expositions :

Salon de Paris, 1861, n° 2700

Bibliographie :

Olivier Merson, *Exposition de 1861. La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 69 ; François Beslay, « Salon de 1861 », dans *Revue d'économie chrétienne consacrée à l'étude des intérêts des classes laborieuses et souffrantes. Annales de la charité*, dix-septième année – nouvelle série – deuxième année, librairie Adrien Le Clere et C^{ie}, 1861, p. 497 ; « Cham au Salon de 1861 », Paris, 1861, n° 2700 ; Anonyme, *Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées* avec un appendice sur la gravure, la lithographie et la photographie. Année 1861, Henri Plon, Paris, 1861, p. 62 ; Lamquet, « Les Batailles », dans *Les Beaux-Arts, revue nouvelle*, 2, Paris, 1er janvier au 15 juin 1861, p. 294 ; P.L., « Correspondance particulière. Le Salon de Paris », dans *Journal des Beaux-Arts et de la littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, musique, archéologie, bibliographie, Belles-Lettres, etc.* publié sous la direction de M. Ad. Siret, membre correspondant de l'Académie de Belgique, 11, 3^e année, 15 juin 1861, p. 86 ; P. de La Cour, « Exposition de 1861. Tableaux militaires IV », dans *Le Moniteur de l'armée*, 5 juin 1861 ; P. Saintive, « Salon de 1861. III. – Les batailles », dans *Messenger des théâtres et des arts*, 14/41, Paris, dimanche 26 mai 1861, p. 2 ; Hector de Callias, « Salon de 1861. Les lettres. Q. R. S. T. V. Y. Z. », dans *L'Artiste*, nouvelle série, 12, Paris, 1861, p. 26 ; Anonyme, « Ventes prochaines », dans *Moniteur des arts*, 492, Paris, vendredi 20 juin 1865, p. 4 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fourneris, 1956**, p. 53 ; Charles Schaettel, *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Beaune*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, université de Dijon, 1971, n° 209.

Lieu de conservation : Beaune (Côte-d'Or), musée municipal Marey et des Beaux-Arts, n° inv. 862.2.1

Propriété de la commune de Beaune

Œuvres en rapport :

M. Rivoulon (Fig. 105)

Amédée de Noé, dit « Cham » (1818-1879)

1861

Dessin (caricature)

H. 6,6 ; L. 6,6

Position signature inconnue

Inscriptions :

En légende au-dessous de la caricature proprement dite : *M. RIVOULON – Le général Herbillon, sur le point de livrer la bataille de la – Tchernaiïa, trouve la vallée encombrée par des champignons – vénéneux qui le gênent dans sa marche.*

Bibliographie :

Cham au Salon de 1861, Paris, 1861, n° 2700 ; Cham, « Le Salon de 1861. ... Croquis, par Cham », dans *Le Charivari*, Paris, jeudi 16 mai 1861, p. 3.

Lieu de conservation : inconnu

Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855 par Rivoulon (Fig. 106)

Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1893 ?)

1861

Tirage sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre au collodion

H. 21 ; L. 29

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, Ad 1104 Pet. Folio ; Eo 28 folio, tome 2



Figure 105

Le texte accompagnant le livret du Salon de 1861 nous précise la scène : « Après les plus grands efforts pour franchir Fedioukine, l'armée russe est repoussée des hauteurs dans les gorges de Tracktir, étant battue sur tous les points. Elle se précipite en désordre sur le pont et dans la rivière qu'elle franchit à travers des gués marécageux, poursuivie par nos baïonnettes et foudroyée par notre artillerie. À droite, le général de Failly, à gauche le général Cler, repoussent les retours des colonnes russes qui s'efforcent de protéger la retraite. Au centre, est le



P.73

général Herbillon, commandant en chef ». Bien que Rivoulon ne fournisse pas ses sources, il est évident qu'il s'agit ici encore de *L'expédition de Crimée* du baron de Bazancourt¹²⁹⁶. Nous possédons par ailleurs un texte de la main de l'artiste en date du 28 mai 1862 décrivant de façon très détaillée sa composition¹²⁹⁷ : « Esquisse présentée à Monsieur le Directeur des Beaux-Arts, en novembre 1857 : Cette mémorable et Importante Bataille est Divisée en quatre périodes : 1°- attaque des grandes Gardes, le Matin 16 août. Invasion des hauteurs de la rive Gauche de la Tchernaiïa par l'armée Russe. 2°- attaque de Droite repoussée par le Génél Fauchaux. 3°- id--- Gauche id par le Général Camon. 4°- Déroute sur le Pont de Traktir. Afin de bien faire comprendre l'action, j'ai reproduit le dernier Episode. Le beau Régiment de Grenadiers d'Odessa vient d'être Ecrasé par la Brigade Cler 62 et 73^{me} de Ligne. Le Général Comte de Faily avec les 50^{me} 95^e et 97^{me} charge les Russes sur le Pont, tandis que les 19^{me} Chasseurs et 2^{me} Zouaves les poussent avec vigueur la Baïonnette dans les reins, jusque dans la rivière.



Figure 106

Sur les hauteurs de Droite et de Gauche l'Artillerie continue son Feu Meurtrier sur les Têtes des colonnes protegeant la Fuite des Russes sur la Route de Makensie. Cette grande Esquisse a été vue et approuvée comme exactitude de Position et d'action par Messieurs les Généraux Herbillon, comte de Faily, et Cler ». Le tableau, aujourd'hui conservé au musée Marey de Beaune, est, en raison de ses dimensions, roulé et nous n'en possédons qu'un cliché couleur de faible définition réalisé en 1997 à la suite d'une campagne photographique documentaire.

La taille de cette photographie ne nous permettait pas d'analyser cette œuvre dans tous ses détails et la perception que nous pouvions en avoir était assez proche, il faut bien l'avouer, de la caricature de Cham. Il nous est désormais possible d'avoir une idée générale plus précise de la composition grâce à un cliché que nous avons récemment retrouvé, pris par Pierre-Ambroise Richebourg au Salon de 1861 (Fig. 106), qui nous permet d'affirmer qu'ici encore, Rivoulon utilisa le principe du nombre d'or (Fig. 21). L'artiste a voulu, dans un format gigantesque

qui ne lui était guère habituel, exposer une vision globale de l'action, se tenant textuellement à la description qu'il avait soumise à Herbillon et Cler dès 1857¹²⁹⁸. L'arrière-plan, qui occupe quasiment toute la moitié supérieure de la composition, est consacré à un paysage de collines arides, peut-être repris de l'article de Paulin dans *L'Illustration*¹²⁹⁹, masqué en grande partie par les fumées des tirs d'artillerie au milieu desquelles se distingue, à gauche, le groupe équestre dominé par le général Herbillon, démesurément grossi par Cham dans sa caricature contemporaine (**Fig. 105**). Au centre exact de l'œuvre, un nuage de fumée, accompagnant la progression à marche forcée des armées alliées, forme une transition avec la partie inférieure. Cette dernière, consacrée exclusivement à l'armée russe en déroute, apparaît extrêmement confuse et dominée par les casquettes des fantassins (les fameux « champignons » évoqués par Cham ou les « pâtisseries » de Luc-Olivier Merson). La masse des soldats représentés donne l'image d'une extrême confusion sans doute souhaitée par l'artiste mais qui gêne profondément la lecture des événements. La ruée des corps d'armées, accentuée par la construction en nombreuses diagonales parallèles de leurs lignes, a pour point de mire le pont de Tracktir qui constitue le seul élément architectural du tableau, curieusement parfaitement dégagé, excepté le corps d'un soldat renversé sur sa balustrade¹³⁰⁰ ; l'encroisement de la scène ne permet guère, hormis à droite, de distinguer les flots de la Tchernaiâ dans laquelle pataugent, et se noient, les soldats. Au milieu de cette confusion, Rivoulon a visiblement voulu individualiser certains événements, tout particulièrement le long du bord inférieur de la toile où se trouve la rive salvatrice. Ainsi, dans l'angle inférieur gauche, est représenté un groupe de combattants russes étrangement calme ayant atteint la berge opposée, dominé par un officier aux bras mélodramatiquement écartés. Un peu plus loin à droite, au centre de la composition, l'artiste a représenté un espace dégagé envahi par des herbacées où, aux côtés d'un combattant mort auprès d'un tambour et d'un agonisant s'accrochant à une charrette renversée, errent des Russes dégoulinant ayant échappé aux flots. L'extrême droite de la composition est occupée par une charrette attelée de chevaux affolés s'extirpant du fleuve. Cette partie de la représentation correspond tout à fait aux récits de l'époque qui insistent sur le fait que « Les bords et le lit de la rivière présentaient un effrayant spectacle. Ils étaient encombrés de cadavres, de fusils brisés, de sacs, de cartouches, et le gravier blanchâtre était maculé de larges taches de sang »¹³⁰¹. La masse des Russes est encore sur la rive opposée et Rivoulon a visiblement cherché à évoquer toutes les attitudes d'effroi, de renoncement, de résistance désespérée, d'héroïsme que devaient présenter les soldats du Tsar lors de cette déroute. Les Français, quant à eux, n'apparaissent qu'en lisière haute de cette marée humaine (qui correspond à la fine bande médiane enfumée de la composition) qu'ils semblent repousser devant eux. À gauche, près d'une redoute, se trouve le général Herbillon et son état-major dominant plusieurs cavaliers et fantassins parmi lesquels figure peut-être Cler, à moins que ce dernier ne soit la figure centrale de l'officier qui, à pied au milieu de ses zouaves, repousse inexorablement les Russes, un peu plus bas. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce dernier groupe évoque la composition de *L'affaire des batteries blanches* dédiée en 1856 au général salinois¹³⁰². Où se trouve l'ami de monsieur Pollet, le commandant Alpy tué lors de l'engagement¹³⁰³ ; il est bien difficile de répondre, à moins qu'il ne s'agisse du soldat gisant au centre de la partie basse, devant un tambour percé. Le détail de l'action ne semble pas avoir retenu l'attention des critiques du Salon de 1861, l'auteur anonyme des *Notices explicatives* de 1861 se contentant de donner, en guise d'explication, une brève description : « M. Rivoulon.- N° 2700 – *Bataille de la Tchernaiâ*. Cette mêlée, dans laquelle la terre disparaît presque sous le nombre des malheureux soldats russes repoussés autour du pont de Tracktir, dans des ravins et des marais, signala l'une des journées de la campagne de Crimée en 1855 : c'était le 16 août ».

Le vernis de la toile est uniformément jauni, ce qui ne permet pas de se rendre compte de l'opposition des couleurs si vivement reprochée à Rivoulon pour la *Bataille de l'Alma*¹³⁰⁴. La photographie de Richebourg nous permet de constater que le cadre original était très simple et, vu les nombreuses égrenures qu'il comportait, peut-être de récupération ou, à tout le moins, fort malmené lors des transports et de l'accrochage. Cependant, la caricature de Cham pointe le doigt sur le principal problème du choix de composition de Rivoulon : la confusion qui fait ressortir les casquettes des soldats par rapport aux corps noyés dans la masse, créant un moutonnement effectivement comparable à une champignonnière. Cette analyse était partagée par Luc-Olivier Merson qui préconise qu'« Il faut passer sous silence la *Bataille de la Tchernaiâ* par M. Rivoulon, dans laquelle l'artiste a accumulé, à propos de Français, une centaine de ces petits bonshommes de plomb, si chers aux enfants, et quelques milliers de pâtisseries figurant les soldats russes ». Il ajoute par ailleurs qu'« Il faut éviter aussi de parler des deux batailles où M. Jumel a déployé une patience et un courage dignes d'un meilleur résultat, et faire grâce au lecteur des toiles de MM. Janet-Lange, Devilly, Hersent, etc. ». Le critique de la revue *Les Beaux-Arts* est du même avis : « Voici un tableau qui sort au moins des données ordinaires. On ne peut pas dire qu'il y ait précisément un combat, mais à coup sûr il y a une mêlée inextinguible, la toile contient au moins un millier de russes en casquette et en capote blanche, lesquels russes se sauvent en déroute. Cela n'est pas heureux et a surtout le défaut de former un papillotage désagréable, grâce à la couleur gris-blanc qui domine dans la toile de M. Rivoulon ». Le critique anonyme du *Journal des Beaux-Arts* exprime la même opinion : « M. Rivoulon a fait une grande machine où il y a quelques qualités et beaucoup de défauts ». Il semble néanmoins que ces opinions n'aient pas forcément été celles du public, si on en croit François Beslay : « *La Bataille de Magenta*, de M. Rigo, la *Bataille de la Tchernaiâ*, de M. Rivoulon, plusieurs épisodes de la guerre d'Italie, de M. Protais, attirent l'attention du public sans mériter beaucoup celle des artistes ». C'est cette même différence d'appréciation, ou d'admiration que souligne P. de La Cour : « Une autre

grande page de la campagne de Crimée, la Bataille de la Tchernaiïa, due au pinceau de M. Rivoulon, réunit autour d'elle beaucoup de visiteurs, et donne lieu à quelques critiques assez vraies. On reproche à cette toile, d'une immense dimension, sa monotonie ; quelqu'un l'appelait même, plaisamment, la Bataille des pains à cacheter, parce que, de prime abord, l'œil est frappé par la quantité de casquettes, de bérêts russes d'un gris pâle, se superposant les uns sur les autres, et envahissant la toile entière. Nous croyons, en effet, que si le peintre avait, au milieu de ces casquettes grises des fantassins russes en déroute, et de ces capotes grises, intercalé quelques corps de cavalerie et d'artillerie avec des costumes moins uniformes, il serait parvenu à rompre cette masse d'une couleur désagréable, à ôter à son tableau cette teinte qui attire l'œil d'une manière fâcheuse, et ôte beaucoup de son prestige à cette œuvre d'une composition cependant fort belle, et, dit-on aussi, d'une grande exactitude comme terrain et comme vérité historique. Nous n'aimons pas non plus ce peletonnage de l'ennemi en fuite. Les Russes ressemblent trop à un immense troupeau de moutons se pressant pour éviter la dent du chien ou la houlette du berger. Des troupes régulières, en retraite pour regagner leurs positions et franchir un ruisseau, conservent quelque apparence de formation militaire. Dans le tableau de M. Rivoulon, elles n'en ont aucune. Si l'on voulait pousser les choses à l'extrême, on dirait que c'est une masse énorme de casquettes et de capotes à côté les unes des autres, poursuivies par quelques pantalons garances entrevus sur les derniers plans ».

Cette bataille, tentative russe pour rompre le siège de Sébastopol, coûta la vie à plusieurs milliers de soldats ennemis et ce sont ces derniers qui sont les malheureuses « vedettes » du tableau de Rivoulon, et non pas l'armée française mise en avant par les autres artistes ayant traité cet événement. Contrairement au parti-pris des batailles de l'Alma et de Balaklava, Rivoulon abandonne ici la représentation des anecdotes secondaires en plan moyen, mettant en valeur l'héroïsme individuel des soldats de la coalition, pour donner une vision globale de l'action qui éclaire l'organisation stratégique des armées en présence, appuyée sur la relation extrêmement précise que nous avons retranscrite plus haut. L'artiste retrouve ainsi le principe des scènes de bataille des XVII^e et XVIII^e siècles dont Van der Meulen est un des plus exemplaires représentants : implantation minutieuse de la topographie du site, répartition précise des corps d'armée et individualisation au premier plan de l'état-major. Une référence plus proche, liée aux batailles de Napoléon I^{er}, existe également : les œuvres, nettement moins confuses, du général baron Louis-François Lejeune (1775-1848) comme la *Bataille de Somo-Sierra, 30 novembre 1808*¹³⁰⁵ ou la *Bataille de la Moskowa, le 7 septembre 1812*¹³⁰⁶, toutes deux présentées dans le musée de l'histoire de France de Versailles. De même, Rivoulon se rappela-t-il peut-être *La Défaite des Cimbres* d'Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) exposée au Salon de 1834 et à laquelle le public avait alors reproché la confusion ne permettant guère d'identifier les combattants de cette guerre entre Romains et barbares, mais que la critique avait encensée¹³⁰⁷. Le point commun entre les œuvres précédemment citées est la volonté de donner des batailles une vue panoramique et d'exprimer, par l'entremêlement des combattants représentés à petite échelle, la sauvagerie des affrontements dans de vastes paysages arides et dévastés par la furie des hommes. Ici encore, l'artiste a pu s'inspirer des nombreux journaux illustrés parus à l'époque dont, à nouveau, *L'Illustration* qui fut particulièrement prolifique sur cette bataille, publiant même un article auquel étaient joints un plan des opérations et une topographie exacte des lieux¹³⁰⁸. Rivoulon n'ignore d'ailleurs pas que la représentation de cette bataille pour le musée de Versailles a été confiée à un autre artiste mais qu'il convient « de ne pas redouter le double Emploi, le sujet déjà commandé à un autre Artiste ne ressemblant au mieu [sic] que par le nom seulement »¹³⁰⁹. En réalité, deux artistes furent pressentis pour représenter cet épisode : le rouennais Jean Sorieul (1824-1871), dont le tableau commandé pour le musée de Versailles en 1857 ne fut définitivement acquis qu'après la mort de l'artiste en 1872 et finit par être attribué au musée de Montélimar en 1890, après un détour par le musée Lepic d'Aix-les-Bains en 1876 où il s'avéra trop grand pour être présenté¹³¹⁰, et le capitaine d'état-major Antoine-Valentin Jumel de Noireterre (1824-1902), dont le *Panorama de la bataille de Traktir, 16 août 1855* fut bien attribué au musée de Versailles puis déposé au musée de l'armée¹³¹¹. Hormis ces commandes officielles, il convient de signaler que deux autres artistes représentèrent cette bataille au Salon de 1859, avec, eux aussi, des références textuelles très détaillées : Eugène-Louis Charpentier (1811-1890) avec sa *Bataille de la Tchernaiïa ; Crimée (16 août 1855)*¹³¹², et Clément Pruche (actif entre 1834 et 1870), auteur de la *Bataille de la Tchernaiïa, au pont de Traktir*¹³¹³. Toutes ces œuvres, nous l'avons déjà signalé, n'eurent guère les honneurs de la critique qui, avec les progrès de la photographie, a alors tendance à opposer reportage et héroïsation des faits. Seule la *Bataille de l'Alma* de Pils trouva quelque grâce aux yeux des commentateurs. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Claude Vignon, qui encensa le Rivoulon du Salon de 1850¹³¹⁴, n'accorda, dix ans plus tard, aucune ligne au Cussetois¹³¹⁵. Il convient sans doute de laisser le dernier mot à Hector de Callias dans *L'Artiste* : « A propos de sa *Bataille de la Tchernaiïa*, M. Rivoulon pourrait bien renouveler le mot de Pyrrhus : "Encore une victoire comme celle-là, et nous sommes perdus !" ».

P.74

Une embuscade de chasseurs à pied

< 6 mai 1861¹³¹⁶

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

L'existence de ce tableau est connue par le catalogue de l'exposition des Beaux-Arts de Toulouse de 1861.

Expositions :

Exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1861, n° 340

Bibliographie :

Toulouse, 1861, n° 340.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau pourrait tout à fait correspondre, sous un autre titre, à *Une tranchée (P.66)* voire à *Prisonniers russes (P.67)*.

P.75

Devant Sébastopol (Crimée)

< 6 mai 1861¹³¹⁷

Technique inconnue

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

L'existence de ce tableau est connue par le catalogue de l'exposition des Beaux-Arts de Toulouse de 1861.

Expositions :

Exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1861, n° 341.

Bibliographie :

Toulouse, 1862, n° 341.

Lieu de conservation : inconnu.

Le côté très vague de ce titre pourrait faire référence à de nombreux tableaux peints par Rivoulon sur la guerre de Crimée et il nous est impossible d'effectuer un quelconque rapprochement étayé.

P.76

Les deux médecins

< 3 juin 1863¹³¹⁸

Technique inconnue (sa présence dans la section « Peintures » du Salon de 1864 permet de supposer qu'il s'agissait d'une huile sur toile ou sur panneau)

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Le 3 juillet 1865, ce tableau figure dans la vente après décès du peintre, à l'hôtel Drouot, avec le *Bataille de la Tchernâïa (P.73)*.

Expositions :

Exposition de Nevers, 1863, n° 412 ; Salon de Paris, 1864, n° 1646.

Bibliographie :

Nevers, 1863, p. 48 ; L. Peisse, « Feuilleton. Une tournée médicale au Salon. IV. Peinture », dans *Gazette médicale de Paris*, 19, trente-quatrième année/troisième série, Au bureau de la Gazette médicale, Paris, 1864, p. 391 ; Académie royale de Belgique, « Nécrologie artistique de la France pour l'année 1864 », dans *Journal des beaux-arts et de la littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, musique, archéologie, bibliographie, belles-lettres, etc.*, 24, sixième année, Decq, 31 décembre 1864, p. 189 ; Albert de la Fizelière, « Nécrologie artistique pour l'année 1864 », dans *L'Union des Arts, nouvelles des Beaux-Arts, des Lettres et des Théâtres*, 49, Cadart & Luquet, Paris, 7 janvier 1865, snp ; Louis Martinet, « Faits et renseignements artistiques. Nécrologie artistique de 1864 », dans *Le Courrier artistique*, 5/33, Paris, 15 janvier 1865, p. 131-132 ; Anonyme, « Ventes prochaines », dans *Moniteur des arts*, 492, Paris, vendredi 20 juin 1865, p. 4 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 389 ; **Fournieris, 1956**, p. 53.

Lieu de conservation : inconnu.

Si nous ne possédons aucun renseignement sur le lieu de conservation de cette œuvre, une petite rubrique de la *Gazette médicale de Paris* de 1864, consacrée aux tableaux ayant des sujets médicaux, nous en livre une

description : « Les *Deux médecins* que nous présente M. Rivoulon sont le médecin de l'âme et le médecin du corps. Le prêtre et le médecin se rencontrent la nuit sur un chemin désert, allant chacun de son côté porter à un malade, l'un les secours de la religion, l'autre ceux de la science. Le curé est à pied, accompagné d'un homme qui porte une lanterne ; le médecin est monté sur un petit bidet blanc. Ils se saluent et vont se séparer. Laissons-les aller en paix remplir leur pénible ministère. ».

P.77

La Vierge au Sacré-Cœur

< 23 mars 1864¹³¹⁹

Peinture sur panneau de métal à vue arrondie

H. 30 ; L. 20

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre est passée en vente chez Ader, Picard et Tajan, le 26 janvier 1979 ; elle fut alors achetée pour la somme de quatre cent cinquante francs.

Bibliographie :

Enrique Mayer, *Annuaire international des ventes – 1980 – peinture – sculpture – 1er janvier – 31 décembre 1979*, Éditions Mayer, Paris, 1980, p. 977.

Lieu de conservation : inconnu.

Le titre donné à cette iconographie, par ailleurs inédite dans la production de l'artiste, pose un problème : il est impossible de savoir s'il s'agissait d'une Vierge associée à une figure du Sacré-Cœur de Jésus ou d'un Sacré-Cœur de Marie.

P.78

Portrait de Marie-Anne Milhès (non vu)

< 23 mars 1864

Huile sur toile

H. et L. inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre appartenait à la famille Tarabout jusque dans les années 1980-1990, période à laquelle elle fut vendue à l'hôtel Drouot ; nous n'avons pu obtenir aucun renseignement complémentaire, si ce n'est une très mauvaise photographie.

Lieu de conservation : inconnu

Marie-Anne Milhès (Toulouse, 1793 – Toulouse, 1865) avait épousé, en 1814, Laurent-Élizabeth dit « Fortuné » Dauriac (Toulouse, 1792 - Toulouse, 1851), courrier de poste puis marchand de blé¹³²⁰. Cette famille toulousaine était montée à Paris vers 1823 et un de leur fils, Philippe-Eugène-Jean-Marie (1815-1891) ou Simon-Alexandre-Émile (1819- ?)¹³²¹ aurait épousé la profession de graveur (plutôt le cadet, l'aîné étant connu en tant que conservateur adjoint du département des Imprimés à la Bibliothèque royale). Peut-être est-ce par son intermédiaire que Rivoulon fit connaissance avec cette famille et réalisa le portrait de la mère ?

Il est bien difficile de pouvoir dire quoi que ce soit sur cette œuvre d'après la seule mauvaise photographie que nous en possédons. Tout au plus pouvons-nous supposer, au vu de l'âge apparent du modèle, de sa coiffure et de son important décolleté qui laisse l'épaule droite découverte, évoquant une tenue de bal, que nous sommes en présence d'un tableau peint au cours des années 1840. La position des mains et le sourire esquissé rappellent le portrait de la *Joconde* de Léonard de Vinci auquel Rivoulon semble explicitement se référer. Bien qu'il soit difficile de l'affirmer, il est possible que Rivoulon se soit aussi essayé à donner au regard de son modèle la même expression que celle de son illustre modèle.

Le cadre ressemble à ceux généralement choisis par l'artiste avec un décor de coquilles dans les angles d'où partent des entrelacs et est peut-être celui d'origine¹³²².



P.78

P. 79

Femmes mettant des amours en cage (titre Th. Zimmer) (non vu)

< 23 mars 1864¹³²³

Huile sur toile

H. 99 ; L. 131

Sbm. : Rivoulon

Historique :

Vendue en salle des ventes au Puy-en-Velay, chez maître Lafon, à la vente de Noël 1995, sous le titre *Les trois Parques piégeant les amours*.

Bibliographie :

Anonyme, *Gazette Drouot*, 43, Paris, 2 décembre 1994, p. 185.

Lieu de conservation : inconnu.

Ce tableau est une des rares scènes de genre de l'artiste que nous connaissons. La composition, basée sur une simple diagonale descendante gauche-droite qui isole les personnages dans la moitié inférieure gauche ainsi créée, est extrêmement sommaire (**Fig. 11**). Les deux femmes (et non trois comme pourrait le laisser supposer le titre donné par la *Gazette Drouot*) sont incluses dans un triangle rectangle régulier dont le côté gauche longe la cage, rejetée dans l'angle inférieur gauche de la toile, où plusieurs amours sont retenus.

Les deux jeunes filles, vêtues d'un costume à l'antique noué par un foulard à la ceinture, sont dissimulées, à l'affût, dans une sorte de sablière dont le rebord les sépare d'une petite plaine où poussent plusieurs arbres ; elles sont exposées au soleil alors que la partie basse de la composition et la cage sont plongées dans l'ombre. Celle de droite, presque allongée et appuyée sur sa compagne, tend, de la main droite, un bâton qui constitue sans aucun doute l'appât à amours. Le paysage vivement éclairé est dominé par l'arbre du second plan gauche qui forme la verticale la plus présente de l'œuvre. La trouée de ciel, qui occupe le quart supérieur droit du tableau, est traitée dans un dégradé de bleu et de brun évoquant un ciel saturé. La répartition de la végétation (arbre dominant et fourrés à gauche, arbre apparaissant en partie le long du bord droit et trouée du ciel) est très proche de celle du *Saint Sébastien* de Saint-Émilion¹³²⁴. Nous n'avons pu voir cette toile et ne pouvons donc évoquer avec sûreté les gammes chromatiques employées. Il est néanmoins évident que Rivoulon a voulu insister ici sur le paysage baigné d'une lumière crue, nuançant avec soin les variations de couleur du ciel, comme il le fit de façon beaucoup plus symboliste pour son *Archange saint Michel*¹³²⁵, et s'essayant, comme dans sa *Promenade sur l'eau*¹³²⁶, à un arrière-plan paysager qui paraît n'avoir jamais, en tant que genre, fait partie de ses préoccupations majeures.

Rivoulon semble avoir été attiré par les allégories de l'Amour représenté sous sa forme de chérubin ailé, comme en témoignent la « Jeune femme orientale arrachant les plumes aux ailes de l'amour, dans son cadre doré prisé deux cents francs », décrite dans son inventaire après décès¹³²⁷, et la *Jeune fille fuyant l'amour* du Salon de 1859¹³²⁸. La présente œuvre semble conçue pour plaire à une clientèle privée, tant par la légèreté de son sujet que la modestie de ses dimensions.



P. 79

P.80

Le lever des ouvrières

< 23 mars 1864¹³²⁹

Huile sur toile

H. et L. inconnues

Signé en un emplacement inconnu

Historique :

Appartenait, en 1930, à la collection Carle Dreyfus.

Expositions :

Le décor de la vie à l'époque romantique, 1930, n° 228.

Bibliographie :

Paris, 1930, p. 29, n° 228 (imprimé 22 par erreur) ; Maximilien Gauthier, « Le décor de la vie à l'époque romantique », dans *L'Art vivant*, 129, 1^{er} mai 1930, p. 377.

Lieu de conservation : inconnu.

S'il est bien difficile de connaître la nature exacte de la composition, le titre même ne laisse aucun doute sur le sujet qui semble exprimer une préoccupation sociale de la part de l'artiste aux origines ouvrières modestes. Mais il reste difficile d'affirmer quoi que ce soit sans avoir vu l'œuvre.

P.81

Les Damnés au Sabbat

< 23 mars 1864

Huile sur toile

H. 95 ; L. 128

S.m.b. : A. Rivoulon

Historique :

Appartenait, en 1906, à la collection Ch. V..

Bibliographie :

Paul Chevalier (com. -priseur), *Catalogue de tableaux par [...] Aquarelles, Pastels, Dessins, Objets d'art et d'ameublement, Marbres, Porcelaines, Bronzes, Maubles – Objets variés provenant de la collection de M. Ch. V.*, cat. vente, Hôtel Drouot, Paris, vendredi 9 février 1906, p. 15, n° 55.

Lieu de conservation : inconnu.

D'après le catalogue de la collection de monsieur Ch. V., il s'agissait d'une « toile grisaille », peut-être à l'imitation d'un bas-relief ? Les dimensions données par le même ouvrage prouvent qu'il s'agit d'un tableau de dimensions assez conséquentes. Rivoulon fut-il inspiré, comme Louis Boulanger en son temps avec sa lithographie *La ronde du Sabbat* (vers 1830), par le poème éponyme de Victor Hugo (1825) publié dans le recueil *Odes et ballades* ? Nous serions alors peut-être en présence d'une œuvre de jeunesse du Cussetois.



Rivoulon

Dessins

D.1

Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*

≤ 1832¹³³⁰

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par la gravure illustrant la première de couverture de l'ouvrage de Rose Rovel

Bibliographie : Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*, I, Alphonse Levasseur Libraire, Paris, 1832.

Lieu de conservation : inconnu

Œuvres en rapport :

Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*

Lithographe anonyme (Rivoulon ?)

<1832

Lithographie illustrant la première de couverture des *Poèmes, Marines, Voyages* de Rose Rovel, éditée sur un fond vert d'eau (**Fig. 107**)

Format de l'ouvrage : in 8°

Sbg : AR (accolés)IVOULON (N inversé)

Inscriptions :

Au-dessus du dessin, tracé à la main, en noir : ROSE ROVEL – POÈMES, MARINES, - VOYAGES.

En dessous du dessin, tracé à la main, en noir : TOME 1^{er} – PARIS – ALPHONSE LEVASSEUR LIBRAIRE – AU PALAIS ROYAL. - 1832

Bibliographie : Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*, I, Alphonse Levasseur Libraire, Paris, 1832 ; Champfleury, *Les vignettes romantiques*.

Histoire de la littérature et de l'art 1825-1840, E. Dentu, Paris, 1883, p. 405 ; Antoine Fontaney, *Journal intime*, publié avec une introduction et des notes par René Jasinski, Les presses françaises, Paris, 1925, p. 143.

Lieu de conservation : Bibliothèque nationale de France, YE-32622.

L'ouvrage de Rose Rovel¹³³¹, vosgienne d'origine, est en fait un recueil de poèmes inspirés par ses voyages qui semblent avoir été très lointains et sans doute fort périlleux pour une femme à cette époque. Elle a en effet visité la Turquie (en 1827), la Valachie (en 1828), mais aussi le Mexique et la Pologne. Elle paraît avoir eu des rapports privilégiés avec ce dernier pays, sans doute familiaux, et fut peut-être liée au recrutement de Rivoulon pour l'illustration d'un ouvrage historique sur ce sujet¹³³². Il est intéressant de souligner que les pays qu'elle visita étaient alors en pleine mutation : la Turquie de Mustafa Kemal étant devenue une république, bientôt laïque (1828), depuis 1824, la même année où le Mexique de Santa-Anna suivait la même voie démocratique. Du point de vue littéraire, il semble que cet ouvrage n'ait guère été apprécié¹³³³.

Pour la première de couverture, Rivoulon a représenté, entre le titre et les indications éditoriales dont les lettrages nous semblent avoir été composés par l'artiste, l'auteur, debout dans un décor d'intérieur sommairement esquissé. Rose Rovel est vêtue d'une robe serrée à la taille, s'évasant en tulipe, ornée de motifs, peut-être floraux. Elle porte sur la tête une mante dont l'extrémité du pan droit, rejeté sur l'épaule gauche, est caché par la retombée du pan gauche qui descend jusqu'aux genoux et dissimule le bras. Dans la main droite, elle tient une pièce de tissu qui correspond peut-être à un couvre-chef. L'aspect de cette tenue est sans conteste hispanique et montre la voyageuse dans le costume qu'elle devait porter au Mexique. Cette hypothèse est confirmée par la présence, accroché au mur évoqué à droite, d'un cadre baroque enserrant une image de la Vierge à l'Enfant. Au milieu de l'extrémité de cette paroi esquissée, on devine l'angle arrondi d'une console ou d'un manteau de cheminée. L'artiste a insisté sur les détails de son personnage et du tableau de piété, brossant à grands traits le reste du décor : la cloison déjà évoquée, l'ombre portée du personnage et le sol qui semble tracé d'un seul coup de plume. L'aspect général est celui d'un dessin au trait assez sommaire, réalisé rapidement, dont les ombrages et l'angle du meuble énigmatique sont mal maîtrisés et dont la présence semble ne servir qu'à faire ressortir l'image de la femme et à rééquilibrer la composition, sans souci de vraisemblance.

L'iconographie, relativement exotique pour le costume, auquel le public était néanmoins habitué car peu différent de celui des señoras espagnoles, insiste sur la présence de l'image divine au mur dont le but est, certes, l'évocation du monde hispanique, de l'exubérance de son art et de sa piété, mais peut-être aussi des convictions du modèle et de l'artiste. L'utilisation d'une tenue locale est, au début du XIX^e siècle, une des règles des voyageurs qui cherchent avant tout à ne pas se faire remarquer, à se fondre dans la population locale et à utiliser des vêtements adaptés aux conditions climatiques locales. Ce n'est que bien plus tard, peu de temps avant l'avènement des voyages Cook, que l'habitude fut prise de se déplacer dans les tenues habituelles de son pays d'origine.



Figure 107



Figure 108

D.2

Une île : quatrième de couverture des *Poèmes, Marines, Voyages* de Rose Rovel (titre Th. Zimmer)

≤ 1832¹³³⁴

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par la gravure illustrant la quatrième de couverture de l'ouvrage de Rose Rovel

Lieu de conservation : inconnu

Œuvres en rapport :

Lithographe anonyme (Rivoulon ?)

<1832

Lithographie illustrant la quatrième de couverture des *Poèmes, Marines, Voyages* de Rose Rovel, éditée sur un fond vert d'eau (**Fig. 108**)

Format de l'ouvrage : in 8°

Sbg : RIVOULON (N inversé)

Bibliographie : Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*, I, Alphonse Levavasseur Libraire, Paris, 1832, quatrième de couverture ; Antoine Fontaney, *Journal intime*, publié avec une introduction et des notes par René Jasinski, Les presses françaises, Paris, 1925, p. 143 ; Champfleury, *Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art 1825-1840*, E. Dentu, Paris, 1883, p. 405.

Lieu de conservation : Bibliothèque nationale de France, Ye 32.622.

Pour la quatrième de couverture, Rivoulon utilise le thème de l'île déserte, de tous temps associé à l'idée des voyages lointains et des périls qu'ils font courir. Sur un étroit rocher, au milieu d'une eau bossée à grands traits, se dresse un palmier famélique autour duquel sont disposés des objets rappelant certains des poèmes de Rose Rovel : un étui de guitare¹³³⁵, un coffre devant lequel est couché un lévrier, et un objet indéterminé posé derrière la caisse. Une planche de bois, à moitié immergée au premier plan, semble évoquer un naufrage.

Le dessin est assez assuré, les ombrages beaucoup plus crédibles que sur la première de couverture, mais trois maladresses, liées à l'habituel problème de perspective des premières œuvres du Cussetois, sont à noter : la petitesse du palmier par rapport aux objets disposés à ses pieds, le côté anguleux de la housse de guitare et la grossièreté du dessin de l'ustensile placé au second plan qui empêche toute identification. Le jeune artiste, alors âgé de vingt-deux ans, possède un métier certain dans l'art du dessin proprement dit, mais aussi de nombreuses lacunes dans le domaine de la composition et, surtout, de la perspective, comme de la mise en perspective, dans l'agencement des différents éléments formant ses représentations. Ce défaut persistera avec son illustration d'*Alexandre (1459-1506) – La vieille Pologne*¹³³⁶, comme dans ses premiers tableaux historiques.

D.3

Alexandre (1459-1506) – La vieille Pologne

≤ 1833¹³³⁷

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie de Villain conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France et publiée dans *La Vieille Pologne* de Julian-Ursyn Niemcewicz.

Lieu de conservation : inconnu

Œuvres en rapport :

Alexandre (Fig. 109)

François le Villain¹³³⁸

<1848

Lithographie sur papier vélin crème montée d'origine sur un fond plus clair
H. 22 ; La. 13,6 (feuille de fond) ; H. 19,5 ; La. 11,6 (feuille du dessin).

Ssd

Inscriptions :

Sur la feuille portant la lithographie :

En haut, au milieu, imprimé en titre : *ALEXANDRE – (1459-1506)*

En haut, à gauche, imprimé directement au-dessus de la lithographie : *La Vieille Pologne.*

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Rivoulon del'*

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Lith. de Villain.*

En bas, au milieu, imprimé en légende :

..... « *Je veux bien,*

A dit le musulman « que cette paix soit faite ;

« J'en jure par Allah, Médine et le Prophète. »

« Et moi par l'Évangile ! » a dit le roi chrétien.

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* (surmonté de la couronne royale)

Sur la feuille de fond :

Dans l'angle inférieur droit, au crayon graphite : *254-*

Bibliographie : Charles Forster, *La Vieille Pologne, album historique et poétique, composé de chants et légendes de J.V. Niemcewicz, traduits et mis en vers par les plus célèbres français... et contenant des notices formant un tableau de l'histoire de Pologne depuis 800 jusqu'à 1796*, Didot Frères, 1833, pl. 17 ; *Bibliographie de la France*, 21 juin 1834, n° 388¹³³⁹.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

ALEXANDRE.

(1459 - 1506)

La Vieille Pologne



Rivoulon del.

Lith. de Villain.

« Je veux bien,
A dit le musulman, que cette paix soit faite ;
« Ton jure par Allah, Mahomé et le Prophète »
« Et moi par l'Evangile ! » a dit le chrétien.

Figure 109

La Vieille Pologne est un ouvrage formé de nombreuses notices historiques de nature biographique portant sur les souverains de ce pays. Elles sont systématiquement organisées suivant le même principe : une lithographie illustrant un des faits décrits par le poème qui la suit, une poésie mise « en vers français » d'après des textes ou chansons traditionnelles polonaises, et une notice historique développée sur le (ou les) règne(s) de la période concernée. La liste des collaborateurs français permet de replacer cette publication dans un contexte typiquement romantique et lithographique : Nicolas Charlet (1792-1845), Sébastien-Louis-Wilhelm Norblin de la Gourdain (1796-1884), Achille Devéria (1800-1857), Jules-Alfred-Vincent Rigo (1810-1892), l'énigmatique Sievert, Jean-Baptiste-Adolphe Lafosse (1810-1879) et Frédéric Sorrieu (1807-après 1861) pour les dessins, ce dernier ayant également lithographié certaines planches ; Alexandre Dumas, Théophile Gautier ou encore Madame Amable Tastu, l'auteur des *Chroniques de France*¹³⁴⁰, pour l'adaptation des poèmes. Rivoulon se vit confier l'illustration d'un épisode de la vie du roi Alexandre de Pologne (1459-1506) : lors de la diète de 1505 à Radom, Szach-Achmet, czar des Tatars de Zawolsk alliés de la Pologne, vint se plaindre au roi de son absence de soutien contre les Tatars de Krim et les deux dirigeants se jurèrent finalement mutuellement fidélité. Le poème accompagnant le dessin, dont une strophe forme la légende, avait été mis en vers français par Alcide-Hyacinthe Du Bois

de Beauchesne (1800-1873), littérateur français, chef de cabinet au département des Beaux-Arts en 1825 et membre actif du mouvement romantique, célèbre pour s'être fait construire un manoir néo-gothique près du bois de Boulogne¹³⁴¹.

Rivoulon a organisé sa composition d'une façon qui annonce celle de sa *Reddition du château neuf de Randon*¹³⁴², de six ans postérieure. Une première division verticale au milieu de l'œuvre permet de distinguer, à droite l'entrée d'une tente où se tiennent le roi Alexandre, ses ministres et un évêque assis, et à gauche les hommes de troupe et les Tatars brandissant leurs cimenterres. Une seconde subdivision horizontale détermine un tiers médian où sont contenus toutes les têtes et les bustes des personnages participant à l'action. Ce système, courant dans les tableaux d'histoire de l'artiste, renforce l'impression d'une construction en frise cependant dominée par la verticalité des protagonistes et accentue la rigidité et le hiératisme de l'ensemble. Néanmoins, Rivoulon a voulu ici briser cette rigueur en opposant la dignité des Polonais, commandés par leur souverain en armure Renaissance qui sort de l'ombre protectrice de la tente pour tendre la main et jurer sur la Bible que lui présente l'évêque barbu, à la confusion des Tatars, seuls personnages en mouvement brandissant leurs armes. Les Polonais, seigneurs comme hommes de troupe, y compris les chevaliers tenant leurs lances dressées en arrière-plan, sont représentés droits, calmes et dignes, de même que le czar Szach-Achmet rejeté à gauche de la composition devant ses hommes, cimenterre bas ; les armes et les attitudes de ces derniers, têtes rejetées en arrière et bras pliés, sont constitués de courbes et de contre-courbes voulant évoquer le désordre et la sauvagerie. Hormis les analogies de composition, plusieurs détails préfigurent aussi la *Reddition* : thème de la tente ouverte vers l'extérieur au sol recouvert d'un tapis, hommes d'armes en arrière-plan précédant les cavaliers, recherches archéologiques sur les costumes et les armes de l'époque et manie du détail curieux (personnage agenouillé devant la table des moines dans la *Reddition*) avec la présence, devant les Tatars, d'un page vêtu à la Charles VIII et semblant plus s'ennuyer que participer à l'action. L'artiste de vingt-trois ans se cherche ici encore. S'il est visible qu'il souhaiterait s'intégrer au groupe de ses jeunes collègues romantiques, il n'en retient que la thématique, les jeux d'ombre et de lumière déjà bien maîtrisés (compétence sans doute acquise grâce à la pratique de la lithographie) et la volonté de faire « historiquement vraisemblable » qui tourne chez lui à une vraie recherche archéologique. Mais ce qui lui manque surtout, et ce fait est patent lorsque l'on compare son dessin avec ceux de Boulanger ou de Devéria dans le même recueil, c'est le mouvement et l'énergie... Même ses sauvages Tatars semblent figés. L'influence du néo-classicisme, certes, mais surtout des miniatures médiévales, avec un nombre de plans réduits, sans aucune liaison de perspective, aux lignes de fuite restreintes à quelques éléments (comme la tente et le tapis), est ici totalement évidente. La date précoce de ce dessin montre donc que, très tôt, Rivoulon dut s'abreuver à ces sources anciennes et qu'il ne s'en délivra que très tardivement sous le Second Empire¹³⁴³.

D.4 à D.7

« Prophétie turgotine » par Le Chevalier de Lisle

≤ 1843¹³⁴⁴

Dessins

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ces dessins ne nous sont connus que par la gravure qu'en fit Lallemand pour les *Chants et chansons populaires de la France* avec des notices de Du Mersan, publiés en 1843.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

« Prophétie turgotine » par Le Chevalier de Lisle

Armand-Joseph Lallemand (1810-vers 1871)¹³⁴⁵

1843

Gravure sur cuivre

Grand in 8°

Ssd

Inscriptions :

D.4

À droite des bustes des personnages de gauche, en colonne, séparés par des traits horizontaux : *MIRABAUD* [sic] – *DELILLE* – *CONDORCET* – *RAYNAL* – [...] *SERBE*

À gauche des bustes des personnages de droite, en colonne, séparés par des traits horizontaux : *VOLTAIRE* – *MARMONTEL* – *D'ALEMBERT* – *DIDEROT* – *ROUSSEAU*

Sur le piédestal du buste placé entre ces deux colonnes : *TURGOT*

Sur le piédestal de la statue en bas à gauche : *SULLY*
Sur un registre posé au pied de cette dernière statue : *IMPOT* [sic]
Sur le piédestal de la statue en bas à gauche : *COLBERT*
Sur une plaque posée au pied de cette dernière statue : *FINANCES*
Au milieu de l'illustration : *PROPHÉTIE TURGOTINE – Vivent tous nos beaux esprits, - Encyclopédistes, - Du bonheur français épris, - Grands économistes, [sic] – Par leurs soins, au temps d'Adam, - Nous reviendrons, c'est leur plan. Momus les assiste, ô gué ! – Momus les assiste. – Ce n'est pas de nos bouquins – Que vient leur science. – En eux, ces fiers paladins – Ont la sagesse. – Les Colbert et les Sully – Nous paraissent grands : mais fi ! – Ce n'est qu'ignorance, ô gué ! – Ce n'est qu'ignorance.*

D.5

Sur la plaque posée, en bas à droite, sur le sol : *LOIS*
Sur la tranche du bloc, en bas à droite, sur lequel travaille un sans-culotte : *CARTE - de - FRANCE*
Au milieu de l'illustration : *On verra tous les états – Entre eux se confondre ; - Les pauvres, sur leurs grabats ; Ne plus se morfondre. – Des biens on fera des lots – Qui rendront les gens égaux. – Le bel œuf à pondre, ô gué ! – Le bel œuf à pondre. – Du même pas, marcheront – Noblesse et roture. – Les Français retourneront – Au droit de nature. – Adieu Parlements et Lois, - Adieu Ducs, Princes et Rois. - La bonne aventure, ô gué ! – La bonne aventure.*

D.6

Sur l'enseigne accrochée au-dessus de la façade de la maison, à droite : *CAROTTE BRUTUS – Coiffeur – Fait la queue – aux – Bas des citoyens*
Au milieu de l'illustration : *Puis, devenus vertueux, - Par philosophie, - Les Français auront des Dieux – A leur fantaisie. Nous reverrons un ognon [sic]¹³⁴⁶ – A Jésus damer le pion. – Ah ! quelle harmonie, ô gué ! – Ah quelle harmonie. – Alors d'amour, sureté [sic] – Entre sœurs et frères ; - Sacrements et parenté, seront des chimères. – Chaque père imitera – Loth, alors qu'il s'enivra – Liberté plénière [sic], ô gué. Liberté plénière [sic].*

D.7

Sur le panneau signalétique, en haut à gauche : *ROUTE – de - VER-SAILLES*
Au milieu de l'illustration : *Plus de moines langoureux, - De plaintives nonnes ; - Au lieu d'adresser aux cieux, - Matines et nones, - On verra ces malheureux – Danser, abjurant leurs vœux, Galante chaconne¹³⁴⁷, ô gué ! – Galante chaconne. – Prisant des novations – La fine suite¹³⁴⁸, - La France des nations – Sera le modèle. – Cet honneur, nous le devons – A Turgot et Compagnons. – Besogne immortelle, ô gué ! – Besogne immortelle. – A qui devons-nous le plus ? – C'est à notre maître, - Qui, se croyant un abus, - Ne voudra plus l'être. – Ah ! qu'il faut aimer le bien, - Pour de Roi, n'être plus rien ! – J'enverrais tout pâître, ô gué ! – J'enverrais tout pâître !*

Bibliographie :

Le Chevalier De Lisle, « Prophétie turgotine », dans *Chants et chansons populaires de la France, Notices par M. Du Mersan*, Troisième série, H.-L. Delloye, Librairie de Garnier frères, Palais Royal, galerie vitrée, péristyle Montpensier, Imprimerie Félix Locquin, 1843, snp, n° 72 ; Georges Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893* (préface de Maurice Tourneux), 2, Paris, 1895, p. 244 ; *IFF*, 12, 1963, p. 309-310, n° 8 ; **Hanovre, 1985-1986**, p. 47, n° 33.

De février 1842 à octobre 1843, l'éditeur Delloye fit paraître quatre-vingt-quatre livraisons de chansons illustrées accompagnées de notices de Du Mersan et de partitions, ultérieurement reliées en trois volumes luxueux. Chaque texte était orné de dessins gravés sur cuivre réalisés par treize peintres parmi lesquels figuraient Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), son beau-frère, Louis Steinheil (1814-1885), et ses fidèles amis Louis Trimolet (1812-1843) et Charles-François Daubigny (1817-1878)¹³⁴⁹. La *Prophétie turgotine* du chevalier de Lille (et non « de Lisle »), seule chanson illustrée par Rivoulon, est à replacer dans le contexte de l'influence du mesmérisme et des théories de Cagliostro qui, à la fin du XVIII^e siècle, avaient frappé l'imagination populaire et développé l'apparition de prophéties politiques émises par beaucoup d'exaltés. C'est dans ce cadre qu'un jeune officier au régiment de Champagne, M. de Lille, se leva tout à coup à la suite d'un souper très arrosé et griffonna d'une traite cette chanson annonciatrice de la Révolution¹³⁵⁰. La composition générale adoptée par Rivoulon pour l'illustration des quatre pages de la chanson du chevalier de Lille est identique : encadrement sur quatre côtés des strophes de la *Prophétie*, découpage de la surface horizontale en deux scènes délimitées, dans trois cas, par des rinceaux, présence d'arbres participant du cadre, etc.

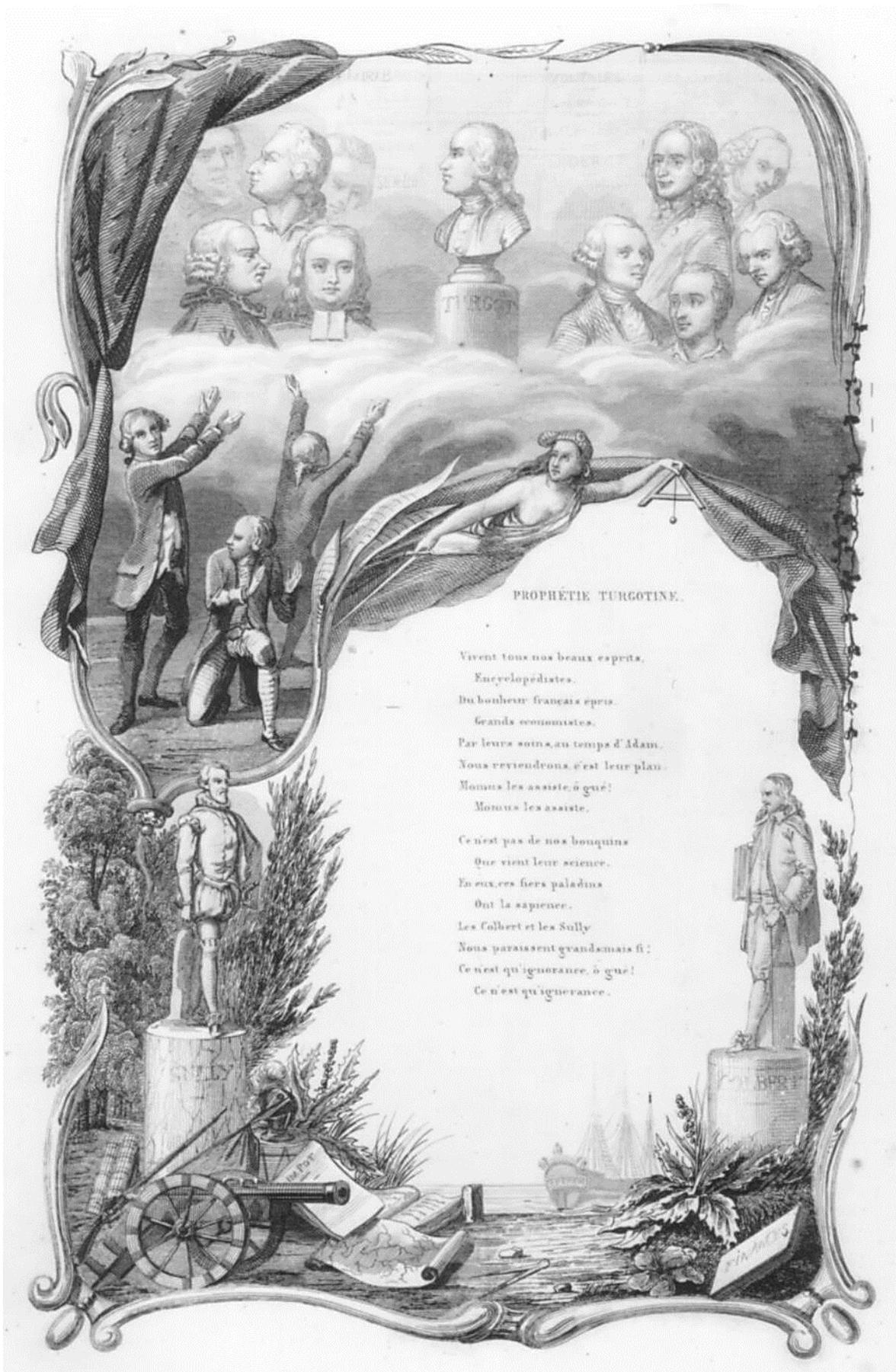
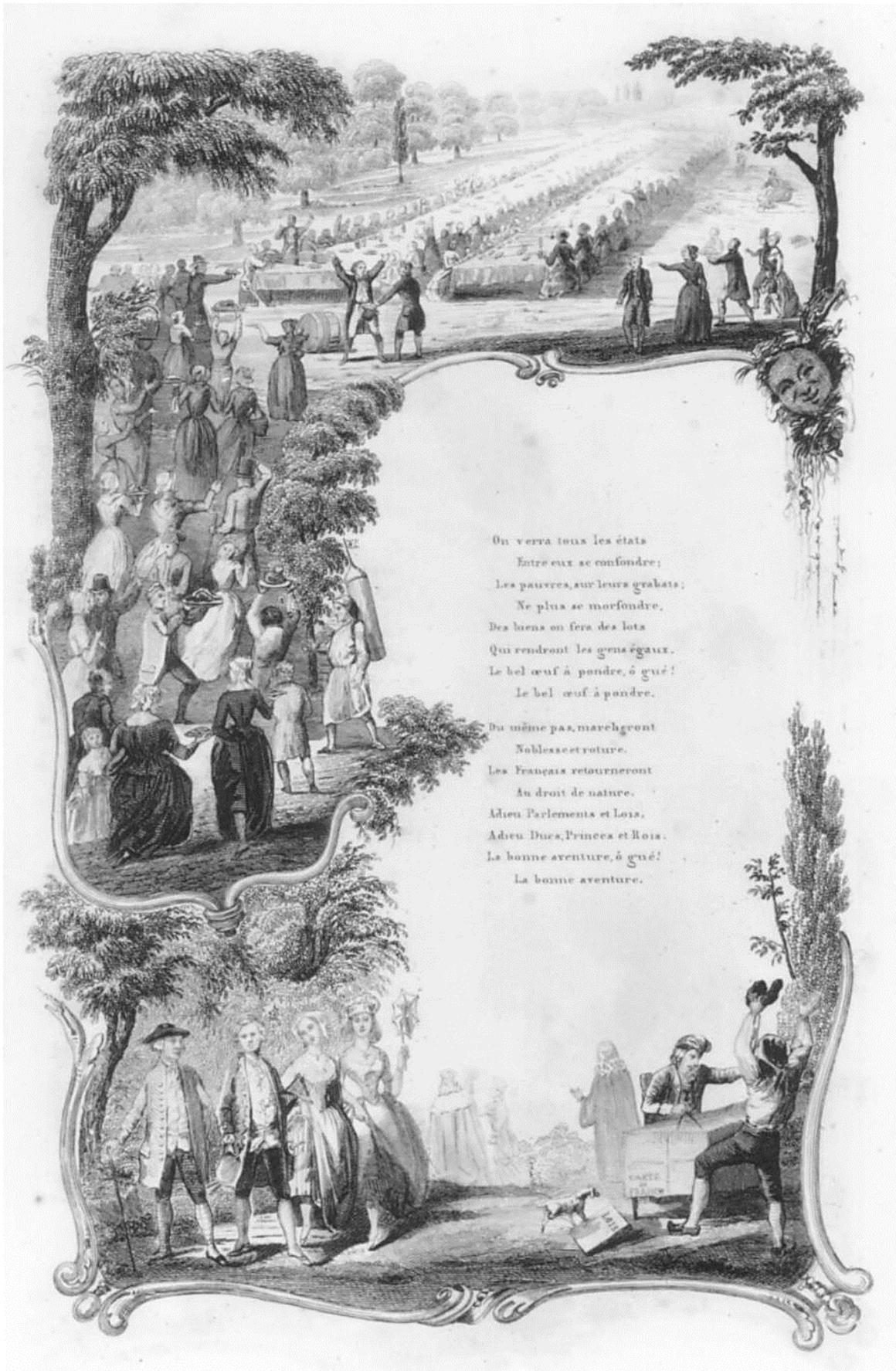


Figure 110

L'illustration de tête (**Fig. 110**) colle parfaitement avec les deux strophes d'introduction de la chanson, la première trouvant sa traduction dans la partie supérieure de l'image, et la seconde dans la partie inférieure. La scène du haut est délimitée par un cadre architecturé floral qui prend naissance dans un culot placé derrière la statue de Sully d'où partent deux branches, l'une verticale, à feuilles d'acanthé, l'autre horizontale, à feuilles de laurier. La première se retourne dans l'angle supérieur gauche et se poursuit par un petit rameau de laurier. La seconde amorce le départ d'une voûte qui se termine par un tissu drapé ; des feuilles terminant la tige surgit une figure de la République, sortant de l'arc ainsi formé, qui porte les attributs traditionnels de sa charge : sein droit nourricier découvert, bonnet phrygien à cocarde, épée dans la main droite et niveau égalitaire dans la gauche. Le cadre est fermé, sur la droite, par une sorte de long pompon, ou une mèche de cheveux, formant un arrondi dans l'angle, d'où part en haut, une feuille de laurier, et d'où pend, à droite, une sorte de pampre. L'espace ainsi délimité est dominé, au centre, par le buste de Turgot, flanqué de dix personnages illustres symétriquement répartis de part et d'autre, sur un fond de stèle ou de mémorial, où sont inscrits leurs patronymes¹³⁵¹. Ces portraits émergent d'une nuée cotonneuse devant laquelle, à gauche, trois personnages en costumes du XVIII^e siècle montrent leur admiration et leur vénération par des gestes outrés. Le choix des personnages représentés est représentatif de l'ère des Lumières. À droite, on trouve un physiocrate, Gabriel-Honoré-Victor Riqueti, marquis de Mirabeau (1715-1789), père du tribun ; un poète philosophe, l'abbé Jacques Delille (1738-1813), compatriote de Rivoulon, né à Aigueperse ; un économiste, mathématicien, homme politique et philosophe, collaborateur de l'*Encyclopédie*, Marie-Jean-Antoine-Nicolas Caritat, marquis de Condorcet (1743-1794) ; un historien philosophe, l'abbé Guillaume Raynal (1713-1796). Le dernier personnage dont seule la fin du nom est visible, *SERBE*, pourrait bien correspondre à Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, homme politique et soutien principal de l'*Encyclopédie* (1721-1794), l'approximation orthographique étant tout à fait possible au vu de la graphie hasardeuse de « Mirabaud ». À gauche, sont représentés les écrivains et philosophes Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778) et Jean-François Marmontel (1723-1799) ainsi que les encyclopédistes Denis Diderot (1713-1784) et Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783). N'était la présence de Marmontel, nous aurions été tenté de penser que Rivoulon avait souhaité placer les précurseurs n'ayant pas connu la Révolution à droite du buste de Turgot et ceux l'ayant vécu, et en ayant été pour certains les victimes, à gauche... Peut-être était-ce l'idée de départ de l'artiste ? Il est vraisemblable que Rivoulon s'inspira de plusieurs sources pour la réalisation de ses portraits. L'une d'entre elles nous semble bien être les bustes de Jean-Antoine Houdon, alors visibles au Louvre, pour Rousseau, Voltaire, Mirabeau père et Diderot¹³⁵². La scène inférieure est divisée en deux parties égales consacrées, à gauche, à Sully, et, à droite, à Colbert. Toutes deux sont dominées par les statues des grands hommes posées sur de hauts piédestaux où sont gravés leurs noms. Au pied de celle de Sully, qui se détache sur un fond végétal, se trouvent divers objets rappelant les fonctions de Maximilien de Béthune : le canon et les fusils, sa charge de grand maître de l'artillerie et des fortifications ; le registre portant le mot « impôt », celle de surintendant des Finances et son rôle prépondérant dans la réorganisation de ces perceptions (1597-1609) ; les cartes, plans et compas, son action dans le domaine de la construction des routes, ponts et canaux ; enfin, le heaume, destiné à rappeler que cet homme d'État fut aussi un vaillant guerrier, sous les ordres du duc d'Anjou (1576) puis d'Henri IV. Les symboles sont moins nombreux autour de la statue de Colbert, seule la plaque portant le mot « finances », évoquant une des principales fonctions du ministre, et le trois-mâts ancré dans la baie, à l'arrière-plan, la création de la Compagnie des Indes et le développement de la marine de guerre. Ces représentations sont circonscrites, dans la partie basse, par un cadre de volutes en forme de U, à oves dans les angles, les deux motifs latéraux s'achevant en palmettes.

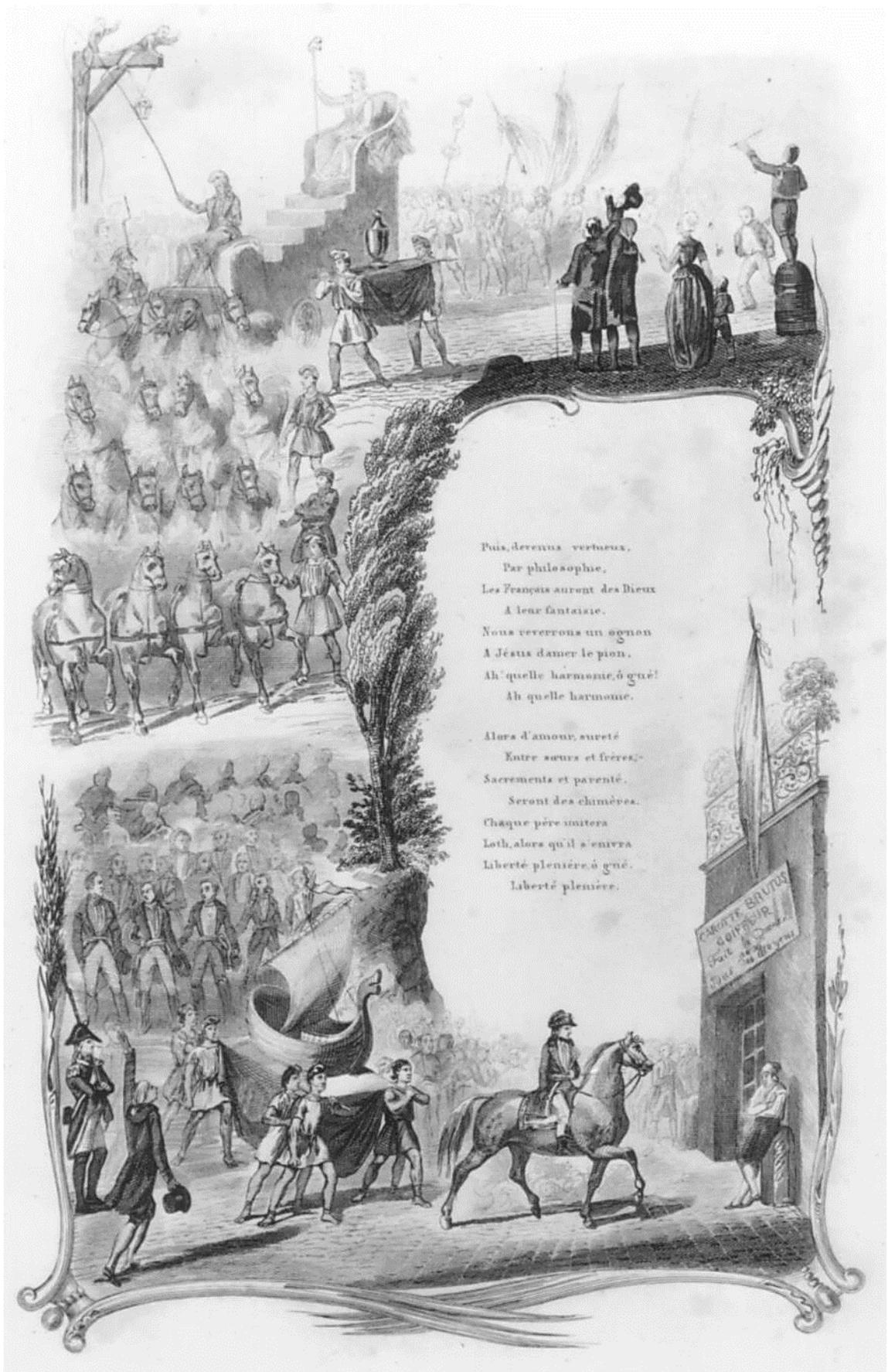
Le deuxième feuillet (**Fig. 111**) est organisé de la même façon, avec un encadrement identique de volutes et de végétaux séparant deux scènes distinctes, avec l'ajout, près de l'angle supérieur gauche, d'un décor pendant de masque souriant de comédie, qui confère un statut d'irréalité bouffonne à la scène, que suggère le texte même de la chanson. La strophe du haut trouve son répondant dans la scène supérieure, et la seconde, dans le bas. La première montre une procession sur la droite, progressant vers le haut de la composition, constituée de femmes, d'hommes du peuple, ces derniers étant curieusement coiffés de huit-reflets anachroniques, et d'une figure de colporteur ayant sur son dos un réservoir de coco. Beaucoup d'entre eux portent des plats contenant des victuailles et se dirigent vers deux gigantesques tables en U, de part et d'autre desquelles sont assis des convives. Juste devant elles, se trouvent de petits groupes annexes, deux hommes se congratulant devant une barrique posée au sol, au centre, et cinq personnages, dont un couple et un enfant, avançant vers le lieu des agapes. Ce qui frappe avant tout dans ces cortèges, c'est l'identité presque parfaite de tous les costumes qui, sauf pour le colporteur, semblent parfaitement identiques. C'est sans doute par cette uniformisation que Rivoulon a souhaité traduire l'égalité de tous. La scène du bas illustre la seconde strophe. Sur la droite, devant un fond végétal, quatre personnages s'avancent en ligne. Le premier à gauche, portant perruque et chapeau, est vêtu d'un habit à basques, d'un pantalon et de chausses ; il s'appuie de la main droite sur une canne. L'homme qui le suit, tête nue, est habillé de façon identique. La femme venant en troisième position porte une tenue de femme du peuple ou de soubrette, et sa voisine, une robe et un chapeau de la noblesse ; elle tient une ombrelle dans sa main gauche. L'attitude des personnages féminins est identique, le pied droit avancé comme pour esquisser un pas de danse ; ils portent tous deux une croix pendant à une chaîne autour du cou. Nous serions tenté d'identifier le couple du centre comme



On verra tous les états
 Entre eux se confondre;
 Les pauvres, sur leurs grabats,
 Ne plus se morfondre,
 Des biens on fera des lots
 Qui rendront les gens égaux.
 Le bel œuf à pondre, ô gué!
 Le bel œuf à pondre.

Du même pas, marcheront
 Noblesse et roture.
 Les Français retourneront
 Au droit de nature.
 Adieu Parlements et Loix,
 Adieu Ducs, Princes et Rois.
 La bonne aventure, ô gué!
 La bonne aventure.

Figure 111



Puis, devenus vertueux,
 Par philosophie,
 Les Français auront des Dieux
 A leur fantaisie.
 Nous reverrons un seigneur
 A Jésus damer le pion.
 Ah! quelle harmonie, ô génie!
 Ah! quelle harmonie.

Alors d'amour, sûreté
 Entre sœurs et frères,
 Sacrements et parenté,
 Seront des chimères.
 Chaque père imitera
 Loth, alors qu'il s'enivra
 Liberté plénière, ô génie,
 Liberté plénière.

Figure 112

des gens du peuple anoblis (reconnaissables, pour l'homme, à l'absence de perruque et de chapeau, et, pour la femme, à sa tenue), encadrés par la noblesse. Prenant le contre-pied du nivellement évoqué dans la scène précédente, Rivoulon envisage ici l'égalité par l'ascension sociale et illustre ainsi « Du même pas, marcheront Noblesse et roture ». Le groupe qui leur fait face, à droite, est constitué de deux révolutionnaires. Le premier, en costume de sans-culotte, est assis devant un bloc de pierre, portant sur le côté l'inscription « Carte de France », et semble le diviser à l'aide d'un compas. Son compagnon qui lui fait face, un paysan reconnaissable à ses sabots, lève les bras au ciel en signe d'allégresse. À leurs pieds, sur la gauche, un petit chien urine sur une plaque portant en titre le mot « Lois », symbole qui se passe de tout commentaire. L'allusion à la répartition des richesses est claire, collant parfaitement aux stances « Des biens on fera des lots qui rendront les gens égaux », ce qui explique la joie du pauvre campagnard. Entre ces deux groupes au premier plan, on distingue, à l'arrière, un roi, reconnaissable à sa couronne et à son long manteau à pèlerine, un représentant de la noblesse d'épée, arme qu'il porte à son côté, arborant perruque et tricorne, ainsi qu'un membre de la noblesse de robe, dans la tenue caractéristique d'un juriste. Ces représentants d'un monde aboli s'éloignent vers le fond de la scène et ont été volontairement tracé en grisé léger pour bien affirmer leur disparition inéluctable. Rivoulon donne ici une interprétation symbolique à tiroir des phrases de la chanson : l'égalité et la répartition des biens peut se faire dans l'uniformisation totale (vision « communiste » ou, pour ne pas être anachronique, communautaire, à la façon des fouriéristes ou des saint-simoniens) ou dans le souci de l'élévation de tous (vision idéologiquement « capitaliste », mais que l'accoutrement, plutôt le déguisement des gens du peuple en bas à gauche, rend peu crédible). L'éloignement des classes traditionnelles du Tiers État rend inéluctable la fin de l'Ancien Régime, dont les « lois », celles sur lesquelles le chien se soulage, sont à jamais abolies. Nous penserions volontiers que la préférence de l'artiste va au nivellement traduit dans la partie supérieure de sa composition, où les costumes des hommes évoquent ceux de la bourgeoisie louis-philipparde, ancrage sémantique de l'artiste... Mais tout cela reste le jeu humain, une comédie « humaine » qu'interprète et traduit parfaitement le masque de la Comédie qui semble s'adresser au lecteur et, littéralement, lui faire un clin d'œil.

La troisième page (**Fig. 112**) possède un schéma légèrement différent des trois autres, ainsi qu'une adéquation iconographique avec le texte de la chanson beaucoup plus lâche (le sujet des amours incestueuses étant en effet délicat à représenter !). Les encadrements en volutes sont limités à la partie inférieure du dessin et à l'entourage des strophes. Le cadre extérieur de la scène du haut n'est constitué que par le grisé de fond, excepté l'angle supérieur gauche marqué par la lanterne en forme de potence. Devant cette dernière passe un défilé mené par une statue de la Liberté sur un char, tiré par seize chevaux attelés par quatre, suivis par une foule brandissant des enseignes, drapeaux et fusils. Marchant parallèlement au char, deux révolutionnaires portent sur leurs épaules un brancard sur lequel repose une urne. À la droite de la scène, plusieurs spectateurs, dont un juché sur une borne, saluent la procession. Lallemand, suivant sans doute en cela le dessin ou la volonté de Rivoulon, a fortement appuyé le trait de ces badauds et du sol sur lequel ils se trouvent, comme s'ils étaient à l'ombre. Les deux porteurs et leur charge sont, quant à eux, un peu moins soulignés, la procession proprement dite paraissant de plus en plus légère et évanescence, au fur et à mesure que l'on remonte le cortège vers la droite. L'impression ainsi créée est à la fois celle d'un soleil écrasant et d'un défilé sortant du néant. La référence historique est tout à fait claire. Il s'agit de la fête de la Liberté en l'honneur des soldats de Châteaueux, qui eut lieu le 15 avril 1792, première manifestation entièrement conçue par le peintre David. Tous les détails dessinés par Rivoulon sont scrupuleusement exacts et ses sources furent les nombreuses gravures de l'époque révolutionnaire représentant l'événement, et peut-être certains dessins, la scène ressemblant fortement à une pierre noire acquise vers 1801 par le musée central des arts, aujourd'hui au musée Carnavalet et gravée par P.-G. Berthault (1737-1831)¹³⁵³. La scène du bas semble prolonger la procession de la Liberté, dessinant un mouvement tournant, de la gauche vers la droite, qui donne à l'ensemble de la représentation une forme de demi-cercle. Le cortège débute en haut par des représentants du peuple, les plus au fond, esquissés, semblant émerger de nuées à l'identique des grands personnages de la page de tête. Devant eux, sur un brancard porté par huit révolutionnaires coiffés de bonnets phrygiens, se trouve la nef de la Liberté, précédée d'un officier à cheval qui se dirige vers la boutique d'un coiffeur. Ce dernier est appuyé, à l'extérieur de son échoppe, sur une borne. La fête ainsi représentée est certainement celle organisée par David, le 10 nivôse an II (30 décembre 1793), pour commémorer la prise de Toulon et le succès de Bonaparte. C'est visiblement ce dernier, reconnaissable à son bicorne, à ses longs cheveux noirs et à sa main gauche placée au niveau de l'estomac, que Rivoulon a voulu représenter dans la figure de l'officier de tête. L'échoppe du coiffeur est plus énigmatique. Si l'association de Brutus à la Révolution française est traditionnel, nous n'avons pu retrouver la signification exacte de ce détail.

La dernière illustration a une composition identique aux deux premières, tant dans la répartition que dans les « répartiteurs ». La scène supérieure est la plus « historique », et la plus réelle, des quatre pages puisqu'elle représente le retour forcé de la famille royale à Paris, depuis le château de Versailles, après la manifestation du 5 octobre 1789, devant les grilles du château, de plus de six mille personnes venues réclamer du pain¹³⁵⁴. Deux curiosités, voire des incongruités, sont néanmoins à signaler : la présence anecdotique du sans-culotte relaçant ses sandales au premier plan¹³⁵⁵, et celle du dragon à cheval escortant la voiture. La scène du bas est un véritable sabbat. D'un monastère sort une procession de moines et de nonnes en train de « danser, abjurant leurs vœux ».

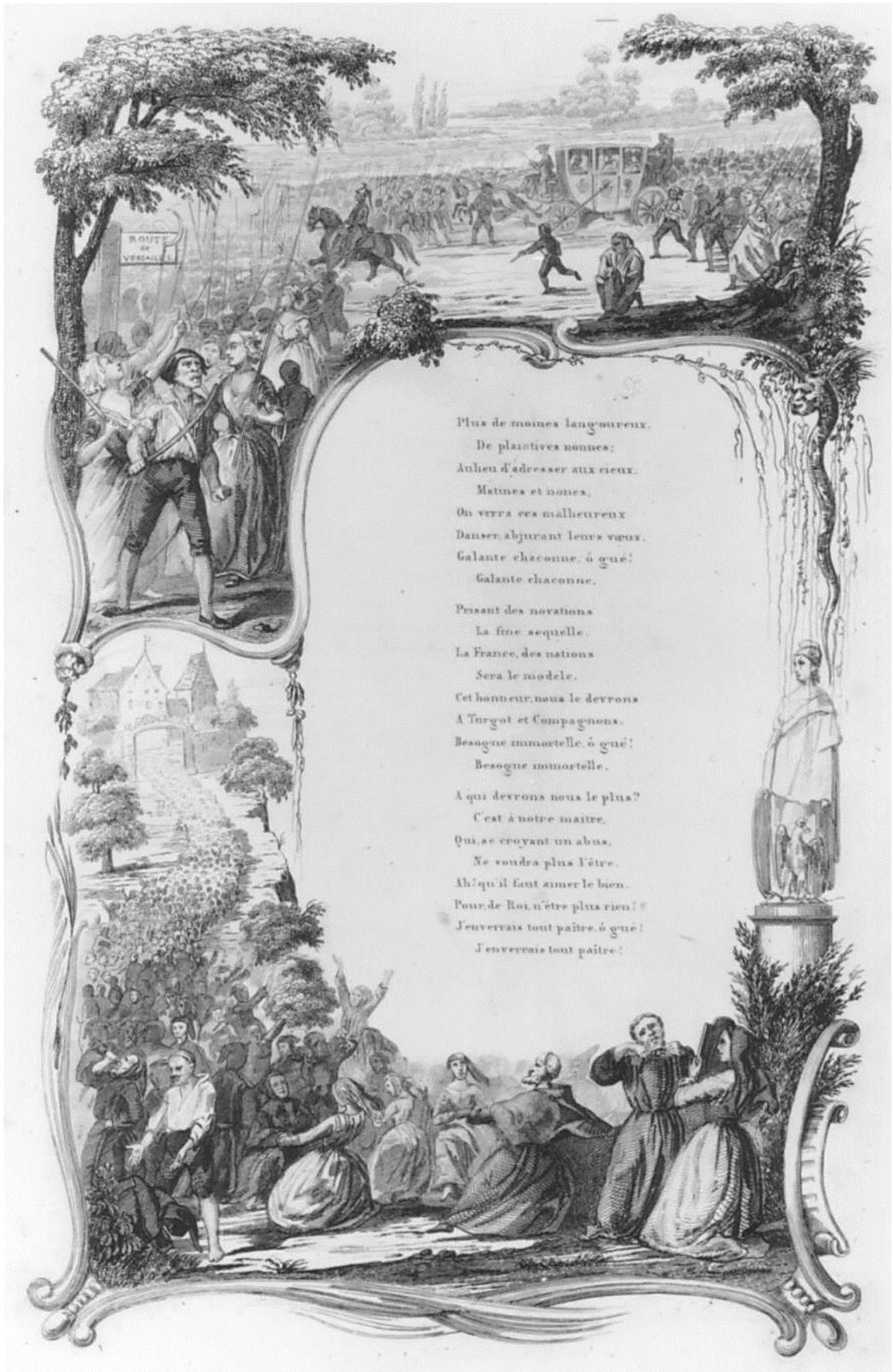


Figure 113

Au premier plan gauche dominant les scènes de beuveries et d'ivrogneries, un religieux buvant à même le goulot d'une bouteille et un autre, à genoux, prostré, semblant proche du comas éthylique. À la droite de ce dernier, deux couples de moines et de religieuses entament une farandole endiablée, alors qu'à l'extrême droite, un frère se rase devant une glace que lui tient une sœur... Scène prosaïque s'il en fût, n'était la forme du miroir, en tables de la Loi ! À droite de ce dernier couple, un haut piédestal, en partie dissimulé par la végétation, supporte une statue de la République portant le bonnet phrygien, vêtu d'un drapé à l'antique et s'appuyant, de la main droite, sur le bouclier, protecteur des institutions ; très curieusement, un aigle impérial se trouve à ses pieds, iconographie absurde, à moins que l'artiste n'ait souhaité, par ce symbole, annoncer l'avenir ou la confusion du monde exprimée par la chanson.

La source iconographique de Rivoulon pour la réalisation des illustrations des pages 2 à 4 est, sans aucun doute possible, les *Tableaux historiques de la Révolution française* qui connurent cinq éditions entre 1791 et 1817¹³⁵⁶. Les divers événements de cette période y sont relatés au jour le jour et la diffusion de cette « somme » par la gravure fut considérable. Le travail du Cussetois est d'une très grande qualité, ainsi que la dextérité de Lallemant dans la nervosité de la gravure et la finesse des modelés, et ces dessins sont parmi les plus précis et les plus réussis de l'artiste, qui dut vouloir être à la hauteur de l'entreprise luxueuse et de très haute qualité de Delloye. Dix ans séparent les premiers essais de Rivoulon des présentes illustrations, et le schématisme approximatif des débuts fait place à une maîtrise du dessin et de la composition que seule peut expliquer sa formation chez Picot.

D.8 à D.10

Illustrations pour l'édition Delloye de *Mes prisons* de Silvio Pellico (1844)

1843

Dessins

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ces dessins font partie d'une série de vingt et un croquis préparatoires originaux insérés dans un exemplaire de l'édition Delloye de 1844 vendu par Michel Lhomme, libraire à Liège, trois d'entre eux étant de la main de Rivoulon ; nous n'avons pu obtenir la photographie que de l'un d'entre eux (**D.9**)¹³⁵⁷.

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844 ; Delbergue-Cormont, Loizelet (com.-priseurs), *Catalogue d'une collection d'estampes anciennes et modernes [...]*, cat. vente, hôtel des commissaires-priseurs, 5 rue Drouot, Paris, 12-14 avril 1870, p. 68, n° 608¹³⁵⁸.

Lieu de conservation : inconnu.

Le récent article de Jean-Claude Vimont sur le succès rencontré par le livre de Silvio Pellico (1789-1854) au XIX^e siècle, montre l'importance qu'eut cet ouvrage tant du point de vue historique que religieux¹³⁵⁹. *Le mie prigioni* fut publié en 1832 à Florence et son succès fut fulgurant. Il fut pour la première fois traduit en français, l'année suivante, chez Charpentier, par Antoine de Latour et connu plus de cent cinquante rééditions jusqu'en 1914. La raison de cet engouement résidait bien sûr dans le romantisme de l'ouvrage qui répondait au mouvement du siècle mais aussi dans les possibilités « politiques » et « éducatives » qu'il recélait comme le précise Jean-Claude Vimont : « Le livre confortait les convictions des conservateurs de la "résistance" contre les libéraux du "mouvement". Il enthousiasmait les romantiques et, parmi eux, ceux qui étaient sensibles au catholicisme doloriste. Il pouvait être utilisé par le clergé dans son entreprise d'édification morale de la jeunesse »¹³⁶⁰. Nous avons vu que le Rivoulon des années 1830-1845 est proche du milieu des dessinateurs romantiques et, alors qu'il était un des premiers illustrateurs d'Anquetil, il n'est guère étonnant de le retrouver à nouveau chez Delloye, au sein d'une équipe où se côtoient plusieurs artistes avec lesquels il avait déjà collaboré. En outre, dès la première traduction française, l'ouvrage était dédié à la reine Marie-Amélie, reine des Français à laquelle l'artiste devait consacrer, en 1846, ses *Litanies de la Vierge*¹³⁶¹. Un exemplaire du livre de Pellico comportant plusieurs dessins originaux d'artistes ayant illustré cette édition, reliés en tête, a été mis en vente récemment mais nous n'avons pu le voir ; il contenait trois dessins au lavis de Rivoulon alors que nous n'avons pu repérer, dans l'ouvrage, que deux gravures signées¹³⁶². Le libraire détenant cet exemplaire ne nous a envoyé la photographie que de l'un d'entre eux mais a

joint des clichés des illustrations concernées de l'ouvrage, ce qui nous a permis d'attribuer au Cussetois une troisième planche¹³⁶³. Par ailleurs, l'indication *op. 5*, qui suit la signature, laisserait supposer la réalisation de cinq illustrations pour l'ouvrage qui ne furent peut-être pas toutes retenues. Le dépouillement de plusieurs tirages de cette même édition Delloye ne nous a pas permis de repérer la signature de Rivoulon au bas d'une autre gravure que les trois déjà identifiées et une attribution, sur des bases purement stylistiques, s'est avérée difficile¹³⁶⁴.

D.8

Le guichetier Tremerello apporte le café à Silvio Pellico (titre Zimmer)

1843

Dessin

In 4°

Position de la signature inconnue

Historique :

Ce dessin fait partie d'une série de vingt et un croquis préparatoires originaux insérés dans un exemplaire de l'édition Delloye de 1844 vendu par Michel Lhomme, libraire à Liège ; trois d'entre eux étaient de la main de Rivoulon. Nous n'avons pu voir ce dessin ni en obtenir de photographie.

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvre en rapport :

Le guichetier Tremerello apporte le café à Silvio Pellico (titre Zimmer) (Fig. 114)

Anonyme

≤ 1844

Gravure sur acier

In 4°

Sbg : Rivoulon

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXV, p. 89.

Carbonaro arrêté par les Autrichiens, le 13 octobre 1820, après les soulèvements napolitain et piémontais, Silvio Pellico fut emprisonné tout d'abord à Milan dans la prison Sainte-Marguerite, puis aux Plombs de Venise le 20 février 1821. Alors qu'il vient de recevoir en cachette, car les prisonniers ne pouvaient communiquer de quelque façon que cela soit, une lettre d'un de ses co-détenus par l'intermédiaire du guichetier Tremerello, il s'interroge sur la réalité de cette missive et s'il ne s'agit pas d'un piège ourdi par ses geôliers. Étant résolu à avertir le messenger afin qu'il n'ait aucun problème, Silvio relate : « je me promenais jusqu'à l'instant où j'entendis fredonner : *Sognai, mi gera un gato, E ti me carezzevi*. Tremerello m'apportait le café »¹³⁶⁵. Le prisonnier et son gardien avaient en effet convenu de ce signal qui indiquait que nul danger n'était en vue. D'ailleurs, Rivoulon a peut-être plutôt voulu illustrer ici la venue suivante de Tremerello, au chapitre XXXVI qui commence par ces mots : « La réponse vint avec le café »¹³⁶⁶, réponse qui est sans doute le morceau de papier que l'on voit sortir de la



Figure 114

poche gauche de la courte veste du guichetier. La tenue de ce dernier respecte le schéma de l'homme du peuple italien au XIX^e siècle : bonnet piémontais (**Fig. 115**), veste courte sur un gilet boutonné et chemise à col noué par un foulard et un pantalon à pont retenu par une large ceinture en tissu ; du côté droit de cette dernière pendent deux clés. Tremereello porte de la main droite un panier tressé contenant deux cafetières et un petit pain, alors que de la gauche il ouvre le verrou du cachot. Ses cheveux longs retombent de chaque côté des oreilles ornées d'anneaux et son visage glabre possède un fort nez et un petit menton qui lui confèrent un air bonhomme. La seule description que fournit Pellico de son maton évoque « son museau de lapin et le nom de Tremereello que nous lui donnions »¹³⁶⁷.

Le fond de la scène, constitué d'un mur appareillé, de l'embrasure de la geôle et de sa porte simplement indiquée par les traits verticaux des planches qui la composent, est esquissé au trait gravé alors que les oppositions entre noirs, blancs et gris sont faites de traits entrecroisés plus ou moins serrés. La lumière éclairant la scène provient d'un point situé vers le haut, du côté gauche, projetant l'ombre de l'homme sur la porte du cachot

D.9

Silvio Pellico disperse au vent quatre morceaux d'une lettre (titre Zimmer)

1843

Dessin au lavis de brun et rehauts de pierre blanche¹³⁶⁸

In 4°

Sbd : Rivoulon A – 1843 op. 5

Historique :

Ce dessin fait partie d'une série de vingt et un croquis préparatoires originaux insérés dans un exemplaire de l'édition Cajani vendu par Michel Lhomme, libraire à Liège ; trois d'entre eux étaient de la main de Rivoulon

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 96.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvre en rapport :

Silvio Pellico disperse au vent quatre morceaux d'une lettre (titre Zimmer) (**Fig. 116**)

Anonyme

≤ 1844

Gravure sur acier

In 4°

Sbg : Rivoulon

Sbd : ML

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 96.

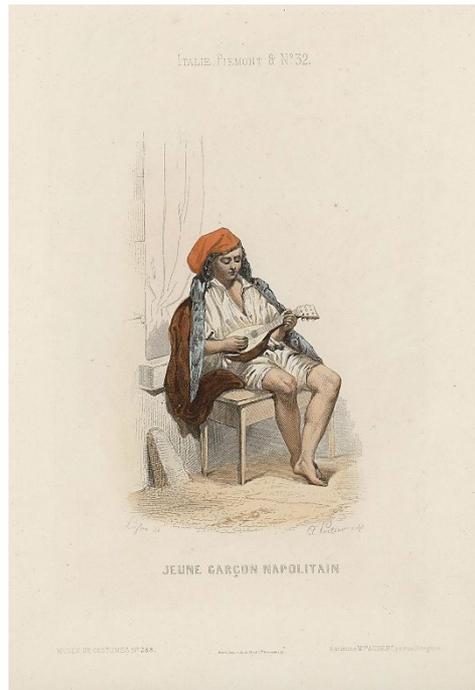
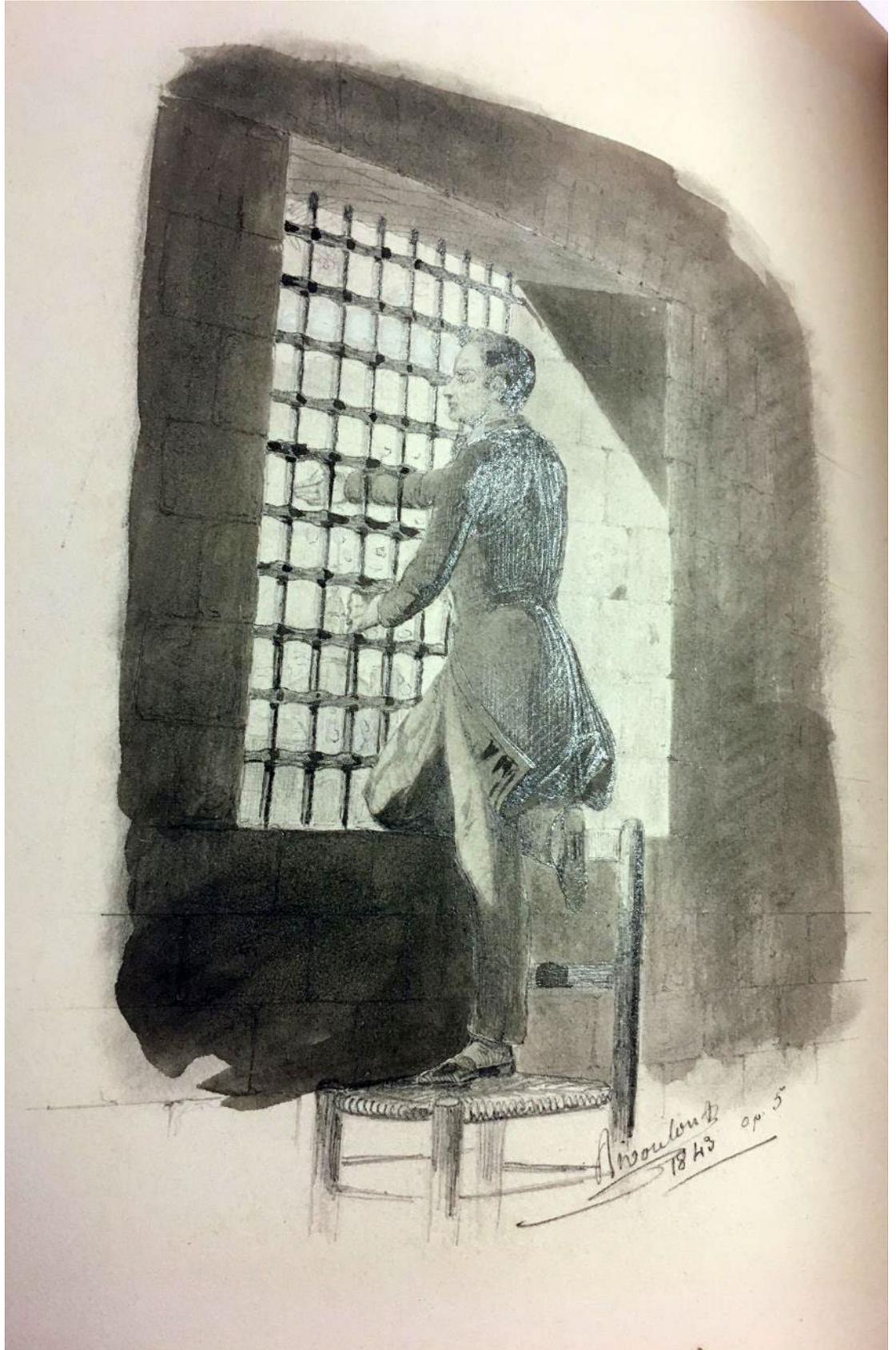


Figure 115



Figure 116



D.9

La présente scène se situe presque immédiatement après la précédente. Pellico ayant lu la missive apportée par Tremereello, s'aperçoit que son interlocuteur est un athée convaincu, ce qui, dans un premier temps l'incite à ne pas lui répondre et à déchirer le mot en quatre. Après réflexion, il décide finalement de lui écrire une lettre afin de lui ouvrir les yeux à la foi et précise : « Je déchirai en plus petits morceaux, mais sans aucun reste d'humeur, les quatre parties de la lettre ; j'allai à la fenêtre, j'étendis la main et m'arrêtai à considérer le sort de ces petits morceaux de papier emportés par le vent »¹³⁶⁹.

La composition du dessin est très simple. Rivoulon suit au plus près les éléments descriptifs épars dans l'ouvrage. Ainsi, au chapitre XXIII de son ouvrage, Silvio Pellico précise : « Ma chambre avait une grande fenêtre, avec une énorme grille de fer, et donnait sur le toit, également en plomb, de l'église Saint-Marc »¹³⁷⁰ et plus loin « J'étais debout sur la fenêtre, les bras passés entre les barreaux, les mains jointes... »¹³⁷¹. Le Cussetois place la fenêtre en hauteur suivant assez scrupuleusement le récit, ajoutant une chaise qui permet au prisonnier d'atteindre la base de la baie sur laquelle il appuie son genou droit. Celle-ci est percée dans un épais mur appareillé dans lequel sont scellés les barreaux en fer forgé, montés avec des traverses à œils renflés, de la grille à travers laquelle se devine la silhouette de la basilique Saint-Marc. Silvio est vêtu d'une redingote cintrée dont les basques semblent soulevées par le vent provenant de l'extérieur, et d'un pantalon droit. Son profil au front haut et au nez droit, correspondant parfaitement aux portraits d'époque de l'écrivain, est surmonté de cheveux courts laissant les oreilles dégagées. La seule lumière provient de la fenêtre éclairant l'homme et la chaise sur laquelle il est juché, laissant dans une ombre profonde la partie gauche du cachot alors qu'elle est moins marquée à droite. Ces nuances sont rendues à l'aide d'un lavis d'encre plus ou moins prononcé et de rehauts à la pierre blanche localisés sur le dos de Pellico qui sont traduits, dans la gravure, par des ombres plus prononcées : peut-être s'agissait-il d'une convention entre l'artiste et le graveur ?

D.10

Julien joue avec la lettre de Silvio Pellico (titre Zimmer)

1843

In 4°

Position de la signature inconnue

Historique :

Ce dessin fait partie d'une série de vingt et un croquis préparatoires originaux insérés dans un exemplaire de l'édition Cajani vendu par Michel Lhomme, libraire à Liège ; trois d'entre eux étaient de la main de Rivoulon. Nous n'avons pu voir ce dessin ni en obtenir de photographie.

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 99.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvre en rapport :

Julien joue avec la lettre de Silvio Pellico (titre Zimmer) (Fig. 117)

Anonyme

≤ 1844

Gravure sur acier

In 4°

Ssnd

Bibliographie :

Silvio Pellico, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 99.

Lieu de conservation : inconnu.



Figure 117

L'illustration de cet épisode se situe exactement à la suite des deux précédents dessins qui se succèdent dans l'édition Delloye qui nous occupe ici. Alors que Pellico, après avoir été tenté de ne pas répondre à son correspondant, décide de lui adresser une longue missive où « les expressions bienveillantes y étaient abondamment répandues, inspirées par un cœur déjà pleinement ramené à la tolérance »¹³⁷², il la fait porter par Tremereello qui lui rapporte l'attitude de son camarade d'infortune : « - Ce monsieur n'a pu vous écrire, mais il vous prie de continuer votre plaisanterie. - Plaisanterie ? m'écriai-je. Il n'aura pas dit plaisanterie ; vous aurez mal compris. - Tremereello relevant les épaules - J'aurai mal compris. - Mais vous croyez réellement qu'il a dit plaisanterie ? - Comme il me semble entendre en ce moment sonner l'heure à Saint-Marc. - (L'horloge sonnait précisément en ce moment). Je bus mon café, et me tus. - Mais, dites-moi : ce monsieur avait-il déjà lu toute ma lettre ! - Je me figure que oui ; parce qu'il riait, riait comme un fou, et, faisant de la lettre une balle, il la jetait en l'air ; et lorsque je lui recommandai de ne pas oublier de la détruire, il la détruisit immédiatement »¹³⁷³.

Rivoulon axe sa composition sur une ligne verticale centrale qui sépare la scène en deux, Tremereello du côté gauche et Julien à droite, la boule de papier en suspension formant le lien entre les deux personnages. Le geôlier est vêtu comme dans l'illustration de tête du chapitre XXXV¹³⁷⁴ et sa représentation en pied permet de voir qu'il porte un pantalon court et des bas ainsi que des chaussures basses à petits talons ; il se tient devant un angle de mur appareillé, sans doute l'embrasure de la porte du cachot dont il tient les clés dans sa main gauche. Il semble très surpris, voire effaré par l'attitude désinvolte affichée par Julien, à la lecture du mot de Silvio Pellico. Son interlocuteur a les fesses et la main gauche appuyés sur le plateau d'une table en bois à pieds droits avec traverse centrale sous laquelle est posée une cruche à eau. Vêtu d'une veste d'intérieur portée sur une chemise blanche au col noué d'un foulard, d'un pantalon droit et de mules, il croise nonchalamment ses jambes et, de sa main droite, fait sauter la lettre roulée en boule. Son front haut est couronné de cheveux très ondulés et son visage, cerné par un collier de barbe, affiche un air rieur, sa bouche esquissant un rictus. L'arrière-plan est occupé par le lit du prisonnier posé sur le sol constitué de dalles de pierre.

L'éclairage de la scène provient de la droite, laissant le dessous de la table dans l'ombre et projetant celle de Tremereello contre le mur, les jeux de lumière étant rendus par les traits plus ou moins serrés du burin du graveur.

D.11 à D.27

Illustrations pour l'édition Cajani de l'*Histoire de France* de Louis-Pierre Anquetil en 1844

≤ 1844

Dessins

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ces dessins ne nous sont connus que par les gravures illustrant l'édition Cajani de l'*Histoire de France* d'Anquetil en 1844.

Bibliographie :

Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, continuée jusqu'à nos jours d'après Thiers, Cabet, Norvins, Ségur, Louis Blanc, etc., par Charles Marchal, rédacteur en chef de la Revue sociale*, 4 volumes, F. Cajani, Paris, 1844.

Lieu de conservation : inconnu.

Les différentes éditions de l'*Histoire de France* d'Anquetil au XIX^e siècle n'ont jamais fait l'objet, à notre connaissance, d'une analyse précise. Nous avons donc voulu essayer de déterminer, à partir des séries conservées à la Bibliothèque nationale de France et de quelques exemplaires trouvés dans le commerce, quand apparurent les premières illustrations de ce texte jusqu'en 1843-1844, années des dessins de Rivoulon pour l'édition Cajani.

De 1805, date de la première parution, jusqu'en 1837, il y eut au moins treize éditions du texte d'origine, sans compléments, imprimées chez Garnery, Ledentu, Costes, Lecointe, Lebigre ou encore Didot¹³⁷⁵. Très rapidement, le besoin de compléter ce texte, soit par des tables soit par les événements plus récents, se fit sentir ; ainsi, dès 1817, fut adjoint au texte original des tables synchroniques par Monsieur de Vaublanc¹³⁷⁶. À partir de 1818, le philosophe Pierre-Paul Royer-Collard (1763-1845) obtint de Louis XVIII que l'histoire de France devienne une discipline à part entière dans l'enseignement secondaire ; s'il est vrai que la mesure ne devint effective que sous la monarchie de Juillet, particulièrement dans les grandes villes¹³⁷⁷, une certaine démocratisation de la discipline vit alors le jour qui se refléta parfaitement dans les publicités accompagnant les nouvelles éditions de l'ouvrage d'Anquetil et dans le souci de mettre systématiquement ce dernier à jour, travail effectué souvent par des journalistes plutôt que par des historiens. C'est ce que fit le premier Jean-Pierre Gallais (1756-1820) qui traita des événements depuis la mort de Louis XVI jusqu'au traité de paix du 20 novembre 1815, associé, pour l'établissement d'une table des matières, au libraire et éditeur J. L. J. Brière (1796-1882) ; cette nouvelle édition chez Janet et Cotelle parut, en 1818-1819, sans illustrations, mais fut suivie, dix ans plus tard (1826-1828), chez les mêmes, d'une édition incluant non seulement les tables de Vaublanc mais proposant, pour les souscripteurs, une collection de quarante portraits gravés au simple trait par Charles-Paul Landon (1760-1826), représentant les personnages les plus célèbres de l'histoire de France, dans la tradition des galeries des hommes illustres¹³⁷⁸. Critiquant fortement le lyrisme et l'imprécision de Gallais, l'éditeur Jubin lui substitua, dès 1829-1831, des textes de Charles-Léonard Gallois (1789-1851)¹³⁷⁹ qui pousse jusqu'au sacre de Charles X et de Nicolas-Auguste Dubois (1799-après 1868) traitant les événements du règne de ce dernier à l'avènement de Louis-Philippe, ouvrage non illustré qui connut très rapidement trois éditions¹³⁸⁰. Parallèlement, sortit chez Hocquart jeune, en 1829-1831, une édition s'achevant également avec l'avènement de Louis-Philippe, mais sous la plume d'Alfred-Charles-Frédéric Fayot (1797-1861) ; cette série de cinquante volumes comportait quelques illustrations très documentaires, principalement des vues des villes mentionnées et un atlas de planches d'époque tirées des collections du cabinet du roi : l'illustration est ici évocatrice de contextes chronologiques ou topographiques, et jamais illustrative ou narrative¹³⁸¹. L'édition complétée cette fois-ci par un certain J. Chanut, parue en 1830 et rééditée dès l'année suivante, est précédée d'un portrait d'Anquetil par Friley¹³⁸² : c'est la seule illustration qui comportent ces quatorze volumes¹³⁸³. Ce même portrait se retrouva dans la première édition continuée jusqu'en 1837 par Jacques-Marie-Joseph-Louis de Maslatrie (1815-1897), et publiée la même année chez Krabbe¹³⁸⁴. Si la version complétée par Jacques Marquet de Montbreton de Norvins (1769-1854), parue en 1839 chez Furne, ne comportait pas non plus d'illustrations, elle est presque la dernière du genre¹³⁸⁵. En effet, Locquin avait publié, dès 1837 puis en 1841, l'*Histoire de France* complétée, jusqu'aux années 1830, par Théodore Burette, sans aucune illustration¹³⁸⁶ mais cette même version, chez Pourrat frères en 1838, fut accompagnée de gravures mêlant, à la façon de l'édition Janet et Cotelle de 1826-1828, portraits à la Landon, paysages suivant le principe de l'édition Hocquart jeune de 1829-1831 et, pour la première fois, scènes historiques narratives¹³⁸⁷. Les premiers (une vingtaine) étaient tous l'œuvre de Louis Marckl (1807-après 1863) et deux de Jean-Mathias Fontaine (1791-1853)¹³⁸⁸, les seconds d'artistes divers et les troisièmes avaient pour auteur principal Auguste-Marie Raffet (dix dessins) accompagné, pour deux illustrations, par Jean-Baptiste-Jules David (1808-1892)¹³⁸⁹ et pour une autre par Alfred Johannot. Les graveurs sont, quant à eux, tous différents de ceux qui travaillèrent, en 1844, pour Cajani. Le principe général de répartition de ces illustrations était, à peu de choses près, celui de ce dernier éditeur, comme en témoigne le *Classement des gravures* inséré dans la version Pourrat frères : « Les Gravures de l'histoire de France peuvent être classées de trois manières : 1^o on peut les laisser en

ENCYCLOPÉDIE NATIONALE.

25 SÉRIES A 1 FR.^{ANC.} - 4 VOL.^{ES.}



HISTOIRE
DE
FRANCE
PAR ANQUETIL
25 FR.^{MS.}
AU LIEU DE
50

F. CAJANI
ÉDITEUR

.16. R^e. FONTAINE. S^t. GEORGES. ET. R^e. MONTMARTRE. 16A

Figure 118

tête de chaque volume comme elles sont indiquées ici ; 2° on peut les mettre toutes en atlas, en conservant l'ordre de ce classement ; 3° on peut aussi les placer à la page que nous indiquons. Nous donnons ces trois moyens pour contenter les souscripteurs qui veulent choisir comme il leur convient ; il leur sera toujours facile de recourir au texte puisque nous en indiquons la concordance » : suit la liste des illustrations. Beaucoup de ces dessins sont « d'ambiance » et ne font allusion à aucun événement précis, qu'il s'agisse de *Moyen-Âge*, représentant des personnages priant, *Les croisades*, un combat (tous deux composés par Raffet) ou *XIII^e siècle*, un chevalier et une gentille dame dans la campagne (Jules David). D'autres, néanmoins, sont, dès cette époque, appelés à intégrer la mythologie patriotique de la Troisième République chère à Christian Amalvi¹³⁹⁰, qu'ils dérivent directement de l'imaginaire de la fin du XVIII^e siècle et des thèmes troubadours, comme *François I^{er}, chevalier, Mort de Bayard* (Raffet) et *Marie Stuart* (Alfred Johannot)¹³⁹¹, du romantisme à la Walter Scott (*L'envoyé du duc de Bourgogne* par Raffet, mettant en scène Louis XI) et de la peinture d'histoire à la Delaroche (*Le roi Jean - « Père garde-toi à droite, Père, garde-toi à gauche ! »*) - et *Mort de la Pucelle* de Raffet ainsi que *L'Assassinat du duc de Guise* de Jules David). Raffet redevient Raffet avec la *Mort de Louis XVI, Le général Bonaparte. - 1797 et Napoléon. - 1812*, seuls événements ne faisant pas partie de la narration d'Anquetil mais du complément de Burette¹³⁹². S'il s'agit bien d'une édition purement romantique dans le choix des artistes, il est intéressant de noter combien les épisodes choisis demeurent héritiers, à cette époque, de l'esprit troubadour pour le Moyen Âge ou de la légende napoléonienne pour l'époque contemporaine, aucun d'entre eux ne figurant dans l'édition à laquelle Rivoulon collabora six ans plus tard. Faisant le lien entre ces deux versions, le bureau central de l'Histoire de France réédita le texte Anquetil-Gallois-Dubois, de 1836 à 1844 et en 1843¹³⁹³. Le premier, dans sa version luxe, comportait cinquante gravures en taille-douce et le second seulement quarante. Elles étaient l'œuvre du peintre et lithographe bisontin Henri Baron (1816-1885), pour les scènes historiques, les nombreux portraits en pied d'hommes célèbres n'étant pas signés. Beaucoup plus détaillées que celles de Rivoulon, elles sont surtout plus foisonnantes de personnages (à l'image de ce que fera Philippoteaux, en 1855, pour la « nième » édition du même ouvrage), impression renforcée par le cadre décoratif qui les entoure, et semblent s'adresser à un public plus averti alors que les dessins du Cussetois ont été épurés et simplifiés à l'extrême pour ne conserver que l'essentiel dramatique d'une action.

Le succès de l'ouvrage d'Anquetil jusqu'à la fin des années 1860 n'a jamais été estimé à sa juste valeur. Tout récemment, Laurent Avezou a bien souligné combien cette nouvelle histoire de France commandée par Napoléon en 1805 était héritière des Mezeray, Dupleix, Daniel et Velly et ne comportait aucun aspect novateur. Elle s'inscrit parfaitement dans le fait que « jusque dans les années 1820, l'histoire en France demeure essentiellement celle des princes, dont les historiens dressent des portraits psychologisant d'allure anachronique. Quelle différence notable relever entre celui que l'abbé de Velly dressait du père de Clovis en 1757 et celui d'Anquetil sur le même sujet en 1805 ? Quelque chose, décidément, ne passe plus... Mais Anquetil est bien le dernier historiographe d'envergure à se satisfaire d'un cadre aussi vermoulu. Pour la génération née avec le siècle, l'heure est à la traduction dans l'écriture de la rupture du continuum historique qu'a provoquée la Révolution. Rupture aussi, mais longue et laborieuse celle-là, qui s'impose au point de vue professionnel avec un genre littéraire incomplet aspirant à se muer en discipline autonome et scientifiquement fondée »¹³⁹⁴. C'était oublier ses nombreuses remises à jour parfois effectuées selon ces nouvelles orientations, cet ouvrage semblant à lui seul exprimer la rude transformation de la chenille en papillon, en une vaine recherche d'équilibre entre anecdote et analyse des grands mouvements. Il est le lien ténu entre les « anciens » et les « modernes » qu'il est d'usage de faire naître avec le « manifeste » de Gabriel Monod dans le numéro de lancement de la *Revue historique*, en 1876 : « l'écriture de l'histoire comme acte politique et littéraire et la focalisation sur la secousse originelle de 1789 »¹³⁹⁵. Dans l'esprit de Cajani, c'est à un acte social et éducatif que cette transmission aisée doit être assimilée qui n'aurait pu voir le jour, ni se concevoir, sans les événements de 1789.

Rivoulon a donc été un des premiers illustrateurs de l'*Histoire de France* d'Anquetil, le « best-seller » du genre au XIX^e siècle. Il est ainsi un des créateurs de certains stéréotypes que l'on retrouve dans les premiers manuels scolaires, sous la Troisième République. L'entreprise de J. Cajani était basée sur le souci social de mettre à la disposition de tout un chacun, pour un prix raisonnable, une histoire de France, « la première, la plus essentielle des connaissances à acquérir [qui] n'est pas le complément, mais bien le premier élément d'une éducation quelconque »¹³⁹⁶. Les conditions de la souscription étaient très précises et nous permettent de connaître les artisans de cette entreprise : « L'ouvrage complet, formant 4 volumes grand in-8° d'au moins 500 pages, imprimé sur beau papier jésus, sera publié en 80 livraisons, à 25 cent., livrables par séries de 4 livraisons tous les quinze jours. Chaque série contiendra 100 pages de texte et un magnifique sujet, dessiné par Rivoulon et gravé par Dujardin et Victor Corbay »¹³⁹⁷. Il fait appel à Charles Marchal, journaliste qui compila les travaux de ses prédécesseurs, tant continuateurs d'Anquetil qu'auteurs d'ouvrages consacrés à l'histoire moderne et contemporaine comme Adolphe Thiers. Une publicité importante est faite à cette entreprise, par l'intermédiaire, entre autres, d'une affiche qui a peut-être été dessinée par Rivoulon (**Fig. 118**)¹³⁹⁸. L'analyse des gravures, ainsi que de leur liste qui est jointe à la fin du quatrième volume, montre que les collaborations furent beaucoup plus nombreuses que celles primitivement annoncées. Rivoulon réalisa huit des neuf dessins du premier volume et cinq ou six des sept contenus dans le second, les deux restant étant l'œuvre de Pierre-Édouard Frère (1819-1886)¹³⁹⁹. La participation de Rivoulon au troisième tome n'est plus que d'un ou deux dessins et il ne collabore pas au quatrième. Les dessinateurs sont alors,

outre Édouard Frère, Henry Emy¹⁴⁰⁰, Émile (1800-1868) ou Édouard (1793-1871) Wattier¹⁴⁰¹ et A. Baulant (?-1896)¹⁴⁰². Les graveurs sont tout aussi nombreux. Aux côtés de Victor Corbay¹⁴⁰³, on ne trouve jamais le nom du Dujardin¹⁴⁰⁴ annoncé par l'avant-propos mais ceux de Ferdinand¹⁴⁰⁵, Eugène Leroux¹⁴⁰⁶, H. Bréval¹⁴⁰⁷, P. Cottard¹⁴⁰⁸ (tous quatre ayant gravé des dessins de Rivoulon), Ignacy Budzilowicz (1805-1863)¹⁴⁰⁹, Pierre-Félix Wiesener (actif entre 1841 et 1850)¹⁴¹⁰ et Lévy¹⁴¹¹ ainsi que Jacques-François-Gauderique Llanta (1807-1864)¹⁴¹².

Techniquement, il nous semble que l'artiste a dessiné ses scènes au trait, sauf peut-être le *Tanneguy Duchâtel sauve le Dauphin*¹⁴¹³, dans le souci évident de faciliter le travail du graveur sur bois. Les fins de chapitres sont ornées de culs-de-lampe qui ne paraissent pas être l'œuvre de Rivoulon. Du point de vue de la composition, il s'est tantôt basé sur des lignes obliques formant triangles, tantôt sur son habituelle organisation en frise privilégiant, exceptées deux scènes, le format horizontal où il semblait plus à l'aise. En outre, il a systématiquement donné une forme de baie cintrée à ses vignettes avec une ligne de terre fortement présente et la partie haute des compositions s'achevant par un effet de flouté en arc de cercle, souvent constituée de ciels nuageux ; Rivoulon voulut peut-être créer l'effet d'une fenêtre s'ouvrant provisoirement sur le passé.

Il convient de remarquer enfin que ces illustrations sont, nous l'avons souligné, tout à fait importantes dans l'histoire de la diffusion des ouvrages de vulgarisation au XIX^e siècle, mais elles pourraient également s'avérer primordiales pour la reconnaissance éventuelle de compositions peintes de Rivoulon. Ce dernier réalisa en effet au moins un de ces dessins à l'huile¹⁴¹⁴ et il n'est pas impossible que d'autres aient subi le même sort. Il est évident que l'artiste s'inspira, tout à la fois pour le choix des thèmes et certains détails iconographiques, des tableaux du musée de l'Histoire de France de Louis-Philippe à Versailles, sans jamais les copier servilement, et en ayant le souci, semble-t-il, d'une plus grande véracité archéologique. Quant à ses sources littéraires d'inspiration, elles sont à rechercher, nous semble-t-il, dans le théâtre préromantique et romantique. L'époque est en effet aux tragédies prenant pour sujet l'histoire de France¹⁴¹⁵ ; ainsi *Les Templiers* de François Raynouard (1761-1836)¹⁴¹⁶, *Clovis* (1801) et *La démence de Charles VI* (1820) de Népomucène Lemercier (1771-1840), *La mort de Coligny ou la Nuit de la Saint-Barthélemy, 1572. Scènes historiques* (1830) de François-Xavier Saint-Esteben (1797-1842)¹⁴¹⁷, etc., tous sujets illustrés ici par Rivoulon. La grande majorité de ces pièces constituaient plus une réflexion sur la politique, et surtout sur les dirigeants de toutes époques comme contemporains, souvent dans un souci de défense des libertés fondamentales, ce qui n'est pas sans rappeler les buts de Cajani. Sans que nous puissions l'affirmer, il est aussi possible que les différentes représentations de ces tragédies, comme celles des œuvres romantiques d'Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour* (1829) ou d'Alfred de Vigny avec *La maréchale d'Ancre* (1831) aient fourni des modèles pour les costumes dont le Cussetois vêt ses personnages. Enfin, il est fort possible que Rivoulon ait également utilisé la *Chronique du règne de Louis XI* dite *Chronique scandaleuse* qu'il mentionne explicitement pour sa *Première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*¹⁴¹⁸ ainsi que les *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII qui venaient tout juste de paraître entre 1834 et 1837*¹⁴¹⁹.

Œuvres en rapport :

Frontispice des tomes 1 à 4 (Fig. 119) ; correspond à D.II

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Ssnd

Inscriptions :

Au centre de la composition : *HISTOIRE - DE FRANCE - PAR ANQUETIL - MEMBRE DE L'INSTITUT ET DE LA LÉGION-D'HONNEUR - TOME I (II, III, IV) - PARIS - F. CAJANI, ÉDITEUR - 16, rue Fontaine-Saint-Georges*

À gauche, en haut de la bannière : *DIEU - LE (?) - VEUT*

Sur la mappemonde en haut, au centre : *FRANCE*

À droite de l'inscription précédente : *OCÉAN*

En bas à gauche, sur la page de gauche d'un livre ouvert : *HISTOIRE - DE - FRANCE - D'ANQUE [...]*

En bas au milieu, au-dessus d'un texte en deux colonnes de six articles, inclus dans une « table » : *CHARTÉ - 1830*

À droite, sur le blanc d'un drapeau tricolore : *R.F*

Bibliographie :

Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, continuée jusqu'à nos jours d'après Thiers, Cabet, Norvins, Ségur, Louis Blanc, etc., par Charles Marchal, rédacteur en chef de la Revue sociale*, 4 volumes, F. Cajani, Paris, 1844, frontispice de chacun des volumes.

Bien que ce frontispice ne soit pas signé, il ne fait aucun doute qu'il a été dessiné par Rivoulon, tant pour des raisons stylistiques qui le rattachent à l'illustration contemporaine de la *Prophétie turgotine*, qu'à cause de la publicité en tête du premier volume de cette réédition de l'*Histoire de France* d'Anquetil qui crédite l'artiste des planches qui sont, nous l'avons précisé, presque uniquement de son fait dans le premier volume¹⁴²⁰. Le Cussetois a divisé son encadrement en deux parties distinctes. Celle du haut est consacrée à une scène de dévoilement qui n'est pas sans rappeler la première planche de la *Prophétie turgotine*¹⁴²¹. L'Histoire (Clio ?) ou la République (à laquelle le sein gauche dénudé pourrait faire penser), assise sur une mappemonde qui émerge de nuées et où se détache le nom de « FRANCE », soulève de ses bras le rideau jeté sur le théâtre de l'histoire nationale et ses principaux acteurs. La partie gauche est dédiée à la période antique, gauloise et au haut Moyen Âge avec, au premier plan, un personnage romain à cheveux ras, vêtu d'une courte toge, portant un glaive à la ceinture et une enseigne militaire dans la main droite, un guerrier chevelu et barbu appuyé sur une grande hache au second plan (Clovis ?) et un empereur, sans doute Charlemagne, à l'arrière, coiffé d'une couronne et tenant une épée dans la main droite et un globe crucifère dans la gauche. Les personnages esquissés derrière eux ne sont pas identifiables. À droite se trouvent les dirigeants des époques médiévale et moderne, chronologiquement disposés de gauche à droite : Louis XI, François I^{er}, Henri III, Henri IV, Richelieu dont seule la tête est visible, et Napoléon I^{er} derrière lequel se distinguent deux personnages portant longues perruques évoquant le XVII^e siècle ; seul le XVIII^e siècle, monarchique comme révolutionnaire, est totalement absent comme si les illustrations antérieures de la *Prophétie turgotine* avaient fait, pour l'artiste, le tour du siècle des Lumières. Reliant ces divers gouvernements, l'aigle impériale romaine et l'aigle impériale napoléonienne se font face aux pieds de leurs maîtres. Cette assemblée forme un demi-cercle autour du globe terrestre et les personnages qui la composent sont séparés des scènes du bas par une bannière sur hampe à gauche, ornée de l'appel à la première croisade « Dieu le veut », à laquelle fait face le drapeau tricolore (rétabli dès 1830) frappé des initiales républicaines « R.F. » (cette répartition gauche-droite entre passé et présent ou tradition et modernité, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la structure du *Saint Martin* de 1837¹⁴²²). Les scènes inférieures sont symétriquement réparties de chaque côté de la Charte de 1830 représentée en bas, au centre, sur une double table surmontée de la couronne royale et flanquée de deux écus, celui de gauche portant trois fleurs de lys. L'allégorie de gauche est aisée à interpréter. La France, personnalisée par une Marianne portant bonnet phrygien et la torche de la connaissance dans la main gauche, désigne de la droite l'*Histoire de France* d'Anquetil ouverte à un homme stupéfait. Ce dernier, représenté de trois-quarts dos, le genou droit au sol, écarte les bras en signe d'admiration et de surprise ; il est vêtu comme un ouvrier ou un commis, d'une large chemise claire et d'un pantalon foncé très ajusté à la mode de la monarchie de Juillet. Derrière sa jambe gauche étendue, se trouve assise une femme coiffée en bandeaux et vêtue d'une robe, les mains sur son giron, qui regarde la scène. À l'arrière-plan, deux personnages sont visibles dont le rôle semble uniquement lié à un souci d'équilibre de la composition. Rivoulon a sans aucun doute voulu ici représenter la vision sociale de l'éditeur Cajani qui souhaitait mettre à la disposition de tous ceux sachant lire une édition bon marché d'une

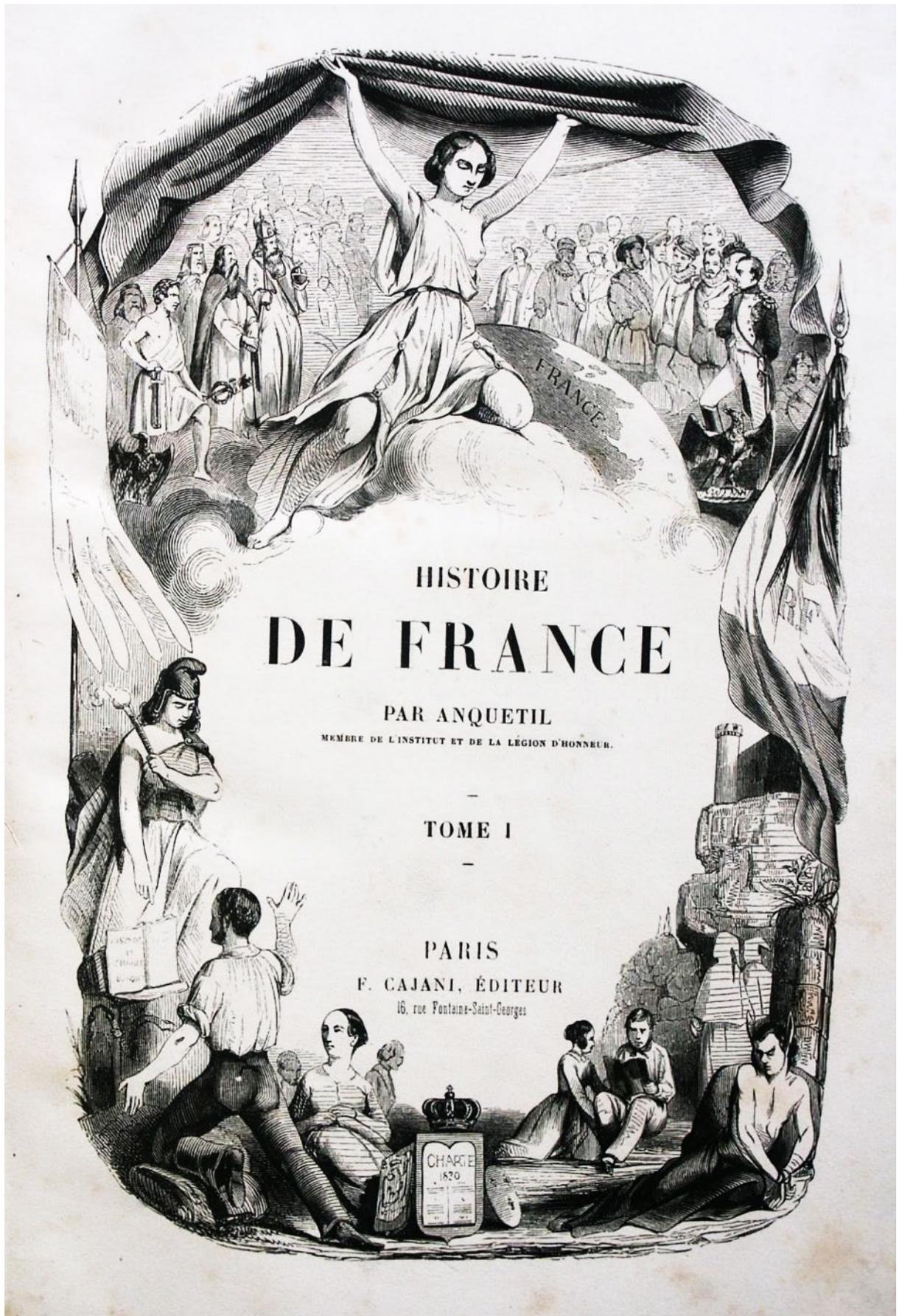


Figure 119

histoire de France à laquelle ils n'avaient jamais eu accès, connaissance pourtant indispensable à l'émancipation du peuple. La partie à droite de la Charte est beaucoup plus énigmatique. Tout d'abord, au second plan, un homme d'âge mur, assis, lit un livre à une jeune fille agenouillée à gauche, sans doute l'*Histoire de France* d'Anquetil. Si ces deux personnages, appartenant semble-t-il à la classe moyenne, relèvent du même message que celui véhiculé par les scènes à senestre, ceux de l'extrême droite sont très étonnants. Au premier plan, une sorte de faune à longues oreilles pointues, le bas du corps recouvert d'un voile, est allongé, les deux poignets liés, paumes vers l'extérieur (l'Ignorance ?). Il est adossé contre un rocher derrière lequel se trouve une colonne au sommet de laquelle se développe une plante parasite sur fond de falaise supportant les murailles d'un château-fort dont une tour crénelée est visible. Au pied de cette muraille, deux ombres vêtues de longues robes et coiffées de bonnets pointus semblent évoquer les silhouettes traditionnelles de Dante et de Virgile se dirigeant vers un bosquet. Quelle interprétation donner à ces éléments ? Nous ne sommes pas parvenu à le déterminer.

Ce frontispice orna la première livraison de chacun des quatre volumes de l'édition Cajani. On sent, techniquement, que Rivoulon a adapté son dessin à la gravure sur bois, privilégiant un jeu des ombres tracées avec de fins traits plus ou moins entrecroisés, faciles à réaliser. N'ayant aucune preuve qu'il exerça ce type de gravure, il nous est impossible de savoir s'il effectua et le dessin et sa transcription. Ce qui est certain, c'est que la technique employée donne un résultat beaucoup plus sec que le velouté obtenu par Lallemand dans les lithographies de la *Prophétie turgotine*¹⁴²³.

« Anquetil (l'historien) » d'après Vien (Fig. 120) ; correspond à D.12

Ferdinand¹⁴²⁴

Gravure sur acier

≤ 1844

In 4°

Sbg

Inscriptions :

En bas, au milieu, imprimé en titre : ANQUETIL – (l'Historien)

En bas, à gauche, directement sous le portrait : Rivoulon, d'après Vien.

En bas, à droite, directement sous le portrait : Ferdinand sculp.

En bas de la feuille à gauche : Publications Nationales

En bas de la feuille au milieu : Publié par F. Cajani. 16, Rue Fontaine St Georges

En bas de la feuille à droite : Imp. de Pernel

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 6¹⁴²⁵.

« Anquetil (l'historien) » d'après Vien (Fig. 121) ; correspond à D.12

Ferdinand

Gravure sur acier sur papier vélin crème

≤ 1844

H. 23 ; La. 15 (feuille)

Inscriptions :

En bas, au milieu, imprimé en titre : ANQUETIL – (l'Historien)

En bas, à gauche, directement sous le portrait : Rivoulon, d'après Vien.

En bas, au milieu, directement sous le portrait : Imp. De Mangeon 67 r. St Jacq. Paris

En bas, à droite, directement sous le portrait : Ferdinand sculp.

Historique :

Déposée entre les Première et Seconde Guerres mondiales à la bibliothèque municipale de Reims avec le legs Maurice Demaison.

Bibliographie :

<http://lavieremoise.free.fr>

Lieu de conservation : Bibliothèque Carnegie de Reims, Legs Maurice Demaison, PE II 12-BMR43, sans n° d'inv.

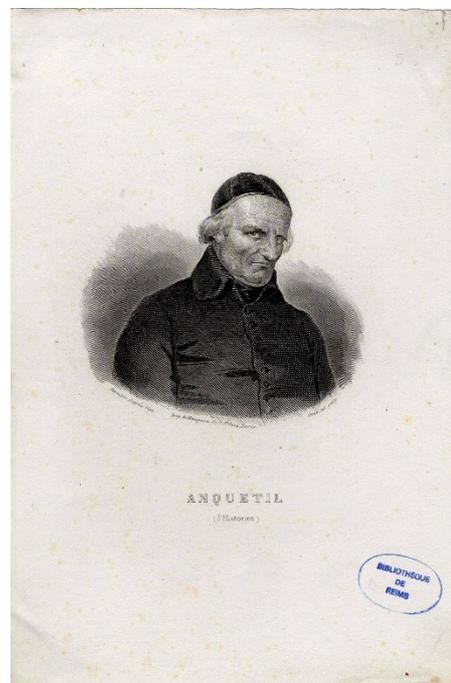


Figure 121

Plusieurs états différents de cette gravure nous sont connus. Le premier est l'illustration de l'édition Cajani de 1844 (Fig. 120), le suivant (Fig. 121) correspondant sans doute au cadeau spécial de souscription, édité par deux imprimeurs différents : « Les personnes qui se feront inscrire avant la publication du premier numéro jouiront en outre d'un beau portrait d'Anquetil gravé sur acier »¹⁴²⁶.



ANQUETIL

(l'Historien)

Bibliothèque Nationale

Imp. de Pichet

Publié par F. CAJANI, 9, Rue Fontaine S^t Georges

Figure 120

Si nous n'avons pu identifier le « Vien » d'après lequel Rivoulon dessina ce portrait, la question se pose également sur l'identité du modèle. En effet, si l'on en croit un médaillon de David d'Angers, ce n'est pas l'historien qui est ici représenté, mais son frère aîné, l'orientaliste Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731-1805) et il est bien difficile de savoir lequel des deux artistes a commis une erreur¹⁴²⁷. Concernant l'auteur du dessin original, trois hypothèses s'avèrent possibles : Joseph-Marie Vien (1716-1809), son fils Joseph-Marie (1761-1848), peintre renommé de portraits, ou Alphonse-Jean-Baptiste (1814-après 1870). Les recherches détaillées que nous avons effectuées ne nous ont pas permis de trancher la question mais il est vraisemblable qu'il s'agit du premier ou du second d'entre eux, seuls contemporains de l'historien. Il est comme toujours extrêmement difficile de juger de la qualité d'un dessin par rapport à la gravure. Tout ce que l'on peut dire du travail que dut réaliser Rivoulon est qu'il visait vraisemblablement à une ressemblance parfaite avec son modèle, par un rendu précis du modelé du visage et de l'habit sévère porté par Anquetil qui rappellent les caractéristiques du portrait d'Arthur de la Guéronnière¹⁴²⁸. Le travail du graveur n'est d'ailleurs pas sans évoquer techniquement celui de Leguay pour ce dernier tableau¹⁴²⁹.

Première fédération sous Clovis (Fig. 122) ; correspond à *D.13*

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Smd, dans le sens vertical : *RIVOULON*

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Première fédération sous Clovis*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 109.

Ce dessin n'est pas l'illustration servile des faits décrits par Anquetil dans les cinq pages consacrées au roi¹⁴³⁰, mais une synthèse de l'apport du personnage à l'unité des Francs. Certes, Rivoulon s'inspire visiblement de la description suivante de l'historien : « On remarqua que Clovis, avant de marcher contre les Visigoths, demanda le consentement de la nation, qu'il convoqua dans le mois de mars en plein champ. Ces réunions, imitées par ses successeurs, et dont lui-même tenait peut-être l'habitude de ses prédécesseurs, ont été nommées assemblées du Champ-de-Mars, et assemblées du Champ-de-Mai quand elles ont changé de mois. On y paraissait armé, prêt à combattre ; les soldats juraient sur leurs drapeaux, pour lesquels ils avaient une vénération religieuse. Dans l'assemblée dont nous parlons, ils s'engagèrent, par serment, à ne se point raser la barbe qu'ils n'eussent vaincu les capitaines d'Alaric »¹⁴³¹. Si elle évoque l'iconographie plus traditionnelle de *Clovis sur le pavois proclamé roi des Francs*, cette scène est unique, à notre connaissance, dans la peinture comme dans le dessin d'illustration au XIX^e siècle. Elle devait avoir deux résonances particulières auprès des contemporains de l'artiste : une évocation de la Révolution française et la louange discrète de la monarchie de Juillet. Par le terme « fédération » qui n'apparaît pas chez Anquetil (fut-ce une volonté de l'éditeur Cajani ou de Rivoulon ?), une allusion directe est faite aux associations créées au sein des gardes nationales pour lutter contre les ennemis de la liberté ainsi qu'à la célèbre fête de la Fédération du 14 juillet 1790 qui eut lieu justement sur le Champ-de-Mars et réunit les délégués de toutes les gardes nationales de France¹⁴³²... On reconnaît ici le côté républicain et « socialiste » de Rivoulon sensible dans ses engagements de jeunesse. Lors de la fête de la Fédération, Louis XVI avait juré fidélité à la Nation et à la Constitution, dans une volonté de réconciliation nationale. C'est ce même esprit qui semble prédominer dans l'iconographie laïque de Clovis sous Louis-Philippe, comme Pierre Vaisse le signale à propos de l'analyse de la *Bataille de Tolbiac* d'Ary Scheffer qui réunit Francs et Gaulois autour de Clovis : « [...] la monarchie mérovingienne apparaît alors comme une force de réconciliation nationale, la préfiguration de ce que voulut être la monarchie de Juillet. La conception même du Musée historique de Versailles relevait de cette volonté politique d'union nationale, ce qui excluait qu'on pût ne pas faire sa place à Clovis, mais excluait inversement qu'on lui accordât un rôle privilégié, que l'on insistât, comme on l'avait fait sous la Restauration, sur le fondateur de la monarchie très chrétienne – de la monarchie des légitimistes et du drapeau blanc »¹⁴³³. Rivoulon a volontairement omis toute référence religieuse et dédaigné les alors trop connotés « serment lors de la bataille de Tolbiac » et « baptême par saint Rémi »¹⁴³⁴, associés à la Restauration des Bourbons¹⁴³⁵, et a préféré représenter le roi des Francs que le roi franc, hommage discret à Louis-Philippe et à sa famille auxquels le Cussetois semble avoir été attaché¹⁴³⁶.

Formellement, Rivoulon semble s'être inspiré de l'*Entrée de Clovis à Tours* de Joseph-Nicolas-Robert Fleury (1797-1890), daté de 1837 et présenté au musée historique de Versailles¹⁴³⁷, lieu que l'artiste fréquentait sans aucun doute régulièrement. C'est dans les détails des costumes et surtout dans la figure du roi que le rapprochement est flagrant : même couronne très plate, même robe longue retenue par une ceinture, même cape rejetée sur les épaules... Il n'est jusqu'au geste du bras droit étendu qui ne soit semblable. Dans la main droite, le Clovis



Première fédération sous Clovis.

Figure 122

de Rivoulon brandit un sceptre alors que la gauche repose sur le pommeau de son épée. Il se tient debout sur une petite estrade recouverte d'un tapis, juchée sur un imposant podium à escaliers latéraux, dominant la foule des guerriers. Derrière lui, un homme barbu et chevelu tient un étendard orné d'un coq de profil, fiché au bout d'une hampe, qui flotte au-dessus du souverain. De part et d'autre de ce dernier, gravissant les degrés, des guerriers barbus se précipitent, se jetant à ses genoux. En contrebas du podium, plusieurs Francs acclament l'orateur. Au premier plan, à gauche, se trouvent deux guerriers : le premier, visible de dos, est revêtu d'une peau de loup dont la tête forme cagoule, alors que le second, appuyé de la main droite sur une francisque, porte le costume de tous les autres guerriers : tunique courte laissant les bras nus, liens en cuir sur les mollets et le haut des cuisses, bouclier au bras gauche. Au milieu de ce premier plan se trouve un Franc vêtu semblablement qui, de dos, agite un étendard à motif de coq de profil sur hampe à pointe de lance ; à sa droite, un guerrier assis lève son bras droit en signe d'acclamation. Si, au second plan gauche, l'assemblée chevelue et barbue semble contribuer à la même allégresse, un personnage isolé, à droite, adossé au podium, ne participe pas à la liesse générale et, les bras croisés, paraît évoquer l'opposition qui, tout au long du règne de Clovis, dans sa propre famille, conduisit à de nombreux conflits qui se résolurent souvent par l'assassinat. La composition de cet ensemble est très simple et basée sur de nombreuses diagonales (celles des hampes, des escaliers, des bras levés formant des triangles imbriqués) dominées par le sens des regards des guerriers qui convergent tous vers Clovis. Ce faisceau de lignes obliques met en évidence la verticalité du souverain, certes, mais aussi celle de son opposant directement à son aplomb. Le fait que l'artiste ait réservé à un large angle supérieur gauche le ciel parcouru de nuées permet de détacher le geste de Clovis, symbole à lui seul de cette « première fédération ».

Bataille de Poitiers. – Charles Martel défait les Sarrasins (Fig. 123) ; correspond à D.14

Victor Corbay¹⁴³⁸

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbm. : V CORBAY SC

Sbd : RIVOULON

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Bataille de Poitiers. – Charles Martel défait les Sarrasins.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 140.

Avec la représentation de cette bataille, nous retrouvons la composition « en frise » familière à l'artiste pour ses scènes historiques, l'essentiel de l'action se déroulant dans une bande médiane qui ne laisse que le quart supérieur de la surface au ciel et le quart inférieur au sol et aux morts, exclus, *de facto*, de l'action. Contrairement à la plupart de ses illustrations pour l'*Histoire de France* d'Anquetil, résolument centrées, Rivoulon rejette son sujet principal dans la moitié gauche de la composition (bravoure individuelle de Charles Martel) et l'inclut dans le triangle rectangle inférieur déterminé par la diagonale descendante gauche-droite ; il y insère tout le premier plan aux ombres les plus marquées et les plus sombres. La partie opposée est tout à la fois consacrée au ciel, au combat, au second plan, du chef sarrasin et à la mêlée générale des deux armées dans une luminosité beaucoup plus accentuée. Les scènes principales, combat de Charles Martel et lutte d'Abdérane chef des Sarrasins, sont quant à elles éclairées à contre-jour.

L'anecdote de la bataille de Poitiers était célèbre au début du XIX^e siècle et fut souvent évoquée à travers le combat de Charles Martel contre le, ou plus rarement les Sarrasin(s) qui, pour Rivoulon comme pour ses contemporains, sont tout aussi bien arabes que maures (ce qui explique le personnage noir étendu mort sur un cheval entre les jambes du destrier du maire du palais). L'exemple le plus célèbre reste sans doute le *Charles Martel combattant Abdérane, roi des Sarrasins*, sculpté par Jean-François-Théodore Gechter (1796-1844) en 1833 qui fut diffusé par de nombreuses éditions en bronze et orna nombre de pendules¹⁴³⁹. Si le costume est très différent, l'armure chez Gechter évoquant plutôt la Renaissance, l'attitude du cheval est parfaitement identique, Rivoulon semblant bien s'en être inspiré. Ce fait n'est pas étonnant puisque, sculpteur lui-même, le Cussetois observa avec attention les productions dans ce domaine et y trouva souvent une source d'inspiration comme pour *L'Archange saint Michel*¹⁴⁴⁰. Il étudia également sans doute la *Bataille de Poitiers, 732* de Charles-Auguste de Steuben (1791-1856), peinte en 1837 pour les galeries historiques de Versailles¹⁴⁴¹, à laquelle il emprunta sans nul doute la figure et l'attitude du chef sarrasin.



Figure 123

Philippe-Auguste à Bouvines (Fig. 124) ; correspond à D.15

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbm. : RIVOULON (avec le N inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Philippe-Auguste à Bouvines.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 248.

Ici encore, Rivoulon s'est visiblement inspiré, pour le choix de l'iconographie, des tableaux réalisés pour les galeries historiques de Versailles et, dans ce cas précis, de la *Bataille de Bouvines, gagnée par Philippe-Auguste, 27 juillet 1214* d'Horace Vernet peint en 1827¹⁴⁴². Plutôt que de représenter le combat proprement dit, les deux artistes ont privilégié la légende selon laquelle « comme il [Philippe-Auguste] soupçonnait des traîtres dans son camp, il imagine de les lier par une espèce de serment qu'ils auraient honte de rompre. Ce monarque fait poser son sceptre et sa couronne sur un autel portatif à la vue de son armée ; puis, élevant la voix : " Seigneurs français, dit-il, et vous, valeureux soldats, qui êtes prêts à exposer votre vie pour la défense de cette couronne, si vous jugez qu'il y ait quelqu'un parmi vous qui en soit plus digne que moi, je la lui cède volontiers, pourvu que vous vous disposiez à la conserver entière et à ne la pas laisser démembrer par ces excommuniés. – Vive Philippe ! vive le roi Auguste ! s'écrie toute l'armée ; qu'il règne, et que la couronne lui reste à jamais ! nous la lui conserverons aux dépens de nos vies. " »¹⁴⁴³.

La composition est très simple : Rivoulon a centré la figure du roi, reconnaissable à son manteau au revers fleurdelysé, qui forme le sommet d'un triangle dont les autres angles sont constitués par deux soldats



Figure 124

agenouillés rendant hommage au souverain. Les autres assistants, soldats à gauche et page portant le heaume de Philippe-Auguste près de l'autel à droite, sont inscrits dans une large bande médiane comme pour le dessin précédent, selon une habitude constante de l'artiste (le haut des bustes de la paire de soldats agenouillés sont eux aussi inscrits dans cette délimitation centrale). Les lointains, ici composés des tentes du camp des Français et de chevaliers montés à l'extrême gauche, sont simplement esquissés au trait comme dans le *Charles Martel*.

Tous les personnages sont vêtus de cotes de mailles recouvertes de tuniques courtes et armés d'épées à double tranchant portées dans des fourreaux à la ceinture. Un guerrier à droite porte un heaume en forme de mortier, semblable à celui de Charles Martel dans le dessin précédent, et s'appuie sur un bouclier armorié de simple forme rectangulaire. Le casque du roi est, quant à lui, un simple cylindre muni d'une visière grillagée. Rivoulon, contrairement à nombre de ses prédécesseurs, a simplifié à l'extrême tenues et accessoires, peut-être dans un souci de ne pas faire preuve d'anachronisme en utilisant, comme certains de ses contemporains, les riches armures Renaissance plus visuellement avantageuses.

Il convient de noter que, si Philippe-Auguste fut rarement regardé comme une figure majeure du panthéon médiéval jusqu'en 1870, date à laquelle son statut de « vainqueur des allemands » lui conféra une place toute particulière dans l'iconographie revancharde post-1870¹⁴⁴⁴, son règne et son siècle furent considérés comme les plus représentatifs du Moyen Âge par la génération romantique¹⁴⁴⁵.

Saint Louis rendant la justice à Vincennes (Fig. 125) ; correspond à D.16

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON (avec le N inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Saint Louis rendant la justice à Vincennes*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 255.



Figure 125

Cette scène, sans doute une des plus célèbres attribuées à ce règne, est ainsi commentée par Anquetil : « Ce calme était très-avantageux à ses peuples, par la liberté qu'il donnait au roi d'exercer sa vigilance dans toute l'étendue du royaume, et de rendre lui-même la justice dans les endroits les plus rapprochés de ses séjours ordinaires. On aime à se représenter le vertueux Louis, assis dans le bois de Vincennes, au pied d'un hêtre, entouré de ses courtisans, qui apprenaient de lui à secourir le pauvre et à consoler les malheureux. Il appelait devant ce tribunal champêtre et paternel la veuve, l'orphelin, l'homme sous l'oppression, frappé du fléau de la misère ; et ils s'en retournaient aidés et consolés. »¹⁴⁴⁶. Néanmoins, ce n'est ici, au vu du costume, pas un homme du peuple mais un seigneur qui est jugé. Il est vraisemblable qu'il s'agit de l'anecdote suivante, concernant Charles I^{er} d'Anjou, frère du roi : « Les officiers du comte d'Anjou avaient jugé en sa faveur un procès dans lequel un de ses vassaux réclamait un château qu'il prétendait lui appartenir. Le condamné appelle au roi. Le comte, indigné de sa hardiesse, le fait mettre en prison. Les plaintes de l'opprimé parviennent à Louis : il le fait mettre en liberté. Mais le plaignant n'avait pas d'argent pour suivre son procès ; la crainte de désobliger le frère du roi lui fermait toutes les bourses et en même temps le privait d'avocats. Louis lui en nomme un, lui avance de l'argent, et, l'affaire scrupuleusement discutée, le comte est condamné, et l'appelant réintégré dans son château. »¹⁴⁴⁷. Cette histoire fut, par exemple, illustrée par Georges Rouget (1783-1869) selon un schéma plus classique où le roi porte les attributs de sa charge¹⁴⁴⁸. Curieusement, en effet, Rivoulon a adopté des costumes « bourgeois » pour l'ensemble de ses personnages, y compris le roi, caractéristique que l'on s'attendrait plus à rencontrer pour une scène se déroulant sous le règne de Louis XI ! L'analogie avec ce dernier est renforcée par le collier porté par le souverain qui rappelle l'ordre de Saint-Michel, fondé le 1^{er} août 1469 par Louis XI, qui le porte systématiquement dans ses représentations au XIX^e siècle.

La composition en frise est animée par la ligne sinueuse qui relie toutes les têtes. Si le roi est légèrement excentré vers la gauche, il est néanmoins placé au milieu des deux personnages debout du premier plan : à gauche, un moine portant la bure et à droite Charles d'Anjou contrit. Le centre de la composition, vers le bas, est occupé par le tapis recouvrant le siège de Louis IX et s'étalant à ses pieds ; symboliquement, ce trapèze blanc semble constituer une frontière à ne pas franchir : celle de la légitimité de la décision royale. Il est tout à fait possible que le personnage accoudé à un rocher derrière le roi soit le seigneur Jean de Joinville, biographe « officiel », dont la légende veut qu'il assistât fréquemment à ces cours de justice en plein air. Bien qu'Anquetil place ces réunions au pied d'un hêtre, c'est bien un chêne que Rivoulon a représenté, reconnaissable à ses feuilles dentelées, restant ainsi fidèle à la tradition transmise par Joinville, sans référence politique au saint emblématique de la Restauration¹⁴⁴⁹.

Supplice des Templiers (Fig. 126) ; correspond à *D.17*

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : *RIVOULON* (avec le *N* inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Supplice des Templiers.*

Bibliographie :

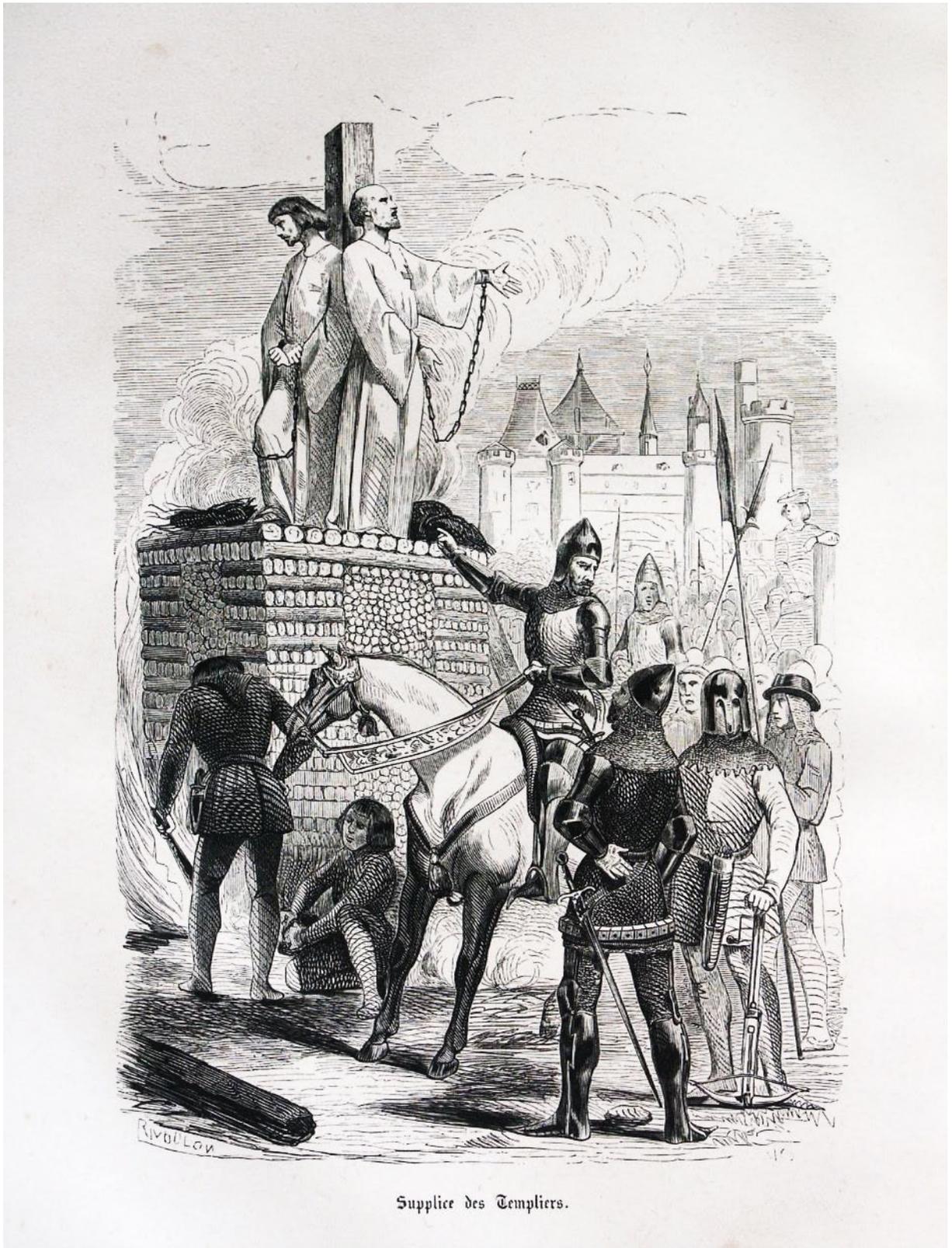
Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 295 ; <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/supplice-des-templiers#infos-principales> (consulté le 31 août 2022).

Cette représentation, la seconde à être dans un format vertical après *La première fédération sous Clovis*¹⁴⁵⁰, est non seulement une des plus dramatiques, mais aussi une des plus détaillées avec quelques éléments parfois déroutants. Anquetil décrit ainsi cet épisode, après que Jacques de Molay, grand-maître de l'ordre, et Guy, grand-prieur de Normandie, aient refusé de confirmer leurs aveux d'hérésie obtenus sous la torture : « Le roi assembla précipitamment son conseil. Sans être entendus de nouveau, ils furent condamnés, comme hérétiques relaps, au supplice du feu, et la sentence fut exécutée le lendemain dans l'île du Palais. Au milieu des flammes, et jusqu'au dernier soupir, ils protestèrent de leur innocence, et citèrent le roi et le pape au tribunal de Dieu, Clément dans quarante jours, et Philippe dans l'année »¹⁴⁵¹. C'est l'instant précis de l'anathème, lancé le 18 mars 1314 par le grand-maître, que Rivoulon représente ici. La composition générale est axée sur un triangle rectangle qui a pour base celle de la scène, pour hauteur le poteau sur lequel sont attachés les templiers et pour hypoténuse la diagonale qui descend de l'angle droit du sommet du même poteau en longeant les casques de deux des soldats. Cette première division, qui structure la scène en attirant le regard depuis le groupe de soldats vers le pilori et les deux hommes qui y sont attachés, est complétée par deux masses à dominante horizontale : le bûcher proprement dit et le palais. Le premier, presque érigé de façon maniaque, alterne rondins, bûches et bûchettes en son centre ; il est très haut, au moins de la hauteur du cavalier au premier plan. Le palais de la Cité, dont la reconstruction s'était achevée en 1313, est aisément reconnaissable grâce à la façade de la Conciergerie et à la flèche de la Sainte-Chapelle visible à l'arrière ; quant aux autres tours et toits, nous n'avons pu trouver un modèle qui aurait pu inspirer Rivoulon et il s'agit peut-être de détails inventés. Le groupe de soldats à droite forme en réalité la tête d'une longue colonne semblant provenir du palais, que l'artiste a simplement esquissée de quelques traits plus on s'éloigne du premier plan. Ce dernier est dominé par un garde à cheval coiffé, comme ses deux camarades debout près de lui, d'une barbutte, tous les trois étant vêtus de gambisons surmontés de camaïls et de jambières. Celui de devant, de dos, porte une épée à senestre alors que le second, de face, un carquois de carreaux à la ceinture, s'appuie sur une arbalète de sa main gauche. Derrière lui un autre personnage, s'appuyant sur une peruisane, porte lui aussi un camaïl et une sorte de chapel de fer. Derrière l'avant-main du cheval harnaché de brides, sous-gorge à pompon, mors, caveçon et rênes décorés, poitrail à pompon et martingale, se trouvent, dans l'ombre, deux assistants en cotes de mailles, l'un debout, l'autre accroupi, qui mettent le feu au bûcher. Le premier tient une torche allumée qui produit un gros nuage de fumée qui monte en volutes épaisses dans le ciel derrière les Templiers, formant une courbe qui répond à celles de l'encolure du cheval et du bras droit tendu du cavalier. Enfin, afin d'équilibrer et de fermer sa composition, l'artiste a positionné, dans l'angle inférieur gauche de son dessin, une poutre disposée selon une diagonale descendante gauche-droite.

L'aspect physique des deux templiers tels que croqués par Rivoulon se retrouve, un an plus tard, sous le burin d'un autre illustrateur d'Anquetil dès l'édition de 1838 : Louis Marckl (**Fig. 127**)¹⁴⁵². Nous ne savons pas si c'est Cajani ou Rivoulon qui choisirent les scènes à illustrer, mais si le choix était celui de l'artiste, nous retrouvons l'attrait du mystère qui fascinait le Cussetois au début de sa carrière¹⁴⁵³. En effet, au XVIII^e et au XIX^e siècles, la tentation de mêler l'ordre des Templiers à des récits ésotériques va tout aussi bien se développer que



Figure 127



Supplice des Templiers.

Figure 126

l'attitude inverse visant à ne voir dans leur suppression que des raisons économiques, le roi souhaitant récupérer leurs richesses supposées. Signalons enfin que Philippe le Bel fut considéré, par la gauche, Michelet en tête, comme le créateur de l'âge moderne¹⁴⁵⁴.

Folie de Charles VI. – La forêt du Mans (Fig. 128) ; correspond à *D.18*

Eugène Leroux¹⁴⁵⁵

≤ 1842

Gravure sur bois

In 4°

Sbm. : RIVOULON (avec le *N* inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Folie de Charles VI. – La forêt du Mans.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 412.



Figure 128

Cet épisode très célèbre, qui eut lieu le 5 août 1392, est décrit ainsi par Anquetil : « Pendant un de ces jours de chaleur étouffante qu'on éprouve quelquefois au commencement de l'automne, Charles traversait la forêt du Mans, peu accompagné, parce qu'on s'était écarté pour qu'il ne fut pas incommodé de la poussière : tout à coup, un homme en chemise, la tête et les pieds nus, s'élança d'entre deux arbres, saisit la bride de son cheval, et lui crie d'une voie rauque : "Roi, ne chevauche pas plus avant, retourne, tu es trahi." Il tenait les rênes si fortement, qu'on fut obligé de le frapper pour le faire lâcher ; mais on ne l'arrêta ni on ne le poursuivit, et il disparut. Le roi ne dit mot ; mais on remarqua de l'altération sur son visage, et dans son corps une espèce de frémissement »¹⁴⁵⁶. Rivoulon axe sa composition sur une série de diagonales : montantes gauche-droite pour les premier et second plans (le corps en extension du manant, celui courbé du cheval et du tronc abattu dans l'angle inférieur droit) et montantes droite-gauche pour les arbres de l'arrière-plan. La scène principale est inscrite dans un triangle au sommet tronqué, légèrement décalé vers la droite de la composition, dont le côté gauche longe le talon et le pan arrière des haillons de l'homme, et le droit le paturon et l'oreille gauches du cheval ; les bras levés de Charles VI, presque verticaux, s'inscrivent dans un triangle inversé. Toutes ces lignes visent à donner une impression dynamique à cet épisode où le surgissement du piéton, dont le corps en complète extension exprime la violence du geste qu'il fait pour saisir les rênes, est soudain et inattendu, provoquant l'effroi du souverain. Ce dernier est vêtu d'un pourpoint et de chausses et d'un bonnet rebrassé au rebord fleurdelysé qui s'est envolé sous le mouvement de surprise du cavalier et de sa monture. Cette dernière, qui se cabre violemment, est harnachée avec brides, mors, caveçon, caparaçon et rênes décorés.

La source d'inspiration directe de Rivoulon est, de toute évidence, le *Charles VI effrayé dans la forêt du Mans* d'Antoine-Louis Barye présenté au Salon de 1833, la même année où Rivoulon se vit refuser sa composition sur Notre-Dame de Paris¹⁴⁵⁷. Si le vilain est piétiné par le cheval chez le sculpteur, le geste royal, quant à lui, est identique.

Tanneguy Duchatel [sic] sauve le Dauphin (Fig. 129) ; correspond à **D.19**

Graveur inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbd : *Rivoulon*

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Tanneguy Duchatel sauve le Dauphin.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 1, en regard de la p. 451.

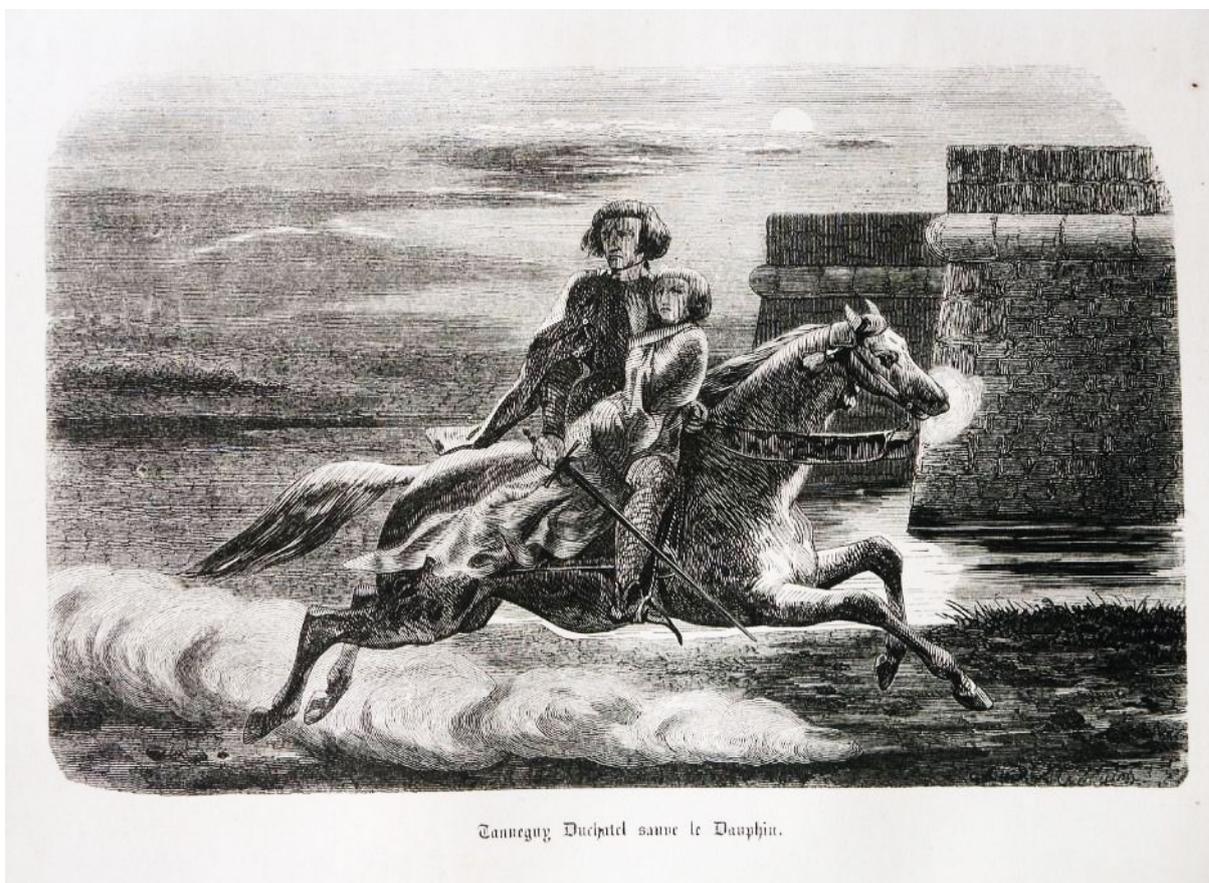


Figure 129

Ce dessin fut sans doute à l'origine, ou tout au moins traduisait un travail préparatoire, de la composition du *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418* exposé au Salon de 1845¹⁴⁵⁸. Il est d'ailleurs significatif qu'il présente plusieurs différences avec les autres réalisations de Rivoulon pour l'*Histoire de France* d'Anquetil. Tout d'abord, la signature de l'artiste est en écriture cursive, cas unique parmi les seize illustrations qu'il réalisa. Ensuite, nous sommes en présence d'une gravure beaucoup plus aboutie, avec des nuances dans les jeux d'ombre plus ou moins accentués qui, bien qu'encore très schématiques dans le choix des diverses formes de réseau de traits, n'existent pas dans les autres planches plus linéaires. Il est tout à fait possible que le graveur ait ici disposé, non point d'un simple dessin au trait ou vaguement ombré, mais d'une esquisse beaucoup plus avancée, voire même d'un lavis préparatoire à l'identique des esquisses qui ont été conservées pour *La première opération de la pierre* de 1851¹⁴⁵⁹.

La scène est ici beaucoup plus « sauvage » et moins localisable que l'œuvre définitive. En effet, si la figure centrale de Tanneguy et du dauphin juchés sur le cheval est, à peu de choses près (pan de la cape de

Tanneguy moins soulevée par le vent, cheveux plus longs de ce dernier, etc.) identique, le décor est totalement différent. Les deux personnages fuient une ville difficilement perceptible dans les lointains, à gauche (sans doute Paris dominée par les clochers de Notre-Dame ?) pour se diriger, par une berge empoussiérée, vers une enceinte dont deux tours sont visibles au second plan, entourée de douves. Dans le tableau de 1845, la scène se passe dans l'enceinte de la Bastille parfaitement identifiable et est éclairée par la seule torche tenue par un des compagnons du prévôt, alors que, pour Anquetil, l'accent lumineux était mis sur la lune et son reflet dans l'eau des douves, ainsi que sur la poussière soulevée par les sabots du cheval et ses naseaux fumant. On constate en tout cas, dans les deux occurrences, que la préoccupation majeure du Cussetois fut l'ambiance lumineuse nocturne dans laquelle il souhaitait placer son action.

**Extinction de la famille d'Armagnac par ordre de Louis XI
(Fig. 130) ; correspond à D.20**

H. Bréval¹⁴⁶⁰

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON (avec le N inversé)

Sbd : HBREVAL

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Extinction de la famille d'Armagnac par ordre de Louis XI.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 33.



Figure 130

Anquetil relate ainsi cette anecdote dénuée de toute base historique solide et dont on peut douter de la véracité, même si l'incertitude demeure¹⁴⁶¹ : « Des soldats vont droit à la maison du comte [d'Armagnac], forcent son appartement, et le percent de plusieurs coups de poignard. La comtesse est entraînée dans un petit château voisin. Elle était enceinte, on la contraint d'avalier un breuvage pour faire périr son enfant. Elle en mourut elle-même »¹⁴⁶². Jean V d'Armagnac est mort lors du siège de Lectoure, le 5 mars 1473, et c'est de son épouse Jeanne de Foix qu'il est ici question. Très tôt, la réalité de cet épisode fut non seulement mise en doute, mais niée et ce, dès le début du XIX^e siècle, une preuve établissant que la comtesse était encore en vie en 1476¹⁴⁶³. Rivou-lon invente ici de toutes pièces une scène qu'aucune source n'a précisément décrite et qu'il souhaite visible-

ment tragique, sans réellement y parvenir, nous semble-t-il¹⁴⁶⁴. Selon son habitude, l'artiste dispose tous les bustes des personnages dans une bande médiane coupée ici en son centre par les lignes verticales de la cathèdre sur laquelle est effondrée Jeanne de Foix dont on devine le ventre rond. Deux diagonales complètent cette composition qui partent des angles supérieurs du dais de la chaire et longent les têtes des personnages situés aux extrêmes gauche et droit de la scène. Ces lignes sont renforcées par le positionnement en oblique des pieds des quatre hommes debout et de la base de la cathèdre dont le dais est composé de trois arcs retombant à l'avant sur de petits culs de lampe pendants. Ce dernier est accroché à un dossier orné de fenestragés passant curieusement sur un blason armorié d'une couleur inconnue à barre, accompagnée en chef d'hermines (?) et de pals et, en pointe, de symboles impossibles à déterminer, dont un circulaire, le tout semblant relever de la plus haute fantaisie. La comtesse Jeanne de Foix, ses longs cheveux dénoués, est vêtue d'une robe à larges manches évasées, décorée d'une broderie centrale, et d'un surcot orné d'hermines (?) à col carré laissant apparaître un collier ; elle est chaussée de poulaines. Son dos et ses pieds reposent sur des coussins alors que son bras gauche pend sur l'accotoir senestre de la cathèdre recouvert d'un plaid. Dans sa main droite elle tient une coupe qu'elle tend à un apothicaire, vêtu d'une longue robe et d'un chapeau assez particulier¹⁴⁶⁵, qui lui verse le poison ; il s'agit sans doute du toulousain Cabanelli mentionné par Cayla¹⁴⁶⁶. Derrière lui, un homme, cheveux mi-longs, vêtu d'un manteau court à revers de fourrure porté sur un pourpoint et des hauts-de-chausses, tient un bâton de commandement ou une dague de la main droite et tend à Jeanne de Foix, de la gauche, l'ordre signé du roi : *Louis*. Il s'agit sans doute d'un des deux « secrétaires » du souverain alors présents, Macé Guernadon¹⁴⁶⁷ ou Olivier Le Roux, le second se tenant debout immédiatement à droite de la chaire. Coiffé de manière identique, il est lui aussi vêtu d'un pourpoint court, serré par une ceinture à laquelle est accrochée une bourse, et de hauts-de-chausses. Le dernier homme présent, le plus à droite, est quant à lui revêtu d'une armure complète composée d'une cuirasse, de spalières, cubitières, gantelets, genouillères, jambières, solerets et d'une tassettes ressemblant un peu à une jupette. Tête nue, main gauche appuyée sur une table, il porte à sa ceinture épée et dague, sans doute celle qui lui servira à desserrer les dents de la comtesse pour lui faire avaler le poison, d'après la légende¹⁴⁶⁸. Ce harnois désigne sans aucun doute le seigneur de Castelnaud-Bretenoux, Jean II de Castelnaud-Caylus (1465-1505), conseiller et chambellan de Louis XI. Le décor de cette scène est composé d'un rideau cachant une baie à gauche, à travers laquelle on devine deux oriflammes, et d'un mur décoré d'arabesques sous un plafond à la française.

Cet épisode n'eut guère de postérité dans l'iconographie du XIX^e siècle, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture, hormis la présente gravure et celle de l'illustrateur anonyme de l'article de Cayla en 1838 (**Fig. 131**)¹⁴⁶⁹.



JEANNE DE FOIX TENANT LA COUPE EMPOISONNÉE.

Figure 131

Exécution de Nemours, à Paris, sous Louis XI (Fig. 132) ; correspond à D.21

P. Cottard¹⁴⁷⁰

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON DEL.

Sbd : P. COTTARD. SC

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Exécution de Nemours, à Paris, sous Louis XI.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 53.

Comme en témoigne également le dessin précédent, la cruauté de Louis XI fut le trait de caractère principal retenu par les historiens au XIX^e siècle (excepté Michelet), comme au XX^e siècle, à l'exclusion des réels progrès accomplis sous son règne¹⁴⁷¹. Christian Amalvi signale que cette imagerie fut mise au service d'une critique radicale de la monarchie d'Ancien Régime, par l'extrême gauche, après la chute de Charles X¹⁴⁷². En 1831, fut d'ailleurs publié un brûlot, intitulé *Le Règne du bon plaisir*, qui inspira peut-être Rivoulon : « Ce monstre, couvert de fleurs de lys, déploya dans le supplice [du duc de Nemours] un excès de barbarie dont les tyrans ne s'étaient pas encore avisés. Sachant combien d'Armagnac aimait ses enfants, il voulut joindre les douleurs de

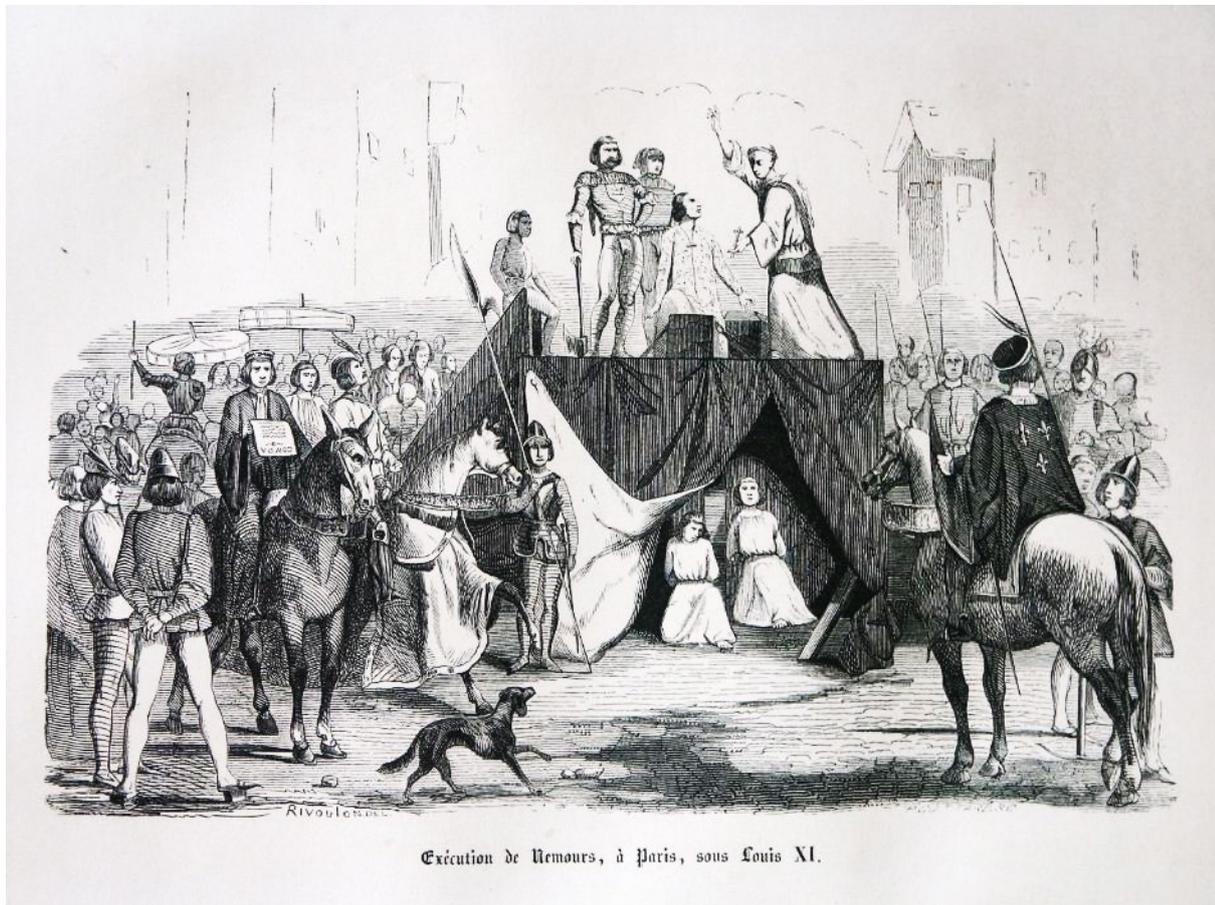


Figure 132

l'âme au supplice de ce père infortuné. Il fit placer ses enfants malheureux sous l'échafaud où leur père allait perdre la vie, afin que son sang tombât sur eux et restât empreint sur les robes blanches dont, pour cet effet, il les avait fait vêtir. Ces illustres orphelins sortirent donc de cette scène horrible baignés de pleurs et couverts du sang de l'auteur de leurs jours »¹⁴⁷³. Le récit d'Anquetil est semblable quoique moins pathétique : « Une autre circonstance excite encore le frémissement de l'indignation : au lieu de l'échafaud de pierre qui était permanent aux halles de Paris, le roi ordonna qu'il en fût dressé un autre qui fût couvert de planches mal jointes, et qu'on plaçât au-dessous ces jeunes orphelins, ses parents, afin que le sang de leur père ruisselât sur leurs têtes. Était-ce haine

ou vengeance, ou désir de faire connaître, par ce terrible exemple, qu'en cas de crime d'État il n'épargnerait pas même sa propre famille ? »¹⁴⁷⁴. Afin de restituer cette scène tragique, Rivoulon prend le parti, en quelque sorte, de la banaliser par l'attitude désinvolte d'une foule venue au spectacle, ce que constituaient les exécutions publiques en France jusqu'en 1939. Ayant placé l'échafaud au centre de la composition¹⁴⁷⁵, Rivoulon a, comme à son habitude, réparti l'ensemble des bustes et têtes des personnages de l'assistance dans une bande médiane dont l'horizontalité est soulignée par le bord de l'estrade du gibet. Échappant à cette composition, trois hommes sont debout sur l'échafaud alors qu'un quatrième monte l'escalier qui y mène, dont les silhouettes se détachent sur une nuée et des lointains constitués de bâtiments simplement esquissés par quelques lignes et hachures d'ombres. Au milieu de l'estrade, Jacques d'Armagnac, vêtu d'une longue veste brodée, est agenouillé devant un billot cubique ancré par deux chaînes. Derrière lui, s'appuyant de la main droite sur une hache, se tient le bourreau barbu portant camail sur un pourpoint court orné d'un écu à la poitrine et des hauts-de-chausses à braye marquée ; à ses côtés, se trouve son assistant coiffé d'un chaperon, vêtu de même mais sans blason. Le personnage principal de ce groupe est, à droite, un moine tonsuré, en bure, qui tend de la main gauche un crucifix à l'adoration du duc de Nemours et lui désigne, de la droite, le ciel qu'il semble ainsi prendre à témoin ; le regard du religieux est fixé sur la croix plus que sur le supplicié. Son bras levé forme le côté droit d'un triangle qui se poursuit à gauche le long de la rambarde de l'escalier, insérant ainsi Armagnac en plein milieu de cette figure géométrique. Le point focal de la représentation est constitué par les figures des deux jeunes enfants (alors que tous les textes en mentionnent trois), vêtus des robes blanches de la légende, mains liées dans le dos, en position curieuse de « chevalier servants ». Ils sont offerts à la vue de tous grâce à un pan relevé et cloué du grand drap noir qui recouvre l'estrade devant lequel un hallebardier en cote de mailles, cuirasse et barbute monte la garde.

Devant le gibet, au premier plan droit, Rivoulon a disposé un cavalier, de trois-quarts arrière, en costume fleur-delys de héraut qui parle avec un arbalétrier coiffé d'une barbute, alors que l'avant-plan gauche est occupé par deux hommes en pourpoints et hauts-de-chausses portant le chapeau traditionnel à plume de la garde écossaise de Louis XI ; à leur droite, un petit chien semble se diriger vers les enfants. Le second plan est occupé par deux cavaliers dont un nouveau héraut qui lit visiblement la sentence, les lettres en capitales *CONDA* (début évident de « condamnation ») étant clairement visibles en titre du parchemin qu'il tient de ses deux mains. Les chevaux des hérauts sont très simplement harnachés, seuls les rênes étant décorés, alors que le dernier destrier, monté par un chevalier à gauche, porte caparaçon. Au fond, derrière le groupe à senestre, on distingue un cavalier de dos brandissant un bâton (un nouveau héraut d'armes ?) se tenant devant des badauds à l'abri d'ombellinos (petit anachronisme, les parasols ou parapluies n'apparaissent en Europe qu'au XVI^e siècle). Les arrière-plans sont, comme dans le *Supplice des Templiers*¹⁴⁷⁶ par exemple, de plus en plus croqués à l'aide de petits réseaux de traits au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la scène principale. Il est encore une fois bien difficile de déterminer, dans le rendu final, ce qui relève du dessin de Rivoulon, peut-être déjà simplifié, de ses conseils au graveur dont il pratique aussi le métier, voire du praticien lui-même.

Cet épisode ne semble guère avoir séduit les artistes, une interrogation sur Internet, dans le domaine des « Images », ne faisant guère apparaître que la présente gravure, en détails ou entière¹⁴⁷⁷ et une estampe illustrant l'édition de 1851 de l'*Histoire de France* d'Anquetil¹⁴⁷⁸. Néanmoins, on peut noter, au Salon de 1833, *Les enfants de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, sous l'échafaud de leur père* par Vincent-Nicolas Raverat (1801-1865)¹⁴⁷⁹ et le *Louis XI refusant sa grâce au duc de Nemours* de Charles-Victor-Eugène Lefebvre (1805-1882)¹⁴⁸⁰, œuvres liées à la publication, en 1832, du drame de Casimir Delavigne, *Louis XI*¹⁴⁸¹. C'est par contre le texte d'Anquetil qui inspira, cinq ans plus tard, Romulus-Antoine Hennon-Dubois (1791-1844) pour sa *Mort de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (1477)*¹⁴⁸².

François I^{er} fait prisonnier à la bataille de Pavie (Fig. 133) ; correspond à D.22

Eugène Leroux¹⁴⁸³

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : E. LEROUX

Sbd : RIVOULON (avec le N inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *François I^{er} fait prisonnier à la bataille de Pavie.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 181.

L'épisode est célèbre et historiquement très important, quoique moins représenté que la bataille de Marignan et le cliché de Bayard faisant le jeune roi de vingt ans chevalier sur le champ de bataille. La défaite de Pavie, qui eut lieu le 25 février 1525, sonna le glas de la volonté royale de reconquête du nord de l'Italie. Anquetil s'étend longuement sur les péripéties du combat, tient le compte des généraux morts dans les deux camps et

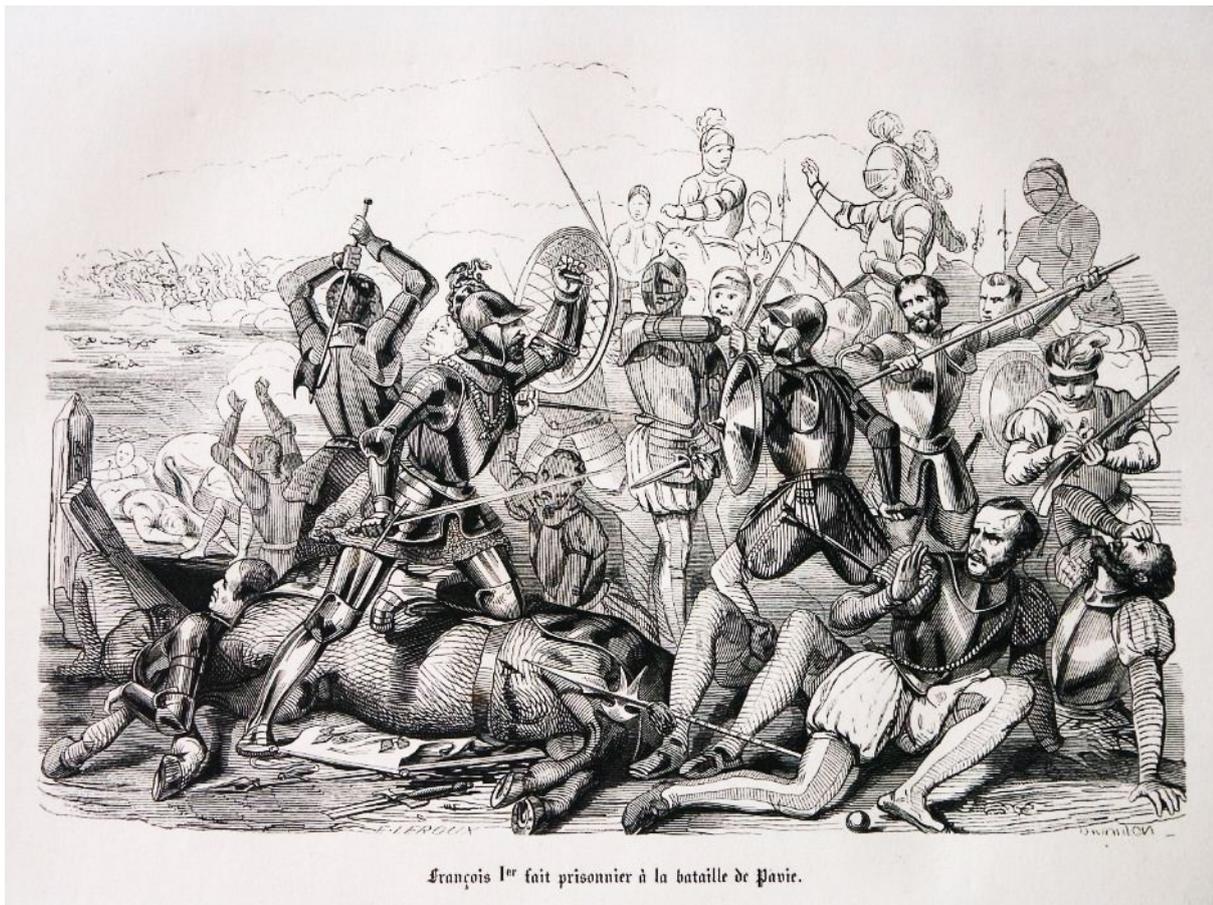


Figure 133

termine en précisant : « Les Français sont accablés par le nombre, et ne combattent plus que pour sauver le roi. Il n'en était plus temps. Tous ses défenseurs avaient été moissonnés à ses côtés, lui-même était blessé, et, réduit à lui seul, il refusait encore de se rendre. Pomperant l'aperçoit dans ce danger, il vole à lui, se fait jour au travers des assaillants, pare les coups qu'on lui porte, se fait connaître, le supplie de mettre fin à une résistance aussi inutile que dangereuse, et lui propose de se rendre à Bourbon »¹⁴⁸⁴. Il est quelque peu difficile d'essayer d'identifier les protagonistes représentés par Rivoulon. Tout au plus peut-on placer l'action au moment où César Hercolani, le « vainqueur de Pavie », tue le cheval de François I^{er}¹⁴⁸⁵. D'ailleurs, c'est peut-être ce condottiere, portant un bouclier rond, qui affronte ici le roi comme dans un tableau anonyme que Rivoulon connaissait peut-être¹⁴⁸⁶. Le personnage accroupi au premier plan, visiblement un portrait, pourrait être l'amiral de France Guillaume Gouffier de Bonnivet tel que les Clouet le représentèrent à plusieurs reprises¹⁴⁸⁷ et qui avait conseillé au roi l'attaque risquée de Pavie où il laissa la vie. Enfin, le personnage central en armure, le bras droit replié, en une attitude pleine de noblesse pourrait être Joachim de Pompérant venant supplier François I^{er} de se rendre. Quant au dernier défenseur qui brandit une hache à deux mains derrière le roi, il est impossible de l'identifier.

Rivoulon a choisi, comme à son habitude, de concentrer, dans une bande médiane, les bustes et têtes des protagonistes principaux du combat qu'il dispose en grande majorité dans un triangle central dont le roi et son principal adversaire forment les côtés. D'autres triangles viennent accroître l'impression de confusion : celui formé par deux épées, au milieu de la composition, qui encadrent le personnage central debout en armure et celui esquissé par les lances et l'épée du souverain. Le rendu de la gravure est identique à la grande majorité des autres illustrations du Cussetois pour l'œuvre d'Anquetil : un premier plan fortement contrasté avec des oppositions marquées de noir et de blanc et l'utilisation de stries parallèles pour dessiner les tissus entre autres, un second plan au réseau de lignes moins dense puis un éclaircissement des lointains simplement tracés au trait.

Les tenues et les armes portées par les belligérants sont visiblement inspirées de celles qui étaient conservées dans le musée d'Artillerie, créé sous le Révolution, dont les collections sont aujourd'hui au musée de l'Armée dans l'hôtel des Invalides. En effet, le casque porté par le roi est identique à une bourguignotte flamande¹⁴⁸⁸ et son armure est inspirée par celle dite « aux lions » ornée du collier de l'ordre de Saint-Michel, qui lui aurait appartenu¹⁴⁸⁹ ; l'épée qu'il brandit est, quant à elle, très proche de l'arme d'apparat conservée dans cette même institution et connue sous le nom d'« épée de Pavie »¹⁴⁹⁰.

Il est intéressant de remarquer que Rivoulon (ou Cajani ?) ne choisit pas la victoire, mais la défaite, Pavie

au lieu de Marignan. Le choix n'est pas anodin, s'agissant d'une entreprise de réédition à forte connotation sociale et de gauche. Si la bravoure de François I^{er} est bien mise en avant, c'est aussi une critique implicite de l'entêtement d'un souverain absolutiste à reconquérir le Milanais. Les ouvrages consacrés à l'iconographie du roi sont nombreux, mais on n'y trouve guère de représentation de cet épisode, excepté les dessins préparatoires de Barend van Orley pour une tenture composée de sept pièces illustrant les principaux moments de ce combat¹⁴⁹¹.

Mort de Coligny (Fig. 134) ; correspond à D.23

H. Bréval¹⁴⁹²

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Monogrammé bg : HB

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Mort de Coligny.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 349.

Anquetil s'étend presque complaisamment sur cet assassinat qui donna le signal du massacre des protestants : « Le vindicatif Guise avait à peine attendu le signal pour se rendre chez l'amiral. Au nom du roi, les portes sont ouvertes, et celui qui en avait rendu les clefs est poignardé sur-le-champ. Les Suisses de la garde navarroise, surpris, fuient et se cachent : trois colonels des troupes françaises, accompagnés de Pétrucci, Siennois et de Bême,

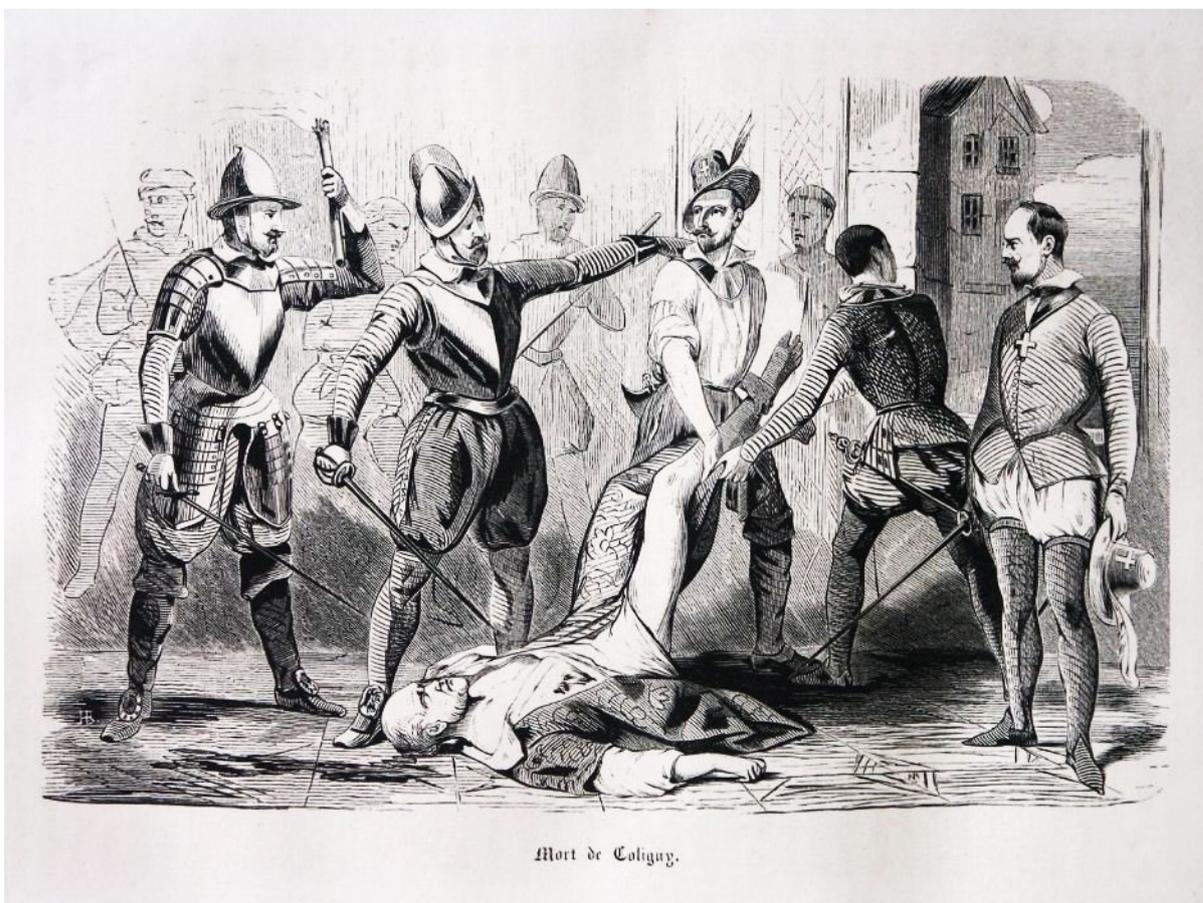


Figure 134

Allemand, escortés de soldats, montent précipitamment l'escalier, et enfonçant la porte de Coligni [sic] : « A mort ! s'écrient-ils tous ensemble d'une voix terrible. A mort ! » Au bruit qui se faisait dans sa maison, l'amiral avait jugé d'abord qu'on en voulait à sa vie ; il s'était levé, et, appuyé contre la muraille, il faisait ses prières. Bême l'aperçoit le premier. « Est-ce toi qui est Coligni ? lui dit-il, en lui présentant la pointe de son épée. – C'est moi-même, répond celui-ci d'un air tranquille. Jeune homme, ajouta-t-il, tu devrais respecter mes cheveux blancs. » Pour réponse, Bême lui plonge son épée dans le corps, la retire toute fumante, et lui coupe le visage ; mille coups suivent le premier, et l'amiral tombe nageant dans son sang. « C'en est fait ! s'écrie Bême par la fenêtre. – Monsieur

d'Angoulême ne le veut pas croire, répond de Guise, qu'il ne le voie à ses pieds." On précipite le cadavre par la fenêtre : le duc d'Angoulême essuie lui-même le visage pour le reconnaître, et l'on dit qu'il s'oublia jusqu'à le fouler aux pieds »¹⁴⁹³. Il est tout à fait possible que Rivoulon n'ait pas pris le récit d'Anquetil comme seule source mais qu'il se soit aussi inspiré de la pièce de théâtre de François-Xavier Saint-Esteben, *La mort de Coligny ou la Nuit de la Saint-Barthélemy*, 1572. *Scènes historiques*, créée en 1830 et qui met en scène cinq assassins, comme dans le dessin du Cussetois : Bême, Cosseins, Attin, Sarlaboux et Petrucci¹⁴⁹⁴. Le premier était un gentilhomme natif de Bohême, Charles Danowitz, fidèle des Guise surnommé Bême en raison de son origine, qui porta le coup fatal à l'amiral, sans doute l'homme à la chemise aux manches retroussées qui tient la jambe gauche de Coligny, alors que celui qui soulève l'autre est sans doute Sarlaboux, gouverneur du Havre¹⁴⁹⁵. Cosseins était le capitaine des gardes du roi, vraisemblablement le personnage portant plastron et morion qui désigne à ses complices la fenêtre par laquelle le corps va être jeté, le soldat en armure et salade qui brandit une torche derrière lui étant sans doute le capitaine picard Attin. Le dernier acteur de cette scène tragique, debout au premier plan à droite, serait donc l'ambassadeur italien (siennois, toscan ou florentin suivant les sources) Petrucci. Ce dernier, comme Bême, sont munis de feutres à plumet ornés de la croix de la Ligue.

Bien que le Cussetois n'ait pas signé cette illustration, il ne nous semble guère faire de doute qu'il en est l'auteur, tant pour des raisons stylistiques qu'iconographiques (en raison de la réutilisation de certains motifs et accessoires déjà présents dans les autres illustrations, entre autres). Rivoulon décale ici son habituelle répartition médiane des bustes et têtes des personnages vers le tiers supérieur de sa composition, tous les personnages, excepté le défunt, se tenant debout. Cette verticalité accentue la diagonale formée par le corps de l'amiral Coligny qui conduit directement à la baie par laquelle il va être défenestré, alors que les diagonales descendantes formées par les épées baissées des hommes au premier plan attirent l'œil du spectateur vers le mort qu'elles semblent désigner. Comme sur la plupart des gravures exécutées d'après les dessins du Cussetois pour l'*Histoire de France* d'Anquetil, les personnages de l'arrière-plan sont très légèrement esquissés et l'opposition des clairs et des sombres, des proches et des lointains simplement exprimée par des traits parallèles tantôt droits, tantôt obliques et plus ou moins resserrés ; seul la haute maison visible par la fenêtre est plus fortement dessinée afin d'accentuer l'impression de profondeur soulignée par la blancheur des assises de l'embrasure senestre de la fenêtre. Ce traitement ne participe pas toujours au réalisme du dessin. Ainsi, l'ombre médiane placée derrière les jambes des ligueurs du premier plan, destinée à accentuer le contraste avec le blanc cru de la tête et de la partie droite du corps de Coligny, produit de curieux effets irréalistes comme le flottement du personnage au fond à gauche, suspendu dans les airs.

Si cet épisode tragique rencontra un certain succès chez les écrivains romantiques, il ne semble guère avoir été source d'inspiration pour les peintres et les sculpteurs¹⁴⁹⁶. Rivoulon se rappela peut-être, pour les costumes portés par ses personnages, ceux de la pièce de Saint-Esteben à laquelle il pourrait avoir assisté en 1830, sans que nous puissions l'affirmer¹⁴⁹⁷.

Mort de Henri III, tué à Saint-Cloud par Jacques Clément (Fig. 135) ; correspond à D.24

Lithographe inconnu

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON (avec le N inversé)

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Mort de Henri III, tué à Saint-Cloud par Jacques Clément.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 443.

Cet épisode tragique de l'histoire de France est ainsi décrit par Anquetil : « Le lendemain, 1^{er} août, Henri III, à son lever, instruit qu'un religieux, chargé de quelques dépêches des prisonniers de Paris, demandait à lui parler, ordonne qu'on le fasse entrer, s'avance vers lui, prend ses lettres ; et, dans le moment qu'il les lisait attentivement, l'assassin tire de sa manche un couteau et le lui plonge dans le ventre. Henri, blessé, s'écrie, retire lui-même le couteau, et en frappe le scélérat au visage. Aussitôt les gentilhommes présents, entraînés par un zèle inconsidéré, mettent en pièces le meurtrier, et enlèvent par sa mort le moyen de connaître ses complices »¹⁴⁹⁸. Rivoulon déporte ici le souverain blessé à mort et le groupe des courtisans qui l'entoure dans une grande confusion, vers la droite de la composition. L'exécution de Jacques Clément par les gardes est représentée au fond à gauche, les deux scènes étant reliées par les diagonales de la contremarche de l'estrade, du tapis, des joints des dalles du sol et du chiffon tenu par l'homme âgé accroupi au premier plan à droite. Le point de fuite de ces diverses lignes se situe bien au-delà du cadre de la composition à senestre, créant ainsi un fort effet de perspective conférant profondeur à la scène. Les hommes qui entourent le roi sont tous vêtus de pourpoints à manches plus



Figure 135

ou moins larges, surmontés de la cape courte, de culottes bouffantes ou de trouses sur des bas et portent fraises ; ils sont coiffés court et arborent moustaches et bouc, à la mode de la fin du XVI^e siècle. Henri III est affalé sur son trône adossé à une tenture, le pied gauche sur un coussin, l'autre sur l'estrade. Comme sur tous les portraits contemporains du souverain que Rivoulon avait pu admirer au Louvre¹⁴⁹⁹, il porte une perle en pendant d'oreille et le collier de l'ordre du Saint-Esprit dont seul le ruban est visible ; l'insigne de ce dernier, la croix de Malte, est visible sur la courte cape qui recouvre ses épaules. Alors qu'un des courtisans agenouillé maintient un linge sur la blessure du roi, un vieil homme à longue barbe vêtu d'un manteau, lui aussi à genoux, semble humecter un linge d'un liquide provenant d'une petite fiole posée à sa droite : il s'agit sans doute d'un médecin s'appêtant à désinfecter la plaie. Ce groupe principal est profondément gravé et ombré, les traits s'allégeant progressivement plus on s'éloigne vers le fond de la perspective. Sur la partie du tapis recouvrant l'estrade posée sur les dalles, gisent l'arme du régicide, un couteau et, curieusement, un bilboquet qui donne l'impression que le roi en jouait au moment de l'agression, ce qui va à l'encontre des récits contemporains qui, pour certains, précisent qu'Henri était sur sa chaise percée¹⁵⁰⁰. Le groupe exécutant Jacques Clément est constitué de quatre gardes vêtus de plastrons et de culottes bouffantes sur des haut-de-chausses. Trois d'entre eux clouent l'homme au sol à l'aide de hallebardes, le quatrième, coiffé d'un morion, s'appêtant à lui planter son épée dans le buste. Les diagonales des armes conduisent l'œil vers le moine tonsuré qui, de son bras droit tendu semble tenter de se défendre. Vers le fond, au centre, un soldat ou un courtisan, le visage tourné vers le groupe entourant le roi, lève ses bras en V, sa main droite tenant un poignard ; il forme ainsi un lien entre les deux actions principales de la scène. Derrière lui, le décor de fond de scène est constitué par la large entrée d'une pièce adjacente fermée par des rideaux, ici repliés sur les côtés, surmontés de lambrequins festonnés ; du plafond de cette salle pend un lustre hollandais.

L'assassinat du dernier des Valois eut un succès iconographique bien moindre que celui du duc de Guise ou de son successeur Henri IV. Si Rivoulon suit le texte d'Anquetil, il consulta peut-être d'autres textes comme les *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*¹⁵⁰¹, certains détails, non mentionnés par Anquetil mais représentés par l'artiste, pouvant en être tirés. Ainsi le fait que ce soient les gardes qui tuent le moine et non les « gentilshommes » ou encore qu'Henri III ait été « couché, pensé et médicamenté le mieux qu'il est possible », d'où la présence du médecin au premier plan¹⁵⁰². Concernant les costumes portés par les protagonistes, il est ici aussi envisageable que les souvenirs des décors et costumes d'une pièce de théâtre aient inspiré le Cussetois, alors qu'il avait tout juste dix-neuf ans : *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas représenté à Paris le 11 février 1829 et premier grand succès de l'écrivain¹⁵⁰³.

Henri IV entre Sully et Gabrielle d'Estrées (Fig. 136) ; correspond à D.25

Victor Corbay¹⁵⁰⁴

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON (avec le N inversé)

Sbd : CORBAY

Inscriptions :

Au milieu, à gauche, sur une carte : FRANCE – ET – NAVARRE

Sur le livre posé en bas à droite : CONTR[...]

En bas, au milieu : Henri IV entre Sully et Gabrielle d'Estrées.

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 2, en regard de la p. 513.



Figure 136

Sur un fond de bibliothèque remplie d'ouvrages et d'un rideau frangé à motifs à droite, se tiennent, de gauche à droite : Gabrielle d'Estrées, Henri IV et Sully assis à son bureau. Presque placés sur le même plan, bien que le roi soit un peu plus en avant, les trois personnages semblent poser, contrairement à tous les autres dessins de Rivoulon pour l'*Histoire de France* d'Anquetil. Ce sont les mains des personnages qui semblent asseoir la composition selon une ligne horizontale centrale qui coupe, en son milieu, la verticale formée par la silhouette d'Henri IV debout devant un tabouret. Le souverain domine en effet la scène de sa haute stature et tend ses bras vers le bas, les mains aux paumes ouvertes en une sorte de geste d'ouverture ou de conciliation. Il est vêtu d'un pourpoint à panseron, de trousses, de bas ainsi que de chaussures ornées de grosses boucles. Il porte une fraise, une courte cape et arbore autour du cou, au bout d'un large ruban, l'ordre du Saint-Esprit. Son visage, comme sa tenue sont visiblement inspirés du portrait du souverain par Frans Pourbus le Jeune conservé au musée du Louvre¹⁵⁰⁵, beaucoup copié et très diffusé par la gravure au début du XIX^e siècle. Autre emprunt à cette dernière œuvre, le bureau devant lequel est installé Maximilien de Béthune qui rappelle celui sur lequel s'appuie Henri IV, recouvert de tous côtés d'un tissu galonné. Le duc est habillé de la même façon que son roi, les seules différences étant le pourpoint à crevés sans cape et le collier de l'ordre de Saint-Michel. Son portrait semble directement inspiré de la gravure qui introduisait le second volume de l'édition de 1768 du *Nouvel abrégé chronologique*

de l'histoire de France et fréquemment reproduite par la suite (Fig. 137)¹⁵⁰⁶. Il est assis sur un fauteuil à très haut dossier, muni de pieds tournés de style résolument Louis XIII (!). Sur son bureau, éclairé par une lampe-bouillotte (objet qui n'apparut que sous le règne de Louis XVI !), se trouvent entassés plusieurs livres, l'un d'entre eux étant ouvert devant le ministre qui le lisait visiblement et semble avoir été interrompu dans sa lecture. Sur le côté droit de la table pend une carte où sont inscrits les noms *France et Navarre* alors que sur le livre grand ouvert, posé à terre dans l'angle inférieur droit, est inscrit, en haut à gauche, le titre *Contr[at]*. La belle Gabrielle, debout devant un fauteuil à haut dossier dont elle vient visiblement de s'extraire, semble quelque peu contrariée comme le trahissent ses poings serrés. Elle est vêtue d'une cote, d'un vertugadin et d'une robe de dessus à amples manches. Coiffée vers l'arrière, elle porte une fraise à plateau qui masque en partie un long collier à triple rangs de perles qui descend jusqu'à sa taille et se poursuit par une sorte de longue châtelaine qui pend jusqu'au niveau des chevilles. Sur sa poitrine, se trouve une étoile à huit branches, sans doute un bijou plus qu'une décoration. Cette représentation est clairement issue

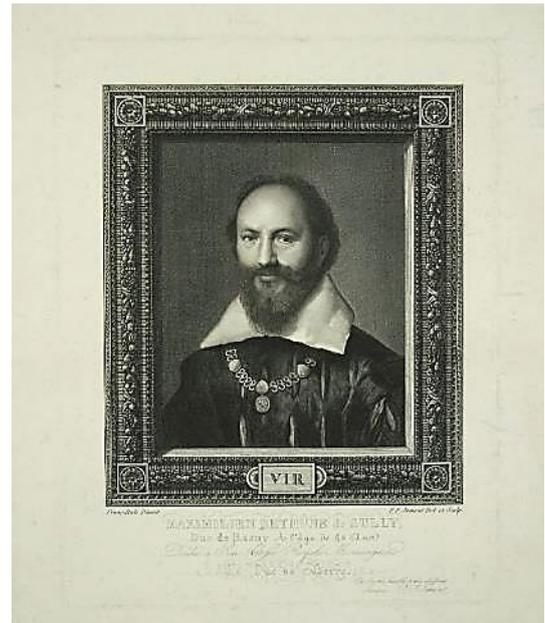


Figure 137



Figure 138

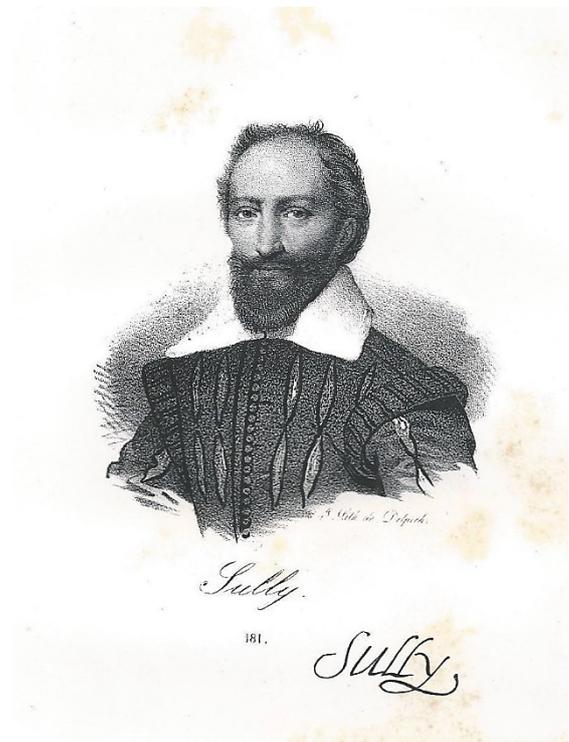


Figure 139

de la lithographie de François-Séraphin Delpech (Fig. 138)¹⁵⁰⁷, elle-même sans doute inspirée d'un portrait représentant la duchesse en 1599¹⁵⁰⁸.

Le moment représenté par Rivoulon ne semble pas relater une entrevue précise, mais les relations entre les trois personnages, Henri IV jouant toujours le conciliateur entre sa maîtresse et son ministre. Ainsi, Anquetil précise que Gabrielle d'Estrees « avait souvent des disputes avec Sully, surintendant des finances, tantôt sur des gratifications que celui-ci trouvait excessives, tantôt sur des prétentions qu'il réprimait comme dommageable à l'État. Embarrassé entre sa maîtresse et son ministre, ordinairement le roi, sans désavouer celui-ci, donnait à Gabrielle quelque satisfaction, et les raccommodait »¹⁵⁰⁹. C'est d'ailleurs peut-être un livre de comptes que consulte Sully à son bureau, objet du litige avec la favorite. Le thème des amours d'Henri IV et de la duchesse de Beaufort, prisé par les peintres troubadours, a connu un succès certain en dessin et en peinture dès le début du

XVIII^e siècle avec la publication en 1728, du poème épique de Voltaire, *La Henriade*¹⁵¹⁰. Dans cet ouvrage, les amours du Navarrais et de la belle Gabrielle occupent la totalité du chant IX et c'est Philippe de Mornay dit Duplessis-Mornay (1549-1623) qui sépare les amants et renvoie le roi à ses devoirs et non Sully¹⁵¹¹.

Mort du maréchal d'Ancre (Fig. 140)¹⁵¹² ; correspond à **D.26**

Eugène Leroux

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbg : RIVOULON

Sbd : E. LEROUX

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Mort du maréchal d'Ancre.*

Bibliographie :

Anquetil, 1844, 3, en regard de la p. 27.



Figure 140

« Le lundi 24 avril, le maréchal d'Ancre entrant au Louvre pour le conseil, Vitri, capitaine des gardes, l'aborde et lui demande son épée. Concini fait un mouvement ; on ne sait si ce fut pour la rendre ou pour se défendre ; mais dans l'instant il reçoit trois coups de pistolet, tombe et expire. La foule des clients qui l'entouraient se dissipe ; le roi paraît sur son balcon pour autoriser cette action par sa présence » : c'est ainsi qu'Anquetil décrit cet assassinat qui se déroula en 1617¹⁵¹³. Anquetil est, dans sa narration, beaucoup plus elliptique que certains récits antérieurs et Rivoulon ne retient pour son illustration que les personnages principaux contrairement à nombre de ses prédécesseurs, même si, dans le lointain, se discernent des soldats en armes portant piques¹⁵¹⁴. La composition est très simple. Dans un cadre rectangulaire, dont les petits côtés sont formés par les chaînes d'un pont-levis et la base par le premier rang de pavés de la chaussée, se trouvent les trois personnages principaux de l'action disposés sur trois plans. Au premier plan un homme se tient debout, le dos plongé dans l'ombre, vêtu

d'une cape courte sur un pourpoint surmonté d'un col en rabat de dentelle, de hauts de chausses et de bottes à revers épanouis munies d'éperons. Il porte des cheveux longs bouclés recouverts d'un large chapeau de feutre orné de plumes ; à son côté gauche, pend le fourreau d'une épée qu'il tient de sa main droite, pointe vers le bas alors que la gauche brandit une torche qui éclaire l'exécution de Concini. Au troisième plan, au centre, se trouve le capitaine Vitry, le corps rejeté vers l'arrière par le recul des deux pistolets d'arçon dont il fait usage, bras tendus, contre le maréchal d'Ancre. Il est vêtu comme son comparse mais le fait qu'il soit représenté de face permet de voir qu'il porte un plastron affirmant sa fonction militaire orné d'un col en retoude noué au niveau du cou et que les manches de son pourpoint se terminent en rebras aux poignets ; il arbore une moustache relevée et une barbe en pointe. Le favori de Marie de Médicis, arc-bouté vers l'arrière, est vêtu, quant à lui, comme le courtisan qu'il était, d'une courte cape sur un pourpoint à manches en rebras bouffant à la ceinture, d'une sorte de gilet sur lequel pend l'ordre du Saint-Esprit au bout d'un ruban, de hauts-de-chausses droits à canons à la braguette soulignée d'un décor en rubans, et de chaussures à grosses boucles. Il porte ses deux mains à la poitrine, là où il vient d'être touché, la tête rejetée vers l'arrière, son chapeau étant tombé à terre. Le dynamisme de cette scène est renforcé par les lignes de fuite des murets latéraux qui aboutissent juste en dessous des pistolets attirant ainsi l'œil sur eux puis, par la diagonale que forment les canons, sur Concini. Le nuage de fumée, résultat du tir, focalise également le regard sur les armes, dissimulant la troupe simplement esquissée à l'arrière. La verticalité des exécuteurs affirme leur force face au corps ployé vers l'arrière du maréchal qui paraît ainsi plus petit. L'assurance de Vitry, vrai personnage central du drame, trahit sans nul doute la légitimité de l'acte salué par le jeune roi.

Ce sont ici encore Rivoulon connaissait vraisemblablement la publication récente des *Historiettes* de Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692) en 1834-1835 qui place l'action sur le pont du Louvre « côté de la rue du Coq » et précise que le premier coup fut donné par François de L'Hospital, seigneur du Hallier (1583-1660), sans doute l'homme représenté de dos par Rivoulon qui semble venir de se servir de son épée. Son frère aîné, Nicolas (1581-1644), baron de Vitry, alors capitaine des gardes du roi Louis XIII, acheva le maréchal d'Ancre par balles¹⁵¹⁵. Il est possible, encore une fois, que Rivoulon se soit inspiré d'une pièce de théâtre, *La maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny (1831), si ce n'est pour l'action très différente, peut-être pour les costumes¹⁵¹⁶.

Une scène de la Fronde. – Le président Molé à la barricade ; correspond à D.27

H. Bréval¹⁵¹⁷

≤ 1844

Gravure sur bois

In 4°

Sbd : *HBREVAL S.*

Inscriptions :

Sur une pancarte, à droite : VIVE BROUSELLE – A BAS – MAZARIN

En bas, au milieu : *Une scène de la Fronde. – Le président Molé à la barricade.*

Bibliographie :

Anquetil, 3, 1844, en regard de la p. 159.

Après qu'Anne d'Autriche ait fait arrêter, le 26 août 1648, les conseillers au parlement de Paris Pierre Broussel et René Potier de Blancmesnil qui s'opposaient aux nouvelles taxes envisagées par le cardinal Mazarin, une émeute populaire se produisit rue de l'Arbre sec à Paris, la fameuse « Journée des barricades » qui marque traditionnellement le début de la Fronde (1648-1653). Le premier président du parlement de Paris, Mathieu Molé (1584-1656), se rend aussitôt auprès de la reine et du cardinal pour demander leur libération, sans succès. Le lendemain, c'est accompagné de tous ses collègues qu'il retourne au Palais-Royal, sans plus de réussite et c'est sur le chemin du retour que la petite troupe est arrêtée rue de l'Arbre sec par les émeutiers qui les menacèrent de mort s'ils n'obtenaient pas cette relâche. Anquetil décrit ainsi la scène : « Le peuple s'imaginait que Broussel et Blancmesnil étaient détenus dans le Palais-Royal ; il les chercha des yeux, quand il vit sortir le Parlement. Ne les voyant pas, il les demanda : on répondit que la liberté n'était pas encore accordée, mais qu'il y avait de bonnes espérances. Les bourgeois de la première barricade se contentèrent de cette raison, et laissèrent passer ; ceux de la deuxième murmurèrent ; mais, à la troisième, qui était vis-à-vis la Croix du Trahoir, il s'éleva un cri universel de sédition. Un marchand de fer, nommé Ragueneau, capitaine de ce quartier, saisit le premier président par le bras, et appuyant le pistolet sur son visage, lui dit : "Tourne, traître, si tu ne veux être massacré, toi et les tiens ; ramène-nous Broussel, ou le Mazarin et le chancelier en otage." Effrayés de cette violence inattendue, cinq présidents à mortier et une vingtaine de conseillers quittent leur rang, et se confondent dans la foule ; les autres hésitent s'ils s'échapperont ou s'ils resteront auprès de leur chef, que les mutins harcèlent et menacent. Pour lui, « conservant toujours la dignité de la magistrature dans ses paroles et ses démarches, il rallie ce qu'il peut de sa compagnie, et



Figure 141

revient au Palais-Royal au petit pas, dans le feu des injures, des exécutions et des blasphèmes. ». C'est l'épisode menaçant que Rivoulon a ici choisi, comme beaucoup d'artistes, principalement graveurs, de représenter. Le Cussetois utilise à nouveau ici sa répartition favorite des bustes des personnages principaux dans une bande médiane, seuls les émeutiers agenouillés échappant à cette « règle ». Le capitaine Raguenet, arborant longue chevelure ondulée, barbe et moustaches, est représenté au centre de la composition, solidement campé sur ses deux jambes, la gauche en avant ; il menace, de son bras droit tendu dont la main tient un pistolet d'arçon à long canon, le président Mathieu Molé. Il est vêtu d'une chemise claire à col circulaire et aux manches retroussées, de hauts de chausses rayés à canons, de chaussures à talons et porte au côté gauche une épée. Derrière lui, se tient le groupe des séditionnaires. Au premier plan gauche, un homme nu-tête vêtu comme Raguenet, un couteau dans son fourreau ballant sur sa cuisse droite, s'agenouille dans une ombre dont l'objet qui la produit est « hors champ » ; de sa main droite, il ramasse des pierres ou des pavés au sol, pour s'en servir sans aucun doute de projectiles. Derrière lui, au troisième plan, se trouvent d'autres factieux : un nouveau ramasseur agenouillé à senestre, un homme au front dégarni brandissant une hache de ses deux mains au centre et un piquier chapeauté à dextre, le seul personnage à ne pas avoir retroussé ses manches. On distingue ensuite, à l'arrière-plan, la foule excitée, simplement silhouettée à grands traits, où se distinguent néanmoins un mousquetaire, un soldat coiffé d'une barbute et un autre d'un morion alors que tout au fond deux hommes se tiennent près d'un mât auquel l'un d'eux s'agrippe¹⁵¹⁸. Séparé de son agresseur par la barricade constituée de tonneaux et de blocs de pierre ainsi que d'une chaîne tendue, le premier président

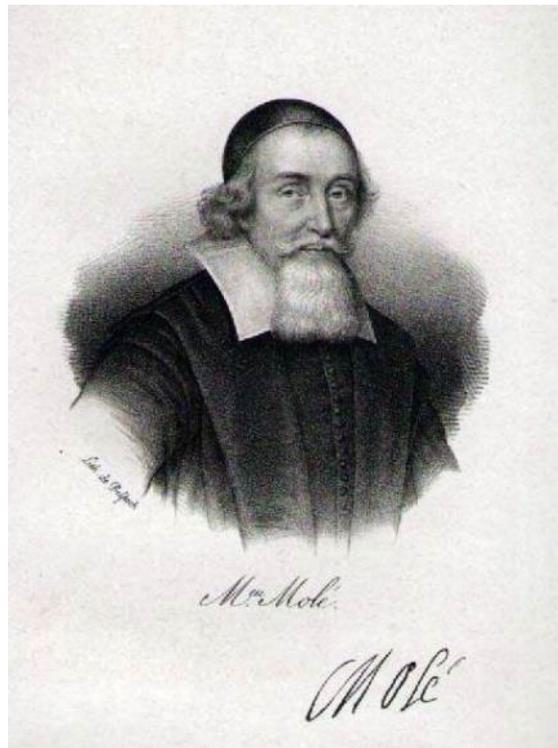


Figure 142

du parlement est reconnaissable à sa barbe et ses longs cheveux qu'il arbore systématiquement sur ses portraits contemporains comme, plus tard, sur le célèbre tableau de François-André Vincent, *Molé et les factieux*¹⁵¹⁹. Il porte un mortier et un long manteau à simarres et revers de manches bordés d'hermine. À sa gauche, se trouve une haute potence munie d'une pancarte portant ces mots : « VIVE BROUSSELLE [sic] – A BAS – MAZARIN ». À sa droite, légèrement en retrait, un jeune parlementaire, vêtu de même, tend ses bras vers l'avant en un geste de défense alors que ses collègues, derrière, tournent les talons. Ces derniers sont de plus en plus schématiquement esquissés et ombrés de traits horizontaux ou verticaux plus on s'éloigne du premier plan.

Ce sont ici encore de pures raisons iconographiques et stylistiques qui nous font attribuer ce dessin à Rivoulon et non à Henri Bréval dont le nom est suivi de la seule indication *S(culpsit)* et non *delineavit*. Le Cussetois s'inspira peut-être du portrait de François-Séraphin Delpech, visiblement très influencé par la grande toile de Vincent (**Fig. 142**)¹⁵²⁰. Contrairement à ce dernier, le Cussetois donne à sa composition un aspect figé et solennel, très loin de la violence et de la confusion qui dominent la scène chez son illustre prédécesseur. Comme pour l'*Exécution de Nemours, à Paris, sous Louis XI*, cette anecdote est illustrée, presque reprise à l'identique, dans l'édition de 1852 de l'*Histoire de France* d'Anquetil par le graveur Ed. Coppin¹⁵²¹.

D.28

Les litanies de la Vierge ; dessin

≤ 1849¹⁵²²

Dessin

H. 102 ; L. 80¹⁵²³

Position signature inconnue

Historique :

Lorsque Rivoulon expose ce dessin à Limoges en 1858, l'œuvre est accompagnée d'un astérisque qui indique qu'elle était à vendre ; elle figurait encore dans l'atelier de l'artiste lors de l'inventaire après décès¹⁵²⁴.

Expositions :

Salon de Paris, 1849, n° 1750 ; Exposition d'Amiens, 1850, n° 182 ; Exposition du Centre de la France à Limoges, 1858, n° 298.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 20 et *KK 43, n° 1625 ; *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).

Bibliographie :

Amiens, 1850, p. 22 ; **Limoges, 1858**, p. 105 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Vannes, 1993**, p. 124-131.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

P.36 et **P.45**

Ce dessin était peut-être une esquisse préparatoire au grand tableau de 1846¹⁵²⁵, à moins qu'il ne s'agisse, vu l'identité des dimensions et la présence d'un cadre peint, de notre **P.45**, même si nous sommes en présence d'une peinture à l'huile et non d'un dessin à proprement parler. Ce dernier aurait alors été sans doute considéré comme une sorte de modello et non comme une œuvre réellement aboutie, ce qui pourrait expliquer sa présence dans la section « Dessin » et non dans celle des peintures. Il nous semble néanmoins qu'il faut rester prudent car ce terme de « dessin » est aussi celui utilisé lors de l'inventaire après décès de l'artiste par maître Morel d'Arleux qui le décrit ainsi : « Un grand dessin dans son cadre en bois peint, représentant la Vierge soulageant les malheureux prisé quarante francs ». Il nous semblerait curieux que ce notaire ait employé ce terme pour une huile sur toile, ce qui explique que nous avons préféré conserver deux notices dans notre catalogue, l'une dans la partie « Peintures » (**P.45**), l'autre dans les « Dessins » (**D.28**).

D.29

Souvenir

< mai 1849¹⁵²⁶

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie de Maurin conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Souvenir (Fig. 143)

Maurin¹⁵²⁷

≤ mai 1849¹⁵²⁸

Lithographie sur papier vélin crème montée d'origine sur un fond plus foncé

H. 50 ; La. 34,5 (feuille de fond) ; H. 32,2 ; La. 27,8 (feuille du dessin)

Ssmd.

Inscriptions :

Sur la feuille portant la lithographie :

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *IMP. KAEPPE-LIN.*

En légende, imprimé directement sous la lithographie, de gauche à droite : *Prince de Joinville. Duc d'Aumale. Comte de Paris. Duc d'Orléans. Duchesse d'Orléans.* En légende, imprimé directement sous la lithographie, de gauche à droite : *Prince de Joinville. Duc d'Aumale. Comte de Paris. Duc d'Orléans. Duchesse d'Orléans.*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTHEQUE NATIONALE R.F.*

Sur la feuille de fond :

En bas, au milieu, imprimé en titre : *SOUVENIR.*

En bas, à gauche de la feuille : *Paris-V^{or} DELARUE, 10, Place Desaix, ancienne Dauphine.*

En bas, à droite de la feuille : *Dess. Par Rivoulon, et Lithog. Par Maurin.*

Le long du bord supérieur, au crayon graphite : *AA2 – C2 – Rivoulon N, Souvenir Orléans (famille d'.)*

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1849.723.*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par un certain Aubert en mai 1849¹⁵²⁹.

Expositions :

Neuilly, 1907, n° 384.

Bibliographie :

Commission municipale historique et artistique de Neuilly-sur-Seine, *Exposition rétrospective historique de 1907*, cat. exp., imprimerie Enoch, 1907, p. 63.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3 (ancienne cote AA2 C2)



Figure 144

Lorsque Rivoulon réalise ce portrait de famille des Orléans, il fait preuve d'une certaine audace à une époque où la famille royale déchue n'était guère en odeur de sainteté, tous ses membres étant en exil depuis 1848¹⁵³⁰. Certes, il évite soigneusement de représenter Louis-Philippe comme son épouse Marie-Amélie, mais semble regretter qu'aucune chance n'ait été laissée à certains de leurs descendants les plus populaires à l'exclusion de Louis-Charles-Philippe-Raphaël d'Orléans, duc de Nemours (1814-1896). Ce dernier, second fils du roi, était non seulement moins brillant et moins libéral que son aîné mais aussi très impopulaire, fait qui desservit sans doute la cause de la famille royale lorsqu'il accompagna la duchesse d'Orléans et le jeune comte de Paris à la Chambre des députés le 24 février 1848, alors que cette dernière réclamait le trône pour son fils et la régence pour elle-même. Cette omission flagrante est encore renforcée par la présence, en arrière-plan, du portrait de l'autre grand absent, car disparu trop tôt et regretté par tous les Français, Ferdinand-Philippe (1810-1842), peint par Ingres l'année même de son décès¹⁵³¹. Son épouse, Hélène de Mecklembourg-Schwerin se trouve dans l'axe de ce tableau, au premier plan, avec son fils aîné, Louis-Philippe-Albert, comte de Paris (1838-1894), comme bénéficiant toujours de l'aura et de la protection du défunt. Les deux frères cadets de ce dernier, François-

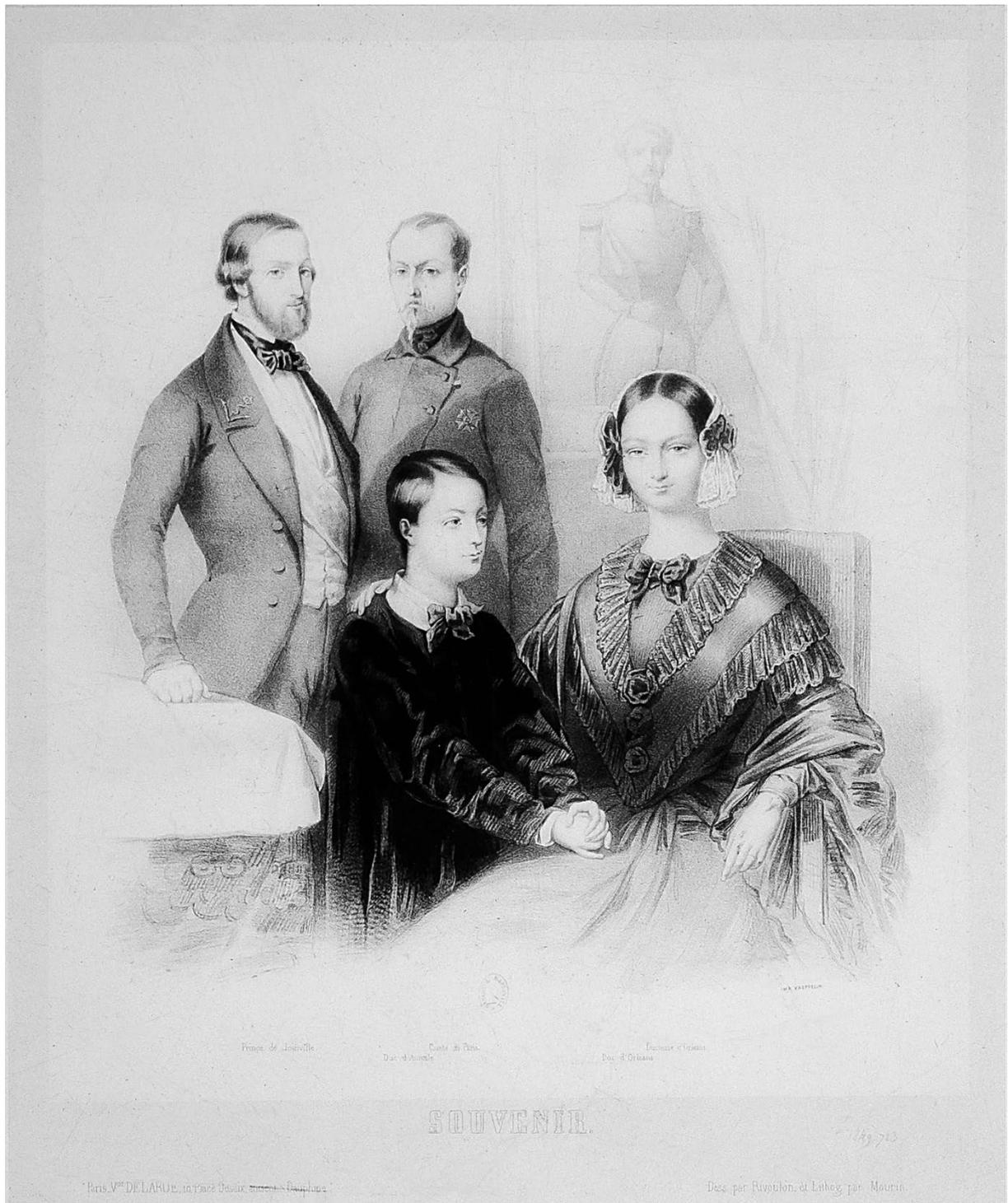


Figure 143

Ferdinand-Philippe, prince de Joinville (1818-1900) et Henri-Eugène-Philippe, duc d'Aumale (1822-1897) sont debout, au second plan à gauche. Il peut paraître étonnant que le peintre ait omis de représenter le petit duc de Chartres, Robert (1840-1910), mais il est vrai que l'enfant n'était pas l'héritier direct du trône. Cette disposition est le seul artifice de composition utilisé par Rivoulon qui hiérarchise non seulement les personnages dans la scène mais aussi dans leur ordre d'accession au trône, si on fait exception de l'absence de Nemours.

Rivoulon a choisi de représenter ces personnages presque dans l'intimité, n'était la tenue mondaine des deux hommes qui n'est pas sans rappeler celles portées par les personnages masculins de *La reine Victoria et le prince Albert reçus par Louis-Philippe et sa famille au château d'Eu* peint par Franz-Xaver Winterhalter en

1845¹⁵³². Le costume du prince de Joinville est d'ailleurs presque totalement identique dans les deux œuvres, exceptée l'écharpe qu'il porte chez le Cussetois, de même que la blouse portée par le comte de Paris. La duchesse d'Orléans est vêtue d'une robe sage au col très haut ornée, sur le buste, d'un double rang de dentelles froncées se rejoignant au centre sur une colonne de roses, un dernier rang de dentelle ornant le départ des manches ; une mante, ou un mantelet, tombé des épaules, recouvre ses bras. Elle est coiffée « à la Sévigné », les ringlets étant partiellement cachés par un fin voile clair à motifs floraux sur les tempes. Son visage ressemble, tant par les traits que par l'orientation, à celui de son portrait par Winterhalter¹⁵³³. Il est intéressant de signaler un portrait lithographié (Fig. 144), intitulé *La duchesse d'Orléans et le comte de Paris – Eisenach 1849*, sur un dessin d'Adolphe Menut (1811-1883), qui semble avoir inspiré Rivoulon¹⁵³⁴.

D.30

Les victimes du neuf thermidor

< 5 septembre 1849¹⁵³⁵

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie de Boquin conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Les victimes du Neuf thermidor (Fig. 145)

Boquin¹⁵³⁶

< 5 septembre 1849¹⁵³⁷

Lithographie sur papier vélin crème

H. 34,5 ; La. 49,7 (feuille) ; H. 31 ; La. 37,6 (pierre)

Ssnd.

Inscriptions :

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Dessiné par Rivoulon.*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Lith. par Boquin*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *LES VICTIMES DU NEUF THERMIDOR.*

En bas, à gauche de la feuille : *Paris-V. DELARUE, 10, Place Dauphine.*

En bas, à droite de la feuille : *Imp. Kaepelin, 17, quai Voltaire.*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTHEQUE NATIONALE R.F.*

Le long du bord droit, au crayon graphite : *AA2 – C2 – Rivoulon 6, Les victimes du 9 therm.*

Dans l'angle inférieur droit, à la plume noire, n° d'ordre du dépôt légal : *1318*

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1849.1318.*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Kaepelin le 5 septembre 1849¹⁵³⁸.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 13 octobre 1849, n° 477 ; *IFF*, 3, 1942, p. 11, n° 3.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon, SNR 3 (ancienne cote AA2 C2)

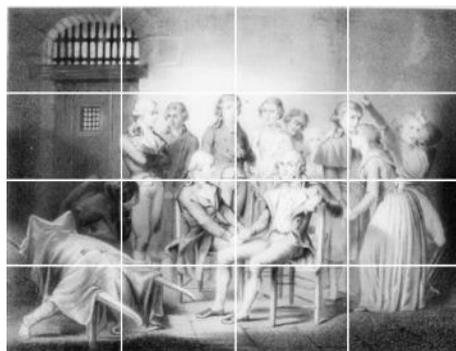


Figure 146

L'anecdote illustrée par Rivoulon est certes célèbre mais n'avait jamais représentée, à notre connaissance, sous cette forme. Habituellement, les artistes dépeignent les exécutions qui précèdent celles de Robespierre et de ses amis le 10 thermidor, an II (28 juillet 1794) et non l'attente de ces derniers, peu susceptible de susciter une quelconque émotion chez le spectateur. Il n'y a pourtant aucun doute sur les personnages représentés, l'identification de Robespierre assis au centre de la composition étant confirmée par le linge qui lui entoure le visage, conséquence du coup de feu reçu le jour précédent. La scène se déroule à la Conciergerie, après

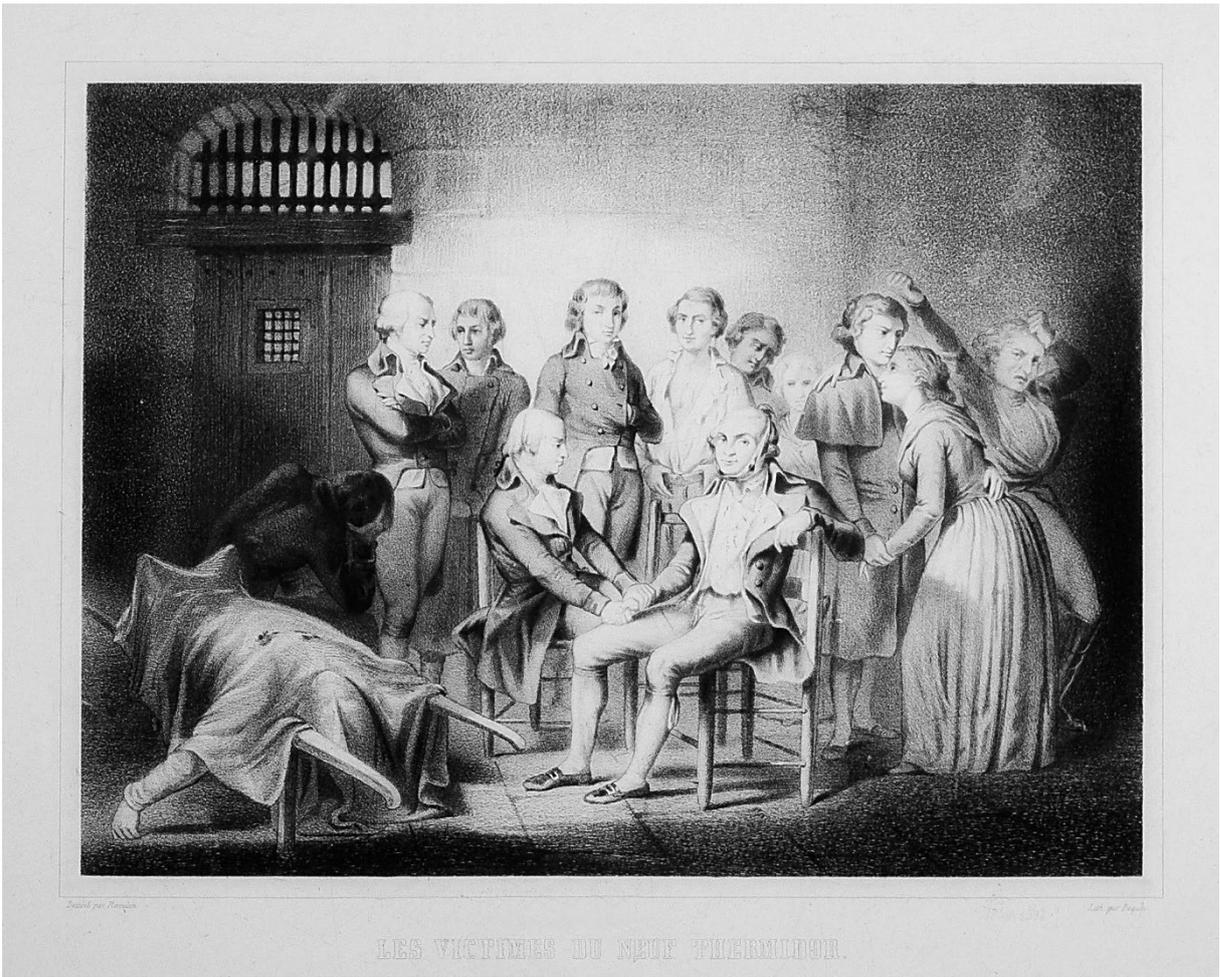


Figure 145



Figure 147

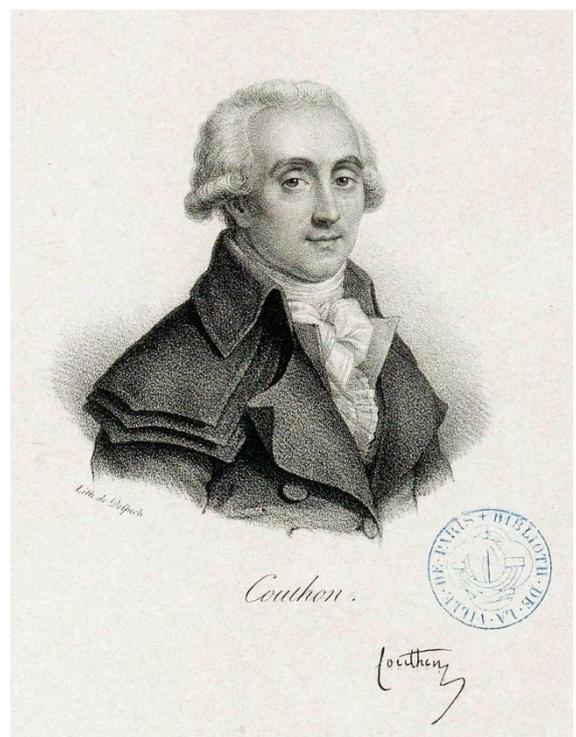


Figure 148

que l'Incorruptible eut essayé de reprendre la main à l'Hôtel de ville de Paris, contrairement à la tradition privilégiant la représentation de son corps étendu sur la table du Comité de Salut public, dans le salon de la Reine, après qu'il eut été blessé à la mâchoire¹⁵³⁹. Les contemporains évoquèrent plutôt ces dernières journées de la Terreur par la séance de l'assemblée qui précéda la chute des Jacobins, le 9 thermidor, comme Pierre-Raymond-Jacques Monvoisin, dit « Quinsac-Monvoisin » (1794-1870), vers 1837¹⁵⁴⁰. Il est vrai que les représentations des événements de la Révolution française furent particulièrement surveillées par Louis-Philippe, en raison, tout particulièrement, du rôle joué alors par les Orléans. L'anecdote choisie par Rivoulon n'était néanmoins guère susceptible de susciter l'ire de la monarchie et sa date de réalisation, après la chute de cette dernière, ne nous semble pas, en l'occurrence,



Figure 149

pertinente, aucun message particulier ne paraissant susceptible d'être véhiculé par une telle iconographie. Peut-être s'agissait-il tout simplement d'un travail destiné à illustrer une réédition de l'*Histoire de la Révolution française* d'Adolphe Thiers ou de l'*Histoire de France* d'Anquetil. Les sources d'inspiration iconographiques du Cussetois sont par ailleurs évidentes. Antérieure d'un an au célèbre *Appel des dernières victimes de la Terreur* de Charles-Louis Müller (1815-1892)¹⁵⁴¹, son dessin semble directement inspiré de la vignette *L'Appel des condamnés* d'Alfred Johannot qui illustre les éditions des années 1830 de l'ouvrage de Thiers (1825 pour la première édition)¹⁵⁴². Il est également tout à fait vraisemblable qu'il ait pu admirer, au Salon de 1846, *L'Appel des condamnés ou le journal du soir* de Louise-Adélaïde Desnos (1807-après 1870) formellement très proche¹⁵⁴³. On retrouve, en effet, dans toutes les œuvres mentionnées, des constantes iconographiques : la présence de la massive porte en bois et du soupirail ou de l'imposte fermée par une grille, un ou deux personnages assis au premier plan, une jeune fille pendue au bras d'un homme¹⁵⁴⁴, etc. Mais ces schémas sont destinés à évoquer des acteurs sympathiques, ceux du dernier appel, et, jamais, à notre connaissance, les Jacobins à la Conciergerie. Parmi les prisonniers se trouvaient vingt-et-une personnes dont Maximilien Robespierre et son frère, Georges Couthon transporté sur un brancard, Louis-Antoine Saint-Just, François Hanriot et Philippe Le Bas qui s'était tiré une balle dans la tête avant son arrestation¹⁵⁴⁵. Il est vraisemblable que Rivoulon se soit ici encore inspiré des lithographies de François-Séraphin Delpech, au moins pour les figures de l'Incorruptible (**Fig. 147**), de Couthon (**Fig. 148**), le premier homme debout à gauche, et de Saint-Just (**Fig. 149**), le personnage occupant le centre de la composition, la main gauche dans son gilet. L'homme assis à la droite de Robespierre, les jambes reposant sur un siège, est sans doute son frère, Augustin-Bon-Joseph qui avait tenté de sauter d'une fenêtre lors de l'assaut de l'Hôtel de ville et avait dû être transporté sur une chaise ; le geste d'affection de ce dernier, qui serre dans ses deux mains la dextre de Maximilien, vient renforcer cette identification. Nous ne sommes pas parvenus à reconnaître les autres protagonistes.

La composition respecte les habitudes de l'artiste pour ses scènes historiques, consistant à adopter une organisation en frise, non pas basée ici sur le nombre d'or, mais selon une division de la surface par quatre, horizontalement et verticalement, toutes les têtes des personnages étant ainsi incluses dans le troisième quart horizontal supérieur (**Fig. 146**). Cette linéarité est brisée par la perspective créée par la civière, posée à gauche sur le sol, où est allongé le corps de Philippe Le Bas dont le bras gauche pend dramatiquement hors du drap qui le recouvre, les plis de ce dernier laissant deviner les formes du défunt¹⁵⁴⁶. À ses pieds, se trouve, rejeté dans l'ombre, un homme assis sur le brancard, accoudé sur sa cuisse droite, qui paraît écrire de la main gauche alors que tous les autres protagonistes, sauf les frères Robespierre, sont debout. Les têtes des Jacobins semblent toutes être des portraits même si nous n'avons pu identifier toutes les sources utilisées par Rivoulon hormis les estampes de Delpech. Les condamnés sont enfermés dans un cachot aux murs de pierre appareillés, divisé en deux espaces séparés par une voûte dont seule une des trompes est visible vers la droite, précisément disposée au début du quart dextre de la composition ; au sol, de grandes dalles rectangulaires créent également une impression de profondeur selon des lignes perspectives sans réel point de fuite commun. Au fond à senestre, la porte d'accès en bois clouté est surmontée d'un linteau de même matériau et d'une imposte fermée par une grille ; elle est percée, en partie haute, d'un judas lui aussi clos par une grille.

D.31

Portrait de Marie Verdure (non vu)

1849

Dessin

Dimensions inconnues

Sbd : Rivoulon

Inscriptions :

En bas, à droite, en écriture manuscrite, juste sous le portrait : à son [bon Cousin] (?) Verdure

Sur une étiquette collée au revers, manuscrit à l'encre (?) noire : Soumain Marie – F^{ce} Verdure - Jean Baptiste Louis, – née le 2 mai 1774 – décédée au Blanc le 22 mai 1850 - fille de J^m B^{te} Soumain, juge au – Blanc, né le 2 juin 1740, décédé – en 1808 – et de Huet du Taillis Madeleine – décédée le 17 8^{bre} 1808 – - mariage du 4 février 1766, - dessiné par Rivoulon (1849)

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par un courriel qui nous a été envoyé le 20 novembre 2018 ; il était accompagné de deux photographies de faible qualité et d'une demande d'estimation de l'œuvre ; après de brefs échanges, notre interlocuteur nous a précisé qu'il allait se débarrasser dans un videgreniers de ce dessin qui était dans sa cave depuis longtemps ; malgré une proposition d'achat, aucune transaction n'a été possible ; la même personne nous a recontacté le 23 avril 2021 pour la même raison, sans plus de résultat.

Lieu de conservation : inconnu.

Rivoulon représente ici une femme en buste, vêtue d'un vêtement d'intérieur à guimpe en triple volant plissé, coiffée d'un bonnet à dentelles aux bords tuyautés d'où sortent des mèches de cheveux bouclés. Le visage est bien en chair et se termine par un double menton. Le nez est droit, la bouche esquisse un léger sourire alors que les yeux fixent l'artiste. Deux boucles d'oreilles ovales à petits grains constituent la seule marque de coquetterie du modèle. L'impression produite est celle du portrait d'une femme d'âge mûr, sans aucune ride, alors que Marie Verdure (1774-1850) est, en 1849, âgée de soixante-quinze ans. Ce portrait, dans une tenue relevant de la sphère familiale, laisse penser que le Cussetois était intime avec cette famille comme en témoigne la dédicace telle que nous avons cru pouvoir la transcrire. Le modèle, Marie Soumain, s'était mariée avec Louis Verdure (1754- ?), directeur de la Poste au Blanc (Indre), à Mérigny le 15 thermidor An XII (3 août 1804)¹⁵⁴⁷.

Pour autant que nous puissions en juger d'après le seul cliché que nous possédons, le dessin était originellement présenté dans un cadre à passe-partout ovale comme en témoigne le jaunissement du papier. Ce dernier est visiblement piqué en plusieurs endroits

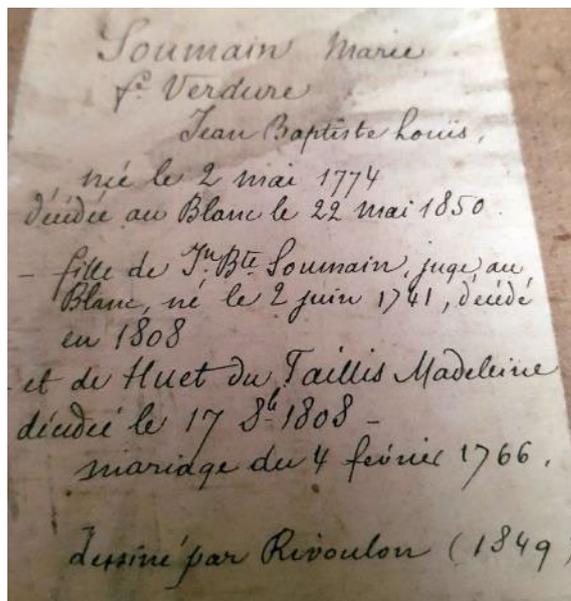


Figure 150

D.31

D.32

La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin (non vu)

< 1851¹⁵⁴⁸

Dessin à la mine de plomb, rehaussé de lavis gris et brun, de gouache rouge et verte et d'huile blanche et rouge sur papier gris-bleu.

H. 31,9 ; L. 40

Sbg : RIVOULON. (le N est inversé)

Historique :

Ce dessin, très différent du tableau de même titre (*P.53*), est sans doute une première pensée sur ce sujet réalisée par Rivoulon ; acquis par la Wellcome Library de Londres le 30 septembre 1932, lors d'une vente chez Bonham's, sous le n° de lot 648¹⁵⁴⁹ ; il fut alors consigné au registre d'inscription de la Wellcome Library sous le n° CC 7874 ; il possédait à l'époque un encadrement et une vitre qui n'ont pas été conservés.

Expositions :

Pain : passion, compassion, sensibility, Londres, 12 février – 20 juin 2004 (un C.D. a été édité à cette occasion, mais pas de catalogue).

Sources :

Archives des Iconographic Collections, Wellcome Library

Bibliographie :

W. & F. C. Bonham & Sons, *A catalogue of oil paintings, water-color drawings and engravings and other works of art*, cat. vente, Londres, vendredi 30 septembre 1932, lot n° 348 ; Vivian et Christine Nutton, « The Archer of Meudon : A Curious Absence of Continuity in the History of Medicine. », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 58/4, Oxford University Press, octobre 2003, p. 401-427 ; <https://wellcomecollection.org/works/trs485ac> ; https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:A_surgeon_holding_up_a_stone_after_performing_a_lithotomy_on_Wellcome_V0016771.jpg (consultés le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Wellcome Library, inv. n° 22795i

D.33 et D.34

La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin

< 1851¹⁵⁵⁰

Dessin à la mine de plomb, rehaussé de lavis brun, de gouache bleue, rouge et verte et d'huile blanche sur papier crème à l'avant et dessin à la mine de plomb rehaussé de lavis brun et au fusain au revers.

H. 32 ; L. 40 (dessin) ; H. 38 ; L. 51 (feuille)

Sbg sur l'avant : RIVOULON (le N est inversé)

Inscriptions :

Au revers du montage original, dans l'angle supérieur gauche, sur un papier collé à cheval sur le carton de fond et le revers du cadre, écrit à la plume, de la main de Rivoulon (*Fig. 152*) : « archer de Meudon était en janvier 1474 détenu – dans la [...] du châtelet de Paris pour vol commis dans des églises – notamment dans l'église de Meudon. – Il fut condamné par le Prévôt de Paris et, en appel, par le Parlement – mais [...] qu'il avait la pierre, maladie devant la quelle la – [...] aux chirurgiens de tenter sur cet homme – [l'opéra]tion de la taille ; après tout, s'il en mourrait, il y gagnait toujours – [...] le gibet ; que risquait-il d'ailleurs ? pourrait-il bien se dire qu'il était – [...] ce monde séparé qu'il était de la mort par la simple formalité – [...] corde ? notre archer se laissa convaincre. Voilà les chirurgiens à l'œuvre – [...] coupants, incisants. L'Épreuve faite, on remet les entrailles en – [...] on recoud le patient ; quinze jours après, il était guéri ; a et eût - de ses cas sans despens ; et si lui fut donné avecques ce argent. – (Chroniques Scandaleuses du Roy Louis XI) ».

Historique :

Ces dessins, très différents du tableau de même titre (*P.53*), sont sans doute d'autres pensées sur ce sujet réalisées par Rivoulon, contemporaines de notre n° *D.32* ; l'œuvre possédait, lors de son acquisition par son actuel propriétaire, son montage, son cadre et sa vitre originaux (*Fig. 151 et 153*).



D.33



Figure 151



D.32



D.33

Bibliographie :

François Odent, commissaire-priseur, « Vente lundi 26 novembre 2007 », *Gazette Drouot*, 40, Paris, 16 novembre 2007, p. 237 ; *Idem*, dans http://www.interencheres.com/vente_aux_encheres/catalogue.php, lot n° 43B.

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer

Œuvres en rapport :

P.53, L.12 et L.12bis

Ces trois dessins sont des croquis préparatoires très aboutis du tableau de même titre peint par Rivoulon en 1851, disparu lors d'un incendie en 1870 alors qu'il était conservé à Strasbourg¹⁵⁵¹. Une lithographie d'après la toile originale, qui a connu un succès certain dans de nombreuses revues d'urologie, est heureusement parvenue jusqu'à nous¹⁵⁵². Ces quatre œuvres nous permettent de tenter d'approcher le processus de création de l'artiste même s'il est impossible de déterminer laquelle fut réalisée en premier. On ne peut que constater, pour les avers, les nombreux points communs, la modification essentielle résidant dans la position de l'assistant de Germain Colot tourné soit vers le roi, soit vers le patient, solution retenue dans le tableau définitif. Concernant le revers du **D.33**, nous sommes devant une composition totalement différente de celle retenue finalement et qui fut peut-être une première pensée ou une variante en cours d'élaboration.

Ce dernier (**D.34**), peut-être chronologiquement le premier, est le seul qui reprend la composition habituelle en frise de Rivoulon, insérant l'ensemble des bustes des personnages dans une bande médiane horizontale. Cinq protagonistes sont mis en exergue : le roi Louis XI, le chirurgien et son assistant et, dans une mesure moindre, les deux brancardiers. La composition est ici axée sur les lignes de fuite de la table sur laquelle est allongé le patient, qui aboutissent en un point situé presque au milieu du bord droit. La perspective cavalière ainsi obtenue donne un effet de profondeur fortement accentué, les lignes droites de construction ayant visiblement été tirées à la règle, au crayon graphite (arêtes de la table et de la sellette). Ce parti-pris donne une très grande dynamique à la scène, dynamique renforcée par le positionnement des personnages. Les deux brancardiers évoqués, peut-être des assistants chargés de maintenir solidement l'archer sur la table, sont disposés de part et d'autre de « l'étal » ; ils sont représentés de dos, comme le malade qu'ils encadrent, qui se soulève sur ses coudes. Tournés vers le groupe principal, ils restent tous trois dans une ombre profonde, excepté l'épaule droite et le ventre de l'homme allongé, assez violemment éclairés. Cette lumière qui inonde l'assemblée pressée autour de Germain Collot à l'autre extrémité de la table, semble provenir d'un éclairage placé au centre du cercle formé par l'assistance, sans doute au plus près de l'abdomen ouvert du patient afin d'en extraire le calcul vésical avec toute la luminosité voulue : curieusement, cette ambiance évoque plus une scène nocturne que diurne, ce qui est curieux même si le côté expérimental de l'opération nécessitait une certaine discrétion. Comme dans les deux autres esquisses, le médecin, contrairement au tableau définitif connu par la lithographie, est un homme jeune qui brandit, de sa main droite, le caillou qu'il semble s'approprier à donner à un vieillard chauve qui tend la main vers lui. Les spectateurs sont disposés à leur droite ainsi que derrière eux et seuls leurs bustes ou leurs têtes sont visibles sans réelle individualisation de leurs traits. À leur gauche, se trouve le roi Louis XI, seul personnage de la scène à être représenté en pied de trois-quarts face. Il se tient debout sur un tapis, vêtu du costume qui lui était habituellement attribué, bien plus luxueux que la description de Victor Hugo en fait dans *Notre-Dame de Paris* et que sur la lithographie qui se rapproche du portrait du poète : « Qu'on se figure en effet [...] deux rotules cagneuses, deux cuisses maigres pauvrement habillées d'un tricot de laine noire, un torse enveloppé d'un surtout de futaine avec une fourrure dont on voyait moins de poil que de cuir ; enfin pour couronner, un vieux chapeau gras du plus méchant drap noir bordé d'un cordon circulaire de figurines de plomb. Voilà, avec une sale calotte qui laissait à peine passer un cheveu [...] »¹⁵⁵³. Il est ici vêtu d'une tunique ceinturée recouverte d'un long surtout, de chausses et de poulaines et porte une calotte sous un chapeau à larges bords ; son buste est orné du collier de l'ordre de Saint-Michel que le souverain avait créé en 1469. Il tient de sa main gauche un objet (peut-être la garde d'une épée comme dans le tableau de Jean-Léonard Lugardon¹⁵⁵⁴, mais non encore complètement dessinée). Derrière lui, se trouve déjà le dais qui sera beaucoup plus présent dans la composition définitive. À sa droite, la sellette, plus néo-gothique que gothique, assoit la composition par l'horizontalité de son plateau et du rebord du bassin qu'elle supporte qui forment également un lien avec le groupe principal ; du récipient, semble pendre un linge. Il est, nous semble-t-il, dommage que Rivoulon n'ait pas conservé ce qui est sans doute un premier jet que nous trouvons beaucoup plus dynamique et original que le tableau final. Mise en œuvre sur un papier à grain fin (sans doute un vélin), la technique employée pour cette esquisse montre la maîtrise que Rivoulon possédait du lavis et du fusain sur dessin préalable à la mine de plomb. Le lavis, comme le prouve le débordement du pinceau sur les marges du papier blanc, est préalablement posé au pinceau en aplat, selon la technique habituelle du va-et-vient de l'instrument avec un léger recouvrement ; il ne semble pas que nous soyons en présence ici d'un lavis dégradé. Préalablement à cette première opération, sans doute réalisée sur le papier légèrement humidifié, Rivoulon a tracé à la règle le cadre de sa scène, indiquant très précisément dans la



D.34

marge à dextre le milieu du côté vertical. Au cours de son travail, il essuya ou « aiguisa » à plusieurs reprises son fusain comme l'attestent les nombreuses traces dans les marges, celle de forme ronde, en haut à gauche, étant peut-être l'essuyage d'un doigt ou un vestige de sauce.

Comme nous l'avons déjà précisé, la composition des deux avers est très proche. Hormis des différences de détail, relevant du jeu des sept erreurs, les deux principales modifications résident dans la position de l'assistant du premier plan et dans le renforcement de l'arrière-plan à droite. Si l'artiste conserve dans les deux cas son habitude de placer la plupart des personnages dans une bande médiane, où il inclut également le corps de l'archer allongé, il en densifie les abords par l'ajout de nombreux personnages. En revanche, il modifie radicalement la compréhension que l'on peut avoir de l'action par le simple retournement de l'aide du chirurgien. Dans le premier cas (D.32), celui-ci scrute le roi comme quêtant son approbation ou étudiant sa réaction : son regard, comme ceux de l'archer et de Colot convergent ainsi vers le souverain, lui conférant le statut d'acteur principal de la scène, susceptible d'approuver son déroulement. Dans le second cas (D.33), l'aide est tourné vers le patient comme s'il se souciait de sa santé et du fait qu'il survive à l'opération qui s'avèrerait alors un succès. Les diagonales liant les regards sont alors inversées, solution que Rivoulon retint finalement pour le tableau définitif tel qu'il nous est connu par la lithographie. Afin d'équilibrer sa composition, le peintre modifie par ailleurs, dans le dessin de la Welcome Library, l'arrière-plan dextre en épaississant le tronc du second arbre et en remplaçant les deux fines croix précédentes par une croix de cimetière dressée sur un socle. C'est finalement dans ce même esprit de localisation et d'équilibre de la scène qu'il décida finalement, dans le tableau final, de substituer à ces croix, la masse sombre de l'église Saint-Séverin.

Techniquement, ces dessins sont très proches. Réalisés tous deux à la mine de plomb, ils sont réhaussés de lavis brun et gris ainsi que d'huile blanche et rouge¹⁵⁵⁵. Pour le premier (D.32), de la gouache a été utilisée pour tracer le rose du sang et le vert des plantes, alors que dans le second (D.33), elle sert à accentuer les reflets du blanc des nuages ou des linges par de légères touches de bleu, les volumes des vêtements et des drapés sont soulignés en violet et la végétation est maculée de petits traits verts. Les marges du papier ayant été conservées, il est intéressant de noter que Rivoulon laissa largement déborder son lavis du cadre de la scène et qu'il y aiguisa, ou nettoya ses crayons en traçant des lignes en zig-zags, comme sur le revers (D.34). Ce dernier avait été dissimulé, car collé sur le carton de fond, dans un montage visiblement contemporain du peintre.

Le D.33 conservait en effet ce que nous pensons être son encadrement d'origine, sans doute voulu par Rivoulon lui-même, comme en témoigne le texte collé au revers tracé par la main de l'artiste (Fig. 152). Il est

donc intéressant de décrire précisément ce dispositif datable du milieu du XIX^e siècle (**Fig. 153**). La feuille avait été contrecollée sur un carton gris (épais de 3 mm) et un passe-partout collé par-dessus directement sur les marges du dessin, dissimulant les bords de ce dernier, particulièrement le dos du prêtre, et les débordements de lavis. Ce passe-partout était constitué par une feuille blanche collée sur un carton blanc d'1 mm d'épaisseur, lui-même contrecollé sur un carton gris-bleu (épais de 2 mm) de texture semblable à celui du fond ; un retour du carton intermédiaire, sur tous les côtés, permettait de former un biseau à la vue. Au revers de ce dispositif, avait été collée une feuille de papier garnie à la vue d'un papier doré dépassant du biseau. Ce passe-partout n'était pas symétrique verticalement, la partie basse étant plus haute d'un centimètre. Cet ensemble était inséré dans un cadre à verre ancien. Le cadre est structurellement constitué par quatre baguettes à feuillure en bois résineux, soigneusement assemblées aux angles à l'aide d'éclisses. Sa face est stuquée et son décor, de l'extérieur vers l'intérieur, est le suivant : un tore en fort relief prolongé par un large plat sablé aux angles décorés de cartouches prolongés par des rinceaux fleuris entrelacés de cuirs, puis une baguette plate en relief suivi d'un biseau décoré d'un motif floral stylisé alterné de trèfles se terminant, à la vue, par un filet plat très étroit prolongé par une petite corniche à gorge. L'ensemble est doré à la feuille d'or et les éléments en plus forte saillie, tore et baguette, ont été polis à l'agate pour leur donner un aspect brillant qui, associé à la matité des autres décors, contribue à donner un fort relief à l'ensemble par le jeu différent de la lumière sur ces surfaces diversement traitées. Si les baguettes dorées étaient, vers 1850, la règle quasi immuable pour les encadrements, il faut bien admettre qu'ici ce choix était justifié, le côté mat des ors brunis rappelant le brun chaud du lavis et le blanc du passe-partout faisant ressortir cet ensemble de teintes chaudes. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de remarquer que Rivoulon semble avoir assez systématiquement mis dessins et lithographies sous verre, comme en témoigne son inventaire après décès qui signale, sans préciser s'il s'agissait d'œuvres du Cussetois ou d'autres peintres, un grand nombre d'encadrement de ce type¹⁵⁵⁶. La qualité d'assemblage du cadre, l'absence de défauts dans le bois des baguettes et le soin apporté à la dorure prouvent que nous sommes par ailleurs en présence d'un encadrement « de luxe », sans doute assez coûteux.

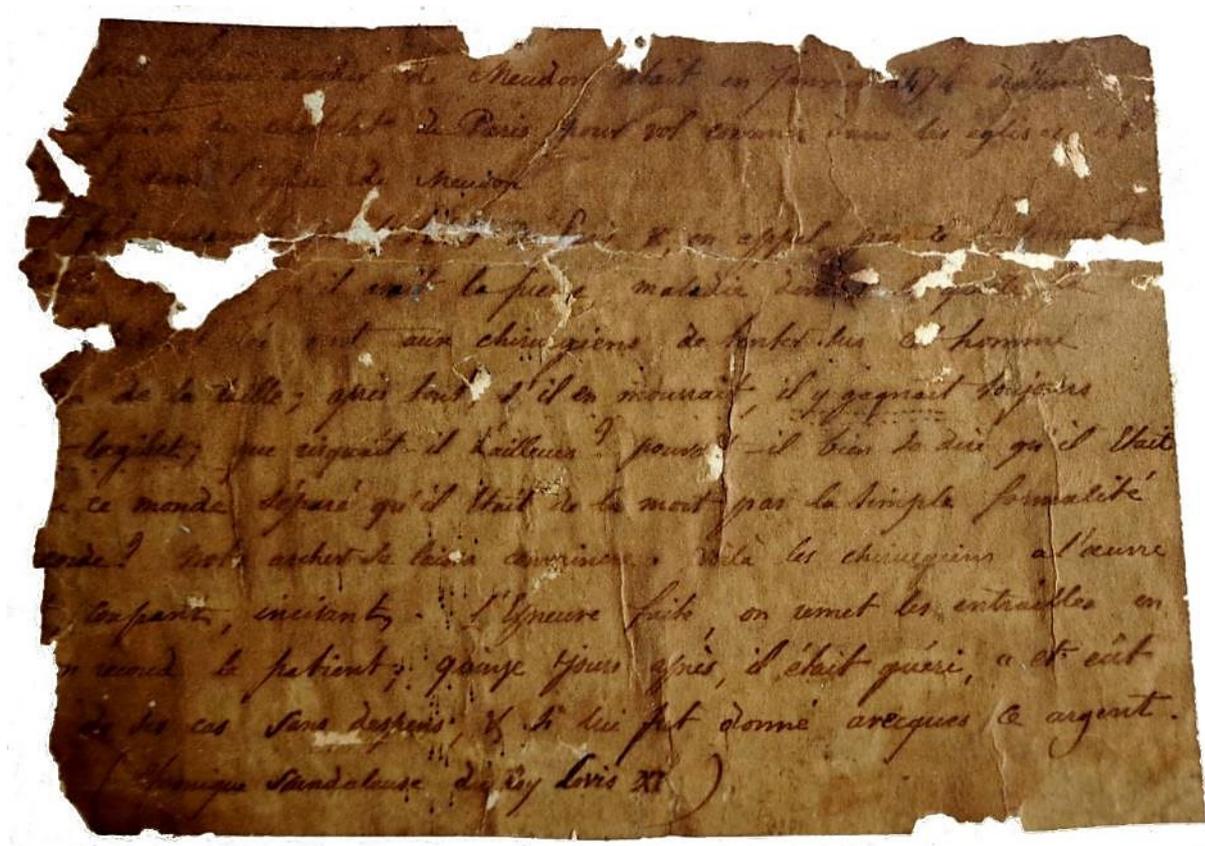


Figure 152

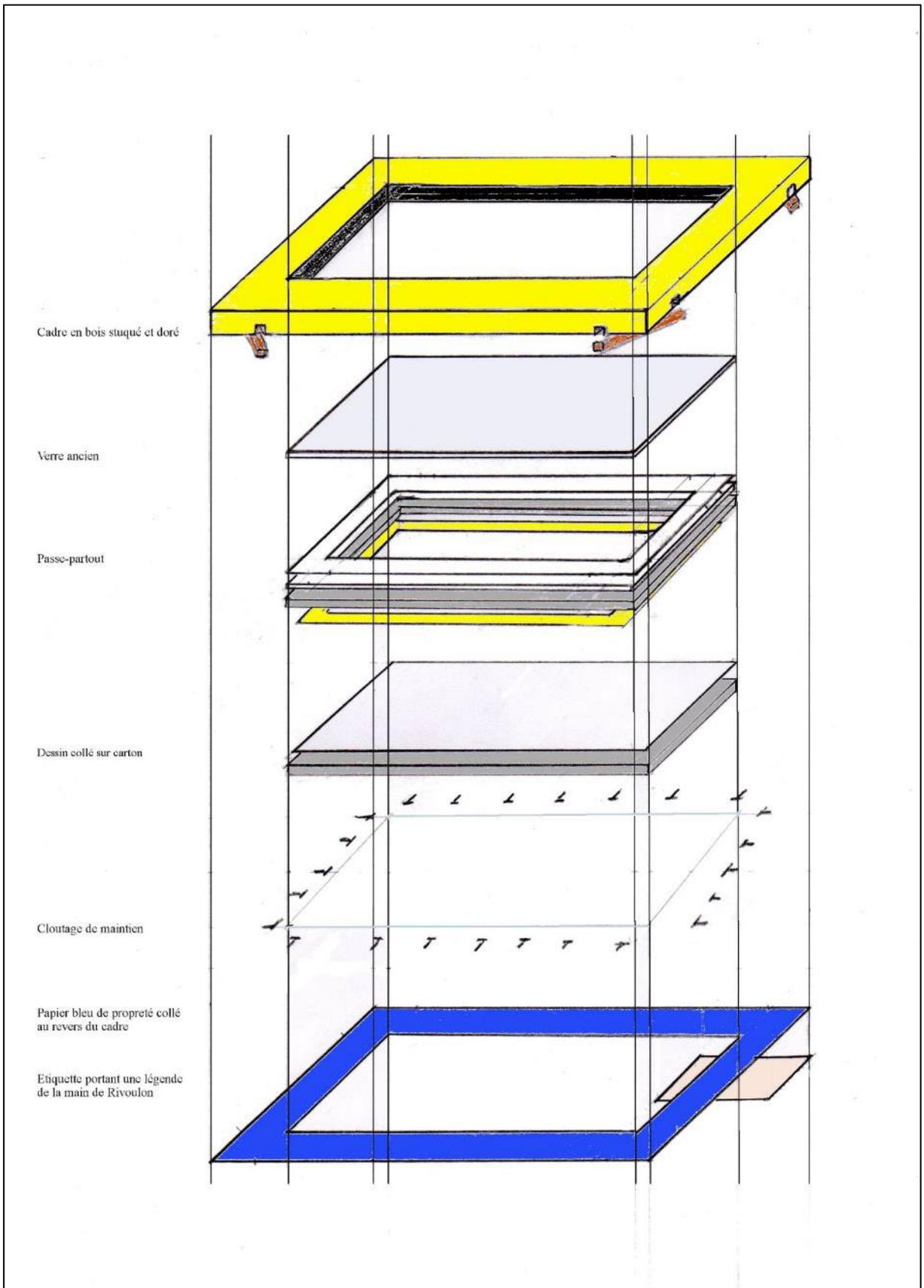


Figure 153

D.35

Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis

< 26 juin 1852¹⁵⁵⁷

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une estampe de Fessart publiée dans *L'Illustration* en 1852.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis (Fig. 154)

Fessart¹⁵⁵⁸

< 26 juin 1852¹⁵⁵⁹

Gravure

H. 15,5 ; La. 18,2

Ssnd.

Inscriptions :

En bas, au milieu : *Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis – Dessin de Rivoulon ; gravure de Fessart.*

Bibliographie :

Anonyme, « Galerie zoologique de M. Huguet de Massilia aux Champs-Élysées », dans *L'Illustration, Journal universel*, XIX/487, 26 juin 1852, p. 432 ; Henry Thétard, *Les Dompteurs ou la Ménagerie des origines à nos jours*, Gallimard, Paris, 1928, illustration entre les p. 108 et 109¹⁵⁶⁰ ; Liège, 1989, p. 83.

Le comte Huguet de Massilia, ancien capitaine au long cours, naturaliste et pourvoyeur d'animaux sauvages, vivement intéressé par les possibilités de « domestication » de ces derniers, était directeur de la galerie zoologique de Paris, située d'abord sur le boulevard du Temple puis aux Champs-Élysées¹⁵⁶¹. S'y produisait un certain Monsieur Charles, dompteur de son état, qui avait pour patronyme Bihin¹⁵⁶², et faisait un numéro avec de nombreux félins qui faisait accourir les foules. Henry Thétard précise, au sujet de ce numéro de cirque : « Mais si Huguet de Massilia ne faisait point travailler ses fauves en personne, il avait, cependant, un dompteur. C'était un jeune Lorrain, né, vers 1818, aux environs de Bar-le-Duc, et qui s'était joint à la ménagerie, peu après sa fondation. Huguet, qui avait vu pratiquer son ami Martin, lui avait donné d'utiles conseils sur l'art de dompter les fauves, et, peu à peu, Charles était arrivé à présenter un travail très curieux. Le jeune belluaire avait un physique original. De haute taille, le poil noir, les yeux étincelants, portant moustaches, favoris et royale, Charles inaugura la mode suivie pendant près de trente ans par les dompteurs forains : celle de travailler en bras de chemise, sans veste, avec un gilet largement échancré »¹⁵⁶³. C'est avec ce physique, et dans cette tenue, qu'il est représenté par Rivoulon au centre de la composition où il domine les animaux qui forment cercle autour de lui. Les jambes ancrées au sol, il brandit un fouet dans sa main droite remontée à la hauteur de son épaule en un geste montrant qu'il s'apprête à s'en servir. Son bras gauche est replié, la main sur la hanche en position d'escrimeur, attitude qui renforce l'impression d'élégance, de force et de désinvolture du dompteur. L'homme se trouve au centre d'une pièce au sol et aux parois constitués de planches en bois, vraisemblablement une cage commune reliée par plusieurs passages aux cages individuelles¹⁵⁶⁴, son corps formant la hauteur d'un triangle dont les angles inférieurs sont occupés par les félins. Huguet de Massilia a laissé, en 1851, une description si précise des animaux composant sa ménagerie qu'il nous est possible d'identifier certains d'entre eux¹⁵⁶⁵. Au premier plan, formant des courbes inversées complémentaires, se trouvent, à senestre, Hélène, la panthère du cap de Bonne-Espérance¹⁵⁶⁶ et, à dextre, Djémy, le tigre royal du Bengale¹⁵⁶⁷. Dans la masse confuse de gauche, se reconnaissent, derrière la jambe droite de Charles, des hyènes¹⁵⁶⁸ et, sautant par-dessus elles, sans doute un des deux pumas, Atala ou Chactas¹⁵⁶⁹. Derrière le dompteur se trouve, en position d'affût, soit le léopard de l'île de la Sonde, By¹⁵⁷⁰, soit le jaguar du Bengale, Mirrhall¹⁵⁷¹. Enfin, à la droite du dompteur et derrière le tigre, se trouvent trois lions et une lionne de l'Atlas, sans doute Salem, Constantin, Youssouf et Zaïda¹⁵⁷². Une telle précision laisse supposer que Rivoulon avait assisté au spectacle et sans doute consulté la brochure d'Huguet de Massilia. Si nous avons pu reconnaître les animaux présents sur ce dessin, il faut bien avouer que c'est plus grâce à certaines caractéristiques anatomiques très reconnaissables que par la précision zoologique du dessin du Cussetois, peu convaincante il faut bien l'avouer.

La gravure est constituée de petits traits plus ou moins serrés, sans entrecroisement des lignes, de façon à respecter, sans aucun doute, le dessin original du Cussetois avec ses ombres et sa lumière qui semble venir d'une source invisible à gauche, lumière qui illumine curieusement les trois planches centrales de la paroi du fond, destinées à mettre en évidence le buste de Charles.



Figure 154

D.36

Portrait d'homme assis

< avril 1853¹⁵⁷³

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Portrait d'homme assis (Fig. 155)

Lithographe inconnu

< avril 1853¹⁵⁷⁴

Lithographie sur papier vélin crème

H. 50,1 ; La. 34,5 (feuille)

Smg, sur la tranche d'un livre : AR (accolés)

Inscriptions :

En bas, au milieu, imprimé directement sous la lithographie : *Imp. Lemer-
cier Paris*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* (surmonté de la couronne royale).

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la lithographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N° (imprimé) 2477* (manuscrit au crayon graphite) – 1853

Le long du bord supérieur, au crayon graphite : *2 – Rivoulon ?*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Lemer-
cier en avril 1853¹⁵⁷⁵ ; elle ne semble pas avoir été répertoriée dans la *Bi-
bliographie de la France*, qui aurait pu nous fournir l'identité du person-
nage représenté.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photogra-
phie, inv. Rivoulon SNR 3

Rivoulon a représenté son modèle presque totalement en pied, assis sur un fauteuil devant une table. L'homme semble très détendu. Le buste droit, les jambes croisées, il appuie son bras gauche sur l'accotoir alors que le droit repose sur un guéridon, la main, abandonnée sur un livre ouvert, tenant un coupe-papier entre le pouce et l'index. Il est vêtu d'un habit à basques courtes, chiffonnées dans le dos, manches justes, manchettes formant parement et larges revers, caractéristique de la mode masculine depuis les années 1840. Il est passé sur un gilet à collet rabattu, à revers larges et ouverts, laissant apparaître une chemise claire au col maintenu par une cravate sombre faisant un double tour de cou et nouée assez négligemment ; une chaîne de montre est attachée au bouton inférieur du gilet¹⁵⁷⁶. Il porte un pantalon sombre qui semble assez près du corps. Coiffé de cheveux plats à anglaises et portant des favoris, le modèle regarde le spectateur comme s'il était surpris dans sa lecture, dérangé dans un moment de repos privilégié. Le décor est constitué, au premier plan, des deux meubles déjà évoqués, très nettement dessinés : le guéridon et le siège, tous deux recouverts d'un même tissu à entrelacs, frangé pour la table sur laquelle sont posés un pot, peut-être à tabac, et un objet carré en forme de livre couché (une boîte à cigares ?). L'arrière-plan, beaucoup plus clair afin de détacher le sujet principal, est constitué, à gauche, d'un rideau à motifs retenu par une embrasse, qui dissimule en partie le portrait d'une femme à mi-corps dans un cadre ovale, et à droite, de l'autre côté d'une embrasure de porte suggérée par quelques traits verticaux, d'un rideau dénoué flottant derrière le siège.

Ce portrait ne semble pas une grande réussite. La tête semble trop petite par rapport à un corps longi-
ligne au buste assez massif et à la cage thoracique très développée. Il est impossible de savoir s'il s'agit d'une
lithographie réalisée d'après une peinture ou non, aucun des titres que nous avons pu retrouver, dans les catalogues
d'expositions par exemple, ne pouvant correspondre.

Béraldi pensait que cette lithographie était l'œuvre de Rivoulon lui-même... Cela est tout à fait pos-
sible, le trait étant assez proche de celui de l'estampe représentant le baron d'Ideville¹⁵⁷⁷.

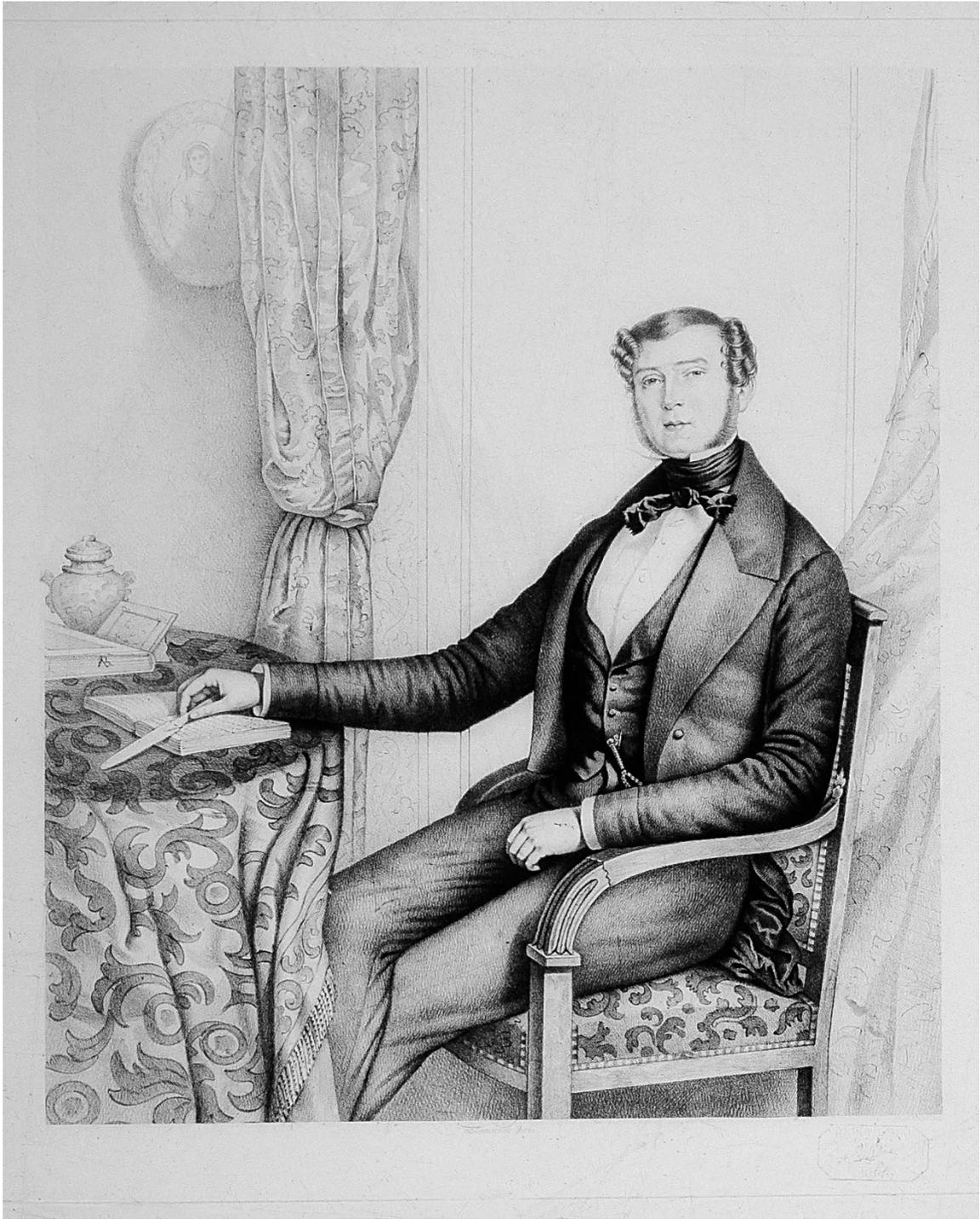


Figure 155

D.37

Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie

Entre le 15 mai et le 18 août 1854¹⁵⁷⁸

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie (Fig. 156)

Lithographe inconnu

Entre le 27 mai et le 18 août 1854¹⁵⁷⁹

Lithographie sur papier vélin crème

H. 47,8 ; La. 63,1 (feuille)

Sbg : Rivoulon

Inscriptions :

En haut, au milieu, imprimé en titre : *GUERRE D'ORIENT 1854.*

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Paris. Ve TURGIS, éditeur, rue Serpente, 10. et à New-York, Broadway, 300.*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Lith. de Turgis à Paris*

En bas, au milieu, imprimé en titre, en deux colonnes :

Col. 1 : *DÉFENSE HÉROÏQUE DE SILISTRIE - Le 15 mai, le Général Paskéwitch s'établit en avant de Silistrie et fit canonner la place du 16 au 19. La mine est employée plusieurs fois sans succès. L'assaut est – repoussé par trois fois aux cris de : Allah il Allah ! Les Turcs sortent de leurs retranchements et massacrent les Russes sur leurs pièces. Le brave Mussa-Pacha Commandant – de Silistrie trouve une mort glorieuse dans ses murs ; mais rien ne peut ébranler le courage de ses généraux défeuseurs (sic). L'ennemi convaincu de son impuissance se retire – après avoir perdu 15000 hommes et plusieurs de ses Généraux.*

Col. 2 : *HEROIC DEFENSE OF SILISTRIA - May 15th General Paskewitch sat down before Silistria and cannonaded it from the 16th to the 19th Mining was repeatedly but unsuccess fully employed. The assault was – repulsed three times with cries of Alla il alla! The Turks rushed from their intrenchments, massacred the Russians upon their very cannons. The brave commander of - Silistria Gussa-Pacha, met a glorious death within the walls; but the noble courage of its defenders remained unshaken and the enemy, convinced of their inability to take – the place retreated, after losing 15000 men and several generals.*

En bas, à gauche, sous le texte en deux colonnes : *Casse Frères à S' Gaudens*

En bas, au milieu, sous le texte en deux colonnes : *DEFENSA HEROICA DE SILISTRIA.*

En bas, à gauche, sous le texte en deux colonnes : *London, Mücke & C^o., 42, Basinghall St*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTH.IMPERIALE - EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la lithographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N^o (imprimé) 5182 (manuscrit au crayon graphite) – 1854*

Dans l'angle supérieur droit, au crayon graphite : *Rivoulon.*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Turgis le 18 août 1854¹⁵⁸⁰.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 21 octobre 1854, n^o 3735.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3 (deux exemplaires du même tirage exactement semblables).

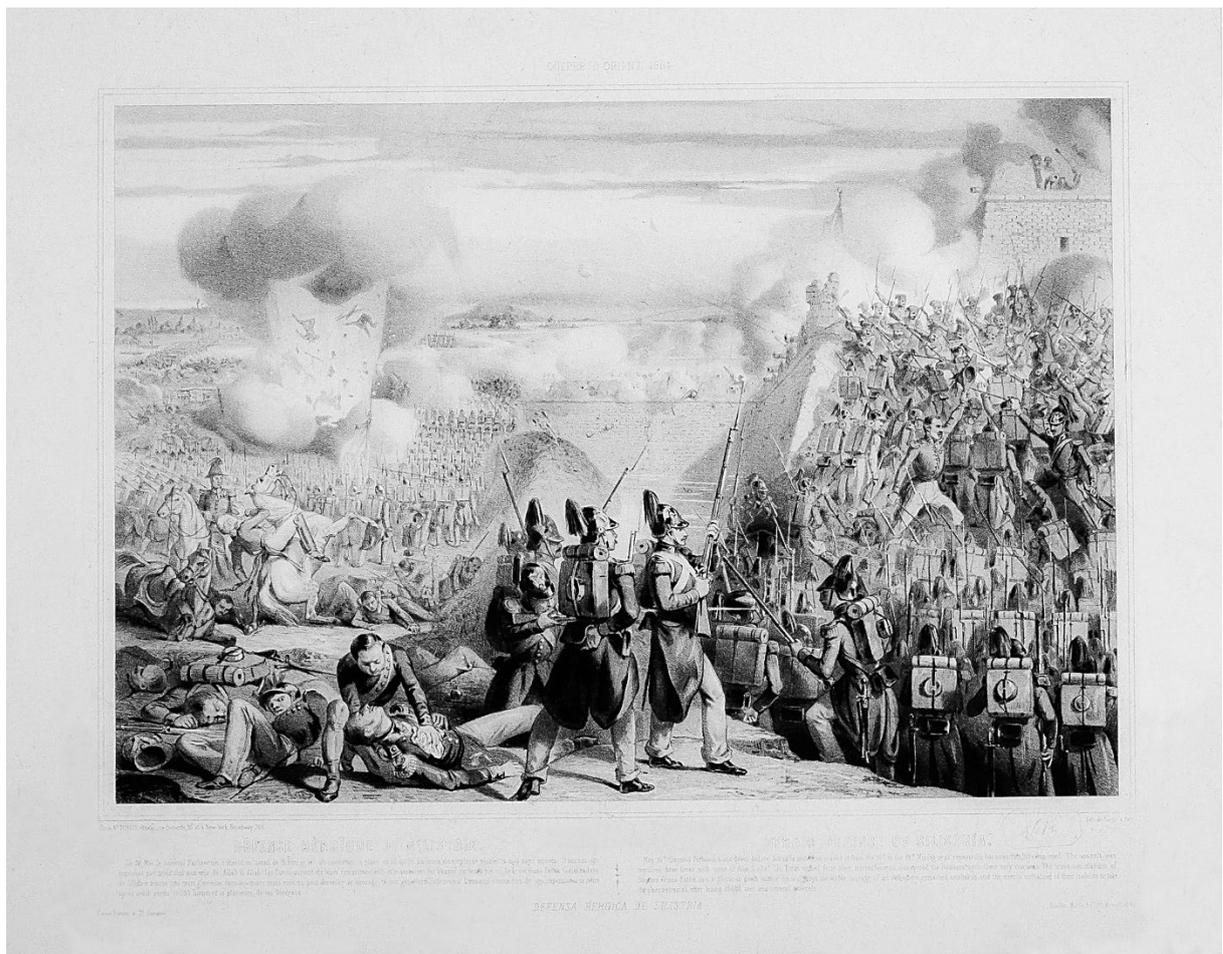


Figure 156

Cet épisode, une des premières grandes confrontations de la guerre de Crimée, ne concernait que les armées turques et russes. Le baron de Bazancourt précise que les Russes avaient débarqué près de Silistrie dès le 11 mai, mais qu'ils ne purent franchir le Danube que le 16, après avoir reçu des renforts, ce qui leur permit d'attaquer alors la place plus efficacement¹⁵⁸¹. Cette ville de l'Empire ottoman, située au nord-est de la Bulgarie actuelle tout près de la frontière avec la Roumanie, avait une importance stratégique déterminante pour l'armée russe qui souhaitait y établir une tête de pont sur la rive droite du fleuve. La garnison turque qui y est retranchée est alors forte de dix-huit mille hommes. Très rapidement, l'armée russe, qui compte soixante-dix mille soldats, bombarde le site nuit et jour. Alors qu'Anglais, Français et Turcs se regroupent peu à peu au-dessus de Varna pour enrayer toute progression des troupes ennemies vers le sud, les assiégés repoussent à deux reprises, les 20 et 21 mai, les Russes qui essuient de nombreuses pertes. La place-forte, encouragée par la perspective de l'arrivée de l'armée alliée, tient bon alors que les combats se déroulent jusque sur ses remparts. Les Russes, coincés sur les rives marécageuses du Danube alors que la température ne cesse de grimper, sont en proie au découragement face à une résistance qu'ils n'attendaient pas et aux maladies qui se développent en leur sein. Malgré tout, ils réitérèrent leurs assauts les 25 et 26 mai, parvenant même, le 29, à s'infiltrer au cœur des ouvrages. Après avoir redoublé leurs attaques en juin, sans doute pour cacher leurs réelles intentions, les Russes se replient sur la rive gauche du Danube, détruisant leurs installations au fur et à mesure de leur retraite. L'héroïsme turc fut souligné par le maréchal Armand-Jacques Leroy de Saint-Arnaud (1798-1854), commandant des forces françaises, et cet épisode fut commenté dans la presse française, dès juin 1854, et parfois illustré (Fig. 157) quoique moins abondamment que les batailles ultérieures engageant les forces anglaises et françaises. Rivoulon dut s'inspirer de ces articles pour organiser sa composition¹⁵⁸², voire de photographies, des clichés ayant été réalisés à cette occasion par Karl-Baptist de Szathmany dont *La retraite russe en Silistrie* qui fut exposée dans la section de *photographie, œuvres, arts* de l'exposition universelle de 1855¹⁵⁸³ ; mais cela semble peu probable, vu la parution précoce de la lithographie de l'artiste. Une description précise de ce siège nous est connue grâce au témoignage d'Adolphe-Claude Guérin¹⁵⁸⁴, publié postérieurement à la lithographie de Rivoulon mais qui semble bien situer le moment exact représenté par celui-ci : « [...] le maréchal Paskévitch ordonna un assaut général qui fut donné le 2 juin 1854, la flottille russe du Danube bombardant la ville d'une part, et les troupes des tranchées canonnant les forts d'autre part. Le brave Moussa-Pacha, harassé de fatigue, mais toujours l'œil et le cœur à tout, se tenait assis, pendant ce temps, près de

l'une des portes de la ville, celle de Stamboul, élevant son âme à Dieu pour le prier de continuer sa protection à Silistrie ; en ce moment, un éclat de grenade, en lui fracassant les reins, vint lui arracher une vie héroïque et qui aurait pu être encore si utile à sa patrie. Mais sa mort, loin de décourager les assiégés, les exaspéra, et la lutte continua plus acharnée que jamais. Méhémet-Pacha, nouveau commandant de Silistrie, se montra digne de succéder au brave Moussa-Pacha. Minée par les Russes, la première batterie d'Arab-Tabia est contre-minée par les Turcs. La contre-mine éclate sous la colonne d'attaque des assiégeants, dans laquelle elle jette le désordre et l'effroi. Soudain la garnison de Silistrie, qui a vu l'événement, sort pour en profiter, se jette sur les retranchements ennemis et s'en empare. Ce que faisaient les Turcs et leurs contingents durant ce siège tenait vraiment du merveilleux ; ils auraient pu croire que Mahomet combattait avec eux ; mais, en fait, c'était l'esprit de constance et de discipline militaires que leur avait communiqué Omer-Pacha »¹⁵⁸⁵.

Rivoulon a axé, cas presque unique chez lui, sa composition sur le tiers inférieur de la scène où se détache au milieu, un groupe de quatre soldats russes dont un, agenouillé, épaula son fusil en visant la forteresse située à droite. Ils sont vêtus du costume traditionnel de l'infanterie russe de l'époque avec leurs casques à plumets et leur barda sur le dos (Fig. 159). Au sol, à gauche, un de leurs officiers soutient de sa main droite la tête d'un camarade atteint au flanc, tout en essayant de faire pression de l'autre main sur la blessure, à l'aide d'un linge¹⁵⁸⁶ ; derrière ce couple, plusieurs soldats russes gisent blessés ou morts. Vers la droite, en rangs réguliers serrés, l'infanterie



Figure 157

russe qui monte à l'assaut des remparts de la forteresse de Silistrie où elle se heurte aux forces turques reconnaissables à leurs turbans (Fig. 160), se trouve déviée par un duel entre un officier russe et un personnage difficilement identifiable. La tenue de ce dernier n'est en effet guère caractéristique et il pourrait s'agir tout aussi bien d'un Turc, voire d'un Occidental ; on sait, en effet qu'un officier prussien d'artillerie au service de l'armée ottomane depuis dix ans, le colonel Grach, se distingua lors de la défense de Silistrie ainsi que deux officiers anglais de l'armée des Indes. Mais ces deux derniers, Butler et Nasmyth, se trouvaient à la redoute d'Arab-Tabia sur les remparts de laquelle le premier fut tué¹⁵⁸⁷. Ce bastion avancé est vraisemblablement celui victime de l'explosion au fond à gauche de la lithographie, due à la contre-mine des Égyptiens qui tenaient la place¹⁵⁸⁸. Entre le nuage en forme de champignon, résultant de cette déflagration et où se devinent des corps désarticulés, et le premier plan, se déploie l'armée russe qui progresse vers Arab Tabia, paraissant vouloir prendre en tenailles l'armée turque



Figure 158

assiégée. De ce même côté, au second plan, se trouvent deux officiers russes à cheval dont l'un, désarçonné, est peut-être le général Dmitriy Selvan, tué le 29 mai : Rivoulon, s'il semble s'être essentiellement inspiré des événements du 2 juin 1854, a peut-être effectué une synthèse avec des épisodes antérieurs de quelques jours, si notre identification des généraux russes blessés ou tués est exacte¹⁵⁸⁹. Par ailleurs, même si la mort de Moussa-Pacha est évoquée dans la légende de la lithographie du Cussetois, elle ne semble pas faire l'objet d'une saynète particulière, à moins que ce décès ne soit évoqué, en haut à droite de la composition, par l'explosion représentée au sommet de la tour, le général turc ayant été touché par un éclat de grenade alors qu'il priait près d'une des portes de la ville. Il est d'ailleurs très difficile de se rendre compte de l'architecture de cette dernière, que Rivoulon a masquée derrière les soldats en manœuvre et les explosions, allégeant graphiquement le trait du crayon lithographique pour représenter les remparts, par rapport à un premier plan très marqué. Il est tout à fait probable que ce décor soit une pure invention de l'artiste qui ne connaissait pas les lieux et souhaitait sans doute simplement transmettre une émotion, celle de l'admiration que suscitait alors l'armée turque, orientale donc désorganisée, résistant au rouleau compresseur russe, « occidental » donc discipliné, l'obligeant à battre retraite. C'est sans doute ce même sentiment partagé par la population française, qui conduisit à organiser le gigantesque spectacle du théâtre de l'Hippodrome à Paris d'août à septembre 1854 et auquel il est vraisemblable que le Cussetois assista¹⁵⁹⁰.

Rivoulon, en organisant sa composition selon le principe d'un tiers ciel-deux tiers terre, inaugure un format qu'il reprendra pour ses grandes toiles ultérieures consacrées à la guerre de Crimée que nous connaissons : la *Bataille de l'Alma*, la *Charge des hussards anglais à Balaklava [campagne de Crimée]* et la *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855*¹⁵⁹¹. Parallèlement, on devine, en plus raide et moins maîtrisé, les prémices de l'assaut pyramidal de l'armée française dans la *Bataille de l'Alma* (1857) et on regrette la confusion qui sera reprochée au peintre dans la *Bataille de la Tchernaiïa* (entre 1857 et 1861). Cette première tentative de représentation de la guerre de Crimée, si elle n'est pas artistiquement convaincante, trahit l'intérêt immédiat du Cussetois pour les événements d'Orient, intérêt qui ne se démentira pas jusqu'à son décès en 1864.

Quelles furent ses sources ? Essentiellement la presse nationale qui suivait, au jour le jour, les événements de la guerre¹⁵⁹². C'est en effet le premier conflit médiatisé avec une transmission des informations presque en temps réel. Alain Gouttman, dans son ouvrage sur la guerre de Crimée précise d'ailleurs à ce sujet : « [...] en cette année 1854, c'est la seule légende des "héroïques défenseurs de Silistrie" qui va faire le tour du monde »¹⁵⁹³.

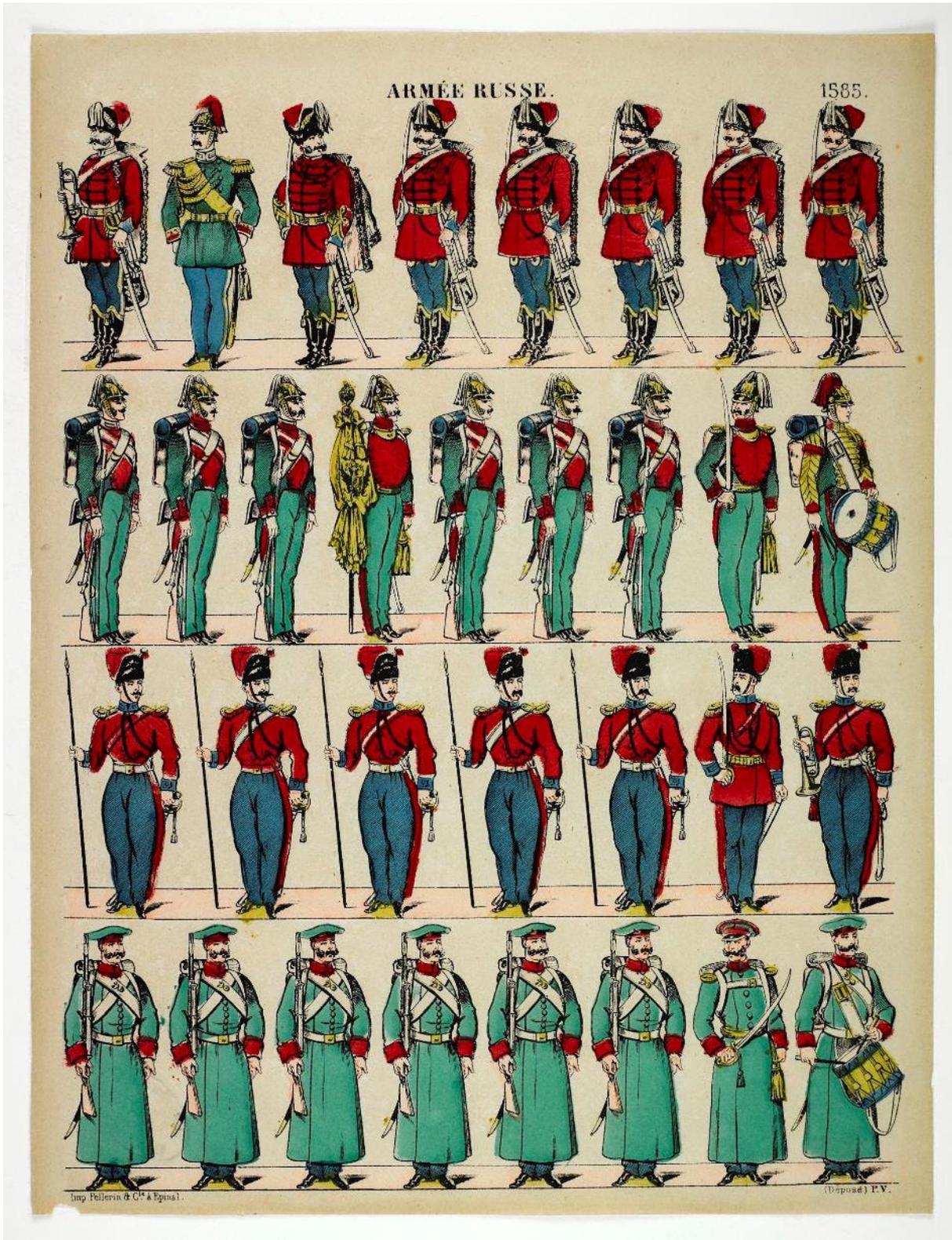


Figure 159



Figure 160

D.38

Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo

Entre le 8 juillet et le 18 août 1854¹⁵⁹⁴

Dessin

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin ne nous est connu que par une lithographie conservée au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo (Fig. 161)

Lithographe inconnu

Entre le 8 juillet et le 18 août 1854¹⁵⁹⁵

Lithographie sur papier vélin crème

H. 47,8 ; La. 62,8 (feuille)

Sbd : *Rivoulon*.

Inscriptions :

En haut, au milieu, imprimé en titre : *GUERRE D'ORIENT 1854*.

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Paris. Ve TURGIS, éditeur, rue Serpente, 10. et à New-York, Broadway, 300.*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Lith. de Turgis à Paris*

En bas, au milieu, imprimé en titre, en deux colonnes :

Col. 1 : *DÉROUTE DES RUSSES A GIURGEVO - Le 8 juillet, Omer-Pacha suivi d'un corps d'Armée Anglo-Français débouche des montagnes et se précipite au secours des Turcs qui depuis deux jours se battaient – avec acharnement devant Giurgevo ; dès lors la victoire jusqu'alors incertaine, n'est plus douteuse. La présence seule de ces vaillantes troupes suffit pour jeter l'épouvante dans – les divisions Russes Pauloff & Somoïnow, la déroute est complète ; un grand nombre trouve la mort dans le Danube en voulant échapper aux armes alliées.*

Col. 2 : *OVERTHROW OF THE RUSSIANS AT GIURGEVO – July the 8th Omer-Pacha followed by a body of Anglo-French troops issued from the mountains and hurried to relieve the Turks who, for two days successively had been desperately – fighting before Giurgevo; the victory which had hitherto been uncertain was, from that moment no longer doubtful, the presence alone of those valliant troops sufficed to spread dismay among – the Russian divisions of Pauloff and Somoïnow, they were completely routed ; great numbers met their death in the waters of the Danube endeavouring to escape from the allied arms.*

En bas, à gauche, sous le texte en deux colonnes : *Casse Frères à S' Gaudens*

En bas, au milieu, sous le texte en deux colonnes : *DERROTA DE LOS RUSOS EN GIURGEVO.*

En bas, à gauche, sous le texte en deux colonnes : *London, Mücke & C^o., 42, Basinghall S^t*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTH. IMPERIALE - EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la lithographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N^o (imprimé) 5181 (manuscrit au crayon graphite) – 1854*

Dans l'angle supérieur droit, au crayon graphite : *Rivoulon*.

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Turgis le 18 août 1854¹⁵⁹⁶.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 21 octobre 1854, n^o 3735 ; <http://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/48597> (consulté le 31 août 2022)¹⁵⁹⁷.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3 (deux exemplaires de cette lithographie y sont conservés, l'un tiré sur fond blanc, l'autre sur fond bistre avec rehauts de blanc).

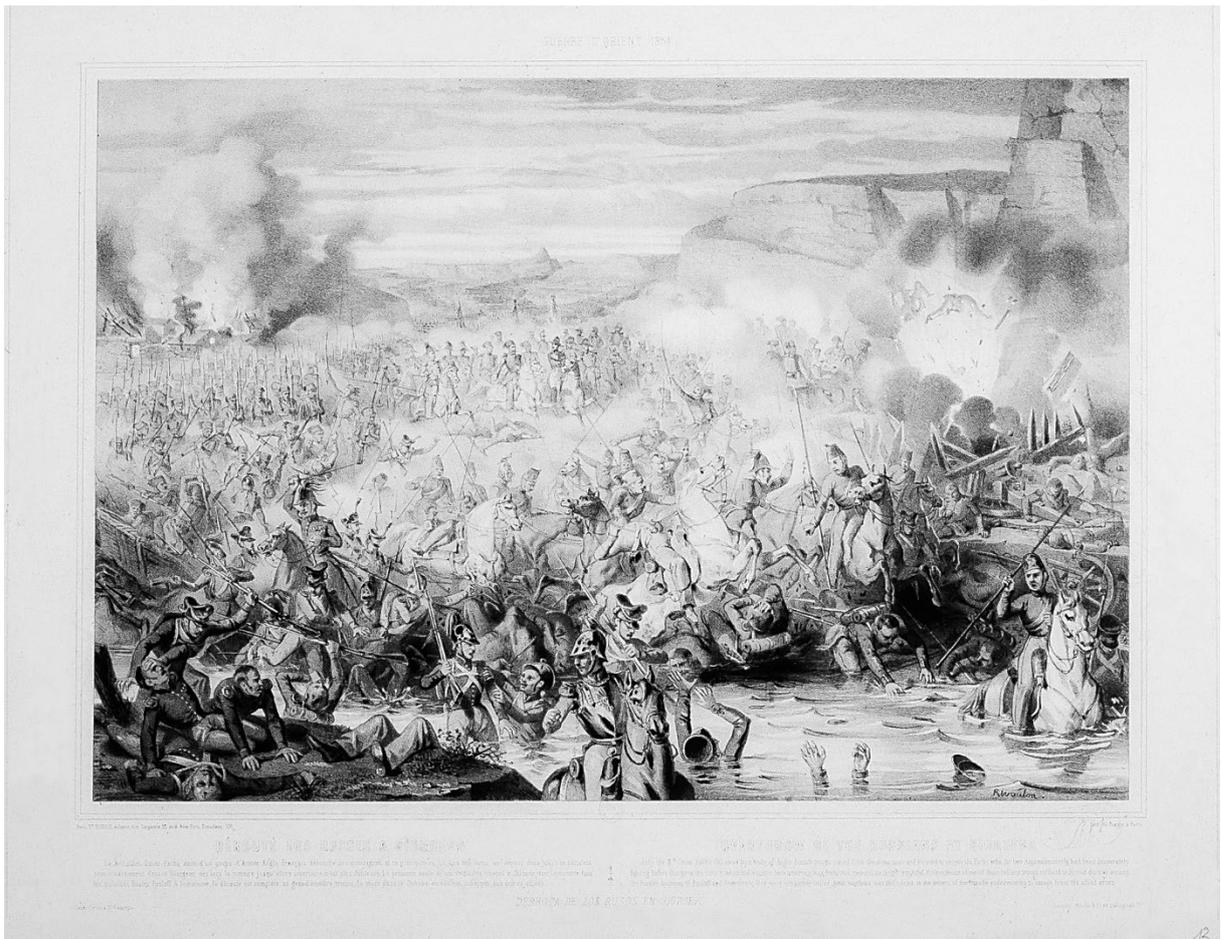


Figure 161

Cet épisode fut moins « médiatisé » que l'affaire de Silistrie et n'eut guère les honneurs de la presse française qui se réfèra la plupart du temps à une dépêche publiée par Omer-Pacha dans le *Journal de Constantinople*¹⁵⁹⁸. Il est donc très difficile de savoir quelles sources purent alors inspirer Rivoulon. De Bazancourt évoque principalement le combat de Giurgevo¹⁵⁹⁹ pour souligner le courage de l'armée turque, la démoralisation des Russes et le ralliement des Bulgares à ces derniers¹⁶⁰⁰. L'action proprement dite est décrite par l'historien dans une note un peu développée : « Le 7 juillet, les troupes impériales sous le commandement de Hassan-Hakki-Pacha avaient eu un engagement avec les Russes. "Le matin vers deux heures (selon les Turcs, neuf heures) dit Omer-Pacha dans son rapport, une forte colonne d'attaque fut dirigée sur l'île de Kama, située au pied de Roustchouk¹⁶⁰¹, en même temps que de l'île de Moukan-oglou, un autre corps marchait sur Giurgevo. Les Russes firent venir à la hâte de Giurgevo¹⁶⁰² et du village de Slapostia beaucoup de troupes et de canons, et engagèrent le combat à Kama. Les Ottomans, renforcés par un gros détachement qui fut envoyé sur les lieux, et soutenus par le feu de la forteresse, reçurent vigoureusement l'ennemi. Après dix heures et demie d'un combat acharné, les Russes cédèrent le terrain. Les Ottomans se mirent alors sans perdre de temps à l'ouvrage pour fortifier l'île de Cama (*sic*), tandis que l'ennemi établissait des corps de garde sur les derrières, détruisait les ponts qui existaient sur le fleuve et au détroit de Giurgevo, et mettait enfin le feu aux embarcations, ainsi qu'à divers établissements militaires qui se trouvaient dans le port de cette ville." »¹⁶⁰³. Il semble qu'au lieu de la défaite écrasante que laisserait supposer la légende de la lithographie de Rivoulon, il s'agisse plutôt d'une retraite stratégique face à un lieu devenu imprenable mais qui tourna finalement en une vaste boucherie décrite en détail par Adolphe-Claude Guérin et illustrée par Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux (**Fig. 162**)¹⁶⁰⁴. Le 7 juillet 1854, le commandant du corps d'armée turc de Routstchouk, Hassan-Hakki-Pacha franchit le Danube dans le but d'occuper un groupe d'îles connues alors sous le nom d' « îles de Ramadan », situées entre le village de Slobozia et Giurgevo. Il se heurte à une batterie russe bien vite chassée par les tirs de l'artillerie turque installée sur la rive droite. La bataille proprement dite commence au matin car les Russes qui s'étaient repliés dans un premier temps reviennent à l'attaque, renforcés par des renforts venus de Giurgevo. Ils se heurtent tout d'abord à une petite redoute que les Turcs avaient eu le temps d'ériger pour se protéger et provoquent une série de sanglantes escarmouches qui se poursuivent pendant les dix heures que dure le combat. Cinq mille soldats russes perdent alors la vie ainsi que trois officiers anglais qui étaient venus soutenir les Turcs ; on ignore le nombre exact de victimes au sein de l'armée ottomane, les chiffres allant de cinq cents à cinq mille¹⁶⁰⁵. Ce combat permet aux Turcs, tout d'abord, puis à l'armée alliée, de franchir le Danube pour prendre



Figure 162

position sur sa rive gauche. Rivoulon place son action le 8 juillet, avec une intervention des Anglais et des Français qui semblent, d'après Guérin, n'avoir en réalité pas participé à ce combat : « Cinquante mille Ottomans purent dès lors passer sur la rive gauche du Danube sans être inquiétés par les Russes, dont ils montraient avec fierté les tentes à trois lieues en face d'eux ; ils purent aussi occuper toutes les forteresses valaques qui garnissent cette rive du fleuve. Des officiers et des pontonniers français, ainsi que des matelots anglais (ces derniers sous les ordres du prince de Leiningen et de l'officier Glyn), vinrent aussitôt au camp d'Omer-Pacha, pour construire, entre Roustchouk et Giurgevo, un pont non-seulement à l'usage des Turcs, mais au besoin à celui de leurs alliés, qui étaient, à cette époque, fort incertains du côté par où ils iraient attaquer les Russes »¹⁶⁰⁶. Rivoulon fait donc ici intervenir, selon une source que nous n'avons pu repérer, les armées alliées alors que celles-ci ne participèrent que plus tard pour aider aux installations nécessaires au franchissement du Danube.

Le Cussetois nous offre ici une représentation de la bataille beaucoup moins statique que la *Guerre d'Orient, 1854, défense héroïque de Silistrie*¹⁶⁰⁷ qui formait plus ou moins pendant avec la présente lithographie. Sa composition est axée sur une répartition assez traditionnelle, les deux tiers inférieurs étant consacrés à l'action proprement dite et le tiers supérieur au paysage. Ce dernier est encadré à gauche par un ensemble de bâtiments en feu d'où s'élève une épaisse fumée et à droite par une imposante silhouette dont on ne sait s'il s'agit d'un lieu fortifié (Giurgevo, comme le laisserait supposer la légende accompagnant la lithographie) ou d'une montagne devant laquelle l'explosion d'une redoute vient répondre formellement aux volutes s'échappant des maisons au fond à senestre. Au centre, dans les lointains, s'étend un paysage montagneux sous un ciel nuageux. Le second plan est occupé par l'infanterie ottomane progressant inexorablement vers l'avant, au centre de laquelle se trouve l'état-major turc et occidental, les officiers anglais et français étant reconnaissables à leurs bicornes. Le premier plan est extrêmement confus, dominé vers la gauche par la figure de cavaliers alliés d'où se détachent, un peu en arrière, deux combattants français et russe semblant en passe de s'affronter. Au tout premier plan droit, un cosaque dont le cheval est plongé jusqu'au poitrail dans les eaux du fleuve, et, en bas, au centre de la composition, un cuirassier russe reconnaissables à leurs tenues (**Fig. 163**) s'enfuient¹⁶⁰⁸. Les eaux du Danube occupent la partie inférieure de la scène et sont le théâtre des saynètes les plus dramatiques : un soldat semblant en supplier un autre de le sortir de l'eau, des hommes se noyant dont seules les mains de l'un d'eux émergent des flots. Rivoulon n'a visiblement pas recherché une composition ordonnée mais a voulu montrer le chaos de la bataille et sa cruauté.

La rapidité avec laquelle Rivoulon exécuta ce dessin et le précédent est sans doute très opportuniste, l'artiste « surfant » sur l'intérêt que ce conflit, le premier autant médiatisé, illustré par la photographie et commenté, soulevait en Europe et tout particulièrement en Angleterre, ce qui explique sans doute le bilinguisme des légendes et le titre en espagnol accompagnant ces lithographies ainsi que l'origine des éditeurs : Turgis à Paris et Mücke & C^o à Londres.

Cette lithographie, comme la précédente, joue sur la profondeur des noirs du premier plan et l'allègement progressif des lignes plus on s'éloigne vers l'arrière-plan qui devient de plus en plus lumineux, accentuant ainsi



Figure 163

l'action principale. Dans les deux compositions, Rivoulon tente de donner profondeur et relief à l'action en plaçant, de façon quasi symétrique, explosions ou incendies dont la source est toujours d'un blanc violent avant que de se dissiper dans un camaïeu de gris.

D.39

Paysage

< 23 mars 1864

Dessin au fusain rehaussé

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Ce dessin est passé en vente à Anvers en juillet 1864, quatre mois après le décès de l'artiste.

Bibliographie :

Anonyme, *Catalogue d'une riche collection de gravures et dessins anciens et modernes des écoles flamandes, françaises, allemandes et anglaises, dont la vente publique aura lieu par le ministère du Greffier Édouard Ter Bruggen en ses salles de ventes, rue des Sœurs-Noires, 23. À Anvers, lundi 18 et mardi 19 juillet 1864, à 10 et à 2 heures*, cat. vente, Imprimerie L. Dela Montagne, Anvers, 1864, p. 16, n° 197.

Lieu de conservation : inconnu

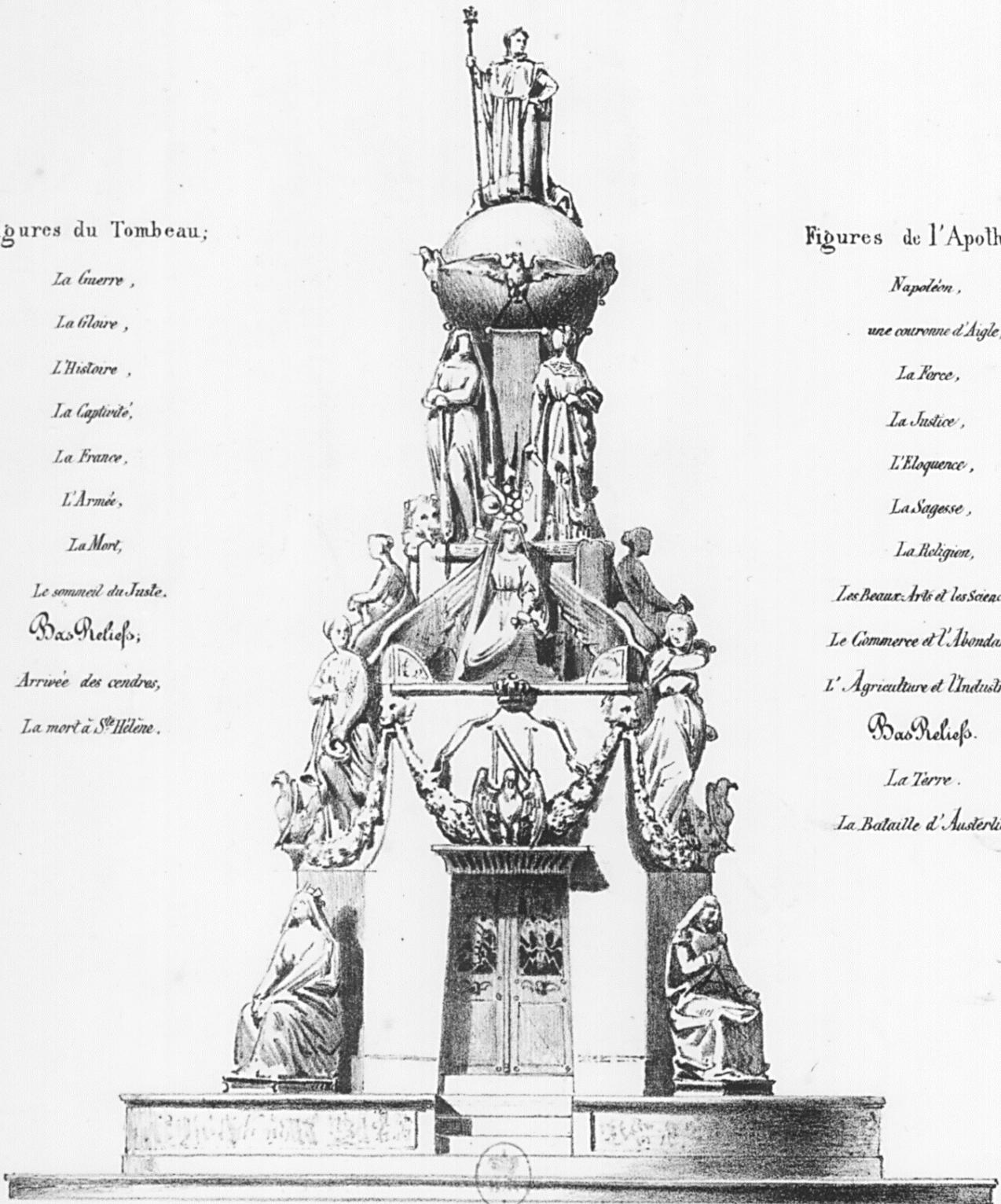
Nous n'avons pu rapprocher ce dessin d'aucun de ceux que nous avons pu repérer jusqu'ici. La technique précisée par la notice du catalogue de vente évoque celle utilisée pour notre **D.34**.

Figures du Tombeau;

- La Guerre ,*
- La Gloire ,*
- L'Histoire ,*
- La Captivité,*
- La France ,*
- L'Armée ,*
- La Mort,*
- Le sommeil du Juste.*
- Bas-Reliefs;*
- Arrivée des cendres;*
- La mort à S^{te} Hélène.*

Figures de l'Apothéose,

- Napoléon ,*
- une couronne d'Aigle,*
- La Force ,*
- La Justice ,*
- L'Eloquence ,*
- La Sagesse ,*
- La Religion,*
- Les Beaux-Arts et les Sciences ,*
- Le Commerce et l'Abondance,*
- l'Agriculture et l'Industrie,*
- Bas-Reliefs.*
- La Terre .*
- La Bataille d'Austerlitz .*



Lith. Perrot à Paris.

MONUMENT DE NAPOLEON.

Projet

Présenté par M. Rivoulon.

1841.3390.

Lithographies

L.1

Le rêve d'un condamné

Entre février et le 9 mai 1829¹⁶⁰⁹

Lithographie sur papier vélin crème

H. 59 ; La. 45 (feuille) ; H. 43 ; La. 39,3 (pierre)

Sbg : AR(accolés) 1829

Inscriptions :

Sur la lithographie, en légende de certaines représentations des criminels, de gauche à droite : *Cretingo - Legouffe - Asselineau*

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Rivouillon fils. fec'*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *LE RÊVE D'UN CONDAMNÉ. – D'après l'ouvrage de M^r Victor Hugo.*

En bas, à gauche, imprimé : à *Paris chez H Gaugain & Cie rue Vivienne N°2*

En bas, à droite, imprimé : *Imp. lith. de H Gaugain rue de Vaugirard N 34*

En bas, au milieu, imprimé en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.*, surmonté de la couronne royale (1833-1848)

Dans l'angle inférieur gauche de la feuille, même cachet que précédemment appliqué sans encre.

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *N° 279-29*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Gaugain le 9 mai 1829¹⁶¹⁰ ; un autre exemplaire est conservé à la Maison Victor Hugo à Paris.

Expositions :

Delacroix and the french romantic print, 1977, n° 113 ; *La Gloire de Victor Hugo*, 1985.

Bibliographie :

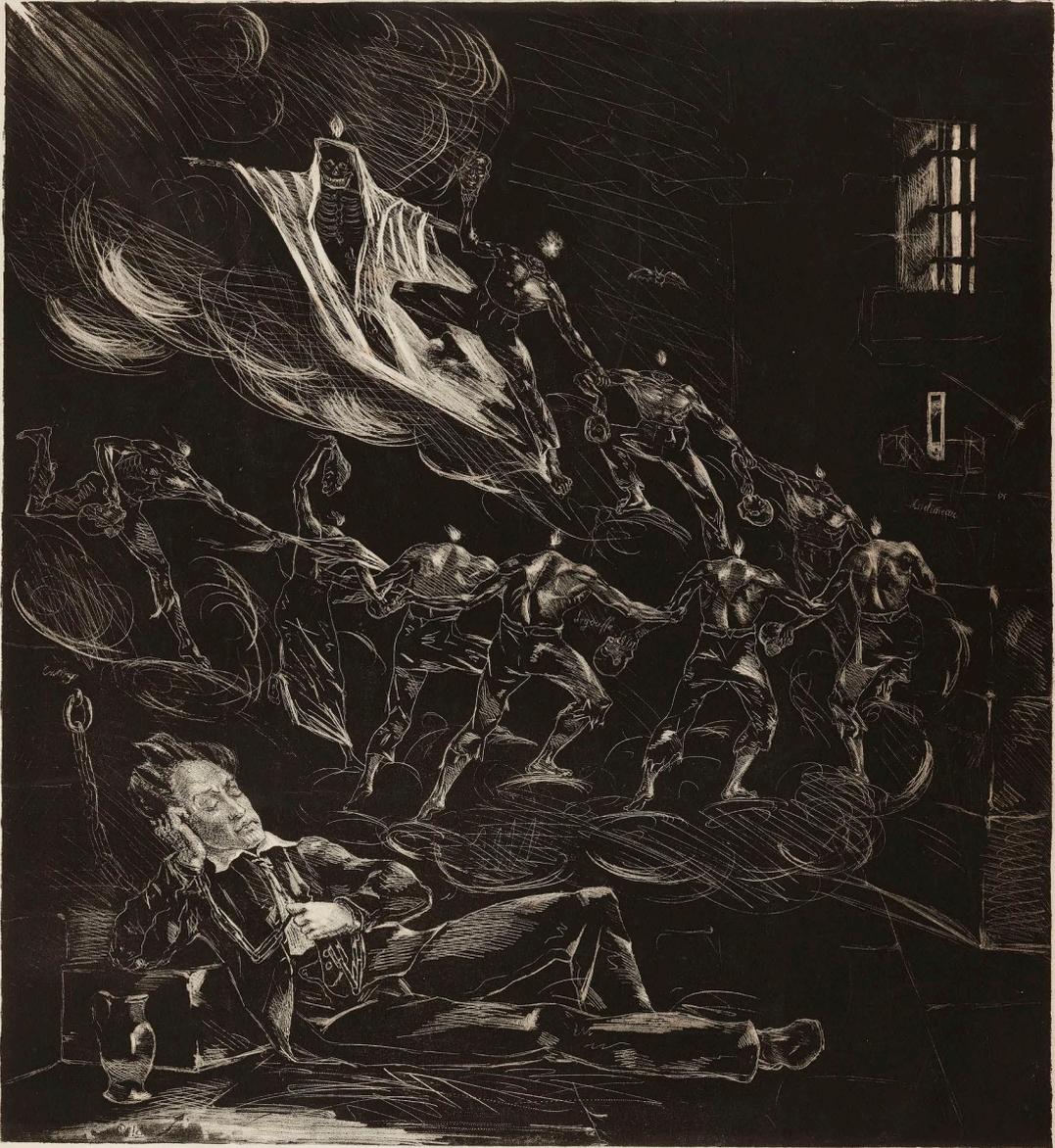
Bibliographie de la France, 16 mai 1829, n° 352 ; Georg-Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Ernst-August Fleishmann, Munich, 1843, p. 219 ; **Washington**, 1974, p. 26-27, n° 113 et fig. 18, p. 42 ; Laura E. Smith, « Prisons, prisoners, and punishment : french caricature and illustration on penal reform in the early nineteenth century », dans *Arts Magazine*, 55/6, New-York, février 1981, p. 134-145, fig. 13 ; **Paris**, 1985-1986, p. 569¹⁶¹¹.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivouillon SNR 3 ; Paris, Maisons Victor Hugo, inv. MVHP-P-2722, inv. 2014.0.63

Rivouillon illustre ici le rêve du prisonnier, relaté par Victor Hugo dans le chapitre XII du *Dernier jour d'un condamné* paru en février 1829, alors que celui-ci vient de découvrir, gravé sur les murs de sa cellule, les noms de célèbres assassins¹⁶¹² : « Je ne suis ni visionnaire, ni superstitieux, il est probable que ces idées me donnaient un accès de fièvre ; mais, pendant que je rêvais ainsi, il m'a semblé tout à coup que ces noms fatals étaient écrits avec du feu sur le mur noir ; un tintement de plus en plus précipité a éclaté dans mes oreilles ; une lueur rousse a rempli mes yeux ; et puis il m'a paru que le cachot était plein d'hommes, d'hommes étranges qui portaient leur tête dans leur main gauche, et la portaient par la bouche, parce qu'il n'y avait pas de chevelure. Tous me montraient le poing, excepté le parricide »¹⁶¹³. L'identification du sujet ainsi que de l'artiste sont dus, pour le XX^e siècle, à Edwin Binney qui, le premier, s'intéressa à cette lithographie¹⁶¹⁴. Néanmoins, un contemporain de Rivouillon, Georg-Kaspar Nagler, considérait, dès 1843, que la lithographie majeure de Rivouillon était bien celle-ci, précisant « Ein solches ist auch durch lithographirte Nachbildung bekannt, unter dem Titel : Le rêve d'un condamné nach Victor Hugo, fol. ».



Figure 165



Rivallan. Sc. 1.

LE RÊVE D'UN CONDAMNÉ.

D'après l'ouvrage de M. Victor Hugo.



Paris chez M. Goussier, Palais National, 1835.

Paris chez M. Goussier, Palais National, 1835.

L.1



Figure 164

L'analyse de la composition de l'œuvre montre deux plans différents et une répartition de la surface en trois parties sensiblement égales sur un fond noir général. Le premier plan, ancré dans la réalité, est constitué par le cachot où le condamné est allongé, ainsi décrit par Hugo : « Voici ce que c'est que mon cachot : Huit pieds carrés. Quatre murailles de pierre de taille qui s'appuient à angle droit sur un pavé de dalles exhaussé d'un degré au-dessus du corridor extérieur. A droite de la porte, en entrant, une espèce d'enfoncement qui fait la dérision d'une alcôve. On y jette une botte de paille où le prisonnier est censé reposer et dormir, vêtu d'un pantalon de toile et d'une veste de coutil, hiver comme été. Au-dessus de ma tête, en guise de ciel, une noire voûte en ogive – c'est ainsi que cela s'appelle – à laquelle d'épaisses toiles d'araignée pendent comme des haillons. Du reste, pas de fenêtres, pas même de soupirail. Une porte où le fer cache le bois »¹⁶¹⁵. Excepté l'ajout de la baie au fond à droite de sa composition, Rivoulon suit assez scrupuleusement cette description, y compris pour la tenue du prisonnier vêtu d'une chemise blanche, d'une veste et d'un pantalon sombre laissant apparaître des chaussures à bout carré, qui repose sur de la paille évoquée par quelques traits blancs entremêlés, presque griffés. Accoudé, il soutient sa tête de la main droite et semble plus assoupi qu'endormi. À l'opposé du condamné de Louis Boulanger (**Fig. 164**), effrayé par les apparitions fantomatiques, celui de Rivoulon montre un visage serein, presque détendu, surmonté de cheveux rejetés vers l'arrière, portrait qui n'est pas sans rappeler, nous semble-t-il, celui du jeune Victor Hugo alors âgé de vingt-six ans et souvent caricaturé avec un front disproportionné que l'on retrouve un peu ici (**Fig. 165**). La main gauche du prisonnier repose sur son ventre, tenant entre ses doigts la chaîne qui lui enserre le poignet et qui est accrochée à un anneau scellé dans le mur derrière lui, mur dont l'appareil de pierre est indiqué par quelques joints parallèles. À gauche de la caisse parallélépipédique sur laquelle il est accoudé, un broc est posé sur le sol, non loin de la base du mur indiquée par un trait semblant dessiner une ligne de fuite et conférant de la profondeur à ce premier plan. Participant de ce décor, on distingue les dalles du sol ébauchées par quelques lignes de construction et, à l'extrême droite, un angle du cachot au-dessus duquel, vers le fond, s'ouvre une fenêtre munie de barreaux assemblés à trous renflés, qui laisse passer la lumière du jour. L'appareil de l'encadrement de la baie est tracé en quelques lignes et la partie gauche de l'embrasure est traitée « à l'essuyé » produisant un effet

lumineux avec une projection de l'ombre de la grille très réussie. Sous l'appui de cette fenêtre, se trouve un graffiti représentant une exécution avec une guillotine se détachant très nettement en blanc sur le fond noir, suivant en cela la description de Victor Hugo : « Je n'irai pas plus loin dans ma recherche. – Je viens de voir, crayonnée en blanc au coin du mur, une image épouvantable, la figure de cet échafaud qui, à l'heure qu'il est, se dresse peut-être pour moi. – La lampe a failli me tomber des mains »¹⁶¹⁶. Trois autres inscriptions sont visibles, gravées sur les parois par les assassins ayant précédé le narrateur du roman : « Voilà, me disais-je, et un frisson de fièvre me montait dans les reins, voilà quels ont été avant moi les hôtes de cette cellule. C'est ici, sur la même dalle où je suis, qu'ils ont pensé leurs dernières pensées, ces hommes de meurtre et de sang ! c'est autour de ce mur, dans ce carré étroit, que leurs derniers pas ont tourné comme ceux d'une bête fauve »¹⁶¹⁷. Curieusement, Rivoulon ne reprend pas les noms de criminels réels évoqués par Victor Hugo - Dautun, Poulain, Martin, Castaing, Papavoine - et il y substitue ceux de Cretingo (au milieu à gauche), Legouffe (au milieu au centre) et d'Asselineau (au milieu à droite, sous la guillotine). Comme nous l'avons déjà précisé, nous n'avons pu identifier qu'un seul d'entre eux : Legouffe. Pourquoi ce changement, alors que le Cussetois avait jusqu'ici assez fidèlement suivi la description d'Hugo ? Nous l'ignorons. Disposés sur une diagonale montant de gauche à droite, ces noms semblent également accompagner la farandole des damnés qui forme le second plan de la composition : le monde onirique.

Comme dans un phylactère de bande dessinée à queue en petites bulles, Rivoulon dispose, au-dessus du corps allongé du condamné, l'illustration du rêve (« [...] c'était une fumée, une imagination de mon cerveau vide et convulsif. »¹⁶¹⁸), alors que chez Boulanger, le narrateur se retrouve à l'intérieur de celui-ci, comme piégé (« J'ai fermé les yeux avec horreur, alors j'ai tout vu plus distinctement. »¹⁶¹⁹). L'effet de fumée est créé par une guirlande de petits nuages tracés à l'aide de lignes courbes sur lesquels l'artiste est revenu en certains endroits avec une série de hachures très marquées, en partie basse tout particulièrement, comme pour bien attester qu'il s'agit d'un rêve issu du cerveau du dormeur. Cette succession de nuages démarre au milieu du côté gauche de la lithographie, se poursuit en une diagonale descendant vers la droite avant que de virer à 180° pour remonter vers l'angle supérieur gauche de la composition où se développent des cumulus d'orage qui semblent s'apprêter à avaler la litanie de personnages debout sur les nuées qu'ils empruntent comme les marches d'un escalier. Cette procession est constituée des silhouettes décapitées des criminels se tenant par les bras, tous torsos nus et vêtus de simples pantalons déchirés en de nombreux endroits, qui tiennent leur tête par la bouche dans une de leur main. Seule exception à cette attitude, une femme, reconnaissable à la robe qu'elle porte, est représentée brandissant de la main gauche sa tête tenue par ses longs cheveux (deuxième personnage en partant de la gauche). Cette ribambelle est menée vers d'épaisses nuées parcourues par un vent violent, indiqué par de nombreux longs traits parallèles, par la figure traditionnelle de la Mort représentée en squelette recouvert d'un linceul qui écarte les bras, désignant, de sa main droite, le cœur de la tempête vers lequel elle semble mener les damnés. La morphologie de tous ces corps aux bustes costauds est soulignée à l'aide de petits à-plats blancs formant reflets alors que les os, les muscles ou les plis des vêtements sont indiqués par de simples traits blancs sur le fond noir. Le détail le plus curieux reste la flammèche qui surmonte le cou des suppliciés et le crâne de la Mort elle-même, évoquant une sorte de Pentecôte macabre. Entre ce groupe et la fenêtre de la cellule, vole une chauve-souris dont on ne sait si elle fait partie du rêve ou de la réalité, voire si elle participe des deux mondes.

Se superposant à ces deux mondes parallèles, et induite par la composition voulue par Rivoulon, on observe une répartition tripartite de la surface : une partie basse ancrée dans le réel (le prisonnier dormant), une bande médiane dédiée au seul rêve (le début de la procession) et une partie haute où la vision s'éloigne (fin de la procession à senestre) et laisse réapparaître le réel (la paroi à dextre et la fenêtre ouverte sur le monde extérieur).

Lorsque Rivoulon réalisa cette estampe, il n'était âgé que de dix-neuf ans. Nous ne connaissons pas les conditions d'apprentissage de l'artiste, mais il semble qu'il ait reçu tout jeune les leçons d'un maître lithographe pour parvenir ainsi à un résultat convenable et d'une très grande originalité. Techniquement, cette lithographie est en effet très intéressante par son aspect qui évoque un travail effectué sur une carte à gratter. L'artiste a enduit la pierre d'une épaisse couche d'encre noire grasse puis, après séchage, a utilisé un stylet pour gratter la surface et sans doute parfois un chiffon, obtenant, excepté pour le visage et les mains volontairement plus travaillés, un aspect de dessin au trait, très sec, presque schématique, à l'opposé du velouté de la lithographie de Charles Motte (**Fig. 164**), sur un dessin de Boulanger. Nous ne serions pas aussi sévère que Pierre Georgel qui trouvait cette estampe médiocre car elle est un hapax qui témoigne de toutes les recherches et de tous les essais que connut le premier tiers du XIX^e siècle dans le domaine nouveau de la lithographie et elle semble avoir bénéficié d'une certaine renommée, si on en croit le commentaire de Nagler.

Si Victor Hugo a vraiment été le modèle choisi par Rivoulon pour la figure du condamné, comme nous en avons émis l'hypothèse plus haut, une interprétation supplémentaire mériterait d'être avancée, relevant de la complexité des charades à tiroir chères à l'écrivain. Le « rêve » décrit pourrait alors être celui de l'écrivain qui, dans son sommeil, s'identifie à son personnage : ce qui était un cauchemar pour ce dernier ne serait alors qu'un songe pour le premier, ce qui expliquerait l'aspect serein du visage du « prisonnier ».

L.2

« La Famille chrétienne livrée aux bêtes par Néron » d'après Hippolyte Maindron

< 25 septembre 1839¹⁶²⁰

Lithographie sur papier vélin crème

H. 48,3 ; La. 31,6 (feuille) ; H. 38 ; La. 25 (pierre)

Ssnd

Inscriptions :

Sur la base de la statue représentée : *FAMILLE CHRETIENNE LIVREE AUX BETES PAR NERON* (les N sont tous inversés)

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *H. Maindron Scit*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *A. Rivoulon del. 1839.*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *SALON DE 1836*

En bas de la feuille, à gauche : *Lith D'harlingue et Gaspard*

En bas de la feuille, à droite : *A Paris Rue des canettes 16 F° S' Germain*

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* surmonté de la couronne royale.

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1839-695*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur d'Harlingue le 25 septembre 1839¹⁶²¹.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 12 octobre 1839, n° 976.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

À cinq reprises au moins, Rivoulon réalisa des reproductions de statues exposées au Salon ou destinées à des collectivités publiques¹⁶²². Il est ici le dessinateur et le lithographe de ce groupe en plâtre d'Étienne-Hippolyte Maindron (1801-1884) présenté au Salon de 1836 (n° 1969) sous le titre *Sous l'empereur Néron, une famille proscrite, composée du père, de la mère et d'un enfant à la mamelle, est livrée aux bêtes dans le cirque*¹⁶²³. Le dessin est assez sûr, les anatomies sont nettement tracées, avec un ombrage étudié, particulièrement dans la figure masculine. Seule la tête du lion présente un raccourci disgracieux, mal maîtrisé, qui rend cette partie de l'œuvre assez ridicule, les ombres soulignant le corps de l'animal formant une masse assez noire particulièrement sur sa tête, artifice sans doute voulu pour mettre en évidence la plastique des êtres humains, mais ayant pour conséquence un déséquilibre dans la composition. Rivoulon commet ici également une erreur de graveur débutant en inversant les N de la légende de ce groupe sur le socle. Nous avons supposé dans un premier temps que Rivoulon n'avait effectué ici que le dessin, gravé par un autre, mais une critique parue dans le *Journal des Artistes* au sujet de la « *Sainte Cécile* » d'après Louis Auvray¹⁶²⁴ nous a permis de lever tout doute à ce sujet et, par comparaison stylistique, d'attribuer au Cussetois le dessin et la lithographie des cinq œuvres concernées¹⁶²⁵.

Maindron était un ami, sans doute assez proche, de Rivoulon dont il réalisa le portrait sur un médaillon de bronze¹⁶²⁶.



L.3 et L.3bis

« Icare essayant ses ailes » d'après Philippe Grass

< juin 1841¹⁶²⁷

Lithographie sur papier vélin crème extraite de *L'Artiste*

H. 32 ; L. 24,3 (feuille) ; H. 27 ; La. 20 (pierre)

Ssnd.

Inscriptions :

En haut, au milieu, imprimé : *L'ARTISTE*.

En bas, à gauche, lithographié (de l'écriture de Rivoulon) : *AR* (accollés) *ivoulon. Del*

En bas, à droite, lithographié (de l'écriture de Rivoulon) : *Grass. Sculp^{sit}*

En bas, au milieu, imprimé sous la lithographie : *Lith. Petit et Bertauts.*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *Icare essayant ses ailes. – SALON DE 1841.*

Sur le **L.3** :

Au dessus de *Lith. Petit et Bertauts.*, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical : *B.R.* (surmonté de la couronne royale)

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* surmonté de la couronne royale.

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1841.1912*

Sur le **L.3bis** :

Au-dessus de *Lith. Petit et Bertauts.*, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical : *B.R.* surmonté de la couronne royale.

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTHEQUE IMPERIALE - EST*

Dans l'angle supérieur gauche de la feuille, au crayon graphite : *Rivoulon (an)*

Dans l'angle inférieur droit de la feuille, au crayon graphite : *d. grass.*

En bas, à gauche, sous la signature, dans un cachet rectangulaire apposé à chaud : *ARTISTE – H^e Del*

En bas, à droite du titre, dans un cachet ovale imprimé en rouge : *DON N°* (imprimé) *3330* (à la plume noire)

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Petit et Bertauts en juin 1841¹⁶²⁸.

Bibliographie : Anonyme, *L'Artiste*, 2, 1841, entre les p. 10 et 11 ; Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les estampes de L'Artiste (1831-1904)*, 1, L'Échelle de Jacob, Paris, 1998, p. 128.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3



L.3

Cette lithographie de Rivoulon représente le groupe en bronze d'*Icare essayant ses ailes* du sculpteur alsacien Philippe Grass (1801-1876), présenté au Salon de 1841 sous le n° 2086¹⁶²⁹. Le trait est assuré, bien qu'un peu appliqué, les ombrages choisis mettant en valeur l'anatomie du jeune éphèbe. Seule la masse sombre du piédestal apparaît, beaucoup moins nuancée, comme un amas gris uniforme de lecture gênante. Cette dernière caractéristique se retrouve dans toutes les œuvres sculptées reproduites par l'artiste en lithographie.

L.4

Monument de Napoléon. Projet présenté par M. Rivoulon

< octobre 1841¹⁶³⁰

Lithographie sur papier vélin crème

H. 27,7 ; L. 22,5

Ssnd.

Inscriptions :

À gauche du projet, imprimé : *Figures du Tombeau ; La Guerre – La Gloire, - L'Histoire, - La Captivité, - La France, - L'Armée ; La Mort, - Le sommeil du Juste. – Bas Reliefs ; - Arrivée des cendres, - La mort à S^e Hélène.*

À droite du projet, imprimé : *Figures de l'Apothéose, - Napoléon, - une couronne d'Aigle, - La Force, - La Justice, - L'Eloquence, - La Sagesse, - La Religion, - Les Beaux-Arts et les sciences, - Le Commerce et l'Abondance, - L'Agriculture et l'Industrie, - Bas Reliefs. – La Terre. – La Bataille d'Austerlitz.*

En bas, au milieu, imprimé sous la lithographie : *Lith. Perrot à Paris.*

Au-dessus de l'inscription précédente, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical : *B.R.* (surmonté de la couronne royale)

En bas, au milieu, imprimé en titre : *MONUMENT DE NAPOLÉON. – Projet – Présenté par M^r Rivoulon.*

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : 1841.3390

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Perrot en octobre 1841¹⁶³¹.

Bibliographie :

H., « Concours pour le monument de Napoléon », dans *Journal des Artistes, Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XV^e année, 2^e volume, n° 19, 7 novembre 1841, p. 293 ; **Bibliographie de la France**, 6 novembre 1841, n° 1029 ; M.P. Driskel, *As befits a legend building a tomb for Napoleon. 1840-1861*, The Kent State University Press, 1993, p. 116 et fig. 64, p. 118 ; Fiona Parr, « The Death of Napoleon Bonaparte and the Retour des Cendres : French and British Perspectives », *Napoleon.org, The History Website of the Fondation Napoleon*, <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/articles/the-death-of-napoleon-bonaparte-and-the-retour-des-cendres-french-and-british-perspectives/> (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

Il ne fait aucun doute que cette lithographie est antérieure à celle, moins détaillée, publiée dans le *Journal des Artistes*¹⁶³². Il s'agit d'un projet présenté au concours organisé après le retour des Cendres pour la réalisation du tombeau de l'empereur Napoléon I^{er} aux Invalides¹⁶³³. Les diverses esquisses furent exposées à l'École des Beaux-Arts le 27 octobre 1841, manifestation qui connut un succès considérable. Thierry Issartel précise : « le projet d'Antoine Rivoulon et Sivers (un architecte et un sculpteur) a une conception similaire [à celui d'Hector Horeau] : la statue de l'Empereur repose sur un globe terrestre soutenu par des figures allégoriques »¹⁶³⁴. Enregistré sous le n° 32, quoique arrivé le premier¹⁶³⁵, ce projet ne fut finalement pas retenu parmi les dix restant en compétition le 30 novembre 1841. Une note très curieuse figure d'ailleurs dans le dossier des archives nationales, à en-tête du ministère de l'Intérieur et portant en marge l'indication « 4 h. » : « Monsieur Vinit veuillez faire déposer dans une salle où il ne puisse être vu de personne un modèle et des dessins qui vous seront remis par M. Rivoulon »¹⁶³⁶. Une note moins personnelle du même auteur, M. Dumont, adressée à « Monsieur Léon Vinit, agent de l'École royale des B.^x arts », nous fournit une réponse : « Monsieur, Quelques modèles destinés au concours pour le monument de Napoléon ont été déposés au Ministère antérieurement à la décision qui a prolongé le délai laissé aux concurrents [sic]. Il faudrait faire prendre demain ces projets et les transporter à l'École pour les y réunir aux autres. Cette opération devra avoir lieu le matin d'assez bonne heure afin d'éviter les regards des curieux [...] »¹⁶³⁷. Il est aussi tout à fait possible que l'artiste ait été très en retard dans la remise de ces documents, ou si peu convaincant qu'il fut décidé de ne pas les exposer¹⁶³⁸. Néanmoins, le projet de Rivoulon retint l'attention de la critique du *Journal des Artistes* : « Nous placerons dans la même catégorie [des peintres ayant présenté un projet sérieux] le monument de MM. Rivoulon et Sivers ; en s'associant, ces deux artistes ont évité l'inconvénient que nous avons souligné plus haut ; l'architecte a tracé les lignes, a construit le monument, et le sculpteur les a décorés avec goût. Deux portes d'airain ferment le catafalque, quatre soldats de la vieille garde surveillent le héros ; au-dessus des figures allégoriques soutiennent un petit globe sur lequel est érigée la statue de Napoléon empereur ; tout est en harmonie dans ce monument ; et il mérite d'être sérieusement examiné par la commission qui sera nommée par le ministre de l'intérieur. » La légende accompagnant la publication de la lithographie de ce projet

est elle aussi très élogieuse : « À ce numéro est joint un trait lithographié du projet du monument de Napoléon, exposé par MM. Rivoulon et Siévert, projet qui a été fort remarqué. *Un accident arrivé au moment du tirage, nous force d'ajourner au prochain numéro la distribution de cette lithographie.* » Nous n'avons pu identifier précisément le collaborateur de Rivoulon dont le nom était bien Siéver, et non Siévert ou Sivers, et dont Driskell précise qu'il n'apparaît plus dans les registres du concours bien qu'il figurât dans la proposition initiale accompagnant le projet¹⁶³⁹. En outre, vu la précision donnée dans le dossier, « un architecte et un sculpteur », il est évident que Rivoulon s'était présenté comme spécialiste en ce dernier domaine¹⁶⁴⁰.

Les deux concurrents avaient, comme beaucoup de leurs adversaires, pris le parti-pris d'un sépulcre en forme de mausolée, et non en crypte, construit selon le principe d'une élévation pyramidale. Cette figure géométrique trouve d'autant plus son sens que la partie « chapelle » proprement dite évoque la campagne d'Égypte avec son soubassement à corniche débordante orné de quatre bas-reliefs (*La Terre, La Bataille d'Austerlitz, La mort à S^{te} Hélène, L'Arrivée des cendres*) et la porte d'entrée talutée surmontée d'une corniche palmiforme. De part et d'autre de cet accès se trouvent, de gauche à droite, les figures allégoriques de *La France* et du *Sommeil du juste* auxquelles répondaient à l'arrière *L'Armée* et *La Mort*. Au-dessus de la corniche égyptisante, un aigle centré aux ailes repliées se détache devant une guirlande convexe dont les extrémités aboutissent, aux angles supérieurs du tombeau, à des têtes de lions formant les modillons d'une corniche à acrotères (peut-être cette architecture, très romanisante, voulait-elle évoquer la campagne d'Italie ?). Au milieu de la façade, juste derrière le rapace, se trouve le « N » napoléonien surmonté d'une couronne impériale d'où chutent, symétriques, les deux pans d'un ruban. La guirlande se poursuit sur les quatre faces du monument, enserrant plusieurs autres figures symboliques : *La Gloire* et *La Guerre* ailées, visibles de gauche à droite, et, en pendant, à l'arrière, *L'Histoire* et *La Captivité*. Sur la terrasse du môle principal, juste au-dessus des symboles impériaux, trône *La Religion* portant la croix (à laquelle les ailes des figures inférieures forment comme une gloire) flanquée, sur les autres faces, des *Beaux-Arts* et des *Sciences*, du *Commerce* et de *l'Abondance* et enfin de *L'Agriculture* et de *l'Industrie* ; ces statues sont adossées à un bloc de maçonnerie parallélépipédique orné de stèles en ses angles. Sur ce dernier sont dressées les figures de *La Force* et de *La Sagesse* (visibles), de *La Justice* et de *L'Eloquence*. Enfin, sommant le tout, un globe entouré d'aigles aux ailes éployées supporte la statue à l'antique de l'Empereur tenant l'enseigne surmontée de l'aigle impérial. La qualité du dessin est ici, contrairement à l'opinion que nous avons émise pour les reproductions des sculptures de Salon, patente ainsi que la maîtrise de la technique lithographique¹⁶⁴¹. Les drapés sont nerveusement dessinés, les attributs finement détaillés et l'ombrage de l'ensemble dessiné pour la meilleure mise en valeur des volumes.

Nous n'avons pas trouvé de logique interne à la progression verticale des allégories envisagées qui semblent avoir été disséminées « au petit bonheur la chance ». Néanmoins, elles visent sans aucun doute à rappeler les derniers moments tragiques de l'empereur, la prospérité de la France sous son règne et son rayonnement, les grandes batailles n'étant évoquées que par le bas-relief de *La Bataille d'Austerlitz* qui semble être considérée comme l'apogée du règne. Symboliquement, il n'y a donc pas d'interrogations non solutionnées. Architecturalement, si l'édifice est conçu sur le principe des monuments commémoratifs, tout son vocabulaire, hormis la geste impériale, est celui de l'art funéraire : bas-reliefs commémoratifs, guirlandes mortuaires, acrotères évoquant les autels en forme de cippes, portes à vantaux en ferronnerie, figures voilées et ailées, etc.¹⁶⁴²

Ce dessin est le seul connu du projet Rivoulon-Siévert. Y eut-il d'autres élévations, des plans de détail, des croquis plus précis des sculptures, des maquettes ? Cela est vraisemblable car on imagine mal que seule une vue artistique ait été envoyée pour un concours d'une telle importance.

L.5

Projet d'un monument à l'Empereur Napoléon

< novembre 1841¹⁶⁴³

Lithographie sur papier vélin crème extraite du *Journal des Artistes*

H. 21,8 ; L. 14

Ssnd.

Inscriptions :

En haut, au milieu, imprimé : *JOURNAL DES ARTISTES N° 4 (?)*

En bas, à gauche, imprimé sous la lithographie : *Rivoulon lith.*

En bas, au milieu, imprimé sous la lithographie : *lith. Labbé et Gendre, r. de Seine S^t G^r 37.*

Au-dessus de l'inscription précédente, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical : *B.R.* (surmonté de la couronne royale)

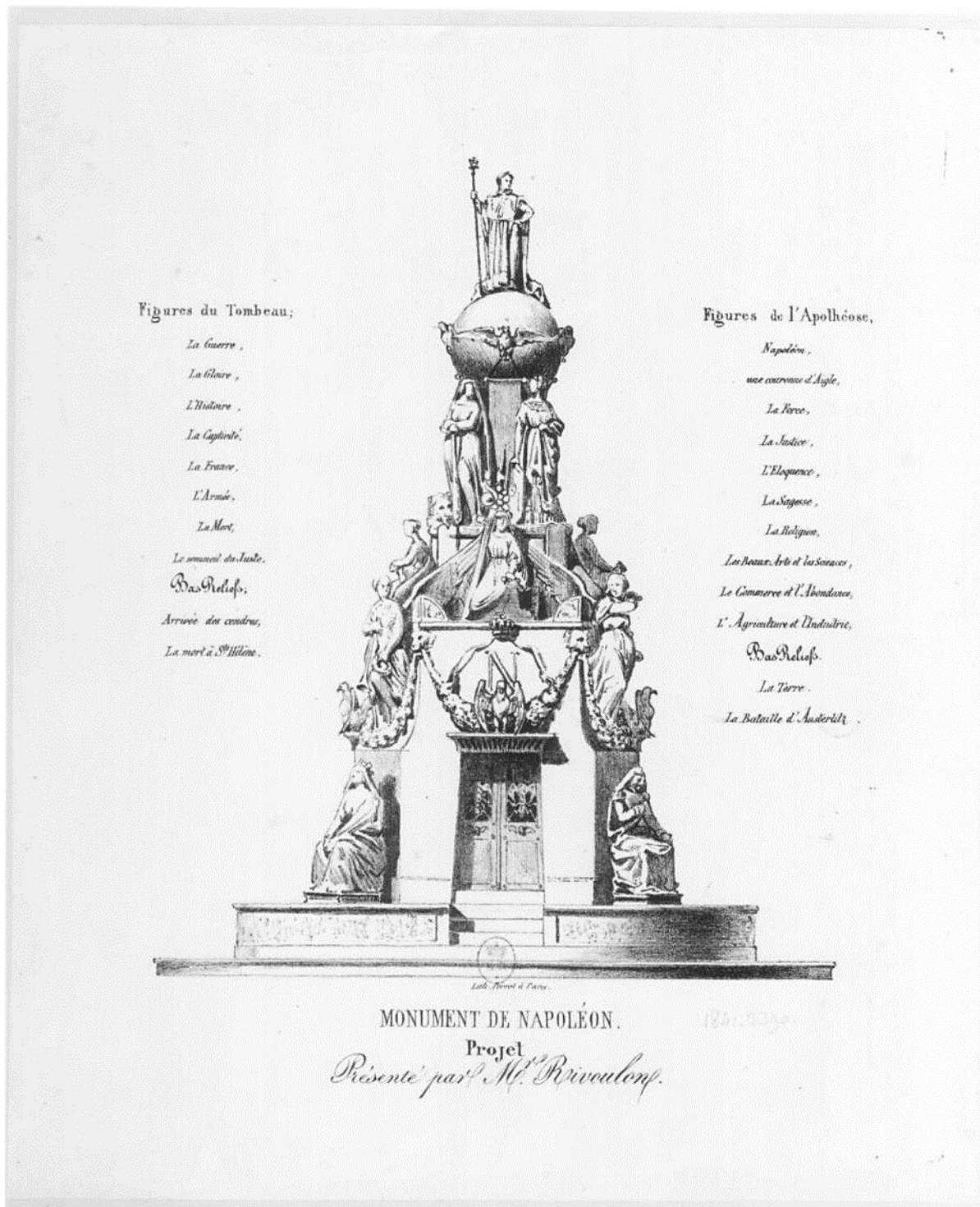
En bas, au milieu, imprimé en titre : *Projet d'un monument – à l'Empereur Napoléon.*

En haut, à gauche, au crayon graphite, n° d'ordre du dépôt légal : *4,065*

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1841.4065*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Labbé en décembre 1841¹⁶⁴⁴.



L.4

Bibliographie :

H., « Concours pour le monument de Napoléon », dans *Journal des Artistes, Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XV^e année, 2^e volume, n^o 19, 7 novembre 1841, p. 293 ; « Concours pour le monument de Napoléon », dans *Journal des Artistes, Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XV^e année, 2^e volume, n^o 23, 5 décembre 1841, illustration en regard de la page 368 ; *Bibliographie de la France*, 1^{er} janvier 1842, n^o 64.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3



L.5

Cette lithographie éditée cette fois-ci par Labbé et Gendre et non plus par Perrot, comme notre n° L.4, est presque semblable à cette dernière mais ne comporte plus les légendes descriptives des allégories et a été imprimée à l'envers, comme en fait foi le « N » inversé. Quelques détails diffèrent néanmoins qui prouvent que le dessin avait été entre temps remanié : la position différente de la tête de *La France*, l'attitude plus droite de *La Religion* ou encore les inscriptions discernables sur la stèle placée entre *La Force* et *La Sagesse*. Il est tout à fait possible que le projet précédent étant entre les mains du jury du concours, Rivoulon ait dû refaire une nouvelle lithographie dans le but de la publication dans le *Journal des Artistes*.

L.6

« Regret » de Théodore Fantin-Latour

< juillet 1844¹⁶⁴⁵

Lithographie sur papier vélin crème en collaboration avec Maggiolo

H. 61,8 ; L. 72,8 (feuille) ; H. 44,6 ; L. 59,9 (lithographie)
Ssnd.

Inscriptions :

En bas, à gauche, sous le cadre de la gravure : *Chez Marsani Quai aux Fleurs. 7.*

En bas, au milieu, sous le cadre de la gravure : *Fontin [sic] -Latour del. Maggiolo et Rivoulon sculp. Lith. de Gosselin*

En bas, à droite, sous le cadre de la gravure : *chez Forgues à Toulouse et à Marseille.*

En bas, à gauche, sous les inscriptions précédentes, au centre d'entrelacs : *REGRET*

En bas, à droite, sous les inscriptions précédentes, au centre d'entrelacs, et parallèle au texte précédent : *PESAR*

En bas, au milieu, sous les inscriptions précédentes : *à Lyon chez Gadola r. des trois Rois, 3, à la Guillotière.*

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *B.R.* surmonté de la couronne royale.

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : *1844-2668*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par Gosselin en juillet 1844¹⁶⁴⁶.

Bibliographie :

IFF, 15, 1985, p. 15, n° 19.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Gr. SNR Maggiolo

Le tableau reproduit par les deux artistes était sans doute une œuvre de Théodore Fantin-Latour (1805-1875), père d'Henri, dont on ne connaît guère la production. Il est intéressant de remarquer que cette toile, dont nous n'avons pu retrouver trace, semble totalement inspirée, voire presque littéralement copiée, des *Regrets* de Claude-Marie Dubuffe (1827) qui avaient connus, avec leur pendant, *Les Souvenirs*, un énorme succès, étant dif-



fusés par la gravure à plus de quatre-vingt mille exemplaires¹⁶⁴⁷. Maggiolo était un dessinateur lithographe italien qui travailla à Paris entre 1830 et 1847¹⁶⁴⁸, et avec lequel Rivoulon collabora à une autre reprise¹⁶⁴⁹. Techniquement, cette lithographie est une réussite, l'opposition des noirs et des blancs, le modelé des gris et le jeu subtil avec le grain de la pierre étant parfaitement maîtrisés, conférant un moelleux certain à l'ensemble.

L.7

Affiche de l'Almanach des Mystères de Paris

< octobre 1844¹⁶⁵⁰

Lithographie en collaboration avec Maggiolo

H. 56,4 ; L. 43,7 (feuille)

Inscriptions :

En haut, au milieu de la marge supérieure, suivant une ligne convexe : *AL-MAN[N inversé]ACH-DES – MYSTERES DE PARIS*

De part et d'autre du mot *ALMANACH* de l'inscription précédente : *50^C*
50^C

En bas de l'image, au milieu, en lettres formées d'ossements : *1845*

En bas, à droite du dessin, dans la marge, en lettres cursives qui semblent être de la main de Rivoulon : *Rivoulon et Maggiolo.*

En bas, à gauche du dessin, dans la marge, en capitales : *LITH. FOUR-QUEMIN.*

En bas, au milieu de la marge inférieure, sur quatre lignes : *ALMANACH DE L'INDUSTRIE NATIONALE, pour 1845... "50^C - ALMANACH DRO-LATIQUE, pour 1845, Illustré... "50^C - ANNUAIRE DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS, pour 1845, 1 Fort Vol... 2^F 50^C - ALMANACH DES GLOIRES NATIONALES, pour 1845... "50^C -*

En bas, à droite, au-dessus des prix de l'inscription précédente, au crayon graphite : *1844-3653*

En bas, au milieu, dans un cachet ovale vertical rouge à cheval sur la marge et l'image : *B.R* (surmonté de la couronne royale)

Sur la feuille de support en vergé crème :

En haut, au crayon graphite : *AA* (entrelacés) – *C-7- Maggiolo P almanach des mystères de Paris*

En bas, à droite, au crayon graphite : *G40031*

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Villain en octobre 1844¹⁶⁵¹.

Bibliographie :

IFF, 15, 1985, p. 15, n° 18.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. SNR Maggiolo (ancienne cote AA3)

Cette revue qui était publiée à Paris chez Desloges par un certain F. Mesuré ne connut que deux numéros en 1844 et 1845. Elle était divisée en deux sections : les *Mystères du mal* et les *Mystères du bien*. La livraison de 1844 comprenait cent seize pages alors que la suivante, à laquelle participa Rivoulon, était réduite à vingt feuillets¹⁶⁵². Le dessin de cette affiche a été réalisé de façon strictement symétrique. Les deux artistes ont choisi de délimiter l'illustration par une harpie étendant ses ailes de chauve-souris en arrondi vers le bas, dans la partie haute, et par une couronne mortuaire à trois voltes maintenues par des anneaux, dans la partie basse, sous laquelle les chiffres de l'année 1845 sont formés d'ossements entrelacés. Le cadre ainsi délimité est séparé en deux, dans le sens de la hauteur, par une chaîne à maillons rectangulaires pendant d'un collier enserrant le cou de la harpie et s'achevant, vers le bas, par un fer de forçat. La harpie possède un visage ridé presque masculin, aux oreilles pointues, surmonté de la chevelure de serpents habituellement réservée aux Gorgones. Son buste aux lourds seins pendants émerge d'une nuée et, de ses deux bras musculeux étendus en croix, elle maintient le corps de deux longs serpents dont les queues s'enroulent autour de ses avant-bras ; leurs têtes d'où jaillissent des langues bifides sont situées au milieu des bords gauche et droit du cadre. Des omoplates du monstre jaillissent des ailes de chiroptères aux membranes très marquées, surmontées de deux grandes griffes au sommet des bras. L'observation anatomique des ailes de chiroptères est ici assez précise. L'os du bras qui se termine par la griffe du premier doigt est correctement dessiné, l'épaule n'étant pas visible puisque confondue avec celles, humaines, du monstre. Les quatre autres doigts sont, pour les trois derniers, discrètement évoqués dans l'ombre par des traits verticaux et le dernier, qui longe l'arête de l'aile, a une articulation de phalange peut-être un peu trop marquée. La membrane alaire est bien dessinée, se fondant dans la partie supérieure du décor des scènes, mais Rivoulon et Maggiolo, afin d'obtenir une forme en V derrière la tête de la harpie et de bien détacher le titre de la revue, ont omis le propatagium qui va normalement de l'épaule au bras. Il est évident qu'à défaut d'une observation directe de l'animal, le dessinateur a étudié des planches anatomiques précises. Autour de l'extrémité de la chaîne que la harpie porte au cou, se trouvent, pêle-mêle : une épée, un masque de théâtre figé, un crâne, un livre, un pistolet, une coupe renversée d'où s'écoule un liquide, et une fiole en forme de carafe, fermée par un bouchon, dont les lettres OISO visibles sur la panse laissent supposer le mot « poison » ; ces objets évoquent le monde souterrain du crime et des sociétés

50^c ALMANACH DES MYSTERES DE PARIS 50^c

P. Goussier et M. Goussier

ALMANACH DE L'INDUSTRIE NATIONALE , pour 1845	50 ^c
ALMANACH DROLATIQUE , pour 1845, Illustré	50 ^c
ANNUAIRE DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS , pour 1845, 1 Fort Vol	2 ^r 50 ^c
ALMANACH DES CLOIRES NATIONALES , pour 1845	50 ^c

64002

L.7

secrètes, principal sujet de la revue. À gauche de la chaîne, la scène est divisée horizontalement en deux par l'arche et le parapet d'un pont. Sur ce dernier, la partie supérieure d'un fiacre est visible devant lequel se tiennent deux hommes en redingotes et huit-reflets : le premier, près de la portière de la voiture, écarte ses bras comme s'il demandait du secours et le second, appuyé sur le parapet, regarde un homme qui vient de se jeter à l'eau. Ce dernier, vêtu d'une redingote, d'un pantalon rayé et de bottines tombe, bras écartés, dans la rivière sombre où se reflète la lumière de la lune. À droite de la chaîne, un groupe de personnages masculins se tient derrière une table recouverte d'un tissu à franges. Les deux hommes du premier plan semblent parlementer ; le plus à gauche possède

un visage anguleux et paraît plongé dans ses pensées, alors que son compagnon, au haut front dégarni et portant lunettes, désigne de sa dextre trois couteaux entrecroisés posés sur la table et de la gauche un homme qui leur fait face. Ce dernier, au visage jeune et imberbe surmonté de cheveux mi-longs bouclés, est vêtu d'un frac sur un gilet et une chemise au col noué par un foulard, ainsi que d'un pantalon blanc. Tenant de la main gauche son huit-reflets contre sa hanche, il tend sa main droite au-dessus des poignards en un geste de serment. Le fond de la scène évoque de sombres boiseries alors que le sol est constitué par un fruste plancher. Ces deux scènes évoquent sans aucun doute l'aspect ténébreux de la revue : un homme poursuivi par des policiers ou des brigands et une réunion de société secrète dans un lieu sombre qui laisse envisager, par le symbole des armes entrelacées, de très mystérieux desseins. D'un point de vue technique, la lithographie est une indéniable réussite. L'opposition des clairs et des obscurs donne une grande intensité aux décors. Les lumières indirectes, lune ou éclairage ambiant invisible, créent des reflets sur les personnages et les détails des scènes traitées dans une gamme importante de niveaux de gris rendent encore plus sombres les coins noirs, afin de renforcer l'impression de mystère. Il nous semble que la technique lithographique doit ici beaucoup à Maggiolo, passé maître dans ces nuances, mais que le dessin est presque entièrement le fait de Rivoulon, dont la main est reconnaissable tout particulièrement dans la scène de droite, avec sa construction en frise, avec un seul élément de perspective (la table) et les bustes inclus dans une seule bande, ainsi que dans le décor. Il est néanmoins tout à fait possible que Maggiolo ait été le concepteur et le réalisateur de la scène de gauche, moins caractéristique des compositions du Cussetois.

Le contexte de cette publication, comme d'ailleurs le choix des iconographies de l'affiche ici étudiée, est celui du succès grandissant du roman-feuilleton mis à l'honneur depuis 1836 par deux nouveaux quotidiens : *La Presse* et *Le Siècle*. C'est néanmoins dans le *Journal des débats* que parurent, en 1842-1843, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, roman qui connut dès le 13 février 1844 les honneurs de la scène au théâtre de la Porte-Saint-Martin, sous le titre *Les Mystères de Paris, pièce d'une durée de sept heures*, et auquel le nom de cet almanach est visiblement emprunté¹⁶⁵³. Peu de temps après, paraissait dans *L'Époque* en 1844, *Les Mystères de Londres* d'un certain Sir Francis Trolopp, pseudonyme de Paul Féval¹⁶⁵⁴. Un des points communs de ces deux romans populaires était l'exploration des bas-fonds et la mise en scène de sociétés secrètes avec leurs rituels solennels que nous retrouvons ici.

L.8

« Sainte Cécile » d'après Louis Auvray

< juin 1845¹⁶⁵⁵

Lithographie sur papier vélin crème

H. 31,3 ; La. 23,9 (feuille) ; H. 24 ; La. 18 (pierre)

Sbg: Rivoulon D^{el}

Inscriptions :

Sur le côté gauche du socle de la statue représentée : L. AUVRAY

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : Imp. Lemercier à Paris

En bas, au milieu, imprimé en titre : S^{TE} CÉCILE, - Statue en pierre par LOUIS AUVRAY, - pour la ville de Valenciennes.

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : B.R. (surmonté de la couronne royale)

Dans l'angle supérieur droit, à la plume noire, n° d'ordre du dépôt légal : 2243

En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : 1845-2243

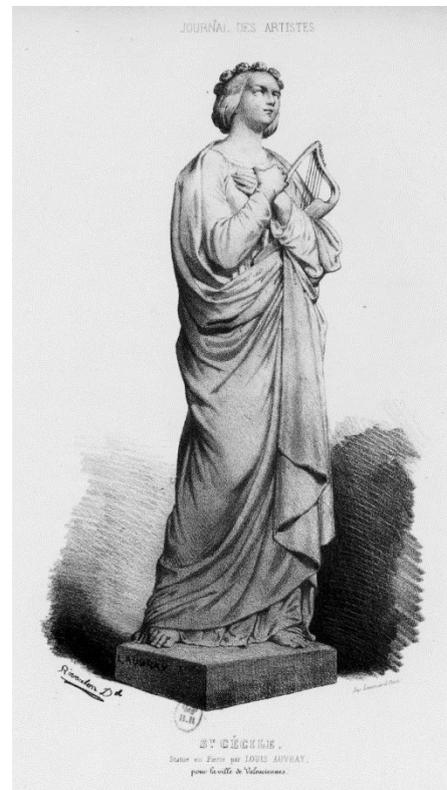
Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Mayer en juin 1845¹⁶⁵⁶ et publiée dans le *Journal des Artistes* le 13 juillet suivant.

Bibliographie : Anonyme, « Album du Salon de 1845. Sainte Cécile par M. L. Auvray », *Journal des Artistes*, chez Lemercier, Paris, 13 juillet 1845, p. 247 et illustration en regard.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

Cette statue de Louis Auvray avait tout d'abord fait l'objet d'un modèle en plâtre réalisé à la demande de la société Sainte-Cécile de Valenciennes. Sa réalisation en pierre de Tonnerre pour l'église Saint-Nicolas de cette même ville fut l'objet d'une commande du ministère de l'Intérieur, le 30 avril 1844, pour un montant de quatre mille francs. Achevée en avril 1845, elle fut présentée au Salon de la même année sous le n° 2033¹⁶⁵⁷.



L.8

La lithographie fut commentée en ces termes dans le *Journal des Artistes* : « Les traits de la sainte sont fins et élégants, malheureusement il n'a pas été possible à M. Rivoulon d'en rendre sur une petite échelle toute la délicatesse. Cette figure est jolie, mais n'a point le caractère distingué de l'original. Ce n'est pas un reproche que nous adressons à M. Rivoulon, nous savons combien il est difficile avec le crayon lithographique de rendre toute l'expression d'une œuvre un peu plus grande que nature. » Cette dernière remarque prouve que Rivoulon réalisa bien le dessin et la lithographie.

Il est intéressant de comparer ce travail de Rivoulon avec la traduction de l'œuvre qu'Alphonse-Jean-Baptiste Vien (1814-après 1870) grava pour la *Revue artistique et Littéraire*¹⁶⁵⁸.

L.9

« Le Commerce et l'Abondance » d'après Louis Auvray

< octobre 1845¹⁶⁵⁹

Lithographie sur papier vélin crème

H. 31,5 ; La. 24,3 (feuille) ; H. 25 ; La. 17 (pierre)

Sbd: Rivoulon - 1845.

Inscriptions :

Sur le côté gauche du socle de la statue représentée : L. AUVRAY

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Impé par Auguste Bry Paris.*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *LE COMMERCE ET L'ABONDANCE.*
– *Groupe en pierre par Mr Louis Auvray, - pour la ville de Valenciennes.*

En bas, au milieu, apparaissant en brun, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : B.R. (surmonté de la couronne royale)

Dans l'angle supérieur gauche, à la plume noire, n° d'ordre du dépôt légal : 3647

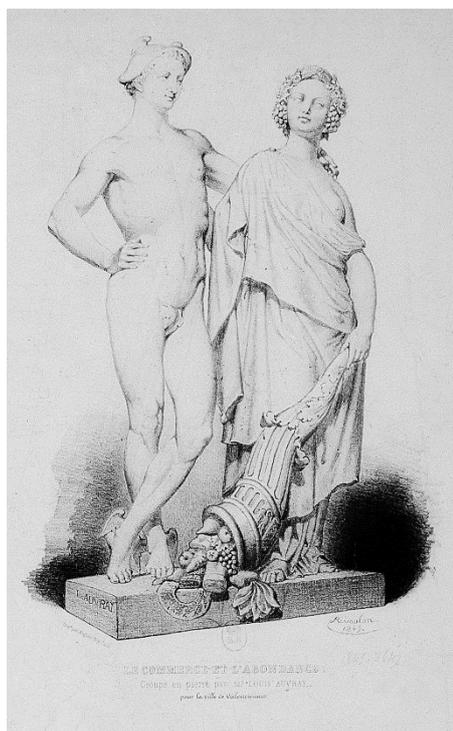
En bas, à droite, au crayon graphite, n° du dépôt légal : 1845-3647

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Auguste Bry en octobre 1845¹⁶⁶⁰.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

Ce groupe en pierre de Louis Auvray, dessiné et visiblement lithographié par Rivoulon, était destiné à orner la fontaine du marché aux herbes de Valenciennes en 1842 et fut détruit, à une date inconnue, lors de son transport à l'académie de la même ville¹⁶⁶¹.



L.9

L.10

Portrait de M. le Baron L.D..., député, ancien secrétaire interprète de l'Empereur, maître des requêtes au Conseil d'État

≤ mars 1846¹⁶⁶²

Lithographie sur papier vélin crème

H. 50 ; L. 34,8 (feuille) ; H. 28,5 ; L. 23 (pierre)

Sbg : Rivoulon – 1846

Inscriptions :

En haut, à gauche, au crayon graphite : AA2 Rivoulon (A

En haut, au milieu, au crayon graphite : Ideville (Henry-Amédée Lelorgne, comte d')

En bas, à gauche, sous la signature, dans un cachet ovale imprimé en rouge : DON N° (imprimé) 2808 (à la plume noire)

En bas, légèrement à droite du milieu, au crayon graphite : *Le Baron Lelorgne d'Ideville – Secrétaire Interprète de l'Empereur – Napoléon I'*

Historique :

Cette lithographie a été donnée à la Bibliothèque impériale par Rivoulon le 12 mars 1856¹⁶⁶³.

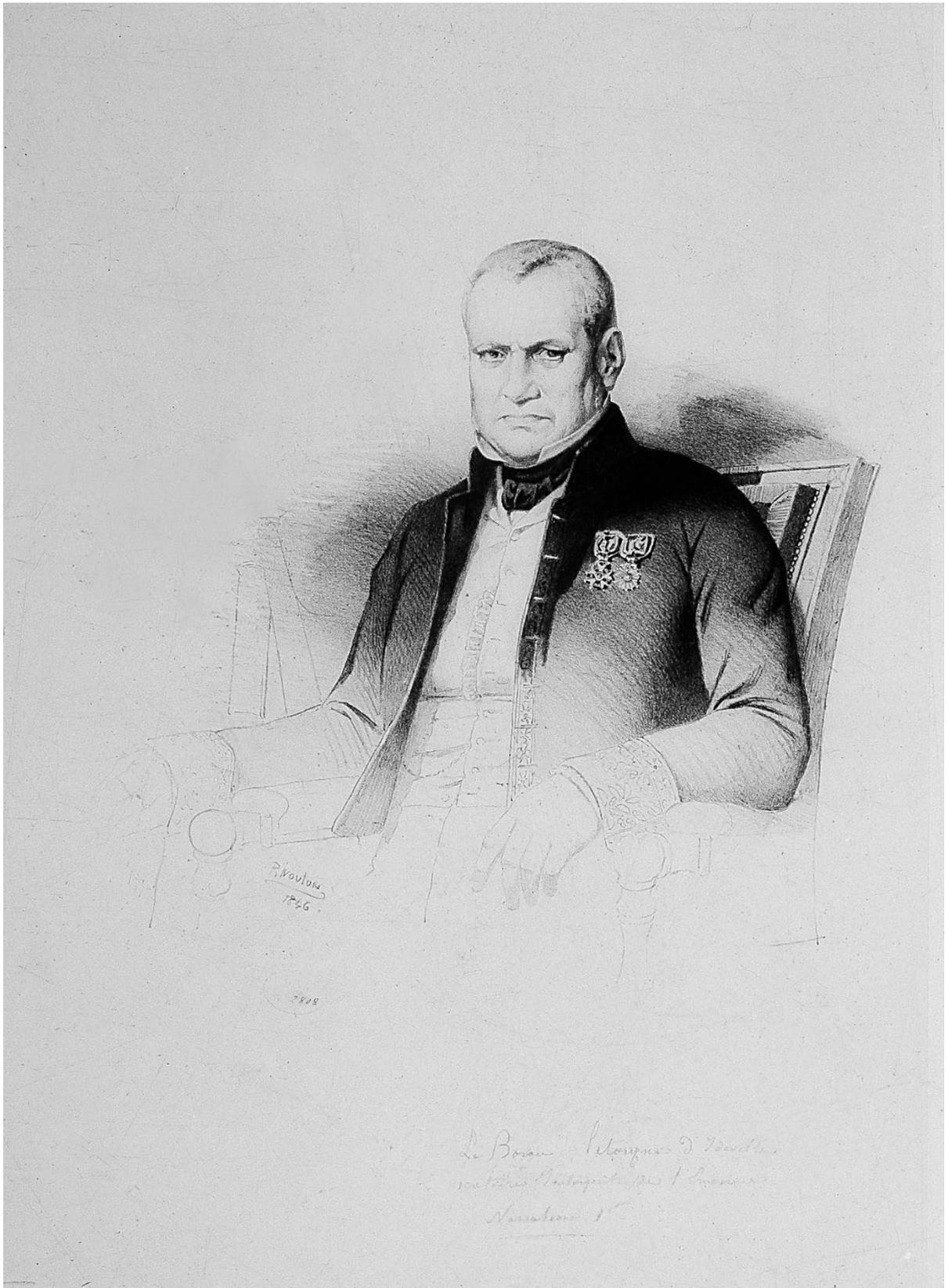
Bibliographie :

Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 11, Paris, réédition de 1981, p. 202

Lieu de conservation : Département des estampes et de la photographie, inv. AA2

Œuvres en rapport :

P.35



L.10

Nous avons précisé ailleurs l'identité du personnage représenté ainsi que les éléments que nous possédions sur le tableau dont le présente estampe est tirée¹⁶⁶⁴. Si le dessin est ici très maîtrisé, particulièrement dans l'expression du visage, il faut bien admettre que cette lithographie présente des maladresses généralement imputables à des débutants comme le grattage très maladroit de l'encre vers la gauche, au niveau des ombrages de fond.

L.11 et L.11bis

Famille de lions

≤ mars 1851¹⁶⁶⁵

Lithographie sur papier vélin crème

H. 28 ; L. 39,7 (feuille) ; H. 20 ; L. 31 (pierre) (n° *II*)

H. 34,8 ; L. 50 (feuille) ; H. 20 ; L. 31 (pierre) (n° *11bis*)

Sbd : *AR* (accolés)*rivoulon*

Inscriptions :

N° *II* :

En haut, à droite, au crayon graphite : *Rivoulon*

En bas, à gauche, imprimé sous la lithographie : *Rivoulon lith.*

En bas, à droite, imprimé sous la lithographie : *Imp. Lemerrier à Paris*

En bas, au milieu, à cheval sur la pierre et la bordure, dans un cachet ovale imprimé en rouge : *BIBLIOTH.NATIONALE – R.F.*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N°* (imprimé) *524* (manuscrit au crayon graphite) – *1851*

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3

N° *11bis* :

En haut, à droite, au crayon graphite : *AA2 Rivoulon (A)*

En bas, à gauche, imprimé sous la lithographie : *Rivoulon lith.*

En bas, à droite, imprimé sous la lithographie : *Imp. Lemerrier à Paris*

En bas, à gauche, dans un cachet ovale imprimé en rouge : *DON N°* (imprimé) *2809* (à la plume noire)

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon AA2

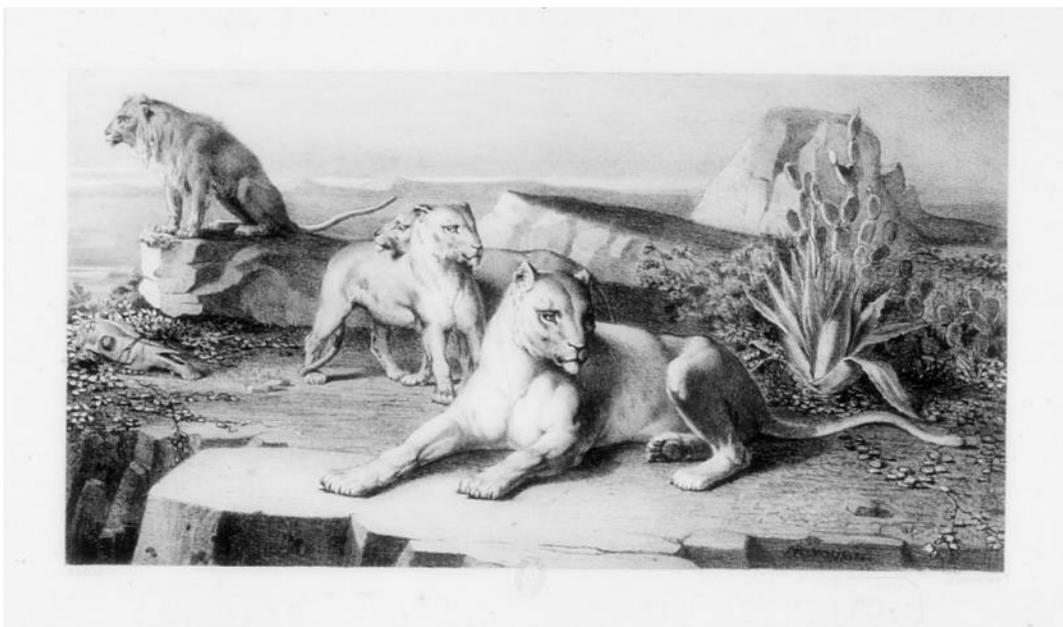
Historique :

Le n° *II* fut déposé, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Lemerrier le 17 mars 1851¹⁶⁶⁶ ; le n° *11bis* a été donné à la Bibliothèque impériale par Rivoulon le 12 mars 1856¹⁶⁶⁷.

Œuvres en rapport :

P.47

Cette lithographie, dont nous connaissons deux exemplaires identiques, a été effectuée par Rivoulon d'après un de ses tableaux exposé au Salon de 1850¹⁶⁶⁸. Celui-ci avait été apprécié par le peintre et critique Auguste Galimard (1813-1880) qui trouvait même que son emplacement dans les salles ne lui rendait pas hommage¹⁶⁶⁹. Même si les têtes des lionnes semblent un peu anguleuses, l'impression générale est plutôt agréable grâce à des jeux d'ombres et de lumières subtils avec, pour horizon, l'étendue désertique que l'on devine au loin. L'existence de cette estampe permettra d'identifier l'œuvre originale si elle réapparaît un jour sur le marché de l'art ; il sera alors possible de juger de la qualité de cette œuvre qui séduisit le peintre renommé qu'était Auguste Galimard.



L.11

L.12 et L.12bis

Première opération de la pierre faite en présence du roi Louis XI, par Germain Colot au Cimetière S^t Séverin, janvier 1474

≤ novembre 1853¹⁶⁷⁰

Lithographie sur papier vélin crème

H. 47,7 ; La. 63 (feuille) ; H. 36,9 ; La 46,6 (dessin) (n° 12)

H. 51,5 ; La. 65,2 (feuille) ; H. 36,9 ; La 46,6 (dessin) (n° 12bis)

Sdbd : *Rivoulon*. (le N est inversé) – 1851.

Inscriptions :

N° 12 :

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Rivoulon pinx. et lith.*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Imp. Lemercier Paris*

En bas, au milieu, imprimé en titre, en deux colonnes :

Col. 1 : PREMIÈRE OPÉRATION DE LA PIERRE – FAITE EN PRÉSENCE DU ROI LOUIS XI, - par GERMAIN COLOT au Cimetière S^t Séverin, Janvier 1474.

Col. 2 : EARLIEST OPERATION [sic] FOR THE STONE – PERFORMED IN PRESENCE OF KING LOUIS 11th, - by GERMAIN COLOT in the Cemetery of S^t Severin, January 1474.

En bas, au milieu, sous le texte précédent : *Paris-F. SINNET Editeur, 10 passage Colbert.*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTH.IMPERIALE - EST*

En bas, à droite, dans un cachet octogonal à cheval sur la lithographie et la marge, imprimé à l'encre rouge : *DÉPÔT LÉGAL – Seine N° (imprimé) 9069 (manuscrit au crayon graphite) – 1853*

Dans l'angle supérieur droit, au crayon graphite : *Rivoulon.*

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3 et AA 4

N° 12bis :

En bas, à gauche, imprimé directement sous la lithographie : *Rivoulon pinx. et lith.*

En bas, à droite, imprimé directement sous la lithographie : *Imp. Lemercier Paris*

En bas, au milieu, imprimé en titre, en deux colonnes :

Col. 1 : PREMIÈRE OPÉRATION DE LA PIERRE – FAITE EN PRÉSENCE DU ROI LOUIS XI, - par GERMAIN COLOT au Cimetière S^t Séverin, Janvier 1474.

Col. 2 : EARLIEST OPERATION [sic] FOR THE STONE – PERFORMED IN PRESENCE OF KING LOUIS 11th, - by GERMAIN COLOT in the Cemetery of S^t Severin, January 1474.

En bas, au milieu, sous le texte précédent : *A. WEIL Edit. 14, Rue Jean-Jacques Rousseau, PARIS.*

Au verso, au crayon graphite : *Brasseur–Me Marguet baguette bois inv No. 3 f*

Lieu de conservation : Londres, Wellcome Library, inv. n° 23338i

Historique :

Le n° 12 fut déposé, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Lemercier en novembre 1853¹⁶⁷¹ ; le n° 12bis a été acquis par la Wellcome Library de Londres, à une date inconnue.

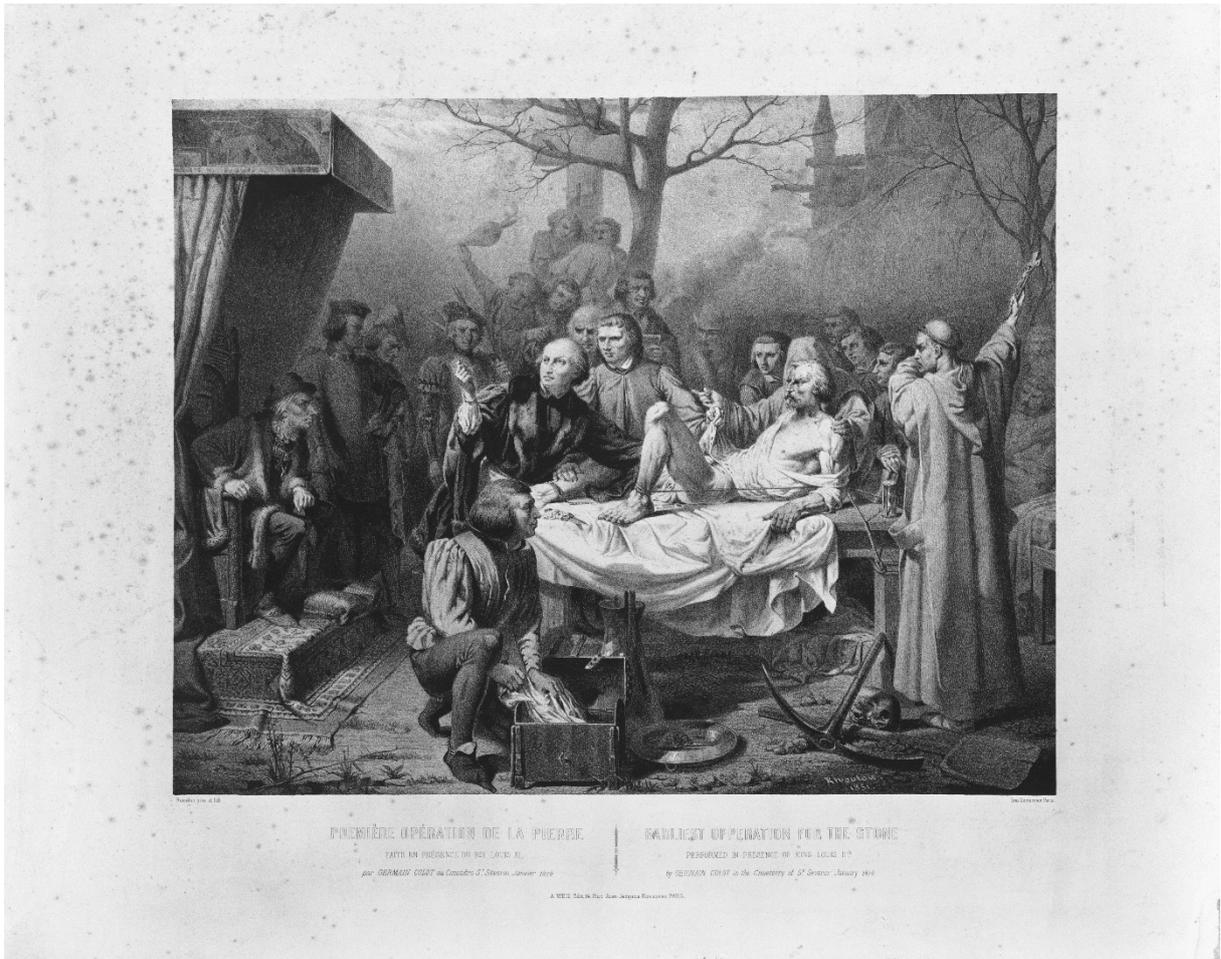
Bibliographie :

Bibliographie de la France, 1^{er} juillet 1854, n° 2442 ; Gustave-Joseph-Alphonse Witkowski, *Structure et fonctions du corps humain*, H. Lauwereyns, Paris, 1877, p. 560 ; Anonyme, dans *The Proceedings of the Medical Society of the County of Kings*, 3, Everett hall, Brooklyn, N.Y., septembre 1878, p. 203 ; *Idem* octobre 1878, p. 235 ; *Idem*, novembre 1878, p. 257 ; Eugen Holländer, *Die Karikatur und Satire in der Medizin Mediko-kunsthistorisches Studie*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1905, p. 49 et 53, fig. 27 ; Anonyme, "Histoire de la chirurgie. De quand date l'opération de la taille ?", dans *La Chronique Médicale*, 13^e année, n° 24, 15 décembre 1906, p. 806-809 ; Eugen Holländer (com.), « Siebente Gruppe. Varia und Photographien », dans *Katalog zur Ausstellung der Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk zur Erröffnung des Kaiserin Friedrich-Hauses*, cat. exp., Ferdinand Enke, Berlin, 1906, p. 197, n° 68 ; Gustave-Joseph-Alphonse Witkowski, *L'art profane à l'église. Ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes. Contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux. France*, Jean Schemit Libraire, Paris, 1908, p. 108-109,

fig. 108 ; Anonyme, « Obiter dicta from foreign journals ; Vesical calculi from the standpoint of medico-historic art », dans *Interstate Medical Journal*, 15, Interstate Medical Journal Company, Saint-Louis, janvier-décembre 1908, p. 396 (illustration) et 397 ; Anonyme, « XXXVII. La médecine dans l'art. L'opération de la pierre par Rivoulon (1851) », dans *Paris médical : la semaine du clinicien*, 6, Paris, 1912, p. 705 ; Fielding-Hudson Garrison, *An Introduction to the History of Medicine*, Saunders, Philadelphie et Londres, 1914, p. 636¹⁶⁷² ; Eugen Holländer, « Calculi of the Bladder and Kidneys. A Medical and Culturally Historical Study », dans *The Urologic and cutaneous review*, 28/3, Saint-Louis, Missouri, USA, mars 1924, p. 153 ; Anonyme, « Editorial », dans *The Irish Journal of medical Science, the official Journal of the royal Academy of Medicine in Ireland*, 4/11, sixième série/47, novembre 1929, p. 697 ; Henri Allorge, « Une lithotomie en 1475. Le franc-archer de Meudon », dans *Le Courrier d'Épidaure*, 3/9, novembre 1936, p. 24 ; William Doolin, « Some antique stones », dans *The Irish Journal of medical Science, the official Journal of the royal Academy of Medicine in Ireland*, 11/12, sixième série/132, décembre 1936, p. 709-721 ; William Doolin, *Wayfarers in Medicine*, William Heinemann, Londres, 1947, p. 150 ; M. M. Melicow, « Inter-relationships of medicine and art », dans *Bulletin of the New-York Academy of Medicine*, 33/5, New-York, mai 1957, p. 351 ; Frederick Parkes-Weber, *Aspects of death and correlated aspects of life in art, epigram, and poetry. Contributions towards an anthology and an iconography of the subject*, 4^e édition, McGrath Publishing Company, College Park, Maryland, 1971, p. 355 ; Anonyme, « Diskussionbeiträge », dans *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*, Westdeutscher verlag, 1971, p. 27 (reprint de 1990)¹⁶⁷³ ; Samuel L. Andelman, *The New Home Medical Encyclopedia*, 2, Quadrangle Books, 1973, p. 537 ; Anonyme, « Diskussionbeiträge », dans *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*, Westdeutscher verlag, 1975, p. 27 ; Kathryn L. McCance et Sue E. Huether, *Pathophysiology : the biologic basis for disease in adults and children*, St Louis, Baltimore, Philadelphie [etc.], C. V. Mosby, 1990, p. 1110 ; Richard J. Wolfe, *Robert C. Hinckley and the Recreation of the first operation under ether*, Francis A. Countway Library of Medicine, The Boston Medical Library, Boston, 1993, p. 4 ; Page de couverture de Asociación Española de Urología, *Actas Urologicas Españolas*, volume 25, n° 4, avril 2001 ; H. D. Nöske, « Das Wagnis der Sectio alta », dans *Der Urologe B*, 41/6, Springer-verlag, décembre 2001, p. 586 (illustration) ; Vivian et Christine Nutton, « The Archer of Meudon : A Curious Absence of Continuity in the History of Medicine », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 58/4, Oxford University Press, octobre 2003, p. 401-427 ; Viraj A. Master, Maxwell V. Meng et Marshall L. Stoller, « Stone Nomenclature and History of Instrumentation for Urinary Stone Disease », dans *Urinary Stone disease, the practical guide to medical and surgical Management*, Humana Press, Totowa-New-Jersey, 2007, p. 15, fig. 7 ; V. Tode (Clinica de Urologie, Spitalul Judetean de Urgenta Constanta), « Aspecte din istoria urologiei », dans *Jurnalul oficial al Asociatiei Romane de Urologie*, 1/2007, p. 1-17, figure 7, p. 15 ; Grégoire Chamayou, *Les corps vils : expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, coll. "Les empêcheurs de penser en rond", La Découverte, Paris, 2008, p. 66 ; Irmina Nahon, Gordon Waddington, Grace Dorey, et Roger Adams, « The History of Urologic Surgery », dans *Urologic Nursing*, 31/3, 2011, p. 173-180 (illustration) ; Rafael Mandressi, « Les limites du cadavre. La tentation de la vivisection humaine, XVI^e-XVIII^e siècles », dans *Histoire, médecine et santé. Revue d'histoire sociale et culturelle de la médecine, de la santé et du corps*, 2, 2012, p. 109-135 (consultable sur <https://journals.openedition.org/hms/296> ; <http://muse.jhu.edu> ; <http://www.executedtoday.com/?s=archer> ; https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Germain_Colot_performing_an_operation_for_bladder_stone_Lit_Wellcome_L0025089.jpg ; <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101393991-img> (consultés le 31 août 2022)¹⁶⁷⁴

Œuvres en rapport :

P.53, D.32, D. 33 et D.34



L.12bis

Cette lithographie fut, comme le tableau dont elle était tirée¹⁶⁷⁵, extrêmement célèbre, particulièrement dans le monde médical anglo-saxon comme l'atteste la pléthorique bibliographie en langue anglaise qui, dès 1878, la mentionne ou la reproduit. En témoigne également la publicité qui lui fut faite, entre autres, dans les diverses livraisons de la revue américaine *The Proceedings of the Medical Society of the County of Kings* de 1878, sous le titre suivant : « Pictures and Portraits valuable and appropriate, for the offices of the medical profession, dentists and apothecaries »... Soit comment meubler agréablement sa salle d'attente ! La description qui était faite de la lithographie était, certes, élogieuse : « No. 9. EARLIEST OPERATIONS FOR THE STONE, performed in the presence of King Louis XI of France, by G. Colot, January, 1474, after Rivoulon's celebrated picture. Photograph 13 by 10 1/2, on card 21 by 14 inches. **\$2.00**. Larger size, 12 by 16 inches, on card 21 by 27 inches. **\$4.00**. ». Il ne s'agissait pas de la lithographie proprement dite, mais d'une photographie de celle-ci et non du tableau, la section des reproductions d'huiles sur toile se trouvant visiblement à la suite des estampes. Parmi les neuf « décorations » ainsi proposées, se trouvaient *La chambre de dissection* de Rembrandt, en chromolithographie (1), une chalcographie de *L'anatomiste* de Gabriel-Cornelius von Max (2) et, vendu comme son pendant, dans la même technique, la *Mort de Christophe Colomb* de Fleury (3), *Ed. Jenner vaccinant un enfant*, d'après une statue de Wm Heilmüller (4), des portraits d'éminents médecins et chirurgiens, sous le n° 5, un vitrail représentant un médecin en costume du XV^e siècle (6), *Brandt découvrant le phosphore*, photographie d'après la célèbre estampe d'Ulm (7) et *Le Dentiste* de Gérard Dow, conservé à Dresde (8)... Bref, un choix très éclectique oscillant entre généralités et anecdotes précises parmi lesquelles la légendaire opération de la pierre du non moins légendaire Germain Colot avait sa place. Cette œuvre est, sans aucun doute, l'une des meilleures lithographies de reproduction de l'artiste, bien que de nombreuses facilités soient encore clairement visibles dans le rendu des ombres, tout particulièrement. L'évidente recherche dans l'aspect velouté de l'ensemble cherche visiblement à se rapprocher le plus possible de celui des dessins préparatoires au lavis¹⁶⁷⁶. Fut-ce le fait d'avoir titré la lithographie en français et en anglais qui conduisit à sa diffusion outre-Manche et Atlantique ou bien fut-ce un intérêt immédiat manifesté par les anglo-saxons pour le tableau qui conduisit à ce bilinguisme, le succès semblant alors assuré auprès d'eux ? Il nous est bien difficile de répondre.

L.13

« Portrait de M. Jules de Laboutraye, ancien consul-général à Dublin et à Dantzig » de C. Kiesslermann

≤ mars 1853¹⁶⁷⁷

Lithographie sur papier vélin crème

H. 50 ; L. 34,8 ; H. 28,5 ; L. 23 (pierre)

Sbg : AR (accolés)ivoulon. Lith. – 1853

Inscriptions :

En haut, à gauche, au crayon graphite : 2. Rivoulon (A)

En bas, à gauche, au-dessus de la signature : C. Kiesslermann
del. –Dantzig 8 August

En bas, au milieu, à cheval sur la pierre et la bordure, dans un cachet ovale imprimé en rouge : BIBLIOTH.IMPERIALE - EST

En bas, au milieu, imprimé : Imp. Lemerrier Paris

En bas, à droite, dans un cachet octogonal imprimé à l'encre rouge : DÉPÔT LÉGAL – Seine N° (imprimé) 1516 (manuscrit au crayon graphite) - 1853

Historique :

Cette lithographie fut déposée, au titre du dépôt légal, par l'éditeur Lemerrier en mars 1853¹⁶⁷⁸.

Bibliographie :

Bibliographie de la France, 21 mai 1853, n° 761.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, n° AA2

Jules-Alexandre-Louis Le Bon de la Boutraye (30 juin 1786 - 25 novembre 1852) commença en 1815 une carrière militaire qui le conduisit, dès le mois d'octobre de cette même année, à l'état-major de la garde nationale. Il devint chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur le 24 mai 1821¹⁶⁷⁹. On le retrouve consul de France à Dantzig au moins depuis 1831 et jusqu'en 1835, date à laquelle il devint consul à Dublin avant d'être mis en disponibilité fin août 1837¹⁶⁸⁰. Il semble s'être ensuite surtout occupé de littérature jusqu'à sa mort en 1852¹⁶⁸¹. D'après le baron de Cussy, ce personnage était un piètre diplomate qui fut mis à la retraite sur décision personnelle de Louis-Philippe. C'est sans aucun doute au cours de sa présence en Prusse au début des années 1830 que Carl-Heinrich Kiesslermann (1801-1868)¹⁶⁸², peintre d'histoire et de portraits, surtout de personnalités de Dresde, réalisa ce portrait. Ce dernier fut lithographié par Rivoulon sans doute à l'occasion du décès récent de l'ex-consul, si l'on en croit la date du dépôt légal de cette lithographie. Le tableau original était vraisemblablement conservé par la famille de ce dernier.

Le modèle est vêtu de ce qui est sans doute son habit de chef d'escadron de la Garde nationale, avec une veste à haut collet, boutonnant gauche sur la poitrine et dont on distingue à la ceinture le départ des basques, portée sur un pantalon clair, sans doute blanc. Les devants de l'habit, le collet et les parements comportent une broderie de branches de chêne et la croix de la Légion d'honneur est attachée à la base du collet, côté gauche. Cette dernière décoration lui ayant été accordée en 1821, il est possible que ce soit à cette occasion que ce portrait fut peint alors que Le Bon de la Boutraye était âgé de trente-cinq ans, ce qui semble correspondre à sa physionomie. La tête ronde est surmontée d'une courte coiffure ondulée laissant le front dégagé, qui se prolonge en longues pattes sur les tempes ; le cou est dissimulé par une cravate sombre remontant sous le menton.

Rivoulon a ici utilisé la technique fréquente chez lui de l'estompage progressif des lignes dans la partie basse du buste que l'on trouve déjà dans le *Portrait de M. le Baron L.D*¹⁶⁸³, les mains simplement dessinées au trait disparaissant progressivement. Afin de faire ressortir le modèle, il noircit le fond plus ou moins fortement, plutôt qu'il ne l'ombre, selon un schéma qui pourrait laisser supposer que le tableau était d'un format ovale. L'ensemble est plutôt techniquement et formellement réussi.



L.13

L.14

Éléphantiasis du scrotum

1857

Lithographie

In 4°

Sbd : AR (accolés)

Inscriptions :

En bas, au milieu, en légende : *ELEPHANTIASIS DU SCROTUM*

Historique :

Cette lithographie fut réalisée pour illustrer un rapport sur un mémoire rédigé par le docteur Clot-Bey en Égypte, concernant « l'éléphantiasis des arabes et en particulier de celui qui se développe au scrotum » ; c'est sans doute l'auteur du rapporteur, le baron Larrey, qui sollicita Rivoulon pour cette planche.

Bibliographie :

H^e Larrey (baron), « Rapport à la Société de chirurgie sur l'éléphantiasis du scrotum », extrait des *Mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, Victor Masson, Paris, 1856, p. 161 et illustration en frontispice ; H^e Larrey (baron), « Rapport sur le mémoire de M. le docteur Clot-Bey intitulé De l'éléphantiasis des arabes et en particulier de celui qui se développe au scrotum », dans *Mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, 4, Victor Masson, Paris, 1857, p. 705 et illustration en fin d'article.

Lieu de conservation : inconnu

Le baron Larrey précise, dans son compte rendu de l'opération de Clot-Bey : « Cette image nous a semblé utile à reproduire, comme spécimen de l'éléphantiasis du scrotum, parvenu aux dimensions les plus considérables ; et un artiste d'un talent vrai et modeste, M. Rivoulon, a bien voulu en faire la lithographie que nous avons placée au frontispice de notre rapport ». D'après le *Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine*, il s'agit d'une « Augmentation de volume parfois considérable du scrotum due à un œdème chronique ferme en rapport avec les obstructions lymphatiques d'une filariose »¹⁶⁸⁴. Cette pathologie tropicale est fréquente dans les zones d'endémie filarienne, c'est-à-dire l'Afrique, l'Inde, l'Asie du Sud-Est, l'Amérique latine et la zone Pacifique, l'Égypte étant toujours, de nos jours, le seul pays méditerranéen atteint.

Rivoulon est d'autant plus précis dans la représentation de cette maladie qu'il a reproduit, sans y faire référence, une lithographie de Salvatore Tresca (1750 ?-1815) publiée dans un ouvrage du célèbre médecin des rois Louis XVIII et Charles X, Jean-Louis Alibert (1768-1837), paru en 1832 (**Fig. 166**)¹⁶⁸⁵. Tresca étant décédé en 1815 et la présente estampe portant bien l'indication *Tresca sculp^t.*, il est vraisemblable que ce dessin ait paru antérieurement, peut-être dans un des volumes publiés auparavant par Alibert¹⁶⁸⁶.

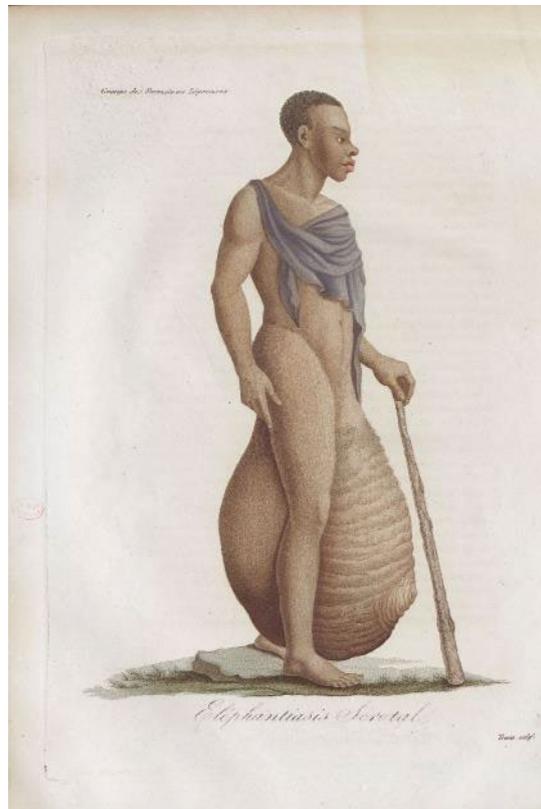
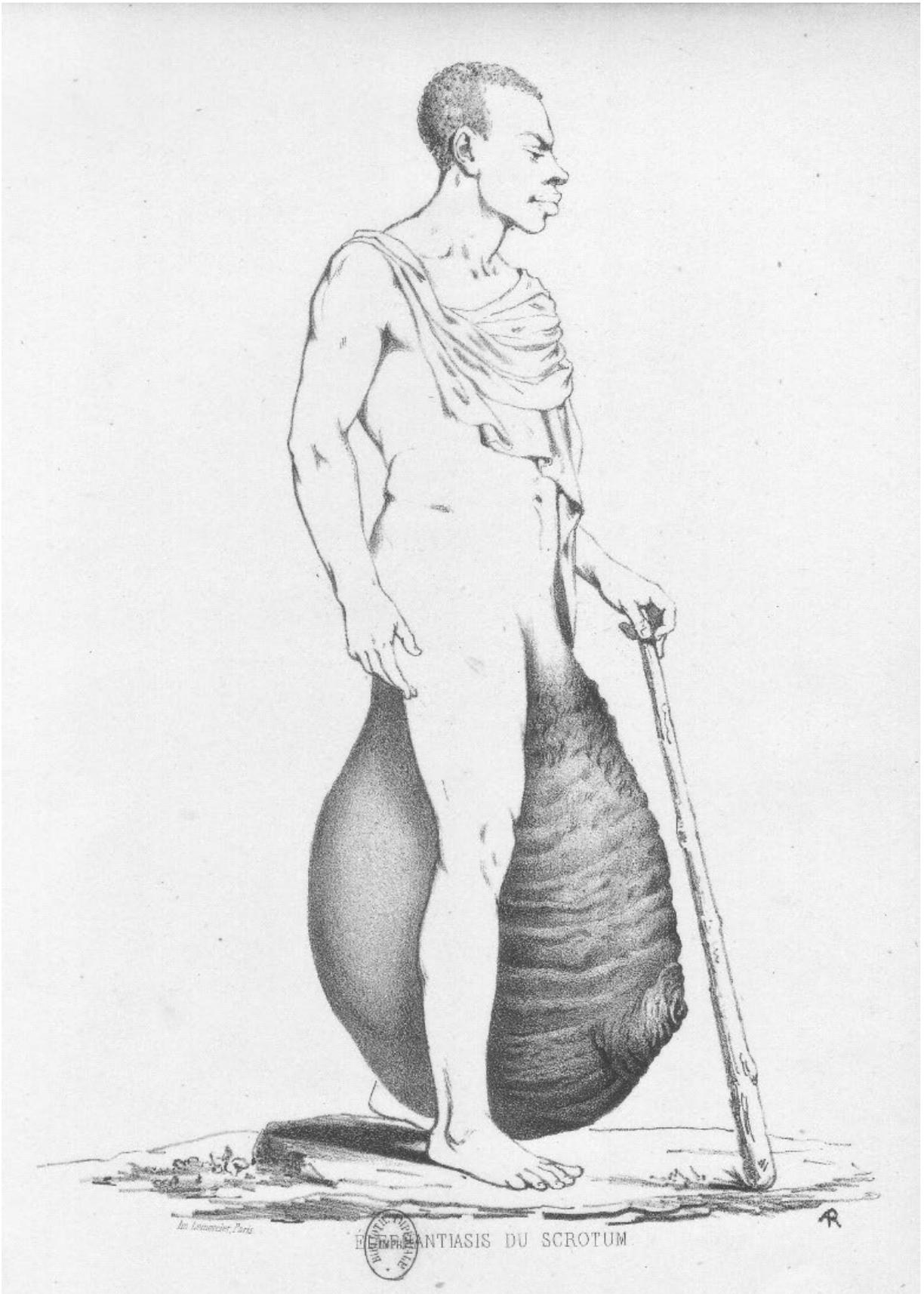


Figure 166



L.14



Eaux-fortes

E.-F. 1

Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356

< 18 août 1839¹⁶⁸⁷

Eau-forte

H. 21,2 ; L. 13,1 (page) ; H. 1,3 ; L. 17,4 (cadre)

Inscriptions :

En haut, à gauche, imprimé : 1839

En haut, au milieu, imprimé : *JOURNAL DES ARTISTES*

En haut, à droite, imprimé : *N° 7 Vol. 2*

En bas, à gauche, imprimé sous l'eau-forte : *Rivoulon pinx. et sc.*

En bas, au milieu, imprimé sous l'eau-forte : *Arrestation de Charles le mauvais*

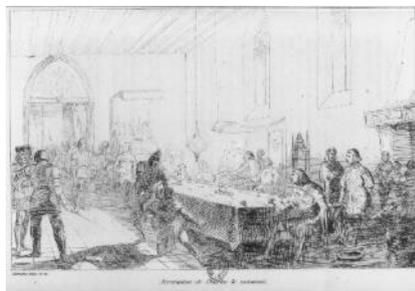
Historique :

Cette eau-forte tirée du tableau exposé au Salon de 1839 a été publiée dans le *Journal des Artistes* la même année.

Bibliographie :

Anonyme, dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 2^e volume, n° 7, Imprimerie de Ducessois, Paris, 18 août 1839, p. 112 et illustration en regard.

Lieu de conservation : inconnu.



E.-F.1

Œuvres en rapport :

P.15

Nous avons analysé l'œuvre, du point de vue de sa composition et de ses sources d'inspiration, dans la notice de notre n° *P.15*. Dans le domaine de la gravure, il convient de constater que Rivoulon maîtrise parfaitement la technique de l'eau-forte, dans le modelé et l'accentuation des différents plans de la composition. Il a traité son tableau comme un dessin au trait, privilégiant les éléments importants qu'il souhaitait mettre en valeur.

E.F.2

Les Pelerins d'Emmaüs [sic]

< 21 juin 1840¹⁶⁸⁸

Eau-forte sur papier vélin blanc

H. 22 ; La. 13,6 (feuille) ; H. 19,5 ; La. 11,6 (pierre).

Ssnd.

Inscriptions :

En bas, à gauche, imprimé directement sous l'eau-forte : *Rivoulon pinx. et sc.*

En bas, au milieu, imprimé en titre : *Les Pelerins d'Emmaüs*

En bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical à cheval sur l'eau-forte et la marge : B.R. (surmonté de la couronne royale)

Historique :

Cette eau-forte est tirée d'un tableau, à la suite d'une commande de l'État en 1840 à l'artiste, destinée à l'église de sa ville natale de Cusset, commande qui semble ne pas avoir abouti : *Jésus disparaissant aux yeux des disciples qui l'avaient accompagné au bourg d'Emmaüs* ; elle a été publiée dans le *Journal des Artistes* en 1840.

Bibliographie :

Anonyme, dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 25, Imprimerie de Ducessois, Paris, 21 juin 1840, p. 400 et illustration en regard.

Lieu de conservation : BnF, Département des estampes et de la photographie, inv. Rivoulon SNR 3.



E.-F.2

Œuvres en rapport :

P.17

Les remarques que nous avons effectuées pour l'œuvre précédente s'appliquent parfaitement à la présente eau-forte.

Sculptures

S.1 (et P.1)

Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris

1832

Sapin (structure), plâtre, cire, peinture, dorure

H. 64,6 ; L. 54,1 (toile) H. 155 ; L. 110 (avec cadre)¹⁶⁸⁹

S. sur la base de l'autel situé au centre du tympan : *A RIVOULON*

Historique :

Voir *P.1* ; le cadre a été restauré le 24 avril 1858 par Peter Mauger, menuisier à Guernesey¹⁶⁹⁰ ; restauré sur place, en juin 2018, par Jean-Pierre Galopin et les deux médaillons peints par Agnès Archimbaud.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 4 et *KK 27, n° 965.

Bibliographie

[https://fr-fr.facebook.com/perma-](https://fr-fr.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1259278167426456&id=160681813952769)

[link.php?story_fbid=1259278167426456&id=160681813952769](https://fr-fr.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1259278167426456&id=160681813952769) ;

[http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-](http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/scenes-de-notre-dame-de-paris)

[hugo/oeuvres/scenes-de-notre-dame-de-paris](http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/scenes-de-notre-dame-de-paris) ; [http://groupugo.div.jus-](http://groupugo.div.jus-sieu.fr/Groupugo/doc/17-01-21audinet.pdf)

[sieu.fr/Groupugo/doc/17-01-21audinet.pdf](http://groupugo.div.jus-sieu.fr/Groupugo/doc/17-01-21audinet.pdf) (consultés le 31 août 2022).

Lieu de conservation : Paris, Maisons Victor Hugo, inv. MVHP-P-2722 (peinture) ; Guernesey, Hauteville House (cadre).

Ce cadre a été présenté avec sa toile par Rivoulon pour être exposé au Salon de 1833 et fut rejeté par le jury. Il trahit non seulement l'intérêt immédiat du Cussetois pour Victor Hugo mais aussi sa double formation de peintre et de sculpteur. Dans ce cas précis, c'est à des techniques de modelage qu'eut principalement recours le Cussetois, alors âgé de vingt-trois ans, mélangeant un grand nombre de matériaux et de techniques¹⁶⁹¹. Pourquoi l'œuvre fut-elle alors refusée ? Il est bien difficile de le savoir et il n'est possible que d'émettre des hypothèses. Il semble que les œuvres mélangeant peinture et sculpture aient été alors très rares et posaient le problème de leur classification dans l'une ou l'autre section, la mode des cadres « d'artistes » n'étant pas encore née¹⁶⁹². Rivoulon semble, nous l'avons signalé à plusieurs reprises, avoir « fait ses classes » chez un imprimeur lithographe et il dut fréquenter également les ateliers d'encadreurs qui, au XIX^e siècle, « réunissaient côte à côte les mouleurs – qui préparaient la pâte et l'appliquaient sur le cadre – les repareurs – qui retouchaient le moulage – les doreurs et les brunisseurs. En 1832 [année de réalisation de la présente œuvre], on dénombrait à Paris vingt-cinq "fabricants de bordures et encadreurs d'estampes" réunis sous la même rubrique *commerce, fabrique pour les Beaux-Arts* »¹⁶⁹³. Cet apprentissage sur le tas, lié à un intérêt visiblement dévorant pour l'estampe, la peinture et la sculpture, pourrait expliquer ce premier essai témoignant d'un désir de « syncrétisme » ou d'une quête, celle d'une volonté de combiner, d'une façon ou d'une autre, les deux arts. En outre, il faut rappeler que, si le roman de Victor Hugo reçut, dès mars 1831, un indéniable succès, il froissa néanmoins l'Église catholique qui le mit à l'index en 1834¹⁶⁹⁴. Nombre des membres du jury du Salon étant de fervents croyants, il est possible que l'accentuation, par Rivoulon, de l'aspect fantastique du roman avec ses figures diaboliques et mystiques, ait pu heurter certains jurés bien-pensants.

S.2a et S.2b

Un groupe équestre en bronze Don Quichotte et Sancho¹⁶⁹⁵

< février-mars 1837¹⁶⁹⁶

Bronze à patine brune (fonte au sable)

Don Quichotte : H. 24 ; L. 20 (*S.2a*)

Signé sur la terrasse, près de la jambe avant gauche du cheval, : *Rivoulon*

Signé sur la terrasse, près de la jambe arrière droite du cheval : *E Quesnel*

Sancho : H. 20 ; L. 20 (*S.2b*)¹⁶⁹⁷

Signé sur la terrasse, devant la jambe avant droite de l'âne : *Rivoulon*

Signé sur la terrasse, à côté de la jambe avant gauche de l'âne : *E Quesnel*

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1837 et fut refusée par le jury ; nous apprenons, par la *Gazette des tribunaux* du 12 février 1843, que ce groupe avait été fabriqué en chocolat par la maison Masson et qu'il n'eut pas le succès espéré ; ce dernier vendit alors le modèle au fondeur Quesnel qui éclata le groupe pour former deux sujets distincts ; la signature de Rivoulon ne figurant pas sur ces derniers, le Cussetois attaqua en justice les deux entrepreneurs, sept ans après les faits ; un couple est passé en vente à Saumur chez Deloys, en live (*Arts équestres et cynégétique*), le mercredi 3 novembre 2021, sous le n° 176.



S.2a

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 8 et *KK 31, n° 60.

Bibliographie :

Anonyme, « Nouvelles et variétés », dans *L'Éclair, critique européenne*, Paris, 15 mars 1837, p. 124 ; Thiébaud Frères, *Catalogue des bronzes d'art sur modèles [...] par les principaux sculpteurs appartenant à MM. Thiébaud Frères fondeurs et fabricants de bronzes*, Typographie et Lithographie de Appert Fils et Vavasseur, Paris, 1852, p. 5, n° 27 (*Don Quichotte*), n° 28 (*Sancho*) ; V^{or} Thiébaud, *Bronzes d'art. V^{or} Thiébaud. 144, Faubourg S^t Denis, Fondateur, fabricant de bronze. Éditeur des artistes modernes. Machines à réduire. Catalogue de ses modèles [...]*, Paris, 1867, p. 2 ; Thiébaud & Fils, 144 Fg Saint-Denis, *Bronzes d'art*, s.d., p. 18, n° 67 et 68 ; Thiébaud Frères, *Fondeurs, 32 rue Guersant, Paris. Fournisseurs de l'État et de la Ville de Paris [...]* Éditions d'œuvres d'art. *Bronzes d'éclairage et d'ameublement. Fontes à cire perdue*, 1893, snp ; https://www.ivoire-france.com/angers-saumur/fr/lot-3883-739844-176_antoine_rivoulon_1810_1864_don_quichotte?p=25&r=2 (consulté le 31 août 2022).

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer.

Le Registre du Salon de 1837 précise : « Un groupe équestre en bronze Don Quichotte et Sancho ». Mais ces statuette avaient peut-être été réalisées, un an plus tôt, dans un autre but et donnèrent lieu, en 1843, à un procès relaté dans la *Gazette des tribunaux* qui nous apprend incidemment une des activités annexes très insolite du Cussetois : « — DON QUICHOTTE ET SANCHO. — STATUETTES. — SUPPRESSION DU NOM DE L'ARTISTE. — Il n'est pas un de nos lecteurs qui n'ait remarqué à l'étage des marchands de bronze deux charmantes statuette représentant don Quichotte et son fidèle Sancho. Le Tribunal civil de la Seine (4^e chambre) était saisi aujourd'hui d'une contestation élevée par l'auteur de ces deux petites statues, que jusqu'à l'appel de la cause l'on s'étonnait de voir figurer sur le bureau du Tribunal. M. Rivoulon, sculpteur, compose de petits sujets pour les pastilleurs marchands de bonbons ; c'est pour l'un de ces marchands qu'il composa dans le principe le petit modèle qui fait l'objet du procès : il le vendit à M. Masson, fabricant de chocolat, qui l'exécuta en cette dernière matière¹⁶⁹⁸. Mais le don Quichotte de chocolat n'ayant pas obtenu le succès qu'il en espérait, M. Masson revendit ce modèle à M. Quesnel, fondeur ; celui-ci le fit exécuter en bronze, et pour en faciliter la vente, pour que son modèle ne rappelât pas celui qui avait été exécuté en chocolat, et pour qu'il n'eût pas le même sort, M. Quesnel eut la pensée de doubler le sujet et d'en faire deux statuette au lieu d'une, qui pussent se servir mutuellement de pendant. Mais pour réaliser cette pensée, M. Quesnel fut obligé de changer le piédestal primitif, d'en faire un particulier pour chacune des deux statuette, et sur ces nouveaux piédestaux il omit de faire graver son nom et celui de l'artiste auteur du modèle. Le (sic) choses restèrent en cet état pendant sept années ; pendant sept ans M. Rivoulon, soit qu'il ignorât cette omission, soit qu'il n'y attachât aucune importance, ne fit aucune réclamation. Mais aujourd'hui il a formé contre M. Quesnel une demande en dommages-intérêts fondée sur le préjudice que lui cause l'omission de son nom à la base des deux statuette. M. Quesnel a aussitôt appelé en garantie M. Masson, duquel il a acquis le modèle, et sur ces diverses demandes, le Tribunal, après avoir entendu M^e Charles Ledru, pour Rivoulon, M^e Loiseau pour Masson, et M^e Blanc pour Quesnel, et avoir interrogé les parties présentes en personne à l'audience, a condamné M. Quesnel en 300 francs de dommages-intérêts envers M. Rivoulon »¹⁶⁹⁹. Au moment des faits, Quesnel était sans doute encore associé à Richard, fondeur de la plupart des bronzes de Rivoulon dont le fonds fut racheté ultérieurement par la maison Thiébaud¹⁷⁰⁰.

Ce jugement est extrêmement intéressant car il évoque une activité « alimentaire » de Rivoulon qui composait « de petits sujets pour les pastilleurs marchands de bonbons ». Nous ne connaissons pas d'autres exemples d'artistes s'étant livrés à de tels travaux. Il est vraisemblable que le Cussetois créait ses propres moules, sans doute en fer blanc, à l'image de ses personnages ou qu'il ait utilisé le groupe en bronze refusé par le jury du Salon pour effectuer un surmoulage¹⁷⁰¹. Nous avons par ailleurs ici, grâce à l'article de la *Gazette des tribunaux*, la preuve qu'il s'agissait bien, au début, d'un groupe et non de deux personnages distincts, leur séparation n'intervenant qu'après leur achat par Quesnel. Qui était alors le fondeur du groupe refusé par le jury au Salon de 1837 ? S'agissait-il déjà de Richard, alors associé à Quesnel, qui réalisera, en 1841, *Paysan et ours* et *Indien et tigre* pour Rivoulon ?¹⁷⁰². On est en droit de supposer que ce ne fut pas le seul essai en ce domaine de Rivoulon et que l'*Esmeralda et Quasimodo*, le *Paysan et ours* et l'*Indien et tigre*¹⁷⁰³ connurent peut-être leur déclinaison en chocolat, ce que la très petite taille des modèles connus semblerait rendre possible. C'est sans doute à partir de cet ensemble dissocié que furent fondus les mêmes personnages présents dans plusieurs catalogues de la maison Thiébaud. En 1852, les surmoulés valaient soixante-dix francs chaque. En 1867, le modèle en bronze du premier était vendu à soixante-quinze francs et du second à soixante francs. Dans un catalogue non daté de Thiébaud & Fils, le *Don Quichotte* coûtait cent cinq francs, et le *Sancho*, quatre-vingt-dix francs, ce qui semble indiquer que cette brochure, la seule connue à publier des représentations de ces sculptures (Fig. 165 et 166), est postérieure aux précédentes, au vu de l'augmentation des prix. Si l'orthographe du nom de l'artiste dans tous ces ouvrages est erronée, « Rivoulin », ces très petites sculptures demeurèrent donc plus de trente ans au catalogue de cette célèbre



S.2a

fonderie. Il est intéressant de noter qu'Antonin Moine réalisa lui aussi deux statues des héros de Cervantès figurant également aux catalogues Thiébaud.¹⁷⁰⁴

Malgré la célébrité de ces œuvres, évoquée par la *Gazette des tribunaux*, nous n'avons pu repérer d'exemplaires de ce couple jusqu'à une vente récente de novembre 2021. La confrontation désormais possible entre la réalité et les dessins publiés dans le catalogue Thiébaud postérieur à 1867 (Fig. 167 et 168) permet non seulement de juger de la justesse de ces derniers, mais aussi de repérer quelques manques ou remplacements chez le *Don Quichotte*. Ainsi, ce dernier, représenté monté sur Rossinante, le buste très droit, tenait les rênes de la main gauche et une lance de la droite. Les premiers subsistent en partie, enroulés autour de la poignée du bouclier, alors que la lance, au fer bien visible sur le dessin, a été remplacée par un simple clou en fer forgé. Une autre dissemblance est à noter : la différence de position de l'écu. Sur le croquis, il est placé vers la croupe du cheval, masquant en partie la jambe gauche de l'Homme de la Manche, très incliné vers l'arrière, alors que sur l'exemplaire retrouvé, il est attaché droit, cachant cette fois-ci la jambe avant gauche de la monture. Cet accessoire ne pouvant qu'être fondu à part puis soudé, nous avons cherché d'anciennes traces d'assemblage que nous n'avons pu discerner, ce qui laisse à penser que son emplacement est bien d'origine ; peut-être y-eut-il plusieurs versions au fil des ans avec une position différente de l'écu ? Enfin, le plat à barbe qui coiffe la tête du héros de Cervantès est, sur le dessin, orné d'un panache alors que la statuette en est dépourvue, sans, ici encore, qu'il en subsiste aucun témoignage. Les différences constatées résultent peut-être de modifications effectuées tardivement par la maison Thiébaud, alors que l'artiste était décédé.

Don Quichotte est vêtu d'une armure complète composée d'un plastron surmonté d'un gorgerin, de spallières, cubitières, gantelets, jambières munies de genouillères et solerets dotés d'éperons. Il porte sur sa tête le fameux plat à barbe qu'il croit être l'armet de Mambrin¹⁷⁰⁵. Comme indiqué précédemment, sa main gauche tient solidement les rênes, alors que la droite maintenait une lance. À senestre, il porte une longue épée à garde en croix aux quillons recourbés vers l'arrière et au pommeau rappelant celui de *Joyeuse*¹⁷⁰⁶, dont la fusée est recouverte de liens de cuir qui sont noués en croix de saint André au talon. Pendant parallèlement au dos du cheval, elle semble rattachée au sommet de la braconnière par un porte-épée à trois sangles. L'écu accroché à l'avant est en forme de triangle renversé bordé de clous au centre duquel se trouve les lettres *DQ* entrelacées, monogramme de Don Quichotte. L'allure générale et le visage de Don Quichotte correspondent en tous points à la brève description qu'en fait Cervantès : « L'âge de notre hidalgo frisait la cinquantaine ; il était de complexion maigre de corps, sec de visage [...] »¹⁷⁰⁷ ; quant à sa barbe, on ne connaît son existence que quand un archer de Sainte-Hermadade tente de la lui arracher¹⁷⁰⁸. Rossinante est représentée ses quatre jambes bien ancrées sur le sol, l'encolure légèrement courbée, les oreilles pendant de chaque côté d'un toupet fourni prolongé par une triste crinière plaquée. Les épaules, l'encolure et l'apophyse zygomatique sont très marquées, traits qui rappellent la description de Cervantès « [...] si long et si raide, si mince et si maigre, avec une échine si saillante et un corps si étique [...] »¹⁷⁰⁹. Elle est harnachée d'un filet, d'une selle reposant sur un tapis dont l'arçon possède un haut troussequin et un pommeau marqué d'où pendent des étriers, ainsi que d'une croupière ; la queue de la haridelle pend tristement le long de sa fesse gauche. Le groupe repose sur une terrasse évoquant un sol rocheux accidenté où il est fixé à l'aide d'écrous par quatre tiges filetées placées (soudées ?) sous les sabots ; la lettre D est gravée sous cette terrasse, peut-être une indication de montage.

Sancho Pança, coiffé d'un large chapeau mou à plumet au bord avant retroussé, porte un pourpoint à crevés sur une chemise à large col, fermée par un lien en forme de bolo, et serré à sa taille rebondie par une large ceinture à grosse boucle. Ce vêtement est assez richement paré pour un simple paysan avec des ornements aux emmanchures formant saillies sur les épaules et des rangées décoratives de boutons au bas des manches. Il porte un pantalon protégé aux jambes par de hautes guêtres à sangles de pied, fermées par des sangles à boucles, recouvrant en partie des chaussures à bouts arrondis reposant sur des étriers en corde. Court sur pattes, la taille légèrement cambrée, il tient les rênes de la main droite alors que la gauche repose sur son estomac rebondi évoquant ici encore la description de Cervantès : « [...] le ventre gros, la taille courte, les jambes grêles et cagneuses [...] »¹⁷¹⁰. Une calebasse suspendue à un lien passé sur l'épaule droite pend sur son flanc gauche. Son âne porte un filet avec mors à large muserole décorée de trois protubérances et un bonnet à pompons laissant les oreilles et le toupet dégagés ; il est équipé d'un harnais à bricole avec sous-ventrière et croupière et d'une petite selle dont les quartiers sont visibles sur le tapis. Son bât est constitué du « bissac » évoqué par Cervantès¹⁷¹¹. Sa tête est redressée, ses grandes oreilles écartées et ses lèvres très largement ouvertes laissent entrevoir les dents, indiquant, sans aucun doute possible, que le grison est en train de braire. Il se tient droit sur ses jambes, seule l'arrière droite étant légèrement relevée, mais toujours en appui sur le même sol rocailleux que le Don Quichotte. Sancho et sa monture sont fixés sur la terrasse par des écrous vissés sur trois tiges filetées soudées sous les trois sabots qui reposent à plat. Deux lettres sont gravées sous la terrasse ? difficilement lisibles. La première semble être un S majuscule et la seconde un O, sans grande certitude : il s'agit peut-être des initiales de l'ouvrier monteur.

La représentation des deux personnages et de leur monture est très proche de celle dessinée un an auparavant par Tony Johannot dans l'édition Dubochet de 1836¹⁷¹². Rivoulon s'en inspira-t-il ? C'est tout à fait possible, voire probable.



S.2b

D'un point de vue technique et plastique, ces deux statuettes sont d'incontestables réussites. Les nombreux détails, qui sont sans aucun doute le fait de Rivoulon, sont rendus avec précision par le travail du bronzier. Une question demeure néanmoins : comment les deux personnages étaient-ils assemblés dans le groupe présenté au Salon et refusé. Sancho trottaient-ils à côté de Don Quichotte ou le suivait-il ? Rien ne nous permet de trancher à l'examen des deux exemplaires connus. Il ne semble d'ailleurs pas que ces sculptures aient été commercialisées sous forme de groupe, hormis en chocolat, et elles ne furent dissociées qu'après leur rachat par Quesnel. Néanmoins, la position « à l'arrêt » des deux montures pourrait laisser supposer que les deux héros étaient côte à côte.



S.2a



Figure 167



S.2b



Figure 168

Le critique de L'Éclair, en 1837, regrette vivement que le groupe, alors non séparé, n'ait pas été accepté par le jury : « M. Rivoulon avait présenté au jury plusieurs sculptures, dont une surtout, Don Quichotte et Sancho, groupe équestre en bronze, se recommandait par un fini précieux. Le jury a repoussé le jeune artiste qui n'avait d'autre appui que son talent, d'autre camaraderie que l'amour de son art, d'autre ambition que d'obtenir un reflet de cette auréole que tant d'autres ont usurpée. - Pauvre jury ! ».



S.2b



S.2a



S.2b



S.2a



S.2b

S.3

Esmeralda et Quasimodo

< février-mars 1837¹⁷¹³

Plâtre

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1837 et fut refusée par le jury.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 8 et *KK 31, n° 1343.

Lieu de conservation : inconnu.

L'intérêt de Rivoulon pour l'œuvre de Victor Hugo se poursuit bien au-delà de la parution du roman comme en témoigne le présent plâtre¹⁷¹⁴. Les sculptures connues du Cussetois étant de petites dimensions, il est vraisemblable que c'était ici aussi le cas. On ne sait d'ailleurs s'il s'agissait d'un groupe ou de deux statuettes distinctes, voire d'un ensemble ayant pu être dissocié, pour la vente, comme dans le cas de *Don Quichotte et Sancho*¹⁷¹⁵. Il est par ailleurs impossible de savoir si *Esmeralda et Quasimodo* fut édité en bronze. Ici encore, il convient de remarquer qu'une *Esmeralda* d'Antonin Moine figurait aux mêmes catalogues Thiébaud¹⁷¹⁶.

S.4

Fontaine en terre cuite

< 1839¹⁷¹⁷

En collaboration avec Antonin Moine

Terre cuite

H. 28 pouces (75,79 cm)¹⁷¹⁸

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Catalogue des sculptures de Susse frères en 1839 où elle est indiquée comme étant vendue cent francs.

Bibliographie :

« Catalogue des Sculptures éditées par MM. Susse frères, place de la Bourse, 31 », dans Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, deuxième édition augmentée et corrigée par l'auteur*, Susse Frères éditeurs, Paris, 1839, snp (en fin de volume).

Lieu de conservation : inconnu.

La découverte de cette œuvre n'est pas tant importante en raison de sa nature que pour le rapport qu'elle établit entre Rivoulon et un des jeunes sculpteurs, romantique par excellence, proche du petit cénacle, Antonin Moine, de quatorze ans son aîné¹⁷¹⁹.

S.5

Supports (figures)

< 1839¹⁷²⁰

Plâtre ou « carton-pierre »

H. 10 pouces (27 cm.)

Position signature inconnue

Historique :

Ces œuvres apparaissent dans le Catalogue des sculptures de Susse frères en 1839 où elles sont indiquées comme étant vendues de dix à trente francs, selon le matériau et son traitement.

Bibliographie :

« Catalogue des Sculptures éditées par MM. Susse frères, place de la Bourse, 31 », Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, deuxième édition augmentée et corrigée par l'auteur*, Susse Frères éditeurs, Paris, 1839, snp (en fin de volume).

Lieu de conservation : inconnu.

Sans doute s'agissait-il de socles destinés à recevoir des statues.

S.6 et S.6bis

Paysan et ours (non vus)

< février-mars 1841¹⁷²¹

Bronze à patine brune (fonte au sable)

H. 8,5 (ensemble) ; L. 11 ; La 7 (socle) (n° 6)¹⁷²²

H. 9 ; L. 12,5 (n° 6bis)¹⁷²³

Inscriptions :

N° 6 :

Signé sur le socle : *RIVOULON ded. [sic] Richard [...] Durand*

Lieu de conservation : inconnu.

N° 6bis :

Signé sur la terrasse à l'arrière du groupe : *RIVOULON*

Marque du fondeur sur le côté gauche du socle : *F^{derie} de L'Richard Eck et Durand*

Lieu de conservation : inconnu.

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1841 et fut refusée par le jury ; le n° 6 est passé en vente à Varsovie, chez Dom Aukcyjny REMPEX, le 26 février 2003, sous le n° 405 ; le n° 6bis a été vendu sur le site de *Stockholms Auktionsverk Online*, le 3 février 2016, sous le n° 358322.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 12 et *KK 35, n° 1550.

Bibliographie :

https://artinfo.pl/wyszukiwarka?main_query=Rivolon&scope=art-works&sort=date_desc (consulté le 31 août 2022) ; <http://online.auktionsverket.se/1602/358322-skulptur-brons/?fi=la> (consulté le 31 août 2022)

La notice du site internet de la société polonaise Rempex était la suivante¹⁷²⁴ : « Bronze patiné et verni : hauteur 8,5 cm ; socle plat rectangulaire de 11 x 7 cm. Sur le socle une signature : RIVOULON ainsi qu'une inscription partiellement effacée « ded. Richard Durand ». Cette petite sculpture représente une lutte entre un ours et un chasseur en costume médiéval, armé d'un couteau. France, XIX^e siècle. ». Le groupe formé par l'homme et l'animal est extrêmement ramassé. Le premier possède un visage anguleux, barré d'une épaisse moustache, dont le front dégagé est surmonté d'épais cheveux peignés vers l'arrière ; il est vêtu d'une courte chemise à large col, au bas et au milieu de manches curieusement ornés de volants, d'un étroit pantalon aux coutures extérieures clairement visibles et de chaussures basses. À la ceinture, à senestre, pend le fourreau du poignard que le paysan enfonce dans le flanc de l'ours qu'il enlace par derrière. Ce dernier est solidement maintenu à bras le corps par l'homme qui enroule son bras gauche autour du cou de l'animal dont la langue pendante, les pattes antérieures visiblement agitées et les postérieures presque relâchées trahissent la suffocation. La réalité de cet étranglement est confirmée par la position de l'agresseur dont la jambe gauche en tension pousse vers l'arrière alors que la droite repliée ancre le poids de son corps au sol, l'ensemble exprimant la force déployée. Le dynamisme de ce petit groupe est indéniable, l'impression de violence étant encore renforcée par le basculement vers l'arrière des deux protagonistes et l'étroitesse de la terrasse où se déroule l'action, terrasse sur laquelle l'ours semble vouloir planter, les griffes de sa patte droite.

Pour autant que l'on puisse en juger sans avoir vu l'œuvre, il semble qu'elle possède une réelle qualité d'exécution. L'aspect lisse des vêtements de l'homme, épousant étroitement son corps, s'oppose au pelage finement ciselé de l'ours, la terrasse sur laquelle l'action se déroule étant, quant à elle, traitée de façon à évoquer un terrain rocheux. Il nous est impossible, n'ayant pas vu les œuvres, de dire si la patine est identique entre les deux exemplaires connus

Concernant les socles, celui du **S.6bis** est beaucoup plus haut, ce qui a permis d'y faire figurer, du côté gauche, la marque du fondeur curieusement écrite, la signification du « L' » étant énigmatique. Concernant l'exemplaire **S.6**, il est vraisemblable que le « ded. » était peut-être un « par » ou un « chez » mal déchiffré. En effet, les noms suivant cette abréviation désignent sans aucun doute la maison de fondeurs Richard, Eck et Durand créée en 1838, ce que confirme l'exemplaire de Stockholm¹⁷²⁵. Il est possible que le bronze au socle le moins haut (**S.6**) soit plus ancien¹⁷²⁶, s'il porte bien la marque seule de Louis-Marie-Joseph Richard (1791-1879) qui, après être entré à la Réunion des fabricants de bronze en 1818, s'associa avec Quesnel (1826-1838) puis avec Eck et Durand (1838-1844) ce qui permet de dater précisément notre n° **S.6bis**. Se retirant en 1856, il est considéré comme un des plus grands fondeurs de la première moitié du XIX^e siècle. Signalons par ailleurs que la maison Thiébaud & Fils, qui avait sur ses catalogues les *Don Quichotte et Sancho* de Rivoulon, avait racheté en 1864 de nombreux modèles de la fonderie d'Eck et Durand qui venait de cesser toute activité et les diffusait peut-être¹⁷²⁷.

Cette scène faisait partie d'un ensemble présenté par Rivoulon au Salon de 1841, qui comportait cette même composition en bronze et en peinture ainsi que, selon le même principe, *Indien et tigre*¹⁷²⁸. De ces quatre œuvres, seul le tableau représentant cette dernière scène fut accepté par le jury, ce qui dut décevoir Rivoulon qui semble avoir eu pour ambition, lors de ses premières tentatives de présentation au Salon, d'associer les deux arts, comme il avait tenté de la faire avec *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris*¹⁷²⁹.



S.6bis



S.6bis



S.6



S.6bis



S.6bis



S.6bis

S.7 et S.7bis (non vu)

Indien et tigre

< février-mars 1841¹⁷³⁰

Bronze à patine brune (fonte au sable)

H. 8 (ensemble) ; H. 1,8 ; L. 11,5 ; La 7 (socle) (n° 7)

H. 8,5 (hors contre socle) ; L. 11,5 (n° 7bis)¹⁷³¹

Inscriptions :

N° 7 :

signé, sur le côté long de la terrasse, le long de la jambe gauche de l'Indien :

RIVOULON

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer.

N° 7bis :

signé, sur le côté long de la terrasse, le long de la jambe gauche de l'Indien :

RIVOULON

Lieu de conservation : inconnu.

Historique :

Cette œuvre apparaît dans le Registre du Salon de 1841 et fut refusée par le jury ; le n° S.7 est passé en vente sur Ebay en 2018 ; le n° S.7bis est passé en vente chez Coutau-Bégarie et Associés, le vendredi 24 mai 2019, sous le n° 106.

Sources :

Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 12 et *KK 35, n° 1551.

Bibliographie :

Coutau-Bégarie et Associés, *Chasse, Mobilier & objets d'art Haute-époque*, cat. vente, Paris-hôtel Drouot, vendredi 24 mai 2019, p. 56, n° 106.

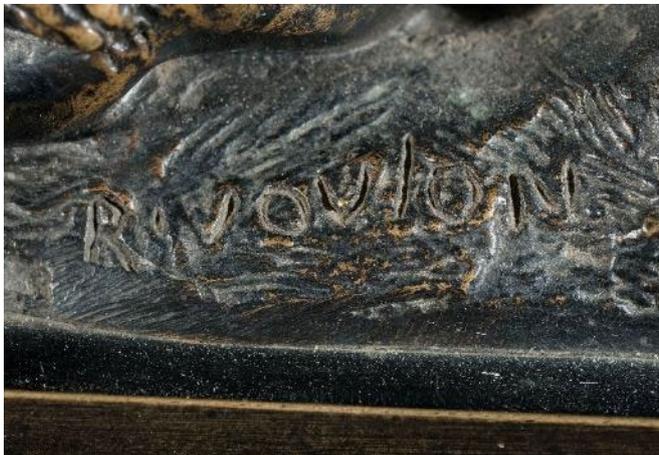
De dimensions semblables au groupe précédent, le combat est cette fois-ci dominé par l'animal. Nous sommes en présence d'un Indien, au sens d'habitant de l'Inde, coiffé comme un brahmane et terrassé par un tigre. L'homme, vêtu d'un simple pagne, tente de se redresser sous l'assaut, coude gauche au sol, jambe droite repliée en appui, la senestre étendue étant plaquée sur la terre par la patte arrière droite du félin ; trois traits parallèles gravés au niveau du genou de l'Indien, dans le prolongement des griffes du tigre, témoignent de la blessure qu'elles ont infligée. L'animal domine de sa masse le personnage allongé, appuyant sa patte antérieure droite sur le rocher alors que la gauche repose sur le bras droit du brahmane. La main de ce dernier est serrée autour de la garde d'un poignard, seul le pommeau étant visible, qu'il enfonce jusqu'à la garde dans la gorge de l'animal. Ce mouvement rejette la tête du fauve vers l'arrière, sa gueule ouverte en un feulement de douleur. La postérieure gauche du tigre est tendue vers l'arrière, sa queue s'enroulant de façon curieuse autour d'elle. Moins dynamique que *Paysan et ours*¹⁷³², la composition est ici statique, la force s'exerçant vers le bas de la scène ancrant les protagonistes au sol qui semble être constitué de rochers.

La sculpture est vigoureuse et les traits bien marqués. Le sol paraît parsemé de végétaux évoqués par de petits traits plus ou moins réguliers et symétriques évoquant feuilles et herbes. Derrière le coude gauche de l'Indien, semble reposer une branche (?). Le groupe est fixé au socle, pour le S.7, à l'aide de trois vis à têtes plates fendues et d'une sorte de soudure. Si nous ne connaissons pas le système de fixation du S.7bis, il est évident que son socle est moins haut d'au moins 0,5 cm d'après les dimensions données par le catalogue Coutau-Bégarie et Associés de 2019 : on retrouve d'ailleurs cette différence entre les S.6 et S.6bis. Enfin, il est impossible de savoir

si le contre socle mouluré en marbre noir du S.7bis est un montage d'origine, peut-être proposé par le fondeur, ou un ajout effectué par un des anciens propriétaires. La patine du S.7 est à l'origine brune et assez usée par endroits.

Le catalogue Coutau-Bégarie et Associés précise qu'il s'agit d'une fonte de Richard, Eck et Durand, sans signaler l'origine de cette attribution qui nous semble tout à fait juste si l'on compare avec les marques figurant sur les deux versions du *Paysan et ours*¹⁷³³.

Cette œuvre faisait partie d'un quadriptyque que Rivoulon avait tenté de faire accepter au Salon de 1841, dont seul un élément avait été accepté par le jury¹⁷³⁴.



S.7



S.7



S.7bis



S.7



S.7

S.8 et S.8bis **Madame Vallouy**

< 1864¹⁷³⁵

Bronze (fonte au sable) ; bois pour le cadre du **8bis**

L. 16,3 (hors crochet) ; La 14 ; Ép 3 (n° **8**)

H. 50 ; L. 46,5 (cadre - n° **8bis**)¹⁷³⁶

Inscriptions :

N° **8** :

Sbm : *RIVOULON*

Au milieu à droite, inscrit de bas en haut : *a madame Vallouy – son très affectionné*

Lieu de conservation : collection Fabienne et Thierry Zimmer.

N° **8bis** :

Sbm : *RIVOULON*

Au milieu à droite, inscrit de bas en haut : *a madame Vallouy – son très affectionné*

Lieu de conservation : inconnu.

Historique :

La date de réalisation de ce médaillon est inconnue ; un exemplaire est conservé dans la collection Fabienne et Thierry Zimmer (**S.8**) ; un second est passé en vente chez Lawson's Auctioneers & valeurs, *Fine Decorative Arts + Affordable Art, Books & Table Lots*, Leichhardt New South Wales, Sydney (Australie), vente 8252, lot 1429, Septembre 2016 (**S.8bis**).

Bibliographie :

<https://www.carters.com.au/index.cfm/item/1001603-bronze-plaque-silhouette-of-a-madame-de-marigny-signed-rivoulon/> (consulté le 31 août 2022) ; <http://www.lawsons.com.au/asp/fullcatalogue.asp?salelot=8252+++++14+&refno=31271354&image=1>

(consulté le 31 août 2022)

Lieu de conservation : inconnu.

La notice de la maison Lawsons est fautive, due essentiellement à une mauvaise lecture de l'envoi : « Bronze Plaque Silhouette of a Madame de Marigny Signed Rivoulon wearing a ribbon in her hair, inscribed indistinctly, deep set & mounted in a timber frame. With a cardboard plaque to verso stating 'This medallion is that of Madame de Marigny the first Grandmother of ? Scot Skirving. She was the mother of Monsieur Quenard-Churchill of Vevey who married Susan Churchill. ? the parents of a lay family of G?-Churchill. The Marigny's were Hugenouts ? ? Trench family who had fled to Switzerland at the end of the Eighteenth century & changed their name to T?' Condition - good, minor wear to the frame - Dimensions - 50 x 46.5cm ». Il s'agit en réalité bien d'une madame Vallouy, mère d'un des deux seuls élèves que nous connaissons à Rivoulon : le peintre suisse Paul-Aimé Vallouy (1832-1899)¹⁷³⁷.

En effet, le personnage représenté par Rivoulon sur son médaillon peut être rapproché d'une huile sur toile de l'artiste helvète représentant sa mère, madame Alexandre Vallouy (**Fig. 169**)¹⁷³⁸. Les points communs sont évidents : même nez busqué, mêmes yeux profondément enfoncés sous les orbites, mêmes cheveux peignés en bandeaux, coiffé à volants et col à dentelles semblables, etc. Sur le médaillon, la coiffure de la femme semble néanmoins un peu plus élaborée avec une coiffe et un col en dentelle tuyautés, un bonnet dont les rubans retombent de chaque côté du visage (qui semblent être en fourrure dans la peinture) et nœud retenant le tout vers l'arrière, ce qui pourrait s'expliquer en partie par le point de vue adopté par les deux artistes, face et profil. La tenue évoquerait plus une coiffure des années 1830-1840, période de la jeunesse du modèle qui avait peut-être conservé des habitudes vestimentaires de cette époque. Nous ne savons comment Rivoulon avait fait connaissance avec cette dame mais c'est sans doute alors que son fils était élève aux Beaux-Arts à Paris et fréquentait l'atelier du Cussetois. Tout récemment, nous avons retrouvé un portrait peint par Rivoulon que nous publierons ultérieurement, représentant le frère de Paul-Aimé, Alphonse, ce qui montre des relations suivies du Cussetois avec cette famille.

Le bronze **S.8** est à patine brune et d'une très belle qualité de fonte, les détails étant très finement rendus, avec beaucoup de vigueur dans les modelés. Le crochet inséré au centre de sa partie supérieure semble avoir été placé là postérieurement car il n'est pas soudé au médaillon, comme habituellement. Il est constitué par un petit fer cylindrique mis en forme inséré dans un trou percé à cet effet, l'extrémité, côté face, étant martelée. Le bronze **S.8bis** n'a quant à lui pas été percé.



S.8



Figure 169



S.8



S.8bis



Œuvres de nature indéterminée

IND. 1

Mère avec un enfant sur la poitrine

< 1846¹⁷³⁹

Technique et matériau inconnus

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette représentation est mentionnée dans la dix-huitième livraison du *Kunscatalog* de Rudolph Weigel, en 1846, comme ayant été lithographiée par Nanteuil d'après Rivoulon.

Bibliographie :

Rudolph Weigel, *Kunscatalog, fünfzehnte bis einundzwanzigste abtheilung (achtzehnte abtheilung, 1846)*, Rudolph Weigel, Leipzig, 1850, p. 79, n° 16066.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres en rapport :

Célestin-François Nanteuil (1813-1873)

Mère avec un enfant sur la poitrine

< 1846¹⁷⁴⁰

Lithographie

In 8°

Position signature inconnue

Historique :

Cette lithographie est mentionnée dans la dix-huitième livraison du *Kunscatalog* de Rudolph Weigel, en 1846¹⁷⁴¹.

Bibliographie :

Rudolph Weigel, *Kunscatalog, fünfzehnte bis einundzwanzigste abtheilung (achtzehnte abtheilung, 1846)*, Rudolph Weigel, Leipzig, 1850, p. 79, n° 16066.

Lieu de conservation : inconnu.

Aucune des œuvres connues de Rivoulon ne semble pouvoir correspondre à ce titre, excepté, peut-être, *La Vierge et l'Enfant Jésus* antérieure à 1859 dont l'existence est attestée par un courrier de Nieuwerkerke¹⁷⁴². Il nous semblerait néanmoins étonnant que cette iconographie, commune s'il en fut, n'ait pas été identifiée comme telle dans la légende du travail de Nanteuil¹⁷⁴³. Nous n'avons pu retrouver d'exemplaire de ce dernier, malgré nos nombreuses recherches¹⁷⁴⁴.

IND. 2

Sujet inconnu

< 1864¹⁷⁴⁵

Technique et matériau inconnus

Dimensions inconnues

Position signature inconnue

Historique :

Cette œuvre ne nous est connue que par une mention de vente dans le journal madrilène ABC du 4 février 1975.

Bibliographie :

Anonyme, « Subastas en Ansorena », dans *ABC, martes de febrero de 1975. Edicion de la mañana*, Madrid, 1975, p. 56.

Lieu de conservation : inconnu.

Œuvres attribuables

ATT. 1

Le Grand Ferré

Vers 1840

Huile sur toile

H. 33 ; L. 41

Ssmd.

Historique :

Cette œuvre était en vente à Paris, à la galerie La Nouvelle Athènes, en 2019-2020.

Lieu de conservation : inconnu.

Monsieur Damien Dumarquez, co-fondateur de la galerie de La Nouvelle Athènes à Paris, nous a demandé notre avis sur l'attribution éventuelle de cette peinture à Antoine Rivoulon, à la suite d'une hypothèse de Gérard Audinet, conservateur des Maisons de Victor Hugo (Paris et Guernesey). Nous avons pu examiner ce tableau dans la galerie fin 2019.

Réalisée sur une toile au tissage assez fin, compatible avec une datation dans la première moitié du XIX^e siècle, cette œuvre possède encore son châssis à éclisses et son cloutage d'origine. La couleur de la préparation très fine semble blanche. Toutes ces premières constatations ne vont pas à l'encontre d'une attribution à l'artiste cussetois mais elles peuvent tout à fait correspondre à la matérialité de nombreuses huiles du premier tiers du XIX^e siècle et ce jusqu'aux années 1840. Les craquelures de la couche picturale sont des craquelures d'âge qui n'apportent aucun renseignement particulier sur la date ou la technique de réalisation de l'œuvre.

Du point de vue de la composition, la surface picturale est, comme souvent chez le Cussetois, organisée suivant le nombre d'or, incluant la majorité des bustes des personnages dans une bande médiane. Si l'on compare, d'un point de vue formel, l'iconographie et la technique picturale, certains points de ressemblance peuvent être relevés. La façon de représenter les armures des soldats anglais, par exemple, est assez proche de la quatrième saynète du *Cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* qui représente Esmeralda portée sur le gibet, beaucoup de reflets sur les cuirasses étant traités de la même façon, par de petites touches blanches assez empâtées¹⁷⁴⁶. La même ressemblance se retrouve dans l'illustration de *La Vieille Pologne*, entre autres¹⁷⁴⁷. Charles Martel, dans *Bataille de Poitiers. – Charles Martel défait les Sarrasins*¹⁷⁴⁸ brandit, quant à lui, un bouclier rectangulaire légèrement convexe à rebords, strictement identique à ceux portés par les Anglais dans le présent tableau.

Du point de vue iconographique, l'anecdote ici représentée est profondément ancrée dans le terroir picard¹⁷⁴⁹. Un an après la grande jacquerie de 1358, les Anglais qui tenaient le château-fort de Creil décidèrent d'attaquer la forteresse de Longueil-Sainte-Marie, possession de l'abbaye Saint-Corneille de Compiègne, où la population en armes s'était retranchée. Celle-ci s'était désigné pour chef Guillaume l'Aloue dont le Grand Ferré était le lieutenant, un homme de très haute stature et d'une force exceptionnelle. Les Anglais réussirent à pénétrer jusqu'à la cour intérieure et tuèrent, dès le premier assaut, Guillaume l'Aloue. Le Grand Ferré, armé de sa lourde hache, et ses compagnons fondent alors sur l'ennemi, le colosse taillant en pièces à lui seul quarante-cinq godons. Dès le lendemain, honteux de cette défaite, ces derniers rameutent les garnisons des alentours et fondent sur Longueil avant d'être arrêtés et battus vers Chevrières. Harassé et assoiffé, le Grand Ferré but de l'eau trop froide en grande quantité et, comme Du Guesclin à Châteauneuf de Randon, contracta une fièvre qui le maintint cloué au lit. Apprenant la nouvelle, les Anglais envoyèrent douze soldats pour lui régler son compte mais, à leur arrivée, prévenu par son épouse, le Grand Ferré sortit aussitôt hachant menu cinq d'entre eux, les autres s'enfuyant sans demandeur leur reste. Cet effort devait lui être fatal et, ayant à nouveau bu une grande quantité d'eau froide, il succomba quelques jours après. C'est le dernier épisode qui est ici représenté par l'artiste comme en témoigne la tenue déshabillée du héros.



ATT.1



ATT.1



TABLEAUX

Monarchie de Juillet												
Huiles ¹												
N°	Date	Com État	Ach. État	Autre	Original	Copie	Temps de réalisation	Prix	+ grande dim.	+ petite dim.	Restauration	Cadre
Genre religieux - 12 tableaux repérés, 5 retrouvés (30 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.3	< 03-34			X	X				137	108		
P.4	< 08-34			X	X							
P.11	35-37		X		X			1200	225	175	X	X
P.14	< 03-38			X	X				100	60		
P.17	< 03-39			X	X				360	270		
P.23	< 03-40			X	X				62	40		
P.24	≤ 40			X	X				327	272,5	X	X
P.29	42	X			X		4 m. 7 j.	800				
P.30	< 44			X	X				211,5	130	X	X
P.33	44-45	X			X		2 m. 29 j.	800	125	74,5	X	
P.36	< 03-46		X		X			1500	360	310	X	X
P.37	46	X				X	3 m. 20 j.	800				
S/Tot		3	2	7	11	1		5100			5	3
Genre historique - 8 tableaux repérés, 3 retrouvés (20 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.1	32			X	X				155	110		
P.5	< 03-34			X	X				76	66		
P.6	< 03-35			X	X				60	50		
P.7	< 03-35			X	X				230	180		
P.9	< 03-36		X		X			1000	230	160	X	X
P.15	< 03-38			X	X				200	150		
P.32	< 03-45		X		X			800	164	131		X
P.39	< 03-48			X	X				75	65		
S/Tot			2	6	8			1800			1	2
Portraits - 9 tableaux repérés, aucun retrouvé (22,5 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.2	< 03-33			X	X				80	70		
P.8	< 03-35			X	X				70	60		
P.13	< 03-37			X	X				190	120		
P.16	< 03-38			X	X				186	160		
P.28	42	X				X	2 m. 22 j.	800				
P.31	< 03-44			X	X				170	110		
P.34	< 03-46			X	X				180	140		
P.35	45			X	X				30	24		
P.41	< 03-48			X	X				250	200		
S/Tot		1		8	8	1		800				
Scènes de genre - 10 tableaux repérés, aucun retrouvé (25 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.10	< 03-36			X	X				87	74		
P.18	< 06-39			X	X							
P.19	< 03-40			X	X				73	60		
P.20	< 03-40			X	X				73	60		
P.21	< 03-40			X	X				50	35		
P.22	< 03-40			X	X				50	35		
P.25	< 03-41			X	X				90	74		
P.26	< 03-41			X	X				90	74		
P.27	< 03-42			X	X				162	97		
P.40	< 03-48			X	X				80	68		
S/Tot				10	10							
Sujet inconnu - 1 tableau repéré, aucun retrouvé (2,5 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.12	< 03-37			X	X				65	55		
S/Tot				1	1							
Total		4	4	32	38	2		7700			6	6
%		10	10	80	95	5					15,8	15,8

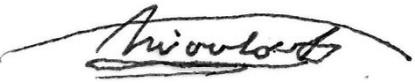
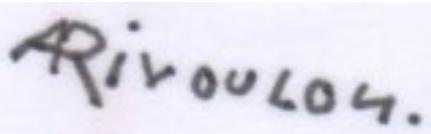
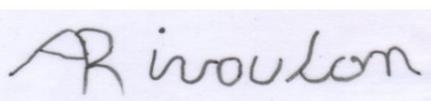
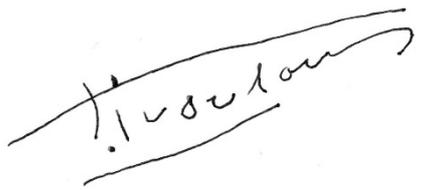
¹ Seuls 17,50 % (7 sur 40) des tableaux repérés réalisés par Rivoulon à cette époque ont été retrouvés.

Deuxième République (février 1848 – 2 décembre 1852)												
Huiles ²												
N°	Date	Com. État	Ach. État	Autre	Original	Copie	Temps de réalisation	Prix	+ grande dim.	+ petite dim.	Restauration	Cadre
Genre religieux - 3 tableaux repérés, 2 retrouvés (21,4 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
<i>P.45</i>	49			X	X				100,5	81,5		X
<i>P.46</i>	49-50	X			X		9 m. 14 j.	1800	383	227		
<i>P.54</i>	51-52	X			X		6 m. 5 j.	2000	360	234	X	X
S/Tot		2	0	1	3			3800				
Genre historique - 2 tableaux repérés, aucun retrouvé (14,3 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
<i>P.44</i>	< 06-49			X	X				163	118		
<i>P.53</i>	< 51		X		X			2000	195	160		
S/Tot		0	1	1	2			2000				
Portraits – 3 tableaux repérés, 2 retrouvés (21,4 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
<i>P.48</i>	< 12-50			X	X				130	105		
<i>P.50</i>	50			X	X				65	54	X	X
<i>P.51</i>	50			X	X				65,2	54	X	X
S/Tot				3	3							
Scènes de genre – 4 tableaux repérés, 1 retrouvé (28,6 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
<i>P.38</i>	47 ou 49			X	X				162	70		X
<i>P.42</i>	< 06-49			X	X				63	56		
<i>P.43</i>	< 06-49			X	X				50	43		
<i>P.49</i>	< 12-50			X	X				55	55		
S/Tot				4	4							
Scènes animalières – 2 tableaux repérés, aucun retrouvé (14,3 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
<i>P.47</i>	< 12-50			X	X				150	80		
<i>P.52</i>	≈ 51			X	X							
S/Tot				2	2							
Total		2	1	11	14	0		5800				
%		14,3	7,1	78,6	100	0					21,4	35,7

² Seuls 35,71 % (5 sur 14) des tableaux repérés réalisés par Rivoulon à cette époque ont été retrouvés.

Second Empire												
Huiles ³												
N°	Date	Com. État	Ach. État	Autre	Original	Copie	Temps de réalisation	Prix	+ grande dim.	+ petite dim.	Restauration	Cadre
Genre religieux - 4 tableaux repérés, 2 retrouvés (16 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.57	52-54	X			X		12 m. 11j.	2000				
P.60	56	X			X		2 m. 24 j.	1200	260	170	X	X
P.64	57	X			X		6 m. 7 j.	1500	≈ 250	≈ 190	X	X
P.69	< 01-59			X	X							
S/Tot		3	0	1	4	0		4700			2	2
Genre historique - 12 tableaux repérés, 3 retrouvés (48 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.59	56			X	X				200	131		X
P.61	< 10-56			X	X							
P.63	< 06-57		X		X			5000	249	168	X	X
P.65	< 06-58			X	X							
P.66	< 06-58			X	X							
P.67	< 06-58			X	X							
P.68	< 06-58			X	X							
P.70	< 54-59			X	X							
P.72	< 60			X	X							
P.73	57-61			X	X				643	338		
P.74	< 05-61			X	X							
P.75	< 05-61			X	X							
S/Tot		0	1	11	12	0		5000			1	2
Portraits - 4 tableaux repérés, 1 retrouvé (16 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.55	< 05-53			X	X				65	55		
P.56	< 05-53			X	X				80	55		
P.58	54-60			X	X				128	95	X	X
P.62	< 06-57			X	X							
S/Tot		0	0	4	4	0					1	1
Scènes de genre - 5 tableaux repérés, 1 retrouvé (20 % des œuvres peintes par l'artiste pendant cette période)												
P.71	< 04-59			X	X							
P.76	< 07-63			X	X							
P.79	< 03-64			X	X				131	99		X
P.80	< 03-64			X	X							
P.81	< 03-64			X	X				128	95		
S/Tot		0	0	5	5	0						1
Total		3	1	21	25	0		9700			4	6
%		12	4	84	100	0					19	28,6

³ Seuls 28 % (7 sur 25) des tableaux repérés réalisés par Rivoulon à cette époque ont été retrouvés.

Typologie des signatures de Rivoulon ⁴			
Signature usuelle pour documents administratifs et courriers (ici en 1860) ⁵			La signature habituelle de Rivoulon peut être accompagnée de plus ou moins de fioritures : un trait horizontal en haut et une boucle finale à la suite du <i>n</i> peut-être précédée d'un <i>A</i> griffonné.
Année	N°	Dessin de la signature	Commentaires
1831	<i>P.1</i>		Cette signature est en réalité un monogramme accolant l'initiale de son prénom à celle de son nom suivi d'un point, que l'on ne trouve, pour ses peintures, dans l'état actuel de nos connaissances, que sur notre <i>P.1</i> , peinte à l'huile rouge. Elle figurait peut-être sur des huiles sur toile des débuts de l'artiste dont aucune n'est conservée avant 1836 ⁶ . On la retrouve également sur la première lithographie de l'artiste datée de 1829 (<i>L.1</i>) puis, plus tardivement, sur une lithographie réalisée d'après un de ses dessins en 1853 (<i>D.36</i>) et sur une de ses propres lithographies, quatre ans plus tard (<i>L.14</i>).
1832	<i>D.1</i>		Signature habituelle de l'artiste sur ses dessins et lithographies tout au long de sa carrière, caractérisée par l'emploi de petites minuscules. Dans certains cas, le <i>A</i> et le <i>R</i> sont accolés, suivis, sans espace, du reste du nom (<i>L.11...</i>). Le <i>A</i> initial peut être omis (<i>D.2, D.13 à D.18, D.20 à D.27, L.10, L.12...</i>). Dans beaucoup de cas, le <i>N</i> est inversé, le <i>U</i> écrit comme un <i>V</i> et le <i>L</i> peut être tracé complètement ou sous la forme d'un simple trait vertical, sans que ces particularités semblent avoir une quelconque pertinence pour la datation.
1841	<i>L.3</i>		Signature habituelle de l'artiste sur ses lithographies de 1841 à 1845, dans l'état actuel de nos connaissances. Le <i>A</i> et le <i>R</i> sont accolés et suivis, sans espace, du reste du nom tracé en minuscules, seul cas où il semble avoir employé cette police. Le <i>A</i> initial est assez fréquemment omis, sans que cela semble être chronologiquement significatif (<i>D.19, L.7 à L.9...</i>).
1845	<i>P.32</i>		La signature dissocinée <i>A. Rivoulon</i> , écrite à l'aide de petites majuscules plus ou moins soigneusement tracées, semble avoir été privilégiée par Rivoulon au cours des années 1844-1846, sur ses huiles, et systématiquement apposée en bas à gauche, dans la plupart des cas à la peinture rouge, parfois ombrée de noir (<i>P.32</i>). C'est le cas pour les n° <i>P.30</i> , où le paraphe est lisible quoique fragmentaire, <i>P.32, P.33 P.36 et P.38</i> . Elle possède une variante où le <i>N</i> final est inversé, tic plus fréquent chez les graveurs que chez les peintres (<i>P.33</i>). Cette graphie n'a jamais été retrouvée sur les dessins ou estampes de l'artiste.
1849	<i>D.31</i>		La signature habituelle de l'artiste sur ses courriers n'a été retrouvée qu'une seule fois sur une de ses œuvres, un dessin rapidement tracé dans un contexte familial.
1851	<i>P.54</i>		Cette signature est constituée par les initiales <i>AR</i> accolées, suivies, sans espace, du reste du nom tracé en petites majuscules. Dans tous les exemplaires que nous avons pu observer, le <i>L</i> ne possède plus de barre horizontale et le <i>N</i> final est systématiquement inversé. Elle devient la règle sur les huiles, presque toujours en bas à gauche, depuis peut-être 1849 (si la lithographie tirée du <i>P.46</i> est fidèle) et depuis au moins 1851 et, ce, jusqu'à la fin de sa carrière (<i>P.54, P.58 à P.60, P.64...</i>). L'habitude de la peindre à l'huile rouge subsiste mais, semble-t-il, moins systématiquement et elle est parfois ombrée de noir (<i>P.54</i>). Elle est très proche de la signature employée par Rivoulon sur ses dessins et lithographies, mais le <i>A</i> n'est ici jamais omis.

⁴ La signature reproduite dans le tableau est celle de la première attestation du type considéré. Il convient de noter que Rivoulon écrivait indifféremment penché vers la gauche ou droit. Signalons que nous n'avons pas pris ici en compte la graphie des signatures disparues, connues uniquement par la bibliographie.

⁵ Tirée ici de Arch. nat., Minutier central des notaires, ET CXXII/2090, *Transport de droits successifs par Madame Jacquemet à Monsieur Rivoulon*, 3 août 1860 enregistré par maître Lambert

⁶ Elle est néanmoins fort proche de la signature qui figure sur une lithographie de 1857 (*L.14*).

LE CRIME NE PAIE PAS

ADOLPHE BOULET

Récit de Robert MALLAT — Images de Ch. POPINEAU

VII. — Agathe Chourelle, la maîtresse du jeune peintre Adolphe Boulet, a eu des sentiments pour un collègue de 40 ans, Napoléon Socle-Cornillot. En mars 1937, elle rompt avec Adolphe, se donne à nouveau à lui, puis rompt à nouveau. Ce petit ballet continue jusqu'au jour où Rose Martin, l'amie d'Agathe, annonce à Adolphe que Napoléon va épouser la jeune femme.



Pendant quelques jours, Adolphe Boulet erre dans Paris. Il a le regard fixe, la démarche d'un somnambule. Son professeur de peinture d'histoire, M. Rivoulet, lui conseille de partir pour la campagne et de s'y reposer. Adolphe secoue la tête. Il ne quittera pas la capitale. Il sait qu'il doit agir, il doit maintenant trouver en quel consistera cet acte qu'il veut capital. Il trouvera pourtant assez de ressources en lui pour aller voir quotidiennement sa mère et lui faire bon visage. Jamais Mme Boulet ne soupçonnera le drame qui cours dans l'âme de son enfant.

DOCUMENTS TRANSCRITS

REMARQUES SUR LA TRANSCRIPTION DES DOCUMENTS

- La disposition des textes, la division en pages, les retours à la ligne ainsi que l'orthographe, la grammaire et l'utilisation des majuscules et minuscules ont été scrupuleusement conservés, seuls les paragraphes des pages ayant été omis pour plus de lisibilité et éviter des répétitions systématiques ;
- les soulignements éventuels ont été préservés, contrairement aux traits de fin de phrase et marques du même type apposées par le rédacteur pour éviter tout ajout ultérieur ;
- les annotations effectuées en marge par les rédacteurs ont été transcrites dans le texte en italiques et entre [] ;
- les remarques de l'auteur ont été insérées en gras entre [] .

DOCUMENT 1

Acte de naissance d'Antoine Rivoulon

(Archives départementales de l'Allier, 2 E 87/11 ; archives municipales de Cusset, *Acte de naissance n° 11*, 1810)

quatrième
MJ

[**Timbre de l'Empire
français à 75 centimes**]

N° 11
Rivoulon Antoine

L'an Mil huit cent dix, le seize du mois de février
à quatre heures du soir, Pardevant nous, maire
officier de l'état civil de la commune chef lieu du canton
de Cusset, département de l'allier, est comparu, Antoine
rivoulon, âgé de vingt six ans, cordonnier, demeurant en
cette commune de cusset, lequel nous a présenté un enfant
du sexe masculin, né aujourd'hui à neuf heures du
matin, de lui déclarant, et de jeanne devaux son épouse, et
au quel il a donné le prénom d'antoine ; les dites présentation
et déclaration faites en présence d'antoine david, âgé
de cinquante un ans, menuisier, demeurant en cette commune
de cusset et de Benoît gautier, âgé de vingt sept ans,
propriétaire demeurant aussi en cette commune. le père
et les témoins ont signé avec nous le présent acte, et [?]
après qu'il leur en a été fait lecture, de ce enquis ./ :

Rivoulon	david	Bouquet mairie	Gauthier
----------	-------	-------------------	----------

DOCUMENT 2

(extrait de Jérôme Mavidal et Émile Laurent, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises, 2^e série (1800 à 1860), du 5 septembre 1835 au 27 janvier 1836*, 99, Imprimerie et Librairie administrative et des chemins de fer Paul Dupont, Paris, 1899, p. 448)

Le témoin Rivoulon (Antoine), âgé de 25 ans, peintre d'histoire, demeurant à Paris, rue de Vaugirard, n° 75, est introduit.

Ce témoin déclare n'avoir pas fait partie de la Société des Droits de l'homme.

M. le Président. N'avez-vous pas, dans une certaine circonstance, prêté un serment qui devait engager la vie de celui qui l'aurait trahi ?

Le témoin Rivoulon. Je ne me le rappelle pas.

M. le Président. N'avez-vous pas su que le 3 février, les sections de la Société des Droits de l'homme étaient en permanence ?

Le témoin Rivoulon. Je l'ai su par des jeunes gens qui venaient me voir dans mon atelier.

M. le Président. Avez-vous su dans quel but on se réunissait ?

Le témoin Rivoulon. C'était pour soutenir la publication des journaux.

M. le Président. N'est-on pas venu vous demander de l'argent à l'effet d'acheter des balles et de la poudre ?

Le témoin Rivoulon. Oui, et on m'a même demandé des armes que j'avais chez moi ; mais je n'ai voulu donner ni argent ni armes.

M. le Président. Vous étiez donc très lié avec ces individus, pour qu'ils vinssent ainsi vous demander des armes et de l'argent ?

Le témoin Rivoulon. Il venait constamment beaucoup de monde chez moi.

M. le Président. Le 13 avril, vers 11 heures du matin, un des membres de la Société des Droits de l'homme n'est-il pas allé chez vous vous dire qu'on allait se battre ?

Le témoin Rivoulon. Oui, c'est un jeune homme que je ne connais que de vue.

M. le Président. Cet individu ne vous a-t-il pas dit : Demain, il n'y aura plus de gouvernement ?

Le témoin Rivoulon. Oui

M. le Président. Il est difficile de comprendre que vous ne connaissiez pas le nom d'un individu qui vous disait des choses d'une telle gravité.

Le témoin Rivoulon. Il est venu chez moi plusieurs jeunes gens qui y étaient tellement familiers, que je fus obligé de les consigner à ma porte.

M. le Président. Pour les consigner il fallait savoir leurs noms.

Le témoin Rivoulon. Il me suffisait de donner leur signalement et leur mise, qui était des plus bizarres.

M. MARTIN (du Nord) procureur général. Vous avez déclaré tout à l'heure que vous ne faisiez pas partie de la Société des Droits de l'homme.

Cependant, votre nom s'est trouvé inscrit sur cette liste de sectionnaires avec cette note : *T. énergique et prêt à marcher*. Voici au surplus, ce que vous avez répondu dans l'instruction écrite :

« *D.* A quelle époque êtes-vous entré dans la Société des Droits de l'homme ?

« *R.* En septembre ou octobre 1833.

« *D.* N'avez-vous pas appartenu à la section des *Gracques* ?

« *R.* Je n'ai pas su le nom de la section parce que j'ai été fort peu assidu, et que je n'ai été que deux ou trois fois à la séance.

« *D.* Quel motif donc alors vous détermina à entrer dans cette Société, puisque vous vous y réunissiez si peu exactement ?

« *R.* Je suis artiste, et comme tel j'aime à savoir ce qui se passe ; c'est la curiosité seule qui m'a décidé à y entrer. »

Le témoin Rivoulon. Voici comment j'ai été inscrit : les jeunes gens qui venaient me voir m'ont dit : Nous venons de te faire inscrire ; je me suis fâché, et je n'ai jamais mis les pieds dans la section.

M^e BOINVILLIERS, défenseur de Recurt. Je crois convenable de lire à la Cour deux réponses faites par le témoin dans l'instruction écrite :

« *D.* Quelles sont les personnes qui vous ont fait ces propositions ?

« *R.* Je ne pourrais vous dire leurs noms, ils sont venus deux, à deux reprises différentes. L'un deux était le grand jeune homme blond dont je ne sais pas le nom, mais qui pouvait avoir de dix-huit à dix-neuf ans. Je ne sais pas son adresse, car jamais je ne suis allé chez lui. L'autre était presque enfant, auquel même je dis que si son père savait cela, il lui donnerait le fouet.

« *D.* Avez-vous entendu lire à la section des ordres du jour du comité central, ayant pour objet de recommander aux sectionnaires de se munir d'armes ?

« *R.* Non, Monsieur, je n'ai jamais entendu rien lire de pareil. »

DOCUMENT 3

Inventaire après décès d'Antoine Rivoulon

(Archives de Paris, D.Q.7 10047 : *Inventaire après décès d'Antoine Rivoulon* étude de maître Morel d'Arleux, 29 mars 1864)

6^e arrond^t
ou 5^e

Déclaration de Succession après le décès de M. Rivoulon.

M. Antoine Rivoulon artiste peintre est décédé en sa demeure à Paris Boulevard d'Enfer n° 10, le 23 mars 1864.

Laissant Mme Elisabeth Emilie Sisley sa veuve pour commune en biens et pour donataire en toute propriété de tous les biens dépendant de sa succession aux termes de leur contrat de mariage reçu par M^e Morel d'Arleux notaire à Paris, le 28 août 1860.

L'Inventaire après ce décès a été fait par Me Ch. Morel d'Arleux le 29 mars 1864.

La communauté comprend :

Mobilier prisé en l'inventaire.....	+4152
Deniers comptants.....	+1301.20
Tableau au palais des Beaux arts évalué (Bataille Tchernaiïa).....	+100
Et les 6 paires de rideaux chez M. Molinari évalués.....	+30
La veuve a renoncé à la Communauté par acte	5583.20

au Greffe et elle a accepté la succession sous bénéfice d'inventaire

Droits à payer :

à 3 % sur 5600.....	168.00
X ^{me}	16.80
Double décime.....	16.80
Timbre de Q ^{te}	50
Ensemble.....	202.10

Déclarée le 26 mai
1864¹⁷⁵⁰

29 mars 1864

R^é M^{re}
n^o 12138

[Timbre impérial à 1 F. 50c.]

Inventaire
depuis le décès
de M. Rivoulon

L'an mil huit cent soixante-quatre, le
mardi vingt neuf mars à midi,
En une maison sise à Paris, Boulevard d'Enfer
n^o 10,

A la Requête de :

M^{me} Elisabeth Emilie Sisley, rentière, demeurant à
Paris, Boulevard d'Enfer n^o 10, lad.¹⁷⁵¹ dame venue en premières noces
de M. Anatole Hueber et en secondes de M. Antoine Rivoulon.

Agissant en son nom personnel.

A cause de la communauté ~~légal~~ de biens qui a
existé entr'elle et M. Rivoulon son second mari, aux
termes de leur contrat de mariage reçu par M^e ~~Lefebvre~~
~~de Sam~~ Morel d'Arleux l'un des notaires soussignés et
son collègue, le vingt huit août mil huit cent
soixante, enregistrés.

A cause des reprises et créances qu'elle a et pourra
avoir à exercer tant contre la d. communauté que
contre la succession de son mari.

Et comme habile à se dire et porter donataire aux
termes du contrat de mariage susénoncé de la toute
propriété des biens meubles et immeubles dépendant de
la succession de M. Rivoulon son défunt mari

Lesquelles communauté et donation lad. dame
se réserve d'accepter ou de répudier par la suite
ainsi qu'elle avisera.

A la Conservation des droits et intérêts de M^{me} V^{ve} Rivoulon
et de tous autres qu'il appartiendra, il va être par M^e Charles
Louis Morel d'Arleux et son collègue, notaires à Paris soussignés,
et sans que les qualités ci-dessus prises puissent nuire ni
préjudicier à qui que ce soit, mais au contraire sous toutes réserves,

Procédé à l'inventaire fidèle et description exacte de tous
les meubles meublants, objets et effets mobiliers habits linges,
hardes, bijoux, deniers comptants, titres notes, papiers et renseignements
dépendants tant de la communauté qui a subsisté entre M. et
M^{me} Rivoulon que de la succession de mon d. S^r¹⁷⁵² Rivoulon,
le tout trouvé et étant dans les lieux ci-après désignés dépendant
d'une maison sise à Paris Boulevard d'Enfer n^o 10 appartenant
à M. Forteix dans laquelle M. et M. Rivoulon avaient leur
domicile et où M. Rivoulon est décédé le vingt trois mars

présent mois.

Sur la représentation et les déclarations qui seront faites du tout par M^{me} V^{ve} Rivoulon requérante, demeurée en possession de tout ce qui dépend des d. communauté et succession depuis le décès de son mari ; laquelle dame avertie du serment qu'elle aura à prêter lors de la cloture du présent inventaire a promi d'y bien fidèlement faire comprendre et déclarer tout ce qui à sa connaissance dépend des d. communauté et succession.

La prisee de ceux des objets qui en sont susceptibles sera faite par M^e Jules Antoine Hamouy, commissaire priseur au département de la Seine, demeurant à Paris rue hauteville n° 52, ici présent et pour ce intervenant.

Fait et dressé le présent intitulé d'inventaire en la maison sus indiquée les jour, mois et an susdits

Et ont M^{me} V^{ve} Rivoulon et M. Hamouy signé avec les notaires après lecture et sous toute ~~réserve~~ de droit par M^{me} V^{ve} Rivoulon.

[dans la marge, en regard de ce dernier paragraphe :

*Rayé quatre
mots comme nuls dans
l'acte ci-contre]*

E Sisley

J Hamouy

Leclerc

Morel d'Arleux

Prisee du mobilier

Dans la cave :

Deux barils vides prisés deux francs.....	2
Environ deux cents bouteilles vides prisées dix francs.....	10
Dans la cuisine éclairée par une croisée donnant sur la cour au premier étage.	
Deux fontaines filtrantes en grès avec deux robinets en étain une cuvette et un seau en zinc prisé le tout quatre francs.....	4
Une chaise en noyer, une chaufferette une caisse [?] à charbon prisé un franc.....	1
Une théière en métal anglais, deux flambeaux en cuivre argenté, une lampe et un bougeoir en cuivre le tout prisé sept francs.....	7
Quatre casseroles et trois plats et une marmite en cuivre rouge prisé huit francs.....	8
Environ vingt cinq pièces ustensiles de cuisine en à reporter.....	32

fer blanc et fer battu et trois fers à repasser prisé le tout
six francs.....6

Dans un placard d'armoire.

Un soufflet, un lot de brosses et de débarras ne méritant
description prisé le tout deux francs.....2

Dans l'office se trouvant en suite de la
cuisine.

Un moulin à café, huit bouteilles vides et vingt
pièces de vaisselle en porcelaine blanche prisé le tout deux
francs.....2

Un buffet de cuisine en bois de hêtre, une chaise
cassée, une chaise d'enfant, trois lots de bouteilles vides ne
méritant description prisés quatre francs.....4

Dans le buffet sus inventorié :

Douze pièces de vaisselle en terre de pipe et un lot de
grosse poterie ne méritant description prisés deux francs.....2

Dans l'antichambre.

Un coffre en bois sculpté, style Louis XIII ~~un coffre~~
à bois et un bois de cerf prisé vingt francs.....20

Dans une pièce servant de salle à manger
et d'atelier éclairée par une croisée sur un
jardin.

Un grand rideau en toile avec tringle en fer prisé un
franc.....1

Deux têtes de biche, un oiseau empaillé, une tête de
femme en plâtre et un pot à tabac en grès le tout prisé
trois francs.....3

Une chaise d'enfant foncée¹⁷⁵³ de canne prise deux
francs.....2

Une chaise en merisier aussi foncée de canne et une
chaise en noyer recouverte en molesquine, un fauteuil en
bois peint foncé de crin, prisé le tout dix huit francs.....18

Un meuble à usage de peintre avec tiroirs, un lot
de pinces, palettes et vases en plomb contenant diverses
couleurs, le tout prisé quinze francs.....15

Un chevalet mécanique et un double mètre prisés dix
francs.....10

Un fauteuil style Louis XIII recouvert en cuir et un
grand buffet avec portes à coulisses, prisés trente francs.....30

Dans le buffet sus inventorié :

Une papeterie en boule¹⁷⁵⁴ avec incrustations en cuivre
prise huit francs.....8

Un panier à verre contenant cinq verres en
cristal, une boîte à thé, trois petits verres à liqueur, un
poignard avec manche en nacre et sa gaine, une

à reporter.....155

boîte à couteaux contenant douze couteaux à dessert et douze couteaux de table avec manches en os, un couvert à salade, deux ronds de serviettes et quatre couteaux de table avec manches en bois noirci, le tout prisé quinze francs.....	15
Trente pièces de vaisselle en porcelaine unie et décorée douze pièces lithographiées sous verre, une petite couverture en laine prisés dix francs.....	10

Dans une pièce servant de chambre à coucher éclairée par une croisée sur le boulevard d'Enfer.

Un petit calorifère en fonte et ses tuyaux prisé dix francs.....	10
Deux rideaux de vitrage en mousseline brochée prisés deux francs.....	2
Une commode toilette, une table de nuit à volets et une console en bois d'acajou, le tout prisé cent francs.....	100
Un fauteuil voltaire en bois d'acajou recouvert en molesquine et deux descentes de lit prisé le tout vingt francs.....	20
Une couchette en fer, un sommier élastique, deux matelas, un traversin, deux oreillers et un couvrepieds en duvet prisés soixante-cinq francs.....	65
Une glace dans son cadre doré et une carafe unie prisées quarante francs.....	40

Dans un placard d'armoire.

Un petit lot de musique, La Sainte Bible en un volume relié, un couvrepied piqué et une couverture de coton, quatre gilets en drap fantaisie, un paletot d'été et un pantalon fantaisie, un habit en drap noir deux guêtres, deux pantalons de coutil, le tout prisé vingt cinq francs.....	25
Quatre rideaux en mousseline brochée prisés six francs.....	6
Une galerie de foyer en cuivre, un garde étincelles un porte pelle et pincettes garni, le tout prisé quinze francs.....	15
Deux lampes modérateur ¹⁷⁵⁵ en cuivre et porcelaine et une guitare prisé vingt francs.....	20
Une chaise d'enfant, un meuble de salon composé de deux canapés, quatre fauteuils et six chaises, le tout en bois d'acajou recouvert en velours rouge prisé avec une méridienne aussi en bois d'acajou recouverte	

à reporter.....583^F

en velours rouge, le tout prisé deux cents francs.....	200
Un petit meuble console formant vitrine en bois d'acajou, une table à jouer et un guéridon à dessus de marbre creusé, prisé le tout soixante francs.....	60
Un corps de bibliothèque à deux vantaux vitrés prisé cinquante cinq francs.....	55
Un piano en bois de palissandre de Frincken, un tabouret de piano recouvert en velours rouge et un chariot à musique le tout prisé deux cent cinquante francs.....	250
Un tapis de table en laine et un tapis en moquette prisé avec un tabouret de pieds trente cinq francs.....	35

Dans le corps de Bibliothèque
sus inventorié.

Environ cent cinquante volumes reliés et brochés de divers auteurs, œuvres diverses de Victor Hugo, Le Moyen age et la Renaissance, La Sainte Bible, histoire de France d'Anquetil, Le magasin pittoresque V ^a G ^r [?], le tout prisé deux cents francs.....	200
--	-----

Dans une pièce servant de chambre
à coucher éclairée par une croisée
donnant sur le jardin.

Deux rideaux de vitrage en mousseline brochée prisés deux francs.....	2
Une galerie de foyer en cuivre porte-pelle et pincettes en fonte le tout prisé six francs.....	6
Une pendule mouvement quinzaine à sonnerie une cage en bois, deux petits candélabres à trois lumières en bronze doré prisés trente francs.....	30
Une toilette commode dite à chemin de fer en acajou moucheté et sa garniture en porcelaine, deux chaises en merisier, deux fauteuils crapaud en bois d'acajou recouverts en damas de laine verte prisés quatre vingts francs.....	80
Un petit guéridon, une table à ouvrage en bois d'acajou et une armoire à portes pleines aussi en bois d'acajou prisé le tout cent francs.....	100
+	25

+ [texte rajouté dans la marge au milieu à gauche :

Une voilette une pointe - en broderie anglaise, dix - bouts de dentelle pour cols - un volant et deux bouts - de dentelles noires, le tout - prisé ~~quarante~~ vingt cinq francs.]

Une couchette à pieds droits en bois d'acajou avec sommier élastique, deux matelas, un lit de plume, une couverture de laine en coton et une couverture en coton, deux couvrepieds piqués et un traversin, le tout prisé

à reporter.....1626^F

Report.....	1626
cent trente francs.....	130

Dans l'armoire sus inventoriée.

Deux portefeuilles, une boîte à ouvrage, trois ceintures régente ¹⁷⁵⁶ , trois chapeaux, un éventail, une ombrelle, un châle cachemire français, trois rideaux mousseline, un crêpe de Chine une sortie de bal en soie blanche, un châle algérien, un lot de frivolités et menus objets de toilette, le tout prisé cent francs.....	100
---	-----

Dans un premier placard d'armoire.

Treize draps de toile vingt une nappes + , sept taies

[dans la marge en haut à gauche : + serviettes ./.]

d'oreillers une jupe en soie, un mantelet en soie, une robe en barège ¹⁷⁵⁷ , deux paletots à usage d'homme en drap, vingt trois tabliers en toile et en coton blanc et de couleur, deux pantalons et cinq jupons, trois ceintures régentes (?), une robe barège, une coupe de finette ¹⁷⁵⁸ d'environ six mètres, deux rideaux en mousseline brochée, quinze paires de draps bas, quatre chemises à usage de femme en calicot, deux autres chemises en toile avec broderies, un fort lot de morceaux de calicot, quinze chemises à usage de femme en toile et en calicot, le tout prisé avec un fort lot de chiffons et morceaux ne méritant description et cinq nappes cent cinquante francs deux cent cinquante francs.....	250
--	-----

Dans une pièce servant de chambre à coucher pour enfants

Deux rideaux de vitrage en mousseline brochées prisés deux francs.....	2
Trois chaises en noyer recouvertes en molesquine, deux autres foncées de cannes, une petite glace dans son cadre doré prisé le tout vingt cinq francs.....	25
Une table guéridon Style Louis XVI, une table Anglaise à volet, un buffet étagère en bois d'acajou prisé le tout cent francs.....	100
Un petit lit en fer, trois matelas et un traversin prisés trente cinq francs.....	35

Ruolz¹⁷⁵⁹

Une louche, une pince à sucre et quatre couverts à filets le tout prisé douze francs.....	12
---	----

Argenterie

Une truelle à poisson deux couverts à filets, douze cuillères à café, le tout pesant six cent quinze grammes prisé à raison de vingt centimes le gramme cent vingt deux francs.....	122
Total de la prisée du mobilier dont le détail précède deux mille quatre cent deux francs.....	2402 ^F

[Timbre impérial à 1 F. 50c.]

Tous les objets mobiliers ci-devant inventoriés et ceux restant à l'être ainsi que les titres et papiers sont demeurés en la garde et possession de M^{me} V^{ve} Rivoulon qui le reconnaît et s'en charge pour les représenter quand et à qui il appartiendra.

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis la d. heure de midi jusqu'à celle de trois de relevée par simple vacation.

Et la vacation pour la continuation du présent inventaire a été remise et indiquée à jeudi prochain trente-un mars présent mois en la d. maison.

Et à M^{me} V^{ve} Rivoulon sous toutes nouvelles réserves signé avec le commissaire priseur et les notaires après lecture faite./.

[dans la marge en face des signatures : *Rayés treize – mots comme nuls depuis – l'intitulé./.*]

E Sisley

J Hamouy

Leclers

Morel d'Arleux

Et le jeudi trente un mars mil huit cent soixante quatre, à neuf heures du matin,

En la maison, sise à Paris, Boulevard d'Enfer n° 10

Et en conséquence de l'ajournement pris à ces heure jour et lieux par la clôture de la vacation qui précède, il va être par M^e Charles Louis Morel d'Arleux et son collègue, notaires à Paris, soussignés, procédé ès même requête, présence et qualité qu'en l'intitulé qui précède à la continuation de l'inventaire après le décès de M. Rivoulon, de la manière suivante :

Suite de la prisée du mobilier

Report de la vacation qui précède.....2402

Dans un second placard d'armoire de la chambre à coucher éclairée sur le jardin

Environ deux cents assiettes tant en porcelaine qu'en
faïence prisées vingt francs.....20

Deux légumiers, deux assiettes montés, deux
comptiers, seize pots à crème, ~~quatre~~ six tasses à thé
six demi-tasses, une soupière, une saucière, dix soucoupes
le tout en porcelaine et faïence prisé dix francs.....10

à reporter.....2432^F

Report.....2432^f

Deux comptiers, deux carafons, quatre verres ordinaires et environ trente-cinq verres à pieds de différente grandeur prisés huit francs.....8

Dans un troisième placard de la d. chambre

Une robe en laine à fleurs, une robe en tafetas noire, trois crinolines, deux vieilles robes en laine noire, un corset et un petit lot de chiffons ne méritant description prisés trente francs.....30

Dans le salon sus désigné.

Une pendule en marquetterie avec socle prisée deux cents francs.....200

Un meuble en bois sculpté posé sur un pied à colonne torse, en noyer, prisé cent soixante francs.....160

Deux statuettes en plâtre une en pierre cuite¹⁷⁶⁰, deux vases antiques en bronze et en ~~fer~~ terre peinte prisé le tout douze francs.....12

Un portrait de Bonaparte Bas relief en bronze prisé six francs.....6

Objets se trouvant chez la blanchisseuse

Mad^e V^{ve} Rivoulon déclare que le linge se trouvant en ce moment chez la blanchisseuse consiste en :

Onze draps en toile, huit chemises d'homme et quatre d'enfants, douze chemises de femme, deux petites couvertures, quatre camisoles, cinq pantalons, trois gilets de flanelle et une petite chemise, six taies d'oreillers six jupons de laine, blancs et de couleur, cinq bonnets de nuit vingt cinq mouchoirs trois points de mousseline, douze serviettes à litaux blancs dix autres serviettes, six cols, une paire de manches, une petite nappe en coton, un drap de coton, une nappe, une serviette damassée, cinq tabliers, deux caleçons, vingt un torchons, une petite serviette, deux paquets de chiffons, deux petits bonnets de coton, sept paires de bas, sept paires de chaussettes, quatre mouchoirs et ~~six~~ serviettes, le tout déclaré d'une valeur de deux cent vingt francs.....220

Peintures et objets d'art.

Suivent les descriptions des tableaux, Esquisses, croquis, dessins gravures, photographies et armes, dont la prisée va être faite par M. Hamouy commissaire priseur, de l'avis de :

M. Jean Marie Dhios, expert en tableaux, demeurant à Paris rue Lepelletier n° 33¹⁷⁶¹.

Expert choisi par la requérante, lequel à ce présent et intervenant a promis de donner son avis sur la prisée dont il s'agit eu égard au cours de ce jour et en son âme et conscience.

Et a M. Dhios signé en cet endroit après lecture

JM Dhios

à reporter.....3068

Tableaux Esquisses croquis et dessins
Gravures et photographies et armes.

Dans l'appartement.

Jeune femme orientale arrachant les plumes aux ailes de l'amour, dans son cadre doré prisé deux cents francs.....	200
L'Enlèvement peinture sur toile avec cadre doré prisé cent vingt francs.....	120
Une peinture en Grisaille représentant Faust et Marguerite (Danse des sorcières) prisée cent vingt francs.....	120
Une La partie de cartes, scène d'intérieur peinture sur toile dans son cadre doré (copie d'après Pierre de Hooghe ¹⁷⁶²) prisée trente francs.....	30
Une étude de Tigres peinture à l'huile sur toile, prisée cinq francs.....	5
Trois photographies encadrées, scènes de Crimée, prisées cinq francs.....	5
La Sainte famille dans un cadre sculpté et doré peinture sur toile prisée soixante dix.....	70
Deux Christ en croix Etudes sur toiles encadrées prisées dix francs.....	10
Un grand dessin dans son cadre en bois peint, représentant la Vierge soulageant les malheureux prisé quarante francs.....	40
Un dessin sous verre signé Bourai [?] ¹⁷⁶³ , moine et paysage prisé cinq francs avec une aquarelle.....	5
Le Bucheron, Etude sur toile, avec cadre doré, prisé vingt francs.....	20
Dix huit toiles sur chassis dont huit ébauchées sujets divers prisés cinquante francs.....	50
Huit cartons portefeuilles et un album contenant photographies, gravures, lithographies, croquis et dessins quelques livraisons de fac-similés de dessins d'après les maîtres Italiens, le tout prisé soixante francs.....	60

Dans un cabinet au dernier étage
éclairé par une croisée sur le jardin.

Cent onze Esquisses sur toile parmi lesquelles figurent la fête aux amours, une pêche païenne, trois académies, études de portraits, sujets militaires têtes, Etudes d'animaux et de paysage et prisées trois cents francs.....	300
---	-----

à reporter.....4103^F

Huit pièces lithographies dessins et cadres sous verre prisés dix francs.....	10
Deux cartons contenant des croquis prisés quatre francs.....	5
Neuf autres esquisses sur toile sujets divers prisées cinq francs.....	5
Un lot d'arcs flèches et poignards ne méritant description et un poignard le tout prisé six francs ¹⁷⁶⁴	6
Un lot de plâtres ne méritant description prisé deux francs.....	2
Un grand chevalet en chêne, une table à pieds tournés, une table carrée, un chevalet à gravures, une voiture d'enfant, deux traitaux [sic] et une malle le tout prisé avec un lot de débarras ne méritant description vingt francs avec deux épées.....	20
Total de la prise du mobilier ci-devant inventorié quatre mille cent cinquante deux francs.....	4152 ^f

Tous les objets mobiliers ci-devant inventoriés et les titres et papiers restant à l'être tout demeurés en la garde et possession de M^{me} V^{ve} Rivoulon qui le reconnaît et s'en charge pour tout représenter quand et à qui il appartiendra.

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis la d. heure de neuf du matin jusqu'à celle de midi par simple vacation

Et la vacation pour la Continuation du présent inventaire a été remise et indiquée à un jour qui sera ultérieurement fixé.

Et sous toutes nouvelles réserves et protestations de droit, M^{me} V^{ve} Rivoulon a signé avec MM Hamouy commissaire priseur et Dhios expert et le notaire après lecture faite.

[dans la marge en face du texte précédent, écrit dans le sens de la hauteur : 4.80 Enregistré à Paris 9^e bureau le deux avril 1864 – f. 16 v.c.2 ; Reçu quatre francs de de [sic] quatre – vingts – Boine [signature]]

E Sisley

JM Dhios

Leclerc

J Hamouy

Morel d'Arleux

[dans la marge en face des signatures : Rayés sept – mots comme nuls dans – la vacation ci-contre/..]

Et le vendredi quinze avril mil huit cent
soixante-quatre à midi,
En la maison sise à Paris Boulevard d'Enfer n° 10
et en conséquence de l'indication faite par M^{me} Veuve
Rivoulon il va être par led. M^e Charles Louis Morel
d'Arleux et son collègue notaires à Paris, soussignés
procédé es même requête et qualité que ci-devant à la
continuation de l'inventaire après le décès de M. Rivoulon
de la manière et ainsi qu'il suit :

Analyse des Papiers

-

Contrat de mariage

Cote première – Une pièce

-

Une pièce qui est + l'exposition d'un contrat reçu

[dans la marge en haut à gauche : + la minute représentée – par led. M^e Morel d'arleux]

le vingt huit avril mil huit cent soixante, enregistré par lui
~~M^e Morel d'Arleux soussigné~~ et son collègue, ~~notaires à Paris~~
~~contenant~~ M^e Lambert, notaire à Paris, contenant les clauses et
conventions civiles du mariage de M Rivoulon avec la dame
son épouse requérante, aujourd'hui sa veuve

Aux termes de ce contrat,

Les lors futurs époux ont adopté pour base de leur
union le régime de la communauté de biens tel qu'il est
établi par le code Napoléon avec exclusion des dettes l'un de
l'autre antérieures à la célébration du mariage et réserve de
propre.

Le futur époux a apporté en mariage.

Les habits, linges, hardes et bijoux à son usage
personnel son argenterie et ses meubles meublans, le tout d'une
valeur de cinq mille francs.....5000
Et six mille cinq cents francs en la
valeur de divers tableaux.....6500
Total onze mille cinq cents francs.....11500

M. Rivoulon a déclaré que M^{me} Caroline Scolastique
Ducastel Jacquemet sa défunte première épouse était décédée
à Paris rue de fleurus n° 1, le cinq mai mil huit cent
soixante, laissant pour seule héritière M^{me} Marie Françoise
Jacquemet, sa mère, et que cette dernière avait cédé
et transporté au déclarant tous ses droits dans la
succession de Mme Rivoulon moyennant une rente annuelle

et viagère de quatre cents francs aux termes d'un acte reçu par led. M^e Lambert, le trois août mil huit cent soixante,

Sous l'article quatre dud. Contrat, M^{me} Veuve Rivoulon a déclaré

Que M. Hueber son premier mari était décédé à Coupvray (seine et marne) le dix huit décembre mil huit cent cinquante-quatre, laissant pour seuls héritiers 1^o M^{elle} Marie Blanche Félicie Caroline Hueber ; 2^o et Lucien Henri Anatole Hueber ses deux enfants mineurs

Qu'après ce décès il avait été procédé par M^e Pinard notaire à Coupvray, le quatre janvier mil huit cent cinquante-cinq, à l'inventaire des forces et charges de la communauté qui avait existé entre M et Mme Hueber et de la succession dud. M Hueber

Et qu'il résultait de cet inventaire que l'actif des d. communauté et succession était insuffisant pour remplir Mme Hueber de ses reprises

Et que led. actif consistait en :

1^o Des habits linges hardes et bijoux et des meubles meublants d'une valeur de quatre mille francs

2^o trois mille cinq cents francs en denier comptant

3^o dix mille francs dus par M Pinard notaire à Coupvray (seine et marne) successeur de M. Hueber.

4^o Les intérêts de cette somme depuis le dix-sept ~~novembre~~ Novembre mil huit cent cinquante-neuf

5^o ~~La~~ une ~~propriété~~ somme de huit cents francs à laquelle étaient évalués à forfait les recouvrements de l'Etude de M. Hueber

6^o La nue propriété de dix francs de rente sur l'Etat français à prendre dans une inscription n^o 95419, cinq pour cent et d'un capital de douze cent dix huit francs, desquels rentes et capital l'usufruit appartenait au père de M Hueber.

Et qu'indépendamment de ses droits dans les d. communauté et succession elle apportait encore une somme de vingt quatre mille neuf cent soixante quinze francs qui lui ~~a été~~ avait été donnée par M. Sisley son père aux termes de son premier contrat de mariage passé devant M^e Morel d'Arleux notaire à Paris, le trois mai mil huit cent cinquante-deux et qui ~~doit être~~ devait être payée trois mois après le décès de M Sisley père par la compagnie d'assurances le Argus établie à Londres, le tout dans les termes et de la manière indiqués au d. contrat de mariage.

Duquel apport le futur époux a déclaré avoir connaissance.

Le préciput¹⁷⁶⁵ en faveur du survivant des époux a été fixé à quatre mille francs à prendre en biens meubles d'après la prisée de

l'inventaire ou en deniers comptants.

La clause de remploi des propres aliénés et celle des reprises en faveur de la future épouse et de ses représentants ~~et de ses représentants~~ en cas de renonciation à la d. Communauté ont été formulés dans les termes ordinaires.

Il a été dit que si c'était la future épouse qui fit elle-même cette renonciation elle aurait droit néanmoins au préciput dont il vient d'être parlé.

Enfin led. contrat se termine par une donation mutuelle entre les futurs époux et au survivant d'eux, savoir :

Le futur époux à la future épouse de la toute propriété des biens meubles et immeubles qui appartiendraient aud. futur époux à son décès, avec stipulation qu'en cas d'existence d'enfant cette donation serait réduite à l'usufruit de la moitié des d. biens.

Laquelle pièce retirée par Me Morel d'Arleux n'a été cotée ni paraphée attendu sa nature mais elle a été inventoriée sous la cote première.....Première

M^{me} V^{ve} Rivoulon déclare :

Que son mariage avec M. Rivoulon a été célébré à la mairie du sixième arrondissement de Paris, ~~quelques jours après~~ le ¹⁷⁶⁶ vers la fin du mois d'août mil huit cent soixante.

Que la rente viagère de quatre cents francs formant le prix du transfert de droits successifs fait à M. Rivoulon par Mad^e Jacquemet comme il est dit ci-dessus est toujours due à lad. dame ainsi que les arrérages¹⁷⁶⁷ depuis une époque qu'elle ne peut préciser.

Que les dix mille francs qui étaient dus par M. Pinard et qui faisaient partie de son apport en mariage ont été touchés entièrement depuis environ deux ans.

Que les huit cents francs, somme à laquelle ont été évalués à forfait les recouvrements de l'étude de M. Hueber, faisant partie du même apport, ont été recouverts entièrement.

Que la rente de dix francs sur l'Etat français comprise dans son apport au mariage et faisant partie d'une plus forte rente existe toujours en nature et que l'usufruit appartient encore à M. Hueber père.

Que depuis son mariage avec M. Rivoulon il n'a rien été payé sur les vingt quatre mille neuf cent soixante quinze francs qui ont été donnés à la déclarante aux termes de son premier contrat de mariage par M Sisley son père.

Qu'il n'a été procédé à aucun compte liquidation ni partage des biens dépendant de la Communauté qui a existé entre la déclarante et M. Hueber son premier mari et de la succession de ce dernier

Que les deux enfants nés de son premier mariage sont toujours existants.

Que M. Rivoulon a recueilli pendant le mariage, la

succession de Mme Jeanne Devaux sa mère, décédée dans une maison de santé de Paris depuis environ trois ans, qu'il ne dépendait de cette succession aucun actif et qu'elle ignore à combien s'élèvent les frais payés par M. Rivoulon à l'occasion de ce décès.
Et que mon d. S^{r1768} Rivoulon ni la déclarante elle même n'ont recueilli pendant le mariage aucune autre succession ni qu'il ne leur a été fait aucune donation ni legs.

Déclarations générales
M^{me} Veuve Rivoulon fait les déclarations suivantes

Sur l'actif

Qu'à l'époque du décès de son mari il n'existait ~~aucun~~ en deniers comptants treize cent ~~trois francs~~ un franc vingt centimes.

Que M. Rivoulon son défunt mari avait déposé au Ministère des Beaux-arts un Grand tableau peint par lui représentant la bataille de la Tchernaiia et qui paraissait destiné à la maison des Beaux arts, mais que jusqu'à présent il n'y a pas eu vente du tableau et qu'elle ignore même s'il sera agréé.

Qu'il existe chez M. Molinari, marchand tapissier à Paris rue Bonaparte n° 70, quatre paires de rideaux de croisées en damas de laine et deux autres paires de rideaux en Algérienne¹⁷⁶⁹, dépendant de la communauté et succession La déclarante fait observer que ces rideaux avaient été remis à M. Molinari lors de l'occupation de l'appartement où il est présentement procédé dans lequel mon. d. S^{r1770} Molinari a placé d'autres ~~d'un~~ rideaux d'une plus grande dimension qu'il a laissés à titre de location à M. et M^{me} Rivoulon, lesquels rideaux n'ont pas été compris dans la prisée qui précède.

Sur les Passifs

Qu'il est réclamé contre les d. communauté et succession savoir :

Pour contributions personnelles et mobilières de la présente année trente-sept francs

Par M. Fortin propriétaire de la maison où il est présentement procédé, le loyer de l'appartement occupé dans la d. maison couru depuis le premier janvier dernier sur le pied de douze cents francs l'an

mémoire

Par M. Schwbeisch propriétaire rue du Cherche midi n° 55, la somme de deux cent quatre vingt un francs vingt

à reporter.....37

Report.....	37
cinq centimes pour loyer restant du sur la location d'un appartement dans la maison rue du cherche midi n° 55 que M. Rivoulon occupait en mil huitcent soixante-trois.....	281.25
Mais Mme V ^e Rivoulon ajoute qu'il y a compte à faire avec M. Schwbeisch pour raisons de ce qu'il aurait reçu de M. Rivoulon un tableau dont le prix n'a pas été déterminé Par M. Sisley père de la déclarante, la somme de quinze mille cinq cents francs pour prêts et avances faites à M. Rivoulon.....	15500
Par M. Molinari, marchand tapissier à Paris rue Bonaparte n° 70, quatre cent treize francs pour travaux et fournitures, dans laquelle somme est compris ce qui pouvait être dû au décès sur la location des rideaux dont il a été ci-dessus parlé.....	413
Par M ^{lle} Radiguet, marchand épicière à Paris Boulevard Montparnasse n° 111, neuf cent cinq francs pour fournitures.....	905
Par M. Flamand boucher rue Vaugirard n° 41 douze cent vingt francs trente centimes pour fournitures.....	1220.30
Par M. Frinken fabricant de pianos à Paris rue Guenegaud n° 7, mille douze francs quarante centimes.....	1012.40
Par M. Esparseil chef d'institution à Paris rue de Sèvres n° 63, neuf cent vingt cinq francs.....	925
Par M. Hardy ¹⁷⁷¹ à Paris rue Childebert n° 1, quatre cent trente six francs trente-cinq centimes.....	436.35
Par M. Cirier, typographe rue Royer-Collard n° 15, cent quarante francs pour répétitions données aux enfants de M ^{me} Rivoulon.....	140
Par M ^{me} Franc, marchande de vin rue S ^t Placide n° 60 à Paris cent soixante quinze francs pour fournitures.....	175
Par M. Couespel doreur sur bois rue d'argenteuil n° 19, cent trente quatre francs pour travaux.....	134
Par M. Caldezaigue, rentier, à Paris rue Thévenot n° 4, trois cents francs.....	300
Par M ^{me} D'huy modiste rue Bonaparte, deux cent soixante sept francs.....	267
Par M. Hay Appay m ^d de nouveautés à Paris rue Rambuteau n° 14, deux mille francs environ pour fournitures.....	<u>2000</u>
Par M. Vamère (?), serrurier, rue Jean Bart n° 10 à reporter.....	23746.30

Report.....	23746.30
quatre vingt francs pour travaux et fournitures sauf compte.....	80
Par M. Collard, restaurateur rue Fleurus n° 1 à Paris	
environ quarante francs.....	40
Par M. Dantus, négociant environ trente six francs.....	36
Par M. Largillière, chapelier rue Bonaparte n° 49	
quatre vingt un francs.....	81
Par M. Rodier fumiste à Paris, rue de Madame	
n° 48, dix neuf francs quinze centimes.....	19,15
Et par M ^e Morel d'Arleux notaire pour les frais	
du contrat de mariage ci-devant analysé cent seize	
francs trente-cinq centimes.....	116,35
Total des sommes réclamées sauf compte et	
mémoires deux mille quatre cents dix huit francs quatre vingt centimes vingt	24118.80
quatre mille quatre cent dix huit francs quatre vingt centimes	

+ [dans la marge en haut à gauche : + - 1 Qu'il a été payé pour - 2 frais funéraires et de dernière - 3 maladie avec les deniers - 4 comptants ci devant évalués - 5 A l'appui desquelles - 6 déclarations M^{me} V^e Rivoulon a - 7 représenté [un blanc] pièces qui - 8 sont - Qu'il a été payé pour frais - funéraires et de dernière maladie - avec les deniers comptants, la - somme de onze cent vingt - trois francs trente-cinq - centimes - Qu'il est encore du pour - mêmes causes la somme - de sept cents francs - environ - Enfin qu'il est réclamé - par M. Daniel, éditeur à Paris rue - de Vaugirard n° 61, cent cinq - francs pour avance faite à - M. Rivoulon à valoir sur un - chemin de croix qu'il s'était - chargé de faire et qui n'a pas - été livré ! M^{me} Rivoulon ajoute que - les toiles nécessaires à cet effet avaient - été fournies par M. Daniel. - Et par la compagnie d'assurance - la Nationale, cinquante un francs - trente cinq centimes pour prime - échue le vingt neuf novembre - dernier - A l'appui de ces déclarations - la déclarante a représenté dix sept pièces - qui ont été cotées et paraphées par - M^e Morel d'Arleux et inventoriées - avec la cote Deuxième.....Deuxième]

M^{me} V^e Rivoulon déclare enfin qu'il n'est pas à sa connaissance ~~des d. communauté et succession aucun autre actif~~ qu'il dépende des d. communauté et succession aucun autre actif ni qu'elles soient grevées d'aucun autre passif que ceux qui résultent du présent inventaire

Cloture

Ce fait ne se trouvant plus rien à dire comprendre ni déclarer au présent inventaire, il est demeuré clos et arrêté à la réquisition de M^{me} V^e Rivoulon après que lad. dame conformément à la loi l'a eu affirmé sincère et véritable et qu'elle a eu prêté serment entre les mains de M^e Morel d'Arleux l'un des notaires soussignés d'avoir représenté et fait comprendre dans led. inventaire tout ce qui à sa connaissance dépend des d. communauté et succession. De n'en avoir rien pris caché ni détourné, vu ni su qu'il ait été rien pris caché ni détourné par qui que ce soit.

Tout le contenu au présent inventaire est demeuré en la garde et possession de M^{me} V^e Rivoulon qui le reconnaît et s'en charge pour tout représenter quant et à qui il appartiendra

Réquisitoire de Référé

Avant de clore M^{me} V^e Rivoulon fait observer qu'il est de son intérêt comme aussi de l'intérêt des d. communauté et succession de faire procéder à la vente du mobilier ci-dessus inventorié et de faire nommer un administrateur provisoire des d. communauté et succession avec pouvoir de réaliser l'actif et de solder le passif. En conséquence

lad. dame requiert M^e Morel d'Arleux l'un des notaires soussignés de se transporter en référé devant M. le juge président du tribunal civil de la Seine aux jour et heure qu'il lui plaira choisir à l'effet de faire nommer soit M^{me} V^e Rivoulon soit toute autre personne, comme administrateur provisoire des d. communauté et succession, avec pouvoir par l'administration de faire vendre aux enchères le mobilier ci-dessus inventorié, en toucher le prix ainsi que toutes sommes exigibles dues aux d. communauté et succession, à quelque titre que ce soit, payer toutes sommes dues ainsi que tous droits de mutation, former toutes demandes en réclamation notamment en ce qui concerne le tableau déposé à la maison des Beaux-arts, et généralement faire le nécessaire, le tout sans attribution de qualité.

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis la d. heure de midi jusqu'à celle de trois de relevée par simple vacation.

Clos et arrêté le présent inventaire,
aux lieu et les jour an mois et aux susdits
et sous toute protestation et réserve M^{me} V^e
Rivoulon a signé avec les notaires après lecture.

[dans la marge en face du texte précédent : Rayé huit lignes – entières et quarante [?] - mots comme nuls – depuis la dernière vacation]

[dans la marge en face du texte précédent, écrit dans le sens de la hauteur, tête-bêche : 4.80 Enregistré à Paris 9^e bureau le - vingt-cinq avril 1864 – f. 8 2 v. - c.1 ; Reçu pour une vacation - deux francs, pour réquisition – deux francs et pour double à – quatre vingts centimes – Boine [signature]]

E Sisley

Leclerc

Morel d'Arleux

Nous président du tribunal civil de première Instance, de la Seine¹⁷⁷² :
Vu le réquisitoire porté en fin de l'inventaire

fait après le décès de M. Rivoulon dont la minute
qui précède nous a été représentée par Me Charles Louis
Morel d'Arleux notaire à Paris.

Autorisons par provisoire + M^{me} ~~Veuve Rivoulon~~
**[dans la marge en face du texte précédent : + Mr. Oliviès, greffier – rue de Rivoli, n° 126¹⁷⁷³ suivi du
paraphe du président Thiéblin et de M^e Morel d'Arleux]**

à gérer et administrer les biens et affaires de la Communauté
qui a existé entre + M et son défunt mari et de la succession
**[dans la marge en face du texte précédent : + la d^e Rivoulon ./.¹⁷⁷⁴ suivi du paraphe du président
Thiéblin et de M^e Morel d'Arleux]**
de ce dernier pendant trois¹⁷⁷⁵ mois à partir de ce jour ; en
conséquence faire le nécessaire

Faire procéder à la vente publique des objets
mobiliers compris aud. inventaire par le ministère de
M^e Hamouy, commissaire priseur qui en a fait la prisee,
en la salle des Commissaires-priseurs de Paris ou au
domicile du défunt ; toucher le prix de la d. vente.

Suivre le recouvrement de toutes sommes et
créances dépendant des d. communauté + à quelque titre et
**[dans la marge en face du texte précédent : + et succession suivi du paraphe du président Thiéblin
et de M^e Morel d'Arleux]**

pour quelque cause que ce soit ainsi que de tous objets
quelconques, former toute demande en réclamation,
notamment en ce qui concerne le tableau déposé à la maison
des Beaux-arts, faire la vente de ce tableau à l'amiable
ou aux enchères moyennant le prix qui sera déterminé
par M^{me} V^e Rivoulon, toucher le d. prix.

Entendre débattre clore et arrêter tous comptes et
mémoires d'ouvriers et fournisseurs, en recevoir ou payer
le reliquat, payer toutes dettes privilégiées et autres
exigibles notamment celles qui sont réclamées d'après l'inventaire,
acquitter tous droits de mutation, faire à ce sujet toutes
déclarations.

De toutes sommes reçues ou payées donner ou
retirer quittances et décharges.

A défaut de paiement ou en cas de difficultés et
contestations quelconques exercer toutes poursuites nécessaires.

Passer et signer tous actes et procès verbaux, élire
domicile.

Le tout sans attribution de qualité + et à la charge
**[dans la marge en face du texte précédent : + et sans – prorogation de – délais légaux¹⁷⁷⁶ suivi du
paraphe du président Thiéblin et de M^e Morel d'Arleux]**

pour M^{me} V^e Rivoulon de rendre compte quand et à qui
il appartiendra.

Fait à Paris au Palais de justice le vingt huit¹⁷⁷⁷
Avril mil huit cent soixante-quatre.

**[dans la marge en face du texte précédent : + rayé quatre – mots nuls suivi du paraphe du président
Thiéblin et de M^e Morel d'Arleux]**

Thiéblin

Enreg. A Paris le vingt huit Avril 1864
V. leg v. e 2 – Reçu trois francs
[deux mots illisibles]



H. MAINDRON

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie reprend l'intégralité des références citées dans la biographie, le catalogue et les notes. Elle se divise en sept parties :

- sources manuscrites présentées par lieu de conservation
- travaux universitaires par ordre alphabétique d'auteurs ;
- sites internet utilisés listés par ordre alphabétique du nom suivant immédiatement le www ;
- bases de données par ordre alphabétique ;
- catalogues d'exposition par ordre alphabétique des communes puis chronologique au sein de chaque entrée ;
- catalogues de vente classés chronologiquement ;
- ouvrages et articles par ordre alphabétique.

En sont exclus les différents fonds d'archives et la bibliographie consultée n'ayant pas donné de résultats. Nous avons systématiquement privilégié les références aux ouvrages physiques, et non à leur version numérique éventuelle, sauf pour les livres et articles seulement publiés dans ce format. Nous tenons par ailleurs à préciser que nous avons réellement consulté toutes les références indiquées ici, même si nous n'avons bien entendu pas lu tous ces ouvrages mais les seules parties intéressant notre sujet : ceci nous a permis de rectifier nombre d'erreurs de références données dans certains ouvrages et nous avons eu à cœur de permettre au lecteur de disposer de tous les éléments nécessaires pour réinterroger nos sources, si besoin.

Notre souci a donc été de fournir toutes les indications permettant de retrouver aisément les sources primaires et secondaires mentionnées, sans nous soucier particulièrement des nombreuses normes de citations bibliographiques existant. L'ordre que nous avons adopté est le suivant : nom ; prénom ; titre de l'ouvrage (en italiques) ou de l'article (entre guillemets) ; tomaiison ou numéro de série ; si article, titre de l'ouvrage (catalogue, actes, revue, journal, etc.) dont il est tiré (en italiques) ; titre de la collection éventuelle (entre guillemets) et son numéro de série ; lieu et date si exposition ; éditeur ; lieu d'édition ; date de la publication (avec indication de la réédition entre parenthèses, s'il s'agit de la version consultée) ; numéros de pages suivis, si nécessaire, de numéros d'illustrations.

Afin de faciliter l'identification d'une source au cours de la lecture, nous avons utilisé des abréviations en gras pour les catalogues d'exposition (par exemple, **Paris, 1988**¹ pour *La Révolution française. Le Premier empire. Dessins du musée Carnavalet*, (Roselyne Hurel, com.), cat. exp., musée Carnavalet, Les Amis du Musée Carnavalet, Paris, 1988) les assortissant d'un exposant si plusieurs expositions s'étaient tenues la même année dans la même ville (**Paris, 1988**² pour *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, (Emmanuel Bréon, dir.), cat. exp., mairies des IX^e et XVI^e arrondissements-Paris, 1988, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1988). Nous avons également abrégé, en gras et italiques, des ouvrages fréquemment cités, soit désignés par le nom de leur auteur ou par un abrégé du titre, accompagnés de la date de publication si plusieurs ouvrages d'un même auteur sont concernés ou plusieurs éditions, suivie de la tomaiison éventuelle (par exemple, **Bénézit, 1976**, 1, 2, etc. pour Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 10 volumes, Paris, 1976).

Enfin, nous avons souhaité, dans nos notes, ne pas anonymiser les auteurs des articles ou notices figurant dans des revues, des actes ou des catalogues. Si, dans la bibliographie générale, seul l'ouvrage « maître » est cité, les rédacteurs des divers articles sont tous mentionnés dans les notes et il est aisé de les retrouver par le biais d'une recherche dans le PDF.

Sources

Amiens

Archives municipales

2 R 3 : *Sociétés artistiques, Amis des arts, etc. 1923-1935*

Arras

Archives départementales du Pas-de-Calais :

Imprimé 1 N 161 : *Rapport du préfet du Pas-de-Calais au Conseil général, 1^{ère} session ordinaire de 1930, 1930, p. 103*

Bordeaux

Archives municipales :

1 E 151, *Acte de naissance n° 926* (Jean-Louis Brown)

Champs-sur-Marne

Laboratoire de recherche des monuments historiques :

Stéphanie Duchêne, *Saint-Pierre-Port, (Guernesey, Îles Anglo-Normandes), Hauteville House, Cadre néogothique d'Antoine Rivoulon*, Note scientifique PM-22-02, LRMH, Champs-sur-Marne, 25 mars 2022.

Charleville-Mézières

Archives départementales des Ardennes :

Documentation de la conservation des antiquités et objets d'art

Bibliothèque municipale :

Dr Beugnies, *Album d'art religieux, 1900*

Cusset

Archives municipales :

Actes de mariages : Acte de mariage n° 5, 1808 (Claude Rivoulon)

Actes de naissances : Acte de naissance n° 11, 1810 (Antoine Rivoulon)

1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal, 13 novembre 1848*

Registres des délibérations du Conseil municipal, 7 février 1849

1D 36 708 1850 : *Registres des délibérations du Conseil municipal, 7 septembre 1850*

1D 37 202 1853 : *Registres des délibérations du Conseil municipal, 1853*

1D 38/6 : *Délibération n° 102 du 18 décembre 1864*

Musée de la Tour Prisonnière :

Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait de Pierre Guérin de Champagnat*. Dossier de restauration, 21 décembre 2011

Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait de Pierre de la Chaise*. Dossier de restauration, 21 décembre 2011

Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait d'Antoinette Mizon*, Dossier de restauration, 20 décembre 2011

Évreux,

Archives départementales de l'Eure :

Documentation de la conservation des antiquités et objets d'art

Givet

Archives municipales :

9D1 f° 270 r° et v° : *Registre des délibérations*

Lille

Archives départementales du Nord :

Série T: Enseignement, affaires culturelles, sport, *Jésus guérissant un possédé* ((1 T 273/6)

Limoges

Archives départementales de la Haute-Vienne :

Série 6 H : *Abbaye bénédictine Saint-Pierre de Solignac*

Série T : Enseignement, affaires culturelles, sport, *Saint Éloi* (4T2)

Bibliothèque francophone multimédia :

3F160 : Adien Dubouche (dessinateur), Fessart (graveur), *Le ravin du meunier de Ponteix*

Moulins,

Archives départementales de l'Allier :

2 E 87/11 : *Actes de naissance de la commune de Cusset 1800-1812 an IX-1812*

2 E 211/4 : *Actes de naissance de la commune de Périgny 1801-1822*

4T 183 : Dossier d'attribution du *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418* au musée de Moulins (1848)

Archives de la Société d'émulation du Bourbonnais :

Fonds Documents anciens : *1848 Deux lettres de Rivoulon, peintre, à Ledru-Rollin et au journal La Réforme, 15-19 avril 1848, 2 pages in 8.*

New-York

The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, *Collection de correspondance des Vollon* : Box 3, Folder 23 (ar-ml228.53), *Series III - Other Correspondents, 1846-1935*

Orléans

Archives du musée des Beaux-Arts :

Dossiers d'œuvres

Archives du service Inventaire du Patrimoine Centre-Val de Loire

Dossiers géographiques

Paris

Archives des Maisons Victor Hugo

Dossiers d'œuvres : *Notre-Dame de Paris* (inv. MVHP-P-2722)

Archives nationales :

Archives des musées nationaux (20150431/1-20150431/124) : *KK 4 à *KK 46 : *Registres des Salons*.
(20150337) : LL3 : *Cartes d'études des artistes, 1840-1850*.
(20144790) : P30 : *Dossiers d'artistes*
(20144790/29) : P5 : *Peinture : commandes et acquisitions refusées*
Z6 : *Gestion des Musées de France. Commandes et acquisitions*

Série AJ⁵² : *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*

Série F²¹ : *Beaux-Arts*

Série CC : *Sénat, Chambre et Cour des Pairs*

Minutier central des notaires

Série LH : *Dossiers des récipiendaires de la Légion d'honneur*

Archives de la ville de Paris :

5 Mi 3 808 : *Acte de décès d'Antoine Rivoulon, 24 mars 1864*

D.Q.7 10047 : *Inventaire après décès d'Antoine Rivoulon* étude de maître Morel d'Arleux, 29 mars 1864 (**Document 3**)

F31/93/04 : *Cadastre de Paris par îlot (1810-1836), 11^e arr. ancien, Luxembourg, îlot 4*

F31/93/06 : *Cadastre de Paris par îlot (1810-1836), 11^e arr. ancien îlot 6*

V3E M879 : *Acte de mariage Rivoulon et Jacquemet*

V4E 634 : *Acte de mariage Rivoulon et Sisley, 30 août 1860*

V4E 637 : *Acte de décès de Caroline Rivoulon, 5 mai 1860*

V4E 641 : *Acte de décès de Jeanne Devaux, 7 octobre 1861*

V4E 675 : *Acte de décès de Sabine Rivoulon, 29 avril 1863*

V4E 1587 : *Acte de décès de Jeanne Devaux, 7 octobre 1861*

Bibliothèque nationale de France :

BNF NAF 13451 : Victor Hugo, *Carnet du 1^{er} octobre 1857 au 12 mars 1859*

Imprimés, Ye32.622 : Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*

Département des estampes et de la photographie :

C. Nanteuil DC 290

Fol Ye 79 : *Registres de dépôt légal*

FT 6-ENT KB-1 (17)

N. Anquetil (N2).

Nf 48 (4^e), t. 2 (G 56358)

Rc. Mat. 12 (boîtes folio et 4^e) : *Litanies de la Vierge*

Recueil. *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-*

1870. Vol. 100 (pièces 12712-12826), Monarchie de Juillet

Réserve Fol-QB-201 (20)

Rivoulon SNR 3

SNR 3 : dossier *Albert*

Ye 85 Pet. Fol – Rés : *Registres des dons*

Département des manuscrits :

Manuscrits. Français 5062 : Jean de Roye, *Chronique du règne de Louis XI dite Chronique scandaleuse*, 1451-1500.

Ms. Fr. 6465, F^o 458 : *Chroniques de Saint-Denis*

Cimetière Montparnasse :

Registre journalier des inhumations au cimetière Montparnasse

Direction générale des patrimoines et de l'architecture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, documentation des objets mobiliers :

Denise et Jean-Claude Auvity, *Ville de Cusset (Allier) Église Saint-Saturnin, Saint Michel terrassant le démon*, Rapport de conservation- restauration d'une œuvre peinte, mai 1997.

Christian Vibert, Atelier de la Renaissance, *La Crucifixion par Rivoulon. Église Saint-Hilaire de Givet*, Dossier d'intervention, août 2008.

Archives du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC)

Reims

Bibliothèque Carnegie :

Legs Maurice Demaison, PE II 12-BMR43, sans n^o d'inv : *Portrait de Louis-Pierre Anquetil*

Saint-Brieuc

Archives départementales des Côtes-d'Armor :

Série W : Archives administratives et judiciaires postérieures au 10 juillet 1940, *Reddition du château neuf de Randon* (1191 W 15)

Série T : Enseignement général, affaires culturelles, sport, *Reddition du château neuf de Randon* (4T vrac 56, cote provisoire)

Saint-Cyr

Archives départementales des Yvelines

Série V : *Administration des cultes*

Sèvres

Archives du musée national de la céramique

Fichier des donateurs Inventaire général du musée, n^o 4352.

Tours

Archives départementales de l'Indre-et-Loire :

Série T : Enseignement général. Affaires culturelles. Sports, *Saint Martin de Tours, passant sous une des portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre* (T 1344)

Versailles

Archives de l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles

MV 1957 : *Dossier d'œuvre, Bataille de l'Alma*

Travaux universitaires

Blieck Josselin *Trajectoire sociale et imaginaire politique, vie et mort d'Emmanuel Barthélémy (1822-1855)*, master 2, université Lille 3. Institut de Recherches Historiques du Septentrion (UMR 8529-CNRS), dir. Sylvie Aprile.

Bonnet Éric, *Les envois d'œuvres d'art par l'Etat en Morbihan, 1804-1887*, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, U.E.R. des Arts, Rennes, 1980.

Le Boucher Fiona, *Catalogue raisonné des dessins de Célestin Nanteuil (1813-1873) du musée des Beaux-Arts de Dijon*, master 1, université Paris IV–Sorbonne, dir. Barthélémy Jobert, juin 2008.

Merlin Olivier, *Sancho Panza. Elève et maître ; compagnon et ami*, master 2, université Paris IV–Sorbonne, dir. Marie-France Delpont et Jean-Pierre Étienvre, 15 décembre 2007 ; disponible sur <http://donquijotedelamancha.free.fr/sancho.pdf> (consulté le 31 août 2022).

Moutaux Geneviève, *Célestin Nanteuil (1813-1873). Catalogue raisonné des Eaux-fortes, des Lithographies et des Illustrations*, 3 volumes, mémoire de l'École du Louvre, cours d'histoire de la gravure, 1984.

Schaettel Charles, *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Beaune*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, université de Dijon, 1971.

Viallet Anne-Flore, *Les œuvres picturales du XIX^e siècle dans les églises de Toulon*, master 1, université de Provence, Aix-Marseille I, dir. Claude Jasmin, 24 septembre 2007.

Sites Internet exploités (consultés le 31 août 2022)

<https://archive.org> : site d'Internet Archive, bibliothèque numérique libre

<http://archives.paris.fr> : site des archives de Paris

<http://archives.yvelines.fr> : site des archives départementales des Yvelines

<http://artfl.uchicago.edu> : Project for American and French Research and the Treasury of the French Language, en liaison avec le CNRS

<https://artinfo.pl> : site de ventes aux enchères polonais

<https://www.auction.fr> : site de vente aux enchères d'œuvres d'art

<https://www.artlyriquefr.fr/> : site de l'association *L'art lyrique français*

<https://art.rmngp.fr> : site *Images d'Art* de la Réunion des musées nationaux (RMN)

<https://basedescollections.musee-armee.fr> : collections du musée de l'Armée de Paris

<https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it> : site du patrimoine culturel d'Émilie-Romagne (Italie)

<https://bcucluj.ro> : site de la Biblioteca centrală universitară « Lucian Blaga » Cluj-Napoca (Roumanie)

<https://bitly.com> : site de réduction d'URL

<https://bnl-bfm.limoges.fr> : site de la bibliothèque numérique du Limousin

<https://books.openedition.org> : plateforme de livres en sciences humaines et sociales.

<http://books.google.com> : bibliothèque numérique google.

<https://britishmuseum.org> : site du British Museum, Londres (Grande-Bretagne)

<http://www.bruzanemediabase.com> : site du Palazetto Bru Zane, Centre de musique romantique française.

<https://carters.com.au> : guide Carter du prix des antiquités (Australie)

<https://wellcomecollection.org> : catalogue de la Wellcome Library de Londres (Grande-Bretagne)

<http://collections.chateauversailles.fr> : site répertoriant les collections du château de Versailles

<https://collections.louvre.fr> : site répertoriant les collections du musée du Louvre

<https://collections.nlm.nih.gov> : site de la bibliothèque nationale de médecine de Bethesda (États-Unis)

<https://commons.m.wikimedia.org> : site de la médiathèque en ligne Wikimedia Commons

<https://criminocorpus.org/fr> : musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines

<http://crm.revues.org> : site des *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*

<http://culture.gouv.fr> : site du ministère de la Culture français

<https://www.degruyter.com/serial/akl-b/html?lang=de> : site de l'éditeur du Saur *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*

<https://depuis1832.com> : site d'une *Famille d'artistes de génération en génération depuis 1832*

<http://dictionnaire.academie-medecine.fr> : dictionnaire de l'Académie nationale de médecine française

<http://donquijotedelamancha.free.fr> : site consacré à Don Quichotte

<https://www.ebay.fr> : site de ventes en ligne

<http://elec.enc.sorbonne.fr> : éditions en ligne de l'École des Chartes

<http://executedtoday.com> : site consacré aux exécutions capitales

<http://ferriere.net> : site personnel de généalogie *Ascendance Ferrière Sieben*

<https://fr-fr.facebook.com> : site du réseau social Facebook

<https://geneanet.org> : site de généalogie

<http://groupugo.div.jussieu.fr> : site sur Victor Hugo de l'université de Paris (ex université Paris-Diderot, Paris 7)

<https://www.hampel-auctions.com> : site de la maison de ventes Hampel, Fine Arts Auctions Munich

<http://histoire-image.org> : site de *L'Histoire par l'image* (IHP), ministère de la Culture et ministère de l'Éducation nationale de la Jeunesse et des Sports

<https://www.interencheres.com> : site de ventes en ligne

<http://informations-documents.com/environnement/coppermine15x/index.php> : Informations et documents pour usages scolaires, éducatifs, animation, loisirs

<https://inha.fr> : site de l'Institut national d'histoire de l'art

<http://inventaire-patrimoine.cr-champagne-ardenne.fr> : portail du patrimoine culturel, site de Champagne-Ardenne

<http://item.ens.fr> : site de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)

<https://ivoire-france.com> : *Ivoire*, regroupement de maisons de vente aux enchères

<http://jeanluc.dron.free.fr> : site personnel de généalogie *Dron et Devendeville & Grande Guerre 1914-1918*

<http://jocondelab.iri-research.org> : site expérimental des musées de France utilisant les possibilités du web sémantique

<https://journals.openedition.org> : *OpenEdition Journals*, plateforme de revues en sciences humaines et sociales.

<https://www.jstor.org> : système d'archivage en ligne de publications scientifiques et de sources primaires ainsi qu'une bibliothèque numérique payante

<http://labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr> : site du *Guide Labreuche. Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960*

<http://lavieremoise.free.fr> : site de Jean-Yves Sureau sur la vie à Reims aux XIX^e et XX^e siècles

<http://lawsons.com.au> : site de la maison de ventes Lawson à Sydney (Australie)

<http://lefigaro.fr> : site du journal *Le Figaro*

<http://livres-d-hermes.com> : site des *Livres d'Hermès* (transcription d'ouvrages)

<https://www.lombrail-teuquum.com> : site de la maison de ventes Lombrail-Teuquum

http://www.luxe-magazine.com/fr/article/10519-paris_esoterique_sur_les_traces_des_alchimistes.htm : site de Luxe Magazine for an exclusive life

<https://maitron.fr> : dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social

<https://mauritshuis.nl> : site du musée Maurithuis (La Haye)

<https://mbarouen.fr> : site du musée des beaux-arts de Rouen

<https://www.mercier-art.com> : site de la maison de vente Mercier à Lille

<https://metmuseum.org> : site du Metropolitan Museum of Art (New-york)

<http://muse.jhu.edu> : *John Hopkins University Press* et *The Milton Eisenhower Library*, journaux scientifiques en ligne

<http://musee-moyenage.fr> : site du musée de Cluny (Paris)

<http://www.collections.musee-bretagne.fr> : portail documentaire du musée de Bretagne et de l'écomusée de la Bentinais

<https://napoleon.org> : site de la Fondation Napoléon

<https://nga.gov> : site de la National Gallery of Art de Washington (États-Unis)

<http://objet.art.manche.fr> : site de la conservation des antiquités et objets d'art de la Manche

<https://www.oldimprints.com> : site de vente de dessins et de textes du XVII^e siècle à 1909

<https://www.omnia.ie> : site de la base de données iconographique Omnia

<http://online.auktionsverket.se> : site de la salle des ventes de Stockholm (Suède)

<http://parismuseescollections.paris.fr> : site des musées de la ville de Paris

<http://paris-pittoresque.com> : guide du Paris d'hier et d'aujourd'hui

<https://parole-et-patrimoine.org/coiffes/coiffes-ici-et-la/les-types-de-coiffes> : site de *Parole & Patrimoine. Coiffes sans visages*

<http://patrice-reboul.com> : site de l'antiquaire Patrice Reboul

<https://inventaire.hautsdefrance.fr> : site de l'Inventaire général du patrimoine culturel des Hauts-de-France

<http://peib.dmu.ac.uk> : *Photographic Exhibitions in Britain, 1839-1865*

<http://peintures-emois.hautetfort.com> : blog consacré à la peinture, particulièrement du XIX^e siècle

<https://persee.fr> : portail de valorisation numérique du patrimoine documentaire scientifique

<https://picryl.com> : base de données iconographique picryl, rassemblant des documents tombés dans le domaine public

<https://rempex.com.pl> : site de maisons de vente aux enchères polonaises

<http://sahs-soissons.org> : site de la Société historique de Soissons (Shs)

<http://senat.fr> : site du Sénat français

<https://www.serpentsdefrance.fr> : site répertoriant les serpents de France.

<https://sfp.asso.fr> : site des collections de la Société française de Photographie

<http://stabatmater.info> : site de Hans van der Velden sur le Stabat Mater dans le domaine musical

<https://webmuseo.com> : les collections du Musée de l'Image, Ville d'Épinal

<https://wikipedia.org> : site de Wikipedia, *L'encyclopédie libre*

Bases de données (consultées le 31 août 2022)

Arcade : direction des Archives de France, *Commandes, acquisitions d'œuvres d'art par l'État de 1800 à 1939* : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>

Assemblée nationale, *Base de données des députés depuis 1789* : <https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/recherche>

Léonore : direction des Archives de France, *Dossiers des titulaires de l'Ordre de la Légion d'Honneur depuis la création et décédés avant 1956* : <https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui>

Joconde : sous-direction des Musées de France, *Collections des musées de France*

Palissy : Direction générale des patrimoines et de l'architecture, sous-direction des monuments historiques, *Patrimoine mobilier, objets classés, inscrits et inventoriés*

(consultables sur la plateforme ouverte du patrimoine (POP) du ministère de la Culture, <https://www.pop.culture.gouv.fr>)

Salons et expositions de groupe 1873-1914 : musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art (INHA) : <http://salons.musee-orsay.fr>

Sénat : *Les anciens sénateurs- Second Empire* : <https://www.senat.fr/senateurs-2nd-empire/index.html>

Catalogues d'expositions

Alençon, 2000-2001

Que l'angélus sonne ! Les églises du XIX^e siècle dans l'Orne, cat. exp., Alençon-Halle au Blé, 23 décembre 2000-28 janvier 2001, Direction des Archives départementales, Conservation des objets d'art, Conseil général de l'Orne, Alençon, 2000.

Amiens, 1846

Exposition des produits des beaux-arts dans la ville d'Amiens : 1846, Société des Amis des arts du département de la Somme, Impr. E. Yvert, Amiens, 1846.

Amiens, 1850

Exposition des produits des beaux-arts dans la ville d'Amiens : 1850, Société des Amis des arts du département de la Somme, Impr. E. Yvert, Amiens, 1850.

Berlin, 1906

Katalog zur Ausstellung der Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk, Eugen Holländer (com.), cat. exp., De Kaiserin Friedrich-Haus für das ärztliche Fortbildungswesen-Berlin, Ferdinand Enke, Berlin, 1906.

Blois, 1989

La tragédie de Blois, quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise, cat. exp., Blois, 1989.

Blois, 2006

François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende, Pierre-Gilles Girault (dir.), cat.exp., château royal de Blois, 3 juin – 10 septembre 2006, Somogy éditions d'art, Paris 2006,

Bordeaux, Barbizon, New-York, 1997-1998

Rosa Bonheur (1822-1899), Francis Ribemont (dir.), cat. exp., Galerie des Beaux-Arts-Bordeaux, 24 mai – 31 août 1997, Musée de l'École de Barbizon-Barbizon, 19 septembre – 18 novembre 1997, Dahesh Museum-New-York, 16 décembre 1997 – 21 février 1998, musée des Beaux-Arts de Bordeaux/William Blake & Co, 1997.

Boulogne-Billancourt, 1999

Raffet. 1804-1860, (Bruno Foucart et alii), cat. exp., musée Marmottan-Boulogne-Billancourt, 24 mars – 10 juillet 1999, Herscher, Paris, 1999.

Bourg-en-Bresse, 2002

Brumes et rosées, paysages d'Antoine Chintreuil 1814-1873, cat. exp., monastère royal de Brou, église et musée-Bourg-en-Bresse, musée Chintreuil-Pont-de-Vaux, 21 juin – 22 septembre 2002, R.M.N., Paris, 2002.

Calais, Dunkerque & Douai, 1993

Les Salons retrouvés du nord de la France, (Annette Haudiquet, com.), 2 volumes, cat. exp., musée des Beaux-Arts et de la Dentelle-Calais, 17 avril – 14 juin 1993, musée des Beaux-Arts-Dunkerque, 2 juillet – 30 août 1993, musée de la Chartreuse-Douai, 18 septembre – 22 novembre 1993, Association des conservateurs du nord de la France, 1993 (*Les Salons retrouvés*, 1993).

Chantilly, 1979-1980

La Madone de Lorette, (Sylvie Béguin, com.), cat.exp., musée Condé-Chantilly, 16 octobre 1979 – 15 janvier 1980, *Les dossiers du département des peintures*, 19, RMN, Paris, 1979.

Chantilly, 1994

Aux origines du reportage de guerre, Le photographe anglais Roger Fenton. 1819-1869 et la guerre de Crimée, 1855, (Nicole Garnier-Pelle, dir.), cat. exp., musée Condé-château de Chantilly, Institut de France, Chantilly, 1994.

Chartres, vers 1983-1984

Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, (Patrick Le Nouëne et alii, dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Chartres, Chartres, vers 1983-1984.

Clermont-Ferrand, 1978

Thomas Degeorge, cat. exp., musée Bargoin-Clermont-Ferrand, 28 octobre 1978 – 14 janvier 1979, 1978.

Clermont-Ferrand, 1996

Le Retour de l'Enfant prodige. Redécouverte de la peinture religieuse en Puy-de-Dôme, (Thierry Zimmer, dir.), cat. exp., Conseil général du Puy-de-Dôme-Clermont-Ferrand, juillet-septembre 1996, Conseil général du Puy-de-Dôme, Clermont Ferrand, 1996.

College Park, 1970

Thomas Couture : Paintings and Drawings in American Collections, Jane Van Nimmen (dir.), University of Maryland Art Department, février-mars 1970, Maryland, 1970.

Cologne, Zurich & Lyon, 1987-1988

Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, (Guy Cogeval, Dominisue Brachlianoff, Dominique Dumas, Catherine Chavillot, com.), cat. exp., Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 30 octobre 1987-10 janvier 1988, Kunsthaus-Zurich, 3 mars-24 avril 1988, musée des Beaux-Arts-Lyon, 19 mai-17 juillet 1988, Electa, Milan, 1988.

Cussac, 1991

Saints limousins et marchois des églises de la Haute-Vienne, (Jacques Decanter, dir.), cat. exp., Cussac-13 juillet-25 août 1991, Limoges, 1991.

Cusset, 2010

Le monachisme féminin. Quand les femmes régnaient sur Cusset, Marie-Anne Caradec (dir.), cat. exp., Cusset-musée municipal de la Tour Prisonnière, 1^{er} juillet - 19 septembre 2010, Souvigny, 2010, p. 181, n° 75.

Dole, 1997

Faustin Besson (Dole, 1821-Paris, 1882), (Anne Dary et Bénédicte Gaulard, com.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Dole, 17 octobre – 21 décembre 1997, musée des beaux-arts de Dole & association des amis des musées des musées du Jura, 1997.

Dole, 2004

Jean-Denis Attiret, un dolois du XVIII^e siècle à la cour de l'Empereur de Chine, (Anne Dary, Bénédicte Gaulard et Catherine Scheck, dir.), cat. exp., Dole-musée des Beaux-Arts, 2 mai – 31 août 2004, musée des Beaux-Arts de Dole & Association des Amis des musées du Jura, Dole, 2004.

Flers, 2000

Jean-Victor Schnetz 1787-1870. Couleurs d'Italie, (Laurence Chesneau-Dupin, dir.), cat. exp., musée du château de Flers-Cabourg, 2000, Éd. Cahiers du Temps, Cabourg, 2000.

Guéret, 2000

Elles. portraits de femmes dans les collections publiques du Limousin, (Charlotte Riou, com.), cat. exp., musée d'art et d'archéologie-Guéret, 28 mars – 17 septembre 2000, Ville de Guéret, Guéret, 2000.

Hanovre, 1985-1986

L'Art d'Illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch, (coll. « Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek », 49), (Ulrike Bodeman, dir.), cat. exp., Herzog August Bibliothek-Hanovre, 7 décembre 1985 – 20 avril 1986, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Hanovre, 1985.

Landerneau, 1989

Yan' Dargent 1824-1899, Landerneau, centre culturel de Kéranden et autres lieux, 21 juin – 2 septembre 1989, 1989.

Lens, 2014

Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les désastres de la guerre 1800-2014*, cat. exp., musée du Louvre-Lens, 28 mai-6 octobre 2014, Somogy éditions d'art, musée du Louvre-Lens, Paris, 2014.

Les Lucs-sur-Boulogne, Paris, 2013

Félicie de Fauveau. L'amazone de la sculpture (Christophe Vital et Ophélie Ferlier, com.), cat. exp., Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de Vendée, 15 février-19 mai 2013, Paris, musée d'Orsay, 11 juin-15 septembre 2013, Éditions Gallimard, Paris, 2013.

Liège, 1989

Foires et forains en Wallonie. Magie foraine d'autrefois, (André Lebrun (dir.), cat. exp., Liège-musée de la vie wallonne, Pierre Mardaga, Liège, 1989.

Lille, Genève, 2007-2008

Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion, (Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Gamot, dir.), cat. exp., Palais des Beaux-Arts-Lille, 27 avril 2007 – 15 août 2007, Musée Rath-Genève, 20 septembre 2007 – 13 janvier 2008, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

Limoges, 1858

Exposition du Centre de la France à Limoges. Agriculture, Industrie, Beaux-Arts, Dessin, Architecture, Sculpture. Catalogue officiel publié par les soins de la commission générale. Juin 1858, J.-B. Chatras, Limoges, 1858.

Limoges, 1999

L'État et l'art (1800-1914). L'enrichissement des bâtiments civils et militaires en Limousin, (Thierry Zimmer, dir.) cat. exp., pavillon du Verdurier-Limoges, 7 juillet-24 septembre 1999, Culture et patrimoine en Limousin, Limoges, 1999.

L'Isle-Adam, 2005-2006

De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie 1800-1830, (Frédéric Chappey, François Fossier, Ségolène Le Men et Gervaise Brouwers, dir.), cat. exp., musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq-L'Isle-Adam, 27 novembre 2005 – 19 février 2006, Somogy éditions d'art, Paris, 2005.

Londres, 1858

Exhibition of Photographs and Daguerreotypes, Photographic Society of London, cat.exp., South Kensington Museum, 15 février-mars 1858, Londres, 1858.

Londres & Paris, 1987-1988

Franz Xaver Winterhalter et les cours d'Europe de 1830 à 1870, cat. exp., Musée du Petit Palais-Paris, 12 février – 17 mai 1988, National Portrait Gallery-Londres, 30 octobre 1987 – 10 janvier 1988, Paris-Musées, Musée du Petit Palais, Paris, 1988.

Londres, 2004

Pain : passion, compassion, sensibility, cat. exp., The Science museum-Londres, 12 février – 20 juin 2004 (un C.D. a été édité à cette occasion, mais pas de catalogue).

Luxembourg, 2002

Arrêt sur images. L'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIX^e siècle, (François Pupil, dir.), cat. exp., Villa Vauban-Galerie d'art de la ville de Luxembourg, 2 février-28 avril 2002, Luxembourg, 2002.

Lyon, 1993

Ernest Meissonier. Rétrospective, Philippe Durey (com.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Lyon, 25 mars – 27 juin 1993, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993.

Lyon, 2000

Paul Chenavard. Le Peintre et le Prophète, Marie-Claude Chaudonneret (dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Lyon, 8 juin – 27 août 2000, Réunion des musées nationaux-musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, 2000.

Lyon, 2007

Le temps de la peinture. Lyon 1800-1914, collectif, cat.exp., musée des Beaux-Arts-Lyon, 2007, Fage éditions, Lyon, 2007.

Madrid, 1992-1993

La pintura de Historia del siglo XIX en España, cat. exp., musée du Prado, octobre 1992-janvier 1993, Museo del Prado, Madrid, 1992.

Maubuisson, 1995

La grande peinture religieuse des églises du Val d'Oise, Hervé Patricia, Lavalle Denis, Olivereau Christian et Piel Caroline (dir.), cat. exp., Abbaye de Maubuisson, 2 juillet-31 décembre 1995, Conseil général du Val d'Oise, 1995.

Montargis, 1990-1991

Henri de Triqueti, 1804-1874. Le Prince Gisant. Histoire et Restauration du Gisant de Ferdinand d'Orléans, (Sylvain Bellenger, dir.), cat. exp., musée Girodet-Montargis, 1^{er} décembre 1990 – 28 février 1991, Éditions du musée Girodet, Montargis, 1990.

Montauban, 1995-1996

Romain Cazes (1808-1881), peintre secret du Second Empire, (Georges Vigne, dir.), cat. exp., musée Ingres-Montauban, 21 octobre 1995 – 28 janvier 1996, Musée Ingres, Montauban, 1999.

Montauban & Besançon, 1999-2000

Les élèves d'Ingres, (Georges Vigne, dir.), cat. exp., musée Ingres-Montauban, 8 octobre 1999 – 2 janvier 2000, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie-Besançon, 29 janvier – 8 mai 2000, Musée Ingres, Montauban, 1999.

Moulins, 1839

Anonyme, *Société centrale des amis des arts en province. Exposition de 1839*, Moulins, Imprimerie de P.-A. Desrosiers, 1839.

Moulins, 1997

Les Saints combattant les démons. Autour de quelques peintures et sculptures des églises de l'Allier, cat. exp., Conseil général de l'Allier-Moulins, Moulins, 1997.

Nancy, 2004

Savinien Petit 1815-1878. Le sentiment de la ligne, (Sophie Harent, dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Nancy, 16 juin-20 septembre 2004, art lys, Nancy, 2004.

Nantes, Paris & Plaisance, 1995-1996

Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850, cat. exp., Musée des Beaux-Arts-Nantes, 4 décembre 1995 – 17 mars 1996, Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 16 avril – 15 juillet 1996, Palazzo Gotico-Plaisance, 6 septembre – 17 novembre 1996, Réunion des Musées nationaux, 1995 (*Les années romantiques*, 1995).

Neuilly-sur-Seine, 1907

Exposition rétrospective historique de 1907, cat.exp., Commission municipale historique et artistique de Neuilly-sur-Seine, imprimerie Enoch, 1907.

Nevers, 1863

Ville de Nevers, *Exposition archéologique et artistique de 1863. Notice des objets d'art, d'antiquité et de curiosité et des tableaux, dessins et gravures exposés dans les salles de l'hôtel de ville du 3 juin au 8 juillet*, I.-M. Fay, imprimeur de la Préfecture, Nevers, 1863.

New-Haven, Paris, 1991-1992

Richard Parkes Bonington, « Du plaisir de peindre », (Patrick Noon, dir.), cat. exp., Yale Center for British Art-New Haven, 13 novembre 1991 – 19 janvier 1992, musée du Petit Palais-Paris, 5 mars – 17 mai 1992, Paris-Musées, Paris, 1992.

New-Orleans, New-York & Cincinnati, 1996-1997

Romance and Chivalry, history and literature reflected in early nineteenth-century french painting, (Nadia Tscherny et Guy Stair Sainty, dir.), cat. exp., New-Orleans Museum of Art-New-Orleans, 23 juin – 25 août 1996, Stair Sainty Matthiesen Inc.-New-York, 25 septembre – 2 novembre 1996, Taft Museum-Cincinnati, 12 décembre 1996 – 9 février 1997, Matthiesen Fine Art Ltd and Stair Sainty Matthiesen Inc., Hong-Kong, 1996.

New-York, Richmond, Indianapolis, Baltimore, Phoenix, Palm Beach, San Antonio, La Nouvelle Orléans, Paris, Madison, Denver, Coral-Gables, 1984-1987

La peinture à l'école des Beaux-Arts. Les concours des prix de Rome 1797-1863, (Philippe Grunhec), 2 volumes, cat. exp., National Academy of Design-New-York, 10 janvier – 1^{er} mars 1984, The Virginia Museum of Fine Arts-Richmond, 3 avril – 27 mai 1984, Indianapolis Museum of Art-Indianapolis, 3 juillet – 19 août 1984, The Walters Art Gallery-Baltimore, 12 septembre – 28 octobre 1984, Phoenix Art Museum-Phoenix, 16 novembre 1984 – 18 janvier 1985, The Society of the Four Arts-Palm Beach, 9 février – 10 mars 1985, San Antonio Museum of Art-San Antonio, 21 avril – 16 juin 1985, New Orleans Museum of Art-La Nouvelle Orléans, 21 juillet – 15 septembre 1985, École nationale supérieure des Beaux-Arts-Paris, 8 octobre-14 décembre 1986, Elvehjem Museum-Madison, 1987, Denver Art Museum-Denver, 1987, Lowe Art Museum-Coral Gables, 1987, E.N.S.B.A., Paris, 1989.

New-York, Détroit, Paris, 1986-1987

François Boucher 1703-1770, Philippe de Montebello (com.), cat. exp., The Metropolitan Museum of Art-New-York, 17 janvier – 4 mai 1986, The Detroit Institute of Arts-Détroit, 27 mai – 17 août 1986, Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 18 septembre 1986 – 5 janvier 1987, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

Nice, 1986

Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse, Sylvie Forestier, Arlette Sérullaz et Maurice Sérullaz, cat. exp., musée national message biblique Marc Chagall-Nice, 5 juillet – 6 octobre 1986, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

Noyon, 1987

La ville de Noyon, (coll. « Cahiers de l'inventaire », 10), (Martine Plouvier, dir.), cat. de l'exposition : « Noyon, mille ans d'art et d'architecture », musée du Noyonnais-Noyons, 20 juin-5 octobre 1987, Amiens, 1987.

Orléans, 1839

Explication des ouvrages de peinture des artistes vivans exposés au Musée de la ville d'Orléans le 6 juin 1839, imprimerie d'Alexandre Jacob, Orléans, 1839.

Orléans, 1844

Explication des ouvrages de peinture des artistes vivants exposés au Musée de la ville d'Orléans le 8 juin 1844, imprimerie d'Alexandre Jacob, Orléans, 1844.

Orléans, 1990

Léon Cogniet 1794-1880, (David Ojalvo, dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Orléans, 14 juin – 10 septembre 1990, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Orléans, 1990.

Orléans, 1997-1998

Le Dessin au temps des passions, musée des Beaux-Arts-Orléans, cat. exp., (Éric Moinet et Isabelle Klinka, com.), 7 novembre 1997 – 31 mars 1998, 1997.

Orléans, Montargis, 2007-2008

Valérie Galliot-Rateau et Richard Dagonne (com.), *Henri de Triqueti 1803-1874. Le sculpteur des princes*, cat. exp., musée des Beaux-Arts-Orléans, musée Girodet-Montargis, 3 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Éditions Hazan, Paris, 2007.

Ottawa, Paris, Washington, 1999-2000

Daumier (1808-1879), Henri Loyrette, Michael Pantazzi, Ségolène Le Men, Édouard Papet et Eliza Rathbone (com.), cat. exp., musée des Beaux-Arts du Canada-Ottawa, 11 juin – 6 septembre 1999, Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 5 octobre 1999 – 3 janvier 2000, The Phillips Collection-Washington, 19 février – 14 mai 2000, Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.

Paris, Salon de 1827

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivants, exposés au Musée Royal des Arts, le 4 novembre 1827, V^c Ballard Imprimeur, Paris, 1827.

Paris, Salon de 1831

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mai 1831, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1831.

Paris, Salon de 1833

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1833, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1833.

Paris, Salon de 1834

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1834, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1834.

Paris, Salon de 1835

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1835, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1835.

Paris, Salon de 1836

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1836, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1836.

Paris, Salon de 1837

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1837, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1837.

Paris, Salon de 1838

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1838, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1838.

Paris, Salon de 1839

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1^{er} mars 1839, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1839.

Paris, Salon de 1840

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 5 mars 1840, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1840.

Paris, Salon de 1841

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 15 mars 1841, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1841.

Paris, Salon de 1842

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 15 mars 1842, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1842.

Paris, Salon de 1843

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 15 mars 1843, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^c Ballard, Paris, 1843.

Paris, Salon de 1844

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 15 mars 1844, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1844.

Paris, Salon de 1845

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 15 mars 1845, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1845.

Paris, Salon de 1846

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 16 mars 1846, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1846.

Paris, Salon de 1848

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre, le 15 mars 1848, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1848.

Paris, Salon de 1849

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries, le 15 juin 1849, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1849.

Paris, Salon de 1850

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivants, exposés au Palais national, le 30 décembre 1850, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1850.

Paris, Salon de 1853

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés aux Menus-Plaisirs, le 15 mai 1853, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Paris, 1853.

Paris, Salon de 1857

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 15 juin 1857, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1857.

Paris, Salon de 1859

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 15 avril 1859, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1859.

Paris, 1859

Catalogue de la troisième exposition de la Société française de photographie comprenant les œuvres des photographes français et étrangers, 15 avril – 1^{er} juillet 1859, cat. exp., palais des Champs-Élysées, Paris, 1859.

Paris, Salon de 1861

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1861, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1861.

Paris, Salon de 1863

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1863, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1863.

Paris, Salon des refusés, 1863

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S.M. l'Empereur au Salon annexe, Palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863, cat. exp., Les Beaux-Arts-Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1863.

Paris, Salon de 1864

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1864, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1864.

Paris, Salon de 1866

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome et des Grands prix de 1865 exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1866, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1866.

Paris, Salon de 1868

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1868, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1868.

Paris, Salon de 1869

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1869, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1869.

Paris, Salon de 1870

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1870, Charles de Mourgues - Frères, successeurs de Vinchon, Imprimeurs des Musées Impériaux, Paris, 1870.

Paris, Salon de 1877

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} mai 1877, Imprimerie nationale, Paris, 1877.

Paris, 1930

Le décor de la vie à l'époque romantique 1820-1848, (Gaston Brière et alii, dir.), cat. exp., palais du Louvre-pavillon de Marsan, avril-mai 1930, Paris, 1930,

Paris, 1963

Delacroix et la gravure romantique, Jacques Lethève et Jean Adhémar, cat. exp., bibliothèque nationale-Paris, bibliothèque nationale, Paris, 1963.

Paris, 1967-1968

Ingres, cat. exp., Petit palais-Paris, 27 octobre 1967 – 29 janvier 1968, R.M.N., Paris, 1967.

Paris, 1974

Le musée du Luxembourg en 1874, (Geneviève Lacambre, dir.), cat. exp., Grand Palais-Paris, 31 mai-18 novembre 1974, R.M.N., Paris, 1974.

Paris, 1979-1980

Le « gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc, Louis Grodecki (comm.), cat. exp., hôtel de Sully-Paris, 31 octobre 1979-17 février 1980, Caisse nationale des Monuments historiques, Paris, 1979.

Paris, 1981-1982

Les Fastes du Gothique, le siècle de Charles V, Françoise Baron et alii (comm.), cat. exp., Grand Palais-Paris, 9 octobre 1981 – 1^{er} février 1982, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981.

Paris, 1983

Henri Lehmann 1814-1882, portraits et décors parisiens, cat. exp., musée Carnavalet-Paris, 7 juin – 4 septembre 1983, les musées de la ville de Paris, Paris, 1983.

Paris, 1983-1984¹

Hommage à Raphaël. Raphaël et l'art français, Jean-Pierre Cuzin (comm.), cat. exp., galeries nationales du Grand Palais-Paris, 15 novembre 1983 – 13 février 1984, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

Paris, 1983-1984²

Raphaël dans les collections françaises, Sylvie Béguin, Pierrette Jean-Richard, Catherine Montbeig-Goguel et Françoise Viatte (com.), cat. exp., galeries nationales du Grand Palais-Paris, 15 novembre 1983 – 13 février 1984, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

Paris, 1983-1984³

Saint Sébastien – rituels et figures, Jean Cuisenier (com.), cat. exp., musée national des arts et traditions populaires-Paris, 25 novembre 1983 – 16 avril 1984, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

Paris, Lyon, 1984-1985

Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle, cat. exp., (Jacques Foucart et Bruno Foucart, com.), musée du Luxembourg-Paris, 16 novembre 1984 – 10 février 1985, musée des Beaux-Arts-Lyon, 5 mars – 19 mai 1985, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984.

Paris, 1985

Achille Devéria, témoin du romantisme parisien 1800-1857, cat. exp., musée Renan-Scheffer-Paris, 18 juin-29 septembre 1985, Paris-musées, Paris, 1985.

Paris, 1985-1986

La Gloire de Victor Hugo, cat. exp., (Pierre Georgel, com.), Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 1^{er} octobre 1985 – 6 janvier 1986, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

Paris, New-York, Madison, Denver & Coral Gables, 1986

La peinture à l'école des Beaux-Arts. Les concours d'esquisses peintes 1816-1863, (Philippe Grunhec), 2 volumes, cat. exp., École nationale supérieure des Beaux-Arts-Paris, 8 octobre-14 décembre 1986, National Academy of Design-New-York, 1987, Elvehjem Museum-Madison, 1987, Denver Art Museum-Denver, 1987, Lowe Art Museum-Coral Gables, 1987, E.N.S.B.A., Paris, 1986.

Paris, 1988¹

La Révolution française. Le Premier empire. Dessins du musée Carnavalet, (Roselyne Hurel, com.), cat. exp., musée Carnavalet, Les Amis du Musée Carnavalet, Paris, 1988.

Paris, 1988²

Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, portraits d'un siècle d'élégance parisienne, (Emmanuel Bréon, dir.), cat. exp., mairies des IX^e et XVI^e arrondissements-Paris, 1988, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1988.

Paris, 1989

Or et couleur : le cadre dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, (catalogue d'Isabelle Cahn paru sous le titre *Cadre de peintres*), musée d'Orsay-Paris, 19 juin-24 septembre 1989, R.M.N., Hermann éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1989.

Paris, Montréal, 1989

Le Panthéon. Symbole des révolutions, cat. exp., hôtel de Sully-Paris, 31 mai – 30 juillet 1989, Centre Canadien d'Architecture-Montréal, 19 septembre – 15 novembre 1989, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, 1989.

Paris, 1989-1990¹

Jacques-Louis David 1748-1825, (Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz, com.), cat. exp., musée du Louvre-Paris, musée national du château-Versailles, 26 octobre 1989 – 12 février 1990, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1989.

Paris, 1989-1990²

Sous les pavés, la Bastille : archéologie d'un mythe révolutionnaire, (Nicolas Faucherre, dir.), cat. exp., hôtel de Sully-Paris, 12 octobre 1989-7 janvier 1990, CNMHS, Paris, 1989.

Paris, 1990-1991

Napoléon aux Invalides. 1840, le Retour des Cendres, (Jean-Marcel Humbert, dir.), cat. exp., musée de l'armée – église du Dôme des Invalides, 15 décembre 1990-17 mars 1991, Musée de l'Armée, Paris, 1990.

Paris, 1991

Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848, (Daniel Alcouffe, Anne Dion-Tenenbaum et Pierre Ennès, dir.), cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 10 octobre – 30 décembre 1991, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.

Paris, 1992

Richard Parkes Bonington, « Du plaisir de peindre », Patrick Noon, cat. exp., Yale Center for British Art-New Haven, 13 novembre 1991 – 19 janvier 1992, musée du Petit Palais-Paris, 5 mars – 17 mai 1992, Paris-Musées, Paris, 1992.

Paris, 1993

Le mécénat du duc d'Orléans, 1830-1842 », (Hervé Robert, dir.), cat. exp., Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1993.

Paris, 1993-1994¹

Légende dorée du Limousin – Les Saints de la Haute-Vienne, (coll. « Cahiers du patrimoine », 36), cat. exp., musée du Luxembourg, Paris, 1993-1994, Inventaire général-Spadem, Paris, 1993.

Paris, 1993-1994²

Louis Hersent 1777-1860. Peintre d'histoire et portraitiste, (Anne-Marie de Brem), cat. exp., Maison de la Vie romantique-Paris, 29 septembre 1993 – 9 janvier 1994, Paris-Musées, Paris, 1993.

Paris, 1994-1995¹

Nicolas Poussin 1594-1665, (Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat), cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 27 septembre 1994 – 2 janvier 1995, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994.

Paris, 1994-1995²

Crimée 1854-1856, premiers reportages de guerre, (Jacques Perot, dir.), cat. exp., musée de l'armée, hôtel national des Invalides-Paris, 24 octobre 1994 – 8 janvier 1995, musée de l'Armée, Paris, 1994.

Paris, 1995¹

Le Baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du bazar de Bonne-Nouvelle en 1846, Bruno Foucart (dir.), cat. exp., Fondation Taylor, Paris, 1995.

Paris, 1995²

Georges Rouget (1783-1869), élève de Louis David, (Alain Pougetoux, dir.), cat. exp., Paris-musée de la Vie romantique, 12 septembre – 17 décembre 1995, Paris musées, Paris, 1995.

Paris, Nantes et Plaisance, 1995-1996

Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850, Isabelle Julia, Jean Lacambre et Claude Allemand-Cosneau (com.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Nantes, 4 décembre 1995 – 17 mars 1996, Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 16 avril – 15 juillet 1996, Palazzo Gotico-Plaisance, 6 septembre – 17 novembre 1996, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.

Paris & New-York, 1995-1996

L'œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge, (Elisabeth Taburet-Delahaye, Barbara Drake Boehm, dir.), cat. exp., Paris, musée du Louvre-New-York, Metropolitan Museum of Art, 23 octobre 1995-16 juin 1996, R.M.N., Paris, 1995.

Paris, 1998¹

Les révolutions de 1848, l'Europe des images, Une république nouvelle, (Maurice Agulhon, com.), cat. exp., Assemblée nationale, Galerie des Fêtes-Paris, 4 février – 30 mars 1998, Assemblée nationale, Paris, 1998.

Paris, 1998²

Les révolutions de 1848, l'Europe des images, Le printemps des peuples, (Maurice Agulhon, com.), cat. exp., Assemblée nationale, Galerie des Fêtes-Paris, 4 février – 30 mars 1998, Assemblée nationale, Paris, 1998.

Paris, 1998³

Les Didot : trois siècles de typographie et de bibliophilie : 1698-1998, (André Jammes), cat. exp., Bibliothèque historique de la ville de Paris-Paris, 15 mai – 30 août 1998, musée de l'imprimerie-Lyon, 2 octobre – 5 décembre 1998, Agence culturelle de Paris, Paris, 1998.

Paris, 1998-1999

1696-1770 Giambattista Tiepolo, Stéphane Loire et José de Los Llanos (com.), cat. exp., Paris-musée du Petit Palais, 22 octobre 1998 - 24 janvier 1999, Paris-Musées, Paris, 1998.

Paris, 2001¹

D'un style troubadour à la Belle époque. Un siècle de dessins et peintures, cat. exp., galerie Frédérick Chanoit-Paris, 19 mars-20 avril 2001, galerie Frédérick Chanoit, Paris, 2001.

Paris, 2001²

Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes, Louis-Antoine Prat (com.), cat. exp., musée de la vie romantique-Paris, 3 mai-15 juillet 2001, Paris musées, Paris, 2001.

Paris, Strasbourg & New-York, 2002-2003

Chassériau. Un autre romantisme, cat. exp., Grand Palais-Paris, 26 février – 27 mai 2002, Musée des Beaux-Arts-Strasbourg, 19 juin – 21 septembre 2002, The Metropolitan Museum of Art-New-York, 21 octobre 2002 – 5 janvier 2003, R.M.N./Musées de Strasbourg, 2002.

Paris, 2003

Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVI^e siècle, (François Avril, dir.), cat. exp., Bibliothèque nationale de France-Paris, 25 mars – 22 juin 2003, Bibliothèque nationale de France-Hazan, Paris, 2003.

Paris, 2003-2004

De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres, (Stéphane Guégan, com.), cat. exp., Institut du monde arabe-Paris, 7 octobre 2003 – 18 janvier 2004, Institut du monde arabe/Éditions Hazan, Paris, 2003.

Paris, Princeton & New-York, 2004-2006

Dieux et Mortels. Les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, (Emmanuel Schwartz et Anne-Marie Garcia), cat. exp., École nationale supérieure des Beaux-Arts-Paris, 21 septembre – 28 novembre 2004, Princeton University Art Museum-Princeton, 8 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Dahesh Museum-New-York, octobre 2005-janvier 2006, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2004.

Paris, 2006

Ingres 1780-1824, (Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis-Antoine Prat et Éric Bertin, dir.), cat. exp., musée du Louvre-Paris, 24 février-15 mai 2006, Gallimard-musée du Louvre éditions, 2006.

Paris, Chicago, New-York & Montréal, 2006-2007

Girodet 1767-1824, cat. exp., musée du Louvre-Paris, 22 septembre 2005-2 janvier 2006, The Art Institute of Chicago-Chicago, 11 février-30 avril 2006, The Metropolitan Museum of Art-New-York, 22 mai-27 août 2006, musée des Beaux-Arts de Montréal-Montréal, 12 octobre 2006-21 janvier 2007, Éditions Gallimard/Musée du Louvre Éditions, Paris, 2005.

Paris, Londres & New-York, 2006-2007

Portraits publics, portraits privés 1770-1830, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais-Paris, 4 octobre 2006 – 9 janvier 2007, The Royal Academy of Art-Londres, 3 février-20 avril 2007, The Solomon R. Guggenheim Museum-New-York, 18 mai-10 septembre 2007, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2006.

Paris, Chantilly, 2008

Marie d'Orléans 1813-1839. Princesse et artiste romantique, Anne Dion-Tennenbaum (dir.), musée du Louvre-Paris, 18 avril - 31 juillet 2008, musée Condé-château de Chantilly, 9 avril – 31 juillet 2008, Somogy éditions d'art, Paris, 2008.

Paris, 2008-2009

Mantegna 1431-1506, Giovanni Agosti et Dominique Thiébaud (dir.), cat. exp., musée du Louvre-Paris, 26 septembre 2008 – 5 janvier 2009, Hazan – Musée du Louvre Éditions, Paris, 2008.

Paris, 2012

Les Juifs dans l'Orientalisme, cat. exp., Laurence Sigal-Klagsbald (com.), Paris-Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 7 mars - 8 juillet 2012, Skira/Flammarion - Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 2012.

Pau, 2005

Eugène Delacroix 1805-1865, cat. exp., musée national du château de Pau – musée des Beaux-Arts de Pau, 17 décembre 2005-19 mars 2006, R.M.N., 2005.

Reims, 1996

Clovis et la mémoire artistique, Véronique Alemany-Dessaint (dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Reims, 22 juin – 16 novembre 1996, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, Reims, 1996,

Reims, 2001

20 siècles en cathédrales, (Catherine Arminjon et Denis Laval, dir.), cat. exp., Palais du Tau-Reims, 29 juin-4 novembre 2001, Centre des Monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2001.

Rennes, 1986

La fuite en Égypte de Lagrenée le Jeune (1739-1821), (Patrick Ramade, dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Rennes, 20 juin – 15 septembre 1986, musée des beaux-Arts de Rennes, Rennes, 1986.

Roche-Guyon (La)

Devenir peintre au XIX^e siècle. Baudry, Bouguereau, Lenepveu, Alain Bonnet, Véronique Goarin, Hélène Jagot et Emmanuel Schwartz (dir.), cat. exp., La Roche-sur-Yon - musée municipal, 13 octobre 2007 - 5 janvier 2008, Fage éditeurs, Lyon, 2007.

Roche-Jagu (La), 1991

Trésors secrets des Côtes-d'Armor, mille ans d'art et d'histoire, cat. exp., château de la Roche-Jagu, 1^{er} juillet-31 octobre 1991, Conseil général des Côtes-d'Armor, 1991.

Rochelle (La), 2009-2010

Marie Stuart une figure romantique ? La destinée artistique de la reine d'Écosse au XIX^e siècle, Annick Nottter (com.), cat. exp., La Rochelle-musée des Beaux-Arts, 16 octobre 2009 - 18 janvier 2010, musées d'Art et d'Histoire, La Rochelle, 2009.

Rome, 2003

Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma, Olivier Bonfait (com.), cat.exp., Académie de France à Rome, Villa Médicis-Rome, 7 mars-29 juin 2003, Académie de France à Rome-Mondadori Electa, Rome, 2003.

Rouen, 1838

Catalogue de la sixième exposition annuelle du musée de Rouen, Fs Marie, Rouen, 1838.

Rouen, 1841

Catalogue de la neuvième exposition annuelle du musée de Rouen, Veuve Fs Marie, Rouen, 1841.

Rouen, 1856

Catalogue de la seizième exposition de Rouen, ouverte le 1^{er} octobre 1856, Veuve A. Surville, imprimeur de la Cour impériale et de la mairie, Rouen, 1856.

Rouen, 1860

Ville de Rouen. Catalogue de la dix-huitième exposition de Rouen, ouverte au musée de Rouen, le 15 mai 1860, Veuve A. Surville, imprimeur de la Cour impériale et de la mairie, Rouen, 1860.

Rouen, 1862

Ville de Rouen. Catalogue de la dix-neuvième exposition municipale ouverte au musée de Rouen, Imprimerie de Giroux et Renaux, Rouen, 1862.

Rouen, 1978

Mazeppa, variations sur un thème romantique, (Jean-Pierre Mouilleseaux, dir.), cat. exp., musée des Beaux Arts-Rouen, 19 mai-30 juin 1978, Rouen, mai 1978.

Saint-Denis, 1975

Le Roi, la sculpture et la mort. Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis, (Alain Erlande-Brandenburg, Jean-Pierre Babelon, Françoise Jenn et Jean-Marie Jenn), cat. exp., maison de la culture et services des archives, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, 1975.

Saint-Flour, 2005

Pierre Miquel ou l'éloge du XIX^e siècle. Peintures et dessins d'une collection cantalienne, (Thierry Zimmer, dir.), cat. exp., musée Alfred Douët-Saint-Flour, juin – décembre 2005, UN, DEUX...QUATRE Éditions, Clermont-Ferrand, 2005.

Saint-Hilaire-du-Harcouët, 2001

Représentations de saint Michel dans le département de la Manche, (Collection Patrimoine), cat. exp., Centre d'art sacré-Saint-Hilaire-du-Harcouët, 14 avril – 14 octobre 2001, Conservation des antiquités et objets d'art de la Manche, 2001.

Sceaux, 1938

Les Parisiens à la campagne, cat. exp., château de Sceaux, 15 juin-15 août 1938, Département de la Seine. Musée de l'Île de France, 1938.

Souigny, 2009

Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVI^e et XVII^e siècles dans l'Allier, (Annie Regond et Henri Delorme, dir.), cat. exp., musée municipal-Souigny, 20 juin – 11 novembre 2009, Ville de Souigny, 2009.

Toulouse, 1861

Union artistique. Exposition des Beaux-Arts ouverte à Toulouse, cat. exp., A. Chauvin, Toulouse, 1861.

Toulouse, 1862

Union artistique. Exposition des Beaux-Arts ouverte à Toulouse, cat. exp., A. Chauvin, Toulouse, 1862.

Tours, 1997-1998

La légende de saint Martin au XIX^e siècle. Peintures et dessins, cat. exp., musée des Beaux-Arts-Tours, 22 octobre 1997-12 janvier 1998, Somogy, Paris, 1997.

Tours, 2016-2017

Martin de Tours. Le rayonnement de la Cité, (Sophie Join-Lambert, com.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Tours, 8 octobre 2016-8 janvier 2017, Silvana Editoriale, Milan, 2016.

Troyes, 1989

Prédilections académiques, peintures et sculptures du XIX^e siècle des collections du musée, (Chantal Rouquet, dir.), cat. exp., musée des Beaux-Arts-Troyes, 25 mars-29 mai 1989, Sainte-Savine, 1989.

Valence, 1993

Joseph-Fortunet Layraud. Itinéraire d'un peintre drômois au XIX^e siècle, Chrystèle Burgard (com.), cat. exp., Le musée de Valence – 19 janvier-4 avril 1993, Valence, 1993.

Valence, 1996

Félix Clément (1826-1888). Itinéraire d'un peintre drômois au XIX^e siècle, (Hélène Moulin (com.) et Charlotte Fortier-Beaulieu), cat. exp., Le musée de Valence – 21 octobre-31 décembre 1996, Valence, 1996.

Valenciennes, 1838

Catalogue des ouvrages d'art et d'industrie exposés dans les Salons de la Mairie de Valenciennes, depuis le 9 septembre jusqu'au 15 octobre 1838, A. Prignet, Valenciennes, 1838.

Vannes, 1993

Autour de Delacroix. La peinture religieuse en Bretagne au XIX^e siècle, (Philippe Bonnet, dir.), cat. exp., musée de la Cohue-Vannes, 28 mai-31 décembre 1993, Vannes, 1993.

Vienne (France), 2001

Jean-Baptiste Poncet (1827-1901). *Portraits et peinture d'histoire*, (Jérôme Montchal, dir.), cat. exp., musées de Vienne, cloître roman de Saint-André-le-Bas-Vienne, 1^{er} août-18 novembre 2001, Vienne-Musées, 2001.

Washington, 1974

Delacroix and the french romantic print, (Edwin Binney, dir.), cat. exp., Smithsonian Institution-Washington, 1974-1977, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington, 1974.

Ventes et catalogues de vente

Anonyme, *Catalogue sommaire d'un bon mobilier, objets d'art et de curiosité [...] pour cause de départ de M. VICTOR HUGO, Rue de la Tour-d'Auvergne, n. 37*, cat. vente, imprimerie et lithographie Maulde et Renou, Paris, 1852.

Anonyme, *Catalogue des tableaux et dessins estampes et lithographies [...] dépendant de la succession de M. L. de Saint-Vincent*, cat. exp., Paris-hôtel des ventes place de la Bourse, 28, 29, 30 avril et 1^{er} mai 1852, imprimerie et lithographie Maulde et Renou, Paris, 1852.

Anonyme, *Catalogue d'une riche collection de gravures et dessins anciens et modernes des écoles flamandes, françaises, allemandes et anglaises, dont la vente publique aura lieu par le ministère du Greffier Édouard Ter Bruggen en ses salles de ventes, rue des Sœurs-Noires, 23. A Anvers, lundi 18 et mardi 19 juillet 1864, à 10 et à 2 heures*, cat. vente, Imprimerie L. Dela Montagne, Anvers, 1864.

Anonyme, « Ventes prochaines », dans *Moniteur des arts*, 492, Paris, vendredi 20 juin 1865, p. 4.

Delbergue-Cormont, Loizelet (com.-priseurs), *Catalogue d'une collection d'estampes anciennes et modernes [...]*, cat. vente, hôtel des commissaires-priseurs, 5 rue Drouot, Paris, 12-14 avril 1870.

Collection Van Kaathoven, *I. Portraits de médecins, naturalistes et mathématiciens et gravures ayant rapport à l'histoire de la Médecine, offrant des types et des charges des Médecins et des Chirurgiens de tous les temps, illustrant les opérations chirurgicales, les maladies, les passions humaines, les agonies de la mort, etc.*, cat. vente, Frederik Müller et C^o, salle de vente Heerengracht 329, 1^{er} et 2 décembre 1879, Amsterdam, 1879.

Delestre Maurice et Roblin Paul, (com.-priseurs), *Catalogue Estampes modernes, eaux-fortes, lithographies, dessins, caricatures, modes, costumes, portraits*, cat. vente, hôtel Drouot, salle 8, mercredi 23 mai 1900.

Chevalier Paul (com. -priseur), *Catalogue de tableaux par [...] Aquarelles, Pastels, Dessins, Objets d'art et d'ameublement, Marbres, Porcelaines, Bronzes, Maubles – Objets variés provenant de la collection de M. Ch. V.*, cat. vente, Hôtel Drouot, Paris, vendredi 9 février 1906.

W. & F. C. Bonham & Sons, *A catalogue of oil paintings, water-color drawings and engravings and other works of art*, cat. vente, Londres, vendredi 30 septembre 1932.

Ancienne collection Robert Anglès, cat. vente, hôtel Drouot, 1934.

Ader Étienne (com.-priseur), « Tableau par Antoine Rivoulon », cat. vente, hôtel Drouot, salle 1, M^e, 6 rue Favart, jeudi 22 juin 1944.

Mayer Enrique, *Annuaire international des ventes – 1980 – peinture – sculpture – 1^{er} janvier – 31 décembre 1979*, Éditions Mayer, Paris, 1980.

Lafon (com.-priseur), « Vente de Noël », Le Puy-en-Velay, dans *Gazette Drouot*, 43, Paris, décembre 1994, p. 185.

Hampel Fine Art Auctions GmbH & Co. KG, *Möbel und Einrichtung*, cat. vente, 25 mars 2006.

Kaczorowski Philippe (com.-priseur), « Vente à Nantes, Hôtel des ventes de Salorges, , samedi 24 mars 2007 », dans *La Gazette Drouot*, 10, Paris, vendredi 9 mars 2007, p. 189.

Odent François (com.-priseur), « Vente lundi 26 novembre 2007 », dans *La Gazette Drouot*, 40, Paris, 16 novembre 2007, p. 237.

Thion François (com.-priseur), *Tableaux, meubles, objets d'art*, cat. vente en ligne, Évreux-hôtel des ventes, dimanche 10 octobre 2010.

Coutau-Bégarie et Associés (com.-priseur), *Chasse, Mobilier & objets d'art Haute-époque*, cat. vente, Paris-hôtel Drouot, vendredi 24 mai 2019.

Mercier & Cie (com.-priseur), *Tableaux modernes*, cat.vente, hôtel des ventes de Lille, Lille, dimanche 13 avril 2014.

Mercier & Cie (com.-priseur), *Objets d'art, Sculptures, Haute-époque. Tableaux anciens et modernes, Mobilier*, cat. vente en ligne, hôtel des ventes de Lille, dimanche 6 octobre 2019.

Mercier & Cie (com.-priseur), *Grande vente cataloguée d'art classique*, cat. vente en ligne, Lille, dimanche 3 mai 2020.

Mercier & Cie (com.-priseur), *Grande vente cataloguée d'art classique*, cat. vente en ligne, Lille, dimanche 28 novembre 2021.

Digard Auction (com.-priseur), *Tableaux anciens & XIX^e Collection de Mr. X et à divers amateurs*, Drouot-Richelieu, cat. vente en ligne, Paris, vendredi 29 avril 2022.

Ouvrages et articles

About Edmond, « Le mois », dans *Nouvelle revue de Paris, Lettres, Histoire, Philosophie, Sciences, Arts, Chronique*, 1^{ère} année, 2, Bureaux de la Nouvelle revue de Paris, Paris, 1864, p. 167.

Académie royale de Belgique, « Nécrologie artistique de la France pour l'année 1864 », dans *Journal des beaux-arts et de la littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, musique, archéologie, bibliographie, belles-lettres, etc.*, 24, sixième année, Decq, 31 décembre 1864, p. 189.

Adhémar Jean, voir *IFF*.

Adouy Paul, « Une plaisante rétrospective artistique : "Les parisiens à la campagne" », dans *Le Mémorial Saint-Étienne*, 93 /174, Saint-Étienne, jeudi 23 juin 1938, p. 8.

Adriani, « Courrier », dans *Moniteur des arts, revue permanente des expositions et des ventes publiques*, 8^e année, 598, Paris, mardi 12 avril 1864, p. 1

Alboize de Pujol Édouard-Joseph-Félix dit Jules-Édouard et Maquet Auguste, *Les Prisons de l'Europe*, 8 volumes, Paris, Administration de librairie, 1844-1845.

Alibert Jean-Louis, *Description des maladies de la peau observées à l'hôpital Saint-Louis, et exposition des meilleures méthodes suivies pour leur traitement*, Barrois l'aîné et fils, Paris., 1806-1814.

Alibert Jean Louis, *Monographie des dermatoses ou précis théorique et pratique des maladies de la peau*, Daynac et al., Paris, 1832.

Allard Thierry, « La vie artistique à Poitiers sous la seconde République », dans *Revue historique du Centre-Ouest*, Société des antiquaires de l'ouest, 2e semestre 2009.

Allard Thierry, « Urbain Viguié, un peintre de référence du Poitou », dans *Bulletin de la société historique et scientifique des Deux-Sèvres*, 4e série, n° 3, 2010.

Allorge Henri, « Une lithotomie en 1475. Le franc-archer de Meudon », dans *Le Courrier d'Épidaure*, 3e année, 9, novembre 1936, p. 21-25.

Alphant Marianne, Lafon Guy, Daniel Arasse, *L'Apparition à Marie-Madeleine*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

Amalvi Christian, *Les Héros de l'histoire de France : recherche iconographie sur le panthéon scolaire de la Troisième République*, Phot'œil, Paris, 1979.

Amalvi Christian, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, Paris, 1988.

Amalvi Christian, *Les héros de l'histoire de France : comment les personnages illustres de la France sont devenus familiers aux Français*, (coll. « Mémoire vive »), Privat, Toulouse, 2001.

Amalvi Christian, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002.

Amiot-Saulnier Emmanuelle, *La Peinture religieuse en France 1873-1879*, Musée d'Orsay, Paris, 2007.

Anceau Éric, *Dictionnaire des députés du Second Empire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1999.

Andelman Samuel L., *The New Home Medical Encyclopedia*, 4 volumes, Quadrangle Books, 1973.

André Louis, « Papetiers et éditeurs dans la librairie romantique », dans *Revue française d'histoire du livre*, n^{os} 116/117, Société des Bibliophiles de Guyenne, Librairie Droz, Genève, 3^e et 4^e trimestres 2022, p. 5-31.

Angrand Pierre, *Monsieur Ingres et son époque*, La Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris, 1967.

Angrand Pierre, « L'État mécréne – période autoritaire du second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1968, p. 303-348.

Angrand Pierre, *Histoire des musées de province au XIX^e siècle*, 5 volumes, Le Cercle d'Or Jean Huguet, Les Sables-d'Olonne, 1984-1988.

Anonyme, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1826*, Neuvième année, C.L.F. Panckoucke, Paris, janvier 1826.

Anonyme, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen avec des commentaires par le citoyen Laponneraye*, 23^e tirage depuis août 1830, Société des Droits de l'Homme, s.d.

Anonyme, *Almanach royal et national pour l'an M DCCC XXXI, présenté à Sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale*, chez A. Guyot et Scribe, Paris, 1831.

Anonyme, « Album », dans *Revue de Paris*, 38, bureau de la Revue de Paris, Paris, 1832, p. 257-271.

Anonyme, *L'Ange conducteur dans la dévotion chrétienne, réduite en pratique en faveur des âmes dévotes. Le Nouvel Ange conducteur*, Besançon, 1833.

Anonyme, *Procès des accusés d'avril devant la Cour des Pairs*, Pagnerre, Paris, 1834.

- Anonyme, *Supplemento alla Gazzetta di Firenze*, 156, mardi 30 décembre 1834, 15 p.
- Anonyme, « Beaux-Arts, Salon de 1835. (14^e article) Peinture », dans *L'Indépendant, Furet de Paris*, 8^e année, Paris, 26 avril 1835, p. 1
- Anonyme, *Cour des Pairs, Affaire d'avril 1834*, Dépôt central de la Librairie, Paris, 1835.
- Anonyme, *Critique du Salon de 1835 par une Société d'artistes et d'hommes de lettres*, deuxième édition, Leroy, Paris, 1835.
- Anonyme, « Foreign-Office, January 5, 1836 », dans *The London Gazette*, 19344, 5 janvier 1836, p. 24
- Anonyme, « Cour des pairs. Présidence de M. Pasquier. Audience du 11 janvier. », dans *La Quotidienne*, 12, Paris, mardi 12 janvier 1836, p. 4.
- Anonyme, « Paris, 30 août », dans *L'Ami de la Religion, journal ecclésiastique, politique et littéraire*, 94, Librairie ecclésiastique d'Ad. Le Clère et Cie, Paris, 1837, p. 427-431.
- Anonyme, « Finmark », dans *Magasin pittoresque*, 5^e année, Paris, mars 1837, p. 89.
- Anonyme, « Nouvelles et variétés », dans *L'Éclair, critique européenne*, Paris, 15 mars 1837, p. 123-125.
- Anonyme, « Salon de 1838 (9^e article) tableaux de genre (suite et fin) », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XII^e année, 1^{er} volume, n^o 17, Imprimerie de Ducessois, Paris, 29 avril 1838, p. 229-241.
- Anonyme, « Exposition annuelle de la ville de Rouen, 3^e et dernier article », *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XII^e année, 2^{ème} volume, n^o 8, Imprimerie de Ducessois, Paris, 19 août 1838, p. 97-99.
- Anonyme, « Feuilleton. La mort de Duguesclin, tableau par M. Rivoulon », dans *Le Dinannais*, 3^e année, n^o 47, 25 novembre 1838, p. 1-2.
- Anonyme, « Gravure », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 2^e volume, n^o 7, Imprimerie de Ducessois, Paris, 18 août 1839, p. 112 et illustration en regard.
- Anonyme, « Exposition d'Orléans (3^{ème} et dernier article) », *Journal des Artistes*, XIII^e année, 2^e volume, n^o 2, Imprimerie de Ducessois, Paris, 14 juillet 1839, p. 24-29.
- Anonyme, « Gravure », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIV^e année, 1^{er} volume, n^o 25, Imprimerie de Ducessois, Paris, 21 juin 1840, p. 400 et illustration en regard.
- Anonyme, « Chronique », dans *Gazette des Tribunaux (Édition de Paris), Supplément au numéro 4678 du dimanche 6 septembre 1840*, Bureau du Journal, Paris, dimanche 6 septembre 1840, p. 1088.
- Anonyme, « Respect for the Scarlet », dans *The Times*, 10 septembre 1840.
- Anonyme, « Salon de 1841 (6^e article) », *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XV^e année, 1^{er} volume, n^o 17, Imprimerie de Ducessois, Paris, 25 avril 1841, p. 257-264.
- Anonyme, « Album de l'Artiste », dans *L'Artiste*, 2, 1841, p. 10-11.
- Anonyme, « Chronique », dans *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 18^e année, n^o 4946, dimanche 12 février 1843, p. 432-434.
- Anonyme, *L'Iconographe, journal des marchands d'estampes*, 6^e année, n^o 4, Paris, 31 juillet 1844.
- Anonyme, « Salon de 1834. Sculptures. Saint Michel vainqueur de Satan », dans *Le Catholique, Magasin religieux*, Imprimerie de Béthune et Plon, Paris, 1845, p. 227-228 et planche en regard de la p. 237.
- Anonyme, « Préface du Salon § 5. », dans *Journal des Artistes*, 2^e série, tome II, 8^e livraison, chez Lemercier, Paris, 23 février 1845, p. 65-70.
- Anonyme, « Feuilleton des villes et des campagnes. Salon de 1845. Histoires. -Batailles. – Marines. », dans *Journal des villes et des campagnes, des curés, des maires, des familles et feuille parisienne*, 31^e année, n^o 52, Paris, mercredi 16 avril 1845, p. 1-4.
- Anonyme, « Album du Salon de 1845. Sainte Cécile par M. L. Auvray », dans *Journal des Artistes*, chez Lemercier, Paris, 13 juillet 1845, p. 247 et illustration en regard.
- Anonyme, « République des arts et des lettres », *L'Artiste*, 4^e série, tome 3, aux bureaux de l'Artiste, Paris, 1845, p. 142-144.
- Anonyme, « Beaux-Arts. – Salon de 1846. (troisième article) », dans *L'Illustration, Journal universel*, VII/163, 11 avril 1846, p. 87-89.
- Anonyme, « Salon de 1846. portraits », dans *Journal des Artistes*, 2^e série, tome III, 18^e livraison, Imprimerie de H. Fournier et C^e, Paris, 3 mai 1846, p. 153-157.
- Anonyme, *Annuaire des Lettres, des Arts et des théâtres avec gravures et illustrations*, Lacrampe et comp., Paris, 1846-1847.
- Anonyme, « Paris », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 14 juillet 1853, p. 2-3.
- Anonyme, dans *La Presse*, jeudi 27 juillet 1854, [1-2]
- Anonyme, « La journée du 25 octobre », dans *L'Illustration*, XXIV/613, 25 novembre 1854, p. 355-358.

- Anonyme, « Le Porte-drapeau Poidevin », dans *L'Illustration*, XXVI/648, 28 juillet 1855, p. 80.
- Anonyme (d'après le rapport officiel du général Pelissier), « Bataille de la Tchernaiïa », dans *L'Illustration*, XXVI/653, 1^{er} septembre 1855, p. 146-147.
- Anonyme, « Topographie de la Tchernaiïa », dans *L'Illustration*, XXVI/655, 15 septembre 1855, p. 183-185.
- Anonyme, « Liste des décorés et des lauréats de l'Exposition de 1857 », dans *L'Illustration*, XXX/757, 29 août 1857, p. 129-130.
- Anonyme, « Mouvement des arts et de la curiosité. Récompenses accordées par le jury à la suite du salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 3, Paris, 1859, p. 184-188.
- Anonyme, « Décès et inhumations du 6 mai 1860 », dans *Le Messager de Paris*, 3/130, Paris, mercredi 9 mai 1860, p. 4.
- Anonyme, dans *La Presse*, 25^e année, Paris, mercredi soir 8 août 1860, snp. [3]
- Anonyme, *Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées avec un appendice sur la gravure, la lithographie et la photographie. Année 1861*, Henri Plon, Paris, 1861.
- Anonyme, « Procès-verbal dressé le 26 mai par le jury chargé de décerner les récompenses de l'exposition de 1862 », dans *Bulletin de la Société d'émulation du département de l'Allier*, 8, C. Desrosiers, Moulins, 1861 (sic), p. 310-312.
- Anonyme, « Beaux-Arts », dans *Concours régional de Nevers en 1863. Expositions archéologiques, industrielles et artistiques. Rapport des jurys des diverses expositions*, I.-M. Fay, Nevers, 1863, p. 38-41.
- Anonyme, « Départements », dans *Le Peuple, petit journal du soir quotidien*, 2/197, Paris, lundi 11 avril 1864, p. 3.
- Anonyme, « Obituary », dans *Journal of the Society of arts and of the Institutions in union*, 13/635, Bell and Daldy, Londres, 20 janvier 1865, p. 159.
- Anonyme, « Notes on the Month », dans *The Civil Engineer and Architect's Journal*, 28, Londres, 1^{er} février 1865, p. 64.
- Anonyme, « Beaux-Arts. Peinture, Sculpture et architecture », dans *Bulletin de la Société nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, 2, Nevers, 1867, p. 104-108.
- Anonyme, *Répertoire archéologique et historique du diocèse de Bourges*, 1^{er} fascicule, Typographie de E. Pigelet, Bourges, 1872.
- Anonyme, dans *The Proceedings of the Medical Society of the County of Kings*, 3, Everett hall, Brooklyn, N.Y., septembre 1878, p. 203 ; octobre 1878, p. 235 ; novembre 1878, p. 257.
- Anonyme, *Semaine religieuse du diocèse de Bourges*, 11, 18^e année, Samedi 18 mars 1882.
- Anonyme, « Histoire de la chirurgie. De quand date l'opération de la taille ? », dans *La Chronique Médicale*, 13^e année, n° 24, 15 décembre 1906, p. 806-809
- Anonyme, « Obiter dicta from foreign journals ; Vesical calculi from the standpoint of medico-historic art », dans *Interstate Medical Journal*, 15, Interstate Medical Journal Company, Saint-Louis, janvier-décembre 1908, p. 395-398.
- Anonyme, « XXXVII. La médecine dans l'art. L'opération de la pierre par Rivoulon (1851) », dans *Paris medical: la semaine du clinicien*, 6, Paris, 1912, p. 705.
- Anonyme, *Catalogue Hardy-Alan, G. Vasseur Successeurs, Paris, 72 Boulevard Raspail*, Paris, 1913.
- Anonyme, « Editorial », *The Irish Journal of medical Science, the official Journal of the royal Academy of Medicine in Ireland*, 4/11, sixième série/47, novembre 1929, p. 697-701.
- Anonyme, « Une énigme... », dans *Comoedia*, 29/8.188, Paris, jeudi 11 juillet 1935, p. 3.
- Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », dans *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368-369.
- Anonyme, « Au musée de l'Ile-de-France », dans *Le Matin*, 55/19.817, Paris, samedi 25 juin 1938, p. 5.
- Anonyme, « Givet, l'église Saint-Hilaire », *L'Ardennais*, 16 mai 1947, snp
- Anonyme, *The Numismatic Circular*, 77, Spink & Son, Londres, 1969
- Anonyme, « Diskussionbeiträge », dans *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*, Westdeutscher verlag, 1971, p. 27 (reprint de 1990).
- Anonyme, « Diskussionbeiträge », dans *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*, Westdeutscher verlag, 1975, p. 23-31.
- Anonyme, « Subastas en Ansorena », dans *ABC, martes de febrero de 1975. Edicion de la mañana*, Madrid, 1975, p. 56.
- Anonyme, *Vannes, Revue municipale d'information*, Rennes, novembre-décembre 1992, p. 12-13.

- Anonyme, « Saint-Michel [sic] terrassant le dragon » de retour à l'église », dans *La Montagne-Centre-France*, mardi 11 mars 1997.
- Anquetil Pierre-Louis, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, (Suivie des tables synchroniques de M. de Vau-blanc)*, 10 volumes, Janet et Cotelte, Paris, 1817.
- Anquetil Louis-Pierre, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, continuée jusqu'au sacre de S. M. Charles X par M. Léonard Gallois... et jusqu'à l'avènement de... Louis-Philippe 1er par M. N.-A. Dubois*, 5 volumes, au bureau central de l'Histoire de France Paris, 1836-1844.
- Anquetil Pierre-Louis, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, Nouvelle édition...continuée jusqu'en 1830 par Th. Burette...Avec des considérations sur l'histoire, par M. de Châteaubriand*, 5 volumes, Pourrat frères, Paris, 1838.
- Anquetil Louis-Pierre, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, continuée jusqu'au sacre de S. M. Charles X par M. Léonard Gallois... et jusqu'à l'avènement de... Louis-Philippe 1er par M. N.-A. Dubois*, 4 volumes, au bureau central de l'Histoire de France Paris, 1843.
- Anquetil, 1844**
- Anquetil Louis-Pierre, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, continuée jusqu'à nos jours d'après Thiers, Cabet, Norvins, Ségur, Louis Blanc, etc., par Charles Marchal, rédacteur en chef de la Revue sociale*, 4 volumes, F. Cajani, Paris, 1844.
- Anquetil Louis-Pierre, *Histoire de France. Édition illustrée de 260 gravures. Tony Johannot, Philpoteaux, Janet-Lange, Célestin Nanteuil, Coppin, etc., Publiée par Gabriel Roux, Marescq*, Paris, 1851.
- Anquetil Louis-Pierre, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la révolution de 1789*, 5 volumes, Dufour et Mulat éditeurs, Paris, 1853.
- Araguas Philippe, *Bordeaux. La cathédrale Saint-André*, coll. « Cathédrales de France », Monum Éditions du patrimoine, Paris, 2001.
- Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, coll. « Folio essais », Gallimard, Paris, 2004.
- Arasse Daniel, *On y voit rien. Descriptions*, coll. « Folio Essais », Denoël, 2006.
- Arasse Daniel, voir Alphant Marianne
- Argentré (d') Bertrand, *Abrégé de l'histoire de Bretagne*, Vve de C. Coignard et C. Cellier, Paris, 1695.
- Arminjon Catherine et alii, *Émaux limousins du moyen âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne*, coll. « Images du patrimoine », 151, Culture et patrimoine en Limousin, Limoges, 1995.
- Arnauld Pierre, *Trois traités de la philosophie naturelle, non encore imprimés : savoir, Le secret livre du tres-ancien philosophe Artephivs, traitant de l'art occulte & transmutation métallique, latin français : plus, Les figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, ainsi qu'il les a mises en la quatrième arche qu'il a bastie au Cimetière des innocens à Paris, entrant par la grande porte de la rue S. Denys, & prenant la main droite, avec l'explication d'icelles par iceluy Flamel : ensemble, Le vray liure du docte Synesivs abbé grec, tiré de la bibliothèque de l'empereur sur le mesme subiect, le tout traduit par P. Arnauld sieur de la Chevalerie Poitevin*, chez la veuve M. Guillemot & S. Thiboust, Paris, 1612.
- Arnoux (d') de Limoges Saint-Saëns, Charles-Constant-Albert-Nicolas dit Bertall, « Le Salon de 1857 dépeint et dessiné par Bertall », dans *Journal pour rire, Journal amusant*, 85, Paris, 15 août 1857, p. 1-2.
- Arnoux J.-J., « Salon de 1857. II », dans *La Patrie*, 17/191, Paris, vendredi 10 juillet 1857, snp, [2-3].
- Asociación Española de Urología, *Actas Urológicas Españolas*, volume 25, n° 4, avril 2001.
- Assolant Alfred, « Exposition de Limoges. Limoges 25 juillet », dans *La Presse*, 23^e année, Paris, 1^{er} août 1858, snp [2].
- Aubert Roger, voir Baudrillard Alfred (Mgr).
- Aubrun Marie-Madeleine, *Henri Lehmann 1814-1882*, 2 volumes, publié avec le concours du Centre National des Lettres, Nantes, 1984.
- Aubrun Marie-Madeleine, *Théodore Caruelle d'Aligny. 1798-1871. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Imprimerie Chif-foleau S.A., Paris, 1988.
- Audinet Gérard, « "Lecture" de Hauteville House », dans <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/17-01-21audinet.pdf> (consulté le 31 août 2022).
- Auvray Louis, « Chronique des Beaux-Arts », dans *Revue artistique et littéraire*, cinquième année, 6, Paris, 1863 [sic], p. 145-157 .
- Auvray Louis, « Chronique des Beaux-Arts », dans *L'Europe artiste, journal général des théâtres, de la musique, de la littérature et des Beaux-Arts, en France et à l'étranger*, 12^e année, 15, Paris, dimanche 10 avril 1864, p. 3.
- Avezou Laurent, *Raconter la France. Histoire d'une histoire*, Armand Collin, Paris, 2008,
- Bacot Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, coll. « Médiatextes », PULIM, Limoges, 2005,
- Baedeker Karl, *Paris and northern France handbook for travellers*, Karl Baedeker, Paris, 1872.

Bailly-Herzberg Janine, *L'art du paysage en France au XIX^e siècle. De l'atelier au plein air*, coll. « Tout l'Art Encyclopédie », Flammarion, Paris, 2000.

Banville Théodore (de), *Les poésies de Théodore de Banville, 1841-1854*, Poulet Malassis et de Broise, Paris, 1857.

Banville Théodore (de), *Les Cariatides. Roses de Noël*, Alphonse Lemerre, Paris, 1889.

Barante (de) Prosper, baron, voir Brugière Prosper

Barbançon Louis-José, « Les transportés de 1848 (statistiques, analyse, commentaires) », *Criminocorpus* [En ligne], Les bagnes coloniaux, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/148> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.148> et le tableau affèrent : *Idem*, « Les transportés de 1848 », *Musée Criminocorpus* publié le 16 octobre 2012, consulté le 31 août 2022. Permalien : <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/16946/>.

Barbin Madeleine, voir *IFF*.

Bariau J., « IV – Le Musée des Beaux-Arts et le Musée des Antiquités à Moulins », *Réunion des sociétés savantes et des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne du 16 au 19 avril 1879, Beaux-Arts, troisième session*, E. Plon et Cie, Paris, 1880, p. 67-71.

Barthe Édouard (abbé), *Monument à la gloire de Marie. Litanies de la Très-Sainte Vierge illustrées, accompagnées de méditations*, (première édition : Paris, 1850), Librairie catholique de P.-J. Camus, Paris, 1856.

Baudrillart Alfred (Mgr), puis De Meyer Albert puis Aubert Roger puis Courtois Luc (dir.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 32 volumes (se poursuit), Letouzey et Ané puis Brépols, Paris, depuis 1912.

Bazancourt

Bazancourt (de) César, baron, *L'expédition de Crimée jusqu'à la prise de Sébastopol – Chroniques de la guerre d'Orient*, 2 volumes, quatrième édition, Paris, 1856.

Beaune Colette, *Le Grand Ferré. Premier héros paysan*, Perrin, Paris, 2013.

Bellegarde (de), abbé, *L'Office de la Semaine-sainte à l'usage de Rome et de Paris*, Jacques Collombat, Paris, 1732.

Bellier, 1882

Bellier de la Chavignerie Émile puis Auvray Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des Arts du dessin jusqu'à nos jours, Architectes, Peintres, Sculpteurs, graveurs et lithographes*, Renouard, H. Loones Successeurs, Paris, 2 volumes, 1882 ; supplément, 1887.

Bénédite Léonce, *Musées et collections de France. Le Musée du Luxembourg. Les peintures*, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, Paris, 1912.

Bénézit, 1976

Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 10 volumes, Paris, 1976.

Benoist Luc dit Luc-Benoist, *La Sculpture romantique*, coll. « À travers l'art français », La Renaissance du Livre, Paris, s.d. (après 1926).

Benoît Jérémie, « Appel des dernières victimes de la Terreur à la prison Saint Lazare », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 31 août 2022 URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/appel-demieres-victimes-terreur-prison-saint-lazare>.

Benoit Paul, « Cusset, petite ville de France », dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs*, volumes 1-2, numéros 1-33, Société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs, Vichy, 1943, p. 373.

Béraldi Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 12 volumes, Librairie L. Conquet, Paris, 1885-1892.

Béraud Antony, « Concerts », dans *Le Journal Monstre*, 1/2, Paris, mars 1857, p. 6-7.

Bergeret Pierre-Nolasque, *Lettres d'un artiste sur l'état des arts en France*, Chez l'auteur, Paris, 1848.

Berru Camille et H.B., « Salon de 1841. (5^e article) », *L'Indépendant, Furet des théâtres*, 14^e année, Paris, 1^{er} avril 1841, p. 2.

Bertall, voir Arnoux (d') de Limoges Saint-Saëns, Charles-Constant-Albert-Nicolas

Berthod Bernard et Hardouin-Fugier Élisabeth, *Dictionnaire iconographique des saints*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1999.

Beslay François, « Salon de 1861 », dans *Revue d'économie chrétienne consacrée à l'étude des intérêts des classes laborieuses et souffrantes. Annales de la charité*, dix-septième année – nouvelle série – deuxième année, librairie Adrien Le Clere et C^{ie}, 1861, p. 490-514.

Besozzi Claudio, « La prison romantique : Silvio Pellico, Stendhal », dans *Infoprisons* [En ligne], Bulletin électronique, 6, juillet 2013 (http://infoprisons.ch/bulletin_6/Pellico-et-Stendhal.pdf) .

Beury Joseph-Antoine, « Philippeville », *Revue africaine, Journal des travaux de la Société historique algérienne*, 10^e année, n° 60, Alger, novembre 1866, p. 475-476.

Beury Joseph-Antoine, « Note sur les ruines de Lambèse en 1852 », *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de Constantine*, 7e vol./3e série, 28, Imprimerie Adolphe Braham, Constantine, 1893, p. 95-103.

Bibliographie de la France

Collectif, *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie, chez Pillet, Paris, 1814-1971.*

Blachon Rémi, *La gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge du bois debout*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2001.

Blanc Étienne (avocat à la cour royale de Paris), *Observations adressées par les artistes à la chambre des députés, sur la nouvelle loi relative à la propriété intellectuelle*, Imprimerie de Terzuolo, Paris, 1839.

BnF, Catalogue général

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*, 232 volumes, Imprimerie nationale, Paris, 1897-1985.

Body Auguste (abbé), *Les vies des saints*, 12 volumes, Imp. A. Geneste, Lyon (jusqu'en 1908), Imp. Vallier, Grenoble (de 1909 à 1912), 1907-1912.

Boespflug François, « Le diable et la Trinité tricéphales. À propos d'une pseudo- « vision de la Trinité » advenue à un novice de saint Norbert de Xanten », dans *Revue des sciences religieuses*, 72/2, 1998, p. 156-175.

Boespflug François et Fogliadini Emanuela, *La Fuite en Égypte dans l'art d'Orient et d'Occident*, Mame, Paris, 2018.

Bois-Robert, « La guerre au Salon de 1857 », dans *Musée universel*, Paris, 1857, p. 105-112.

Boisseau Jean, « Les Parisiens à la campagne », *La Renaissance*, 21^e année, 4, Paris, août 1938, p. 38-40.

Boissin Michèle-Françoise, *La peinture dauphinoise du XIX^e siècle dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne*, Société des Amis de Vienne-Musées de la Ville de Vienne, Vienne, 1994.

Bonnet Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'école des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

Bordes Philippe et Michel Régis (dir.), *Aux Armes & aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Éditions Adam Biro, Paris, 1988.

Bordes Philippe et Chevalier Alain, *Catalogue des Peintures, Sculptures et Dessins. Musée de la Révolution française*, Conseil général de l'Isère – Réunion des Musées Nationaux, Vizille, 1996.

Borel Petrus, « Beaux-Arts – Des artistes penseurs et des artistes creux », dans *L'Artiste*, 5/21, Paris, 1833, p. 253-259 et en regard de la page 264.

Bouclon (de) Adolphe (abbé), *Tableau dramatique de la Justice au XIX^e siècle résumé dans la vie judiciaire d'un seul avocat et dans la révélation des mystères de l'affaire Contrafatto pour faire suite à Ferrand et Mariette*, 3 volumes, Société des éditeurs et libraires catholiques, Paris, 1847.

Bourdalin Émile, « Fabrication du chocolat », dans *Le Monde illustré*, 124, 3^e année, Paris, 27 août 1859, p. 139-142.

Bouret Claude, voir **IFF**.

Boutry Philippe, « Clovis romantique », dans Michel Rouche (dir.), *Clovis, histoire & mémoire, II, Le baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Actes du colloque international d'histoire de Reims, 19 – 25 septembre 1996, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, décembre 1997, p. 637-647.

Boutry Philippe, « Papauté et culture au XIX^e siècle. Magistère, orthodoxie, tradition », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 28, 2004, p. 31-58 : URL : <http://journals.openedition.org/rh19/615> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.615> (consulté le 31 août 2022).

Bouvier Béatrice, Massoudie Dominique et Leniaud Jean-Michel, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts 1835-1839*, 6, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 75, École des Chartes, Paris, 2003.

Bovon François et Geoltrain Pierre, *Écrits apocryphes chrétiens*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, Gallimard, Paris, 1997 & 2005.

Braud Pierre, *Général Cler. Un oublié de l'histoire*, Bourges, 1995.

Bréjon de Lavergnée Arnaud, Foucart Jacques et Reynaud Nicole, *Catalogue sommaire illustré peintures du musée du Louvre*, 1, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.

Bréjon de Lavergnée Arnaud et Thiébaud Dominique, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*, 2, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981.

Brifaut Charles, *Charles de Navarre. Tragédie en cinq actes*, Ponthieu, Libraire, Paris, 1820.

Brugière Prosper, baron de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364-1477*, Le Normant-Garnier, Paris, 1827.

Brune Paul (Abbé), *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté*, Éditions provinciales, Bourg-en-Bresse, 1992 (réédition de l'ouvrage de 1912).

Bruneel Henry, « César Ducornet », dans *L'Illustration*, XXVII/693, 7 juin 1856, p. 337-338.

- Brunet Pierre-Gustave, *Firmin Didot et sa famille*, s.l., 1870.
- Buchère Paul, « L'art en province. Exposition de Rouen », *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, 6, A. Pillet, Paris, 1^{er} janvier – 15 juillet 1863, p. 47-49.
- Buchère (de) de Lépine Eugène-Louis-Ernest, *L'art dans la rue et l'art au Salon*, Dentu, Paris, 1859.
- Busoni Philippe, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, XXIV/599, 19 août 1854, p. 115-117.
- Busoni Philippe, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, XXIV/603, 16 septembre 1854, p. 195-196.
- Bussière Roselyne, *Un belvédère en Yvelines, Andrésy, Chanteloup-les-Vignes, Maurecourt*, coll. « Images du patrimoine Île-de-France », 252, Somogy Éditions d'art, Inventaire général du patrimoine culturel, Paris, 2008.
- Cabanne Pierre, voir Schurr Géraud.
- Cabestan Jean-François, *La conquête du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Picard, Paris, 2004.
- C.A.D., « Feuilleton de la France du 19 mai 1846, Salon de 1846 (3^e article) », dans *La France, Journal de la monarchie au XIX^e siècle*, 138, Paris, 18 mai 1846, snp [1-4].
- Caffort Michel, « Renouveau pictural et message spirituel : l'exemple des Nazaréens français (1830-1850) », dans *Cristianesimo nella storia*, XIV/3, Bologne, octobre 1993, p. 595-623.
- Caffort Michel, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Éditions Cénomane, Le Mans, 1998, p. 39-67.
- Caffort Michel, « De quelques occurrences de la croix dans la peinture française du XIX^e siècle », dans *Le Supplice et la Gloire. La croix en Poitou*, Société des Antiquaires de l'Ouest/Somogy, décembre 2000, p. 192-199.
- Caffort Michel, « L'iconographie du Christ dans la peinture française du XIX^e siècle : les approches davidienne et nazaréenne », dans *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire*, actes réunis par Gérard Cholvy, IX^e Université d'été d'Histoire religieuse, Lyon-Francheville, 7-10 juillet 2000, Centre régional d'histoire des mentalités, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2001, p. 75-88.
- Caffort Michel, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes (PUR), Rennes, 2009.
- Callias (de) Hector, « Salon de 1861. Les lettres. Q. R. S. T. V. Y. Z. », dans *L'Artiste*, nouvelle série, 12, Paris, 1861, p. 25-27.
- Campbell Marian, « Imitation et création : la redécouverte de l'émail champlevé limousin au XIX^e siècle », dans *L'œuvre de limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, Actes du colloque organisé par le musée du Louvre le 16 et 17 novembre 1995, la Documentation française-musée du Louvre, 1998, p. 47-81.
- Cantarel-Besson Yveline, Constans Claire et Foucart Bruno, *Napoléon. Images et Histoire. Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001.
- Capefigue Jean-Baptiste-Honoré-Raymond, *La Réforme et la Ligue*, Bélin-Leprieur, Paris, 1843.
- Caumont Gisèle, voir Monfort Marie.
- Cavanna, *Nos ancêtres les Gaulois ou l'histoire de France redécouverte par Cavanna*, 1, Albin Michel, Paris, 1991.
- Cavanna, *Nos ancêtres les Gaulois ou l'histoire de France redécouverte par Cavanna*, 2, *Le temps des égorgeurs*, Albin Michel, Paris, 1992.
- Cayla Jean-Mamert, « Mort de Jeanne de Foix. Fragment historique », dans *La Mosaïque du Midi*, troisième année, J.-B. Paya, Toulouse, 1839, p. 123-127.
- Celer Françoise, *Canton de Nieul. Haute-Vienne*, coll. « Images du patrimoine », n° 149, Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges, 1995.
- Cervantès Saavedra (de) Miguel, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit et annoté par Louis Viardot, 4 volumes, Dubochet, Paris, 1836.
- Chalons d'Argé A.-P., « Les départements français à l'exposition des Beaux-Arts de 1864 », dans *Revue des Provinces*, 4, Paris, 1864, p. 129.
- Cham, voir Noé (de) Amédée.
- Chamayou Grégoire, *Les corps vils : expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, coll. « Les empêchés de penser en rond », La Découverte, Paris, 2008.
- Champeaux (de) A., *Guide du Collectionneur. Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque actuelle. A-C*, Librairie de l'art, Paris-Londres, 1886.
- Champfleury, *Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art 1825-1840*, E. Dentu, Paris, 1883.
- Champion Jean-Loup, « Antonin Moine (1796-1849), sculpteur romantique », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1997, Société de l'Histoire de l'Art français, Paris, 1998, p. 251-274.

- Champion Jean-Loup, « Jean-François-Théodore Gechter (1796-1844), sculpteur romantique et ses éditions de bronzes : un album inédit », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2013, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 2014, p. 173-254.
- Charon-Bordas Jeannine, *Cour des pairs, procès politiques, II, La Monarchie de juillet 1830-1835*, archives nationales, Paris, 1983.
- Chassang Arsène et Senninger Charles, *Recueil de textes littéraires français XIX^e siècle*, Librairie Hachette, Paris, 1966.
- Chateaubriand (de) François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, 3 volumes, Le livre de poche, Librairie générale française, 1973.
- Châteauvillard (de) vicomte, voir Karr Alphonse.
- Chaudonneret Marie-Claude, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Revoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Arthena, Paris, 1980.
- Chaudonneret Marie-Claude, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, série *Art, Histoire, Société*, Flammarion, Paris, 1999.
- Chavanne Blandine et Gaudichon Bruno, *Catalogue raisonné des peintures des XIX^e et XX^e siècles (artistes nés après 1774) dans les collections du musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers, 1988.
- Cherbuliez Victor, *Miss Rovel*, Librairie Hachette, Paris, 1875.
- Chesneau Ernest, « Libre étude sur l'art contemporain. Salon de 1859 », *Revue des races latines*, 14, Paris, 1859, p. 11-168 .
- Chevalier Alain, voir Bordes Philippe
- Kimber L. et Danjou F., *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou Collection de pièces rares et intéressantes, telles que chroniques, mémoires, pamphlets, lettres, vies, procès... [Texte imprimé] : ouvrage destiné à servir de complément aux collections Guizot, Buchon, Petitot et Leber : publiées d'après les textes conservés à la Bibliothèque royale (et aux Archives du royaume), et accompagnées de notices et d'éclaircissement*, Paris-Beauvais, 1834-1837.
- Collectif, *Causes criminelles célèbres du XIX^e siècle, rédigée par une société d'avocats*, 4 tomes formant parfois les volumes 5 à 8 des *Causes célèbres du dix-neuvième siècle rédigée par une société d'avocats et de publicistes*, H. Langlois fils et C^{ie} éditeurs, Paris, 1827-1828.
- Collectif, « Exercice 1843 – État de distribution d'objets d'art en 1843 », *Session de 1844 – Documents divers publiés par les ministres pour la session de 1844 en exécution de différentes lois*, imprimerie royale, Paris, 1844.
- Collectif, « Exercice 1846 – État de distribution d'objets d'art en 1846 », *Session de 1847 – Documents divers publiés par les ministres pour la session de 1847 en exécution de différentes lois*, imprimerie royale, Paris, avril 1847.
- Collin Hubert et Brunon Pierre, *Les églises anciennes des Ardennes*, office départemental du tourisme des Ardennes, 1969.
- Collow Eduard, « Der Pariser Salon im Jahre 1837, II », dans *Kunstblatt* (supplément du *Morgenblatt für gebildete Leser*), 41, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mardi 23 mai 1837, p. 161-168.
- Compain Isabelle et Roquebert Anne, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, IV, École française*, 2, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.
- Constans**
- Constans Claire, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, 3 volumes, R.M.N., Paris, 1995.
- Constans Claire, voir Cantarel-Besson Yveline, Gervereau Laurent
- Cosyn Maurice, *Givet*, guide du syndicat d'initiative, 1932.
- Coungy Gaston voir Robert Adolphe.
- Coulon François, *Catalogue sommaire illustré des peintures*, musée de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc, 1994.
- Courtois Luc, voir Baudrillart Alfred (Mgr).
- Cussy (de), Ferdinand de Cornot (baron), *Souvenirs du Chevalier de Cussy, garde du corps, diplomate et consul général 1795-1866 publiés par le C^{te} Marc de Germiny*, 2, deuxième édition, Librairie Plon, Paris, 1909.
- Cuzin Jean-Pierre, *François-André Vincent 1746-1816. Entre Fragonard et David*, Arthena, Paris, 2013.
- Daguerre Louis, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, deuxième édition augmentée et corrigée par l'auteur*, Susse Frères éditeurs, Paris, 1839.
- Dalloz M. et Tournemine M., « Deuxième partie. – Cours impériaux », *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique. – 1860*, 1^{er} cahier/2^e partie, au Bureau de la Jurisprudence générale, Paris, 1860.
- Daniel Marie-Céline, « Les récits de la mort d'Henri III publiés en Angleterre : régicide et fabrication de l'histoire dans les années 1590 », dans *Études Épistémè* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/426> ; DOI : 10.4000/episteme.426.

Danuilat Jacques, *Sébastien Le Renaisant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Éditions de la Lagune, Paris, 1998.

Daulte François, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions Durand-Ruel, Paris, s.d.

Deflandre M.-A., *Répertoire du commerce de Paris, ou Almanach des commerçans, banquiers, négocians, manufacturiers, fabricans et artistes de la capitale*, Bureau du Répertoire du commerce de Paris, Paris, 1828.

Delafontaine M. et Dettwiller M., successeurs de M. Masson, *Le chocolat*, Paris, 1859.

Delaunay A.-H., *Catalogue complet du Salon de 1846*, Journal des artistes, Paris, 1846.

Delavigne Casimir, *Louis XI, tragédie en cinq actes et en vers*, J.-N. Barba, Libraire, Paris, 1832.

Delpuch François-Séraphin, *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles, publié par F.-S. Delpuch ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin*, Firmin-Didot frères, Paris, 1832.

Dénier M., « Inventaire sommaire des manuscrits de la bibliothèque de la Société d'émulation, arrêté au 1^{er} janvier 1909 », *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 18, imprimerie Étienne Auclair, Moulins, 1910, p. 22-29.

Desbarrolles Adolphe, « Salon de 1850-1851 (5^e article) », dans *Le Courrier français*, 37^e année, n° 64, Paris, mercredi 5 mars 1851, snp [3-4].

Desnoyers Louis, « Revue artistique. Salon de 1849. La Peinture. (Suite du septième article) », dans *Le Siècle*, 227, Paris, samedi 18 août 1849, p. 1-3.

Detmold A., « Briefe über den pariser Salon von 1837. Fünfter Brief », dans *Morgenblatt für gebildete Leser, ein und dreißigster Jahrgang*, 159, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mercredi 5 juillet 1837, p. 633-634.

Dettwiller M., voir Delafontaine M.

Dict. bio. française

Voir Roman d'Amat Jean-Charles, Limouzin-Lamothe Roger et alii

Dinaux Arthur, « Exposition publique. 4^e article. Tableaux d'histoire », dans *L'Écho de la Frontière*, 17^e année, 2073, Valenciennes, 25 septembre 1838, p. 486-487.

Dinaux Arthur, *Exposition publique des arts et de l'Industrie de Valenciennes en 1838. Compte-rendu par M. Arthur Dinaux, Président de la Société d'Agriculture, l'un des membres de la Commission de l'Exposition*, Valenciennes, A. Prignet, 1838.

D.L.F., « Rivoulon », dans *14 Février au 14 mai 1864. La petite revue, deuxième trimestre*, Librairie Richelieu, René Pincetourde éditeur, Paris, samedi 16 avril 1864, p. 145-146.

Doolin William, « Some antique stones », dans *The Irish Journal of medical Science, the official Journal of the royal Academy of Medicine in Ireland*, 11/12, sixième série/132, décembre 1936, p. 709-721

Doolin William, *Wayfarers in Medicine*, William Heinemann, Londres, 1947.

Dorchy Henry, *Le moule à chocolat, Un nouvel objet de collection*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1987.

Drago Roland, Imbert Jean, Tulard Jean et Monnier François, *Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État. 1799-2002*, Fayard, Paris, 2004.

Driskel M.P., *As befits a legend building a tomb for Napoleon. 1840-1861*, The Kent State University Press, 1993.

Droguet Vincent et Réau Marie-Thérèse, *Tours, décor et mobilier des édifices religieux et publics*, coll. « Cahiers du Patrimoine », n° 30, Orléans, 1993.

Dubreuil, Marie-Martine voir Rousseau Madeleine.

Duby Georges (dir.), *Histoire de la France dynasties et révolutions de 1348 à 1852*, coll. « Références Larousse », librairie Larousse, Paris, 1989.

Duclos Charles, *Histoire de Louis XI*, 2 volumes, La Haye, 1745.

D...(H.) [Ducourtieux Henri], *Almanach limousin pour 1859*, H. Ducourtieux, Limoges, 1859.

9

D*** (Dulac) Henri, *Almanach de 25,000 adresses de Paris pour l'année 1817 [...], Troisième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1817.

D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1818 [...], Première année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1818.

- D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1819 [...], Deuxième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1819.
- D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1820 [...], Troisième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1820.
- D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1821 [...], Quatrième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1821.
- D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1824 [...], Septième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1824.
- D*** (Dulac) Henri, *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1821 [...], Huitième année*, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1825.
- Dulac Lieutenant-Colonel, *Les levées départementales dans l'Allier sous la Révolution (1791-1796)*, 2 tomes, Librairie Plon, Paris, 1911.
- Dulong Alphonse-Louis, « Croquis d'un voyage en Orient », dans *L'Illustration*, XXV/630, 24 mars 1855, p. 188.
- Dulong Alphonse-Louis, « Épisode de la bataille de l'Alma, tableau par M. Horace Vernet », dans *L'Illustration*, XXVII/690, 17 mai 1856, p. 332-333.
- Dulong Alphonse-Louis, « Types et physionomies de Crimée », dans *L'Illustration*, XXVII/691, 24 mai 1856, p. 347-350
- Dumas Alexandre, *Henri III et sa cour, drame en cinq actes et en prose*, Vézard et C^{ie}, Paris, 1829.
- Du Mersan *Chants et chansons populaires de la France, Notices par M. Du Mersan*, 3 volumes, H.-L. Dellogé, Librairie de Garnier frères, Palais Royal, galerie vitrée, péristyle Montpensier, Imprimerie Félix Locquin, 1843.
- Du Pays Augustin-Joseph, « Salon de 1857 (troisième article) », *L'Illustration* XXX/749, 4 juillet 1857, p. 3-6.
- Du Pays Augustin-Joseph, « Salon de 1857 (douzième article) », *L'Illustration*, XXX/760, 19 septembre 1857, p. 183-185.
- Duplessis Georges puis Lemoine Paul-André, *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 7 volumes, G. Rappilly, Paris, 1896-1911.
- Durand-Brager Jean-Baptiste-Henri, « Types et physionomies de l'Armée d'Orient – Prologue – 1^{ère} partie », *L'Illustration*, XXVI/665, 24 novembre 1855, p. 348-349.
- Durand-Brager Jean-Baptiste Henri, « Types et physionomies de Crimée », *L'Illustration*, XXVII/691, 24 mai 1856, p. 347-350.
- Durand-Le Guern Isabelle, « Les tragédies médiévales de Népomucène Lemercier : histoire et politique », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 26 | 2013, 257-269 (voir la référence numérique : Isabelle Durand-Le Guern, « Les tragédies médiévales de Népomucène Lemercier : histoire et politique », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13415> ; DOI : 10.4000/crm.13415).
- Durand-Le Guern Isabelle, « Louis XI entre mythe et histoire », dans *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 31 août 2022. URL : <http://crm.revues.org/1703> ; DOI : 10.4000/crm.1703.
- Du Sommerard Alexandre, *Les Arts au Moyen-Âge*, 5 volumes, Paris, 1838-1846.
- Duverger L., « Exposition municipale des Beaux-Arts à Rouen », dans *Moniteur des arts*, 5^e année, n° 276, Paris, samedi 25 octobre 1862, snp [2].
- Elias Mady, « Physics, colour and art : a fruitful marriage », dans *Journal of the International Colour Association*, 8, 2012, p. 30, published on line 29 juin 2012 à l'adresse http://www.aic-color.org/journal/v8/jaic_v8_03.pdf (consulté le 31 août 2022).
- Errera Isabella, *Répertoire abrégé d'iconographie*, 1^{er} fascicule A, J. de Meester, Wetteren, 1929.
- F., « Salon de 1837 – 5^e article », *Journal des Artistes*, 11^e année, 1^{er} volume, imprimerie de Ducessois, Paris, 1837, p. 212-217.
- Fab. P., « Beaux-Arts. Exposition de 1849, aux Tuileries. (3^e article) », dans *Le Moniteur universel. Journal officiel de la république française*, 185, Paris, mercredi 4 juillet 1849, p. 2235.
- Favier Jean, *La Guerre de Cent ans*, Fayard, Paris, 1980.
- Favier Lucie voir Samaran Charles.
- Felkay Nicole, « Henri-Louis Delloye, éditeur de Chateaubriand, Balzac, Victor Hugo et al. », dans *Nineteenth-Century French Studies*, volume 18, n° 3/4, *Le Siècle inépuisable : Mélanges offerts à Fernande Bassan*, University of Nebraska Press, printemps-été 1990, p. 336-347.
- Ferey Marie et Zimmer Thierry, « Et si on regardait les œuvres des femmes copistes ? », dans *Regards sur le patrimoine multiple*, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de la France, Sorèze, 26-28 septembre 2019, p. 172-184.
- Féval Paul, *Les habits noirs*, coll. « Bouquins », Flammarion, Paris, 1987.

- Figuier Louis, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes*, 4 volumes, L. Hachette, Paris, 1860.
- Fillonneau Ernest, *Annuaire des Beaux-Arts – Première année 1861-1862*, Jules Tardieu, Paris, 1862.
- Fizelière (de la) Albert, « Nécrologie de 1864. Artistes », dans *L'Union des Arts, nouvelles des Beaux-Arts, des Lettres et des Théâtres*, 49, Cadart & Luquet, Paris, 31 décembre 1864, snp [3-4].
- Fizelière (de la) Albert, « Nécrologie artistique pour l'année 1864 », dans *L'Union des Arts, nouvelles des Beaux-Arts, des Lettres et des Théâtres*, 49, Cadart & Luquet, Paris, 7 janvier 1865, snp [2-3].
- Flamant, *Tableau des maîtres et marchands, fabricans, cordonniers et bottiers de la ville de Paris. Année 1820*, J. Moronval, Paris, 1820.
- Fogliadini Emanuela, voir Boesflug François.
- Fontaney Antoine, *Journal intime*, publié avec une introduction et des notes par René Jasinski, Les presses françaises, Paris, 1925.
- Forgeot D^r R. (dir.), *Musée de Chaumont 1912, Catalogue du musée de Chaumont*, imprimerie Andriot-Messonnier, Chaumont, 1912.
- Forrer Leonard, *Biographical Dictionary of Medallist, Coin, Gem, and Seal-engravers, Mint-Masters, & C. ancient and modern with references to their works*, 5 volumes, Spink & son Ltd, Londres, 1904-1912.
- Forster Charles, *La Vieille Pologne, album historique et poétique, composé de chants et légendes de J.V. Niemcewicz, traduits et mis en vers par les plus célèbres français...et contenant des notices formant un tableau de l'histoire de Pologne depuis 800 jusqu'à 1796*, chez Forster, 1833.
- Foucart Bruno, voir Cantarel-Besson Yveline
- Foucart, 1987**
Foucart Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Éditions Arthéna, Paris, 1987.
- Foucart Jacques, voir Bréjon de Lavergnée Arnaud
- Fougère Louis, *Le Conseil d'État, son histoire à travers les documents d'époque. 1799-1974*, coll. « Histoire de l'administration française », CNRS., Paris, 1974.
- Fouquet Joël-Marie, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 2003.
- Fourneris, 1956**
Fourneris Adolphe, *Histoire de la ville et commune de Cusset*, (première édition : Cusset, 1868), Cusset, 1956.
- Foumier J., « Œuvre française du Mont Carmel », dans *Journal des Artistes*, 18^e année, Nouvelle collection, tome 1, 1844, p. 104-108.
- Gabet Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle, peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Madame Vergne Libraire, Paris, 1831.
- Gaborit Jean-René (dir.), *Sculpture française. Renaissance et temps modernes*, 2 volumes, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.
- Gaffiot Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Librairie Hachette, Paris, 1934.
- Galignani William, *Galignani's new Paris guide for 1859, revised and verified by personal inspection and arranged on an entirely new plan*, A. and W. Galignani, Paris, 1859.
- Galimard Auguste, « Beaux-Arts. Salon de 1850-1851. Septième article », dans *Le Daguerriotype théâtral* [sic], 2^e année, numéro 45, Paris, 19 février 1851, snp [4].
- Galimard Auguste, « Salon de 1850-1851. IV. Paysages, peinture de genre et portraits », dans *Revue des Beaux-Arts*, 21^e année, tome 2, Paris, 1851, p. 72-76.
- Gallois N., « Cambardi (Mademoiselle Mathilde) », dans *Théâtres et artistes dramatiques de Paris. Théâtre impérial italien*, Mme Veuve Dondey-Dupré, Paris, après 1855, p. 75-76.
- Gardey Françoise, voir **IFF**.
- Garrison Fielding-Hudson, *An Introduction to the History of Medicine*, Saunders, Philadelphie et Londres, 1914.
- Gatayes Léon, voir Karr Alphonse.
- Gauthier Marie-Madeleine, *Émaux du moyen âge occidental*, Office du Livre, Fribourg, 1972.
- Gauthier Maximilien, *Achille et Eugène Devéria*, Floury, Paris, 1925.
- Gauthier Maximilien, "Le décor de la vie à l'époque romantique », dans *L'Art vivant*, 129, 1^{er} mai 1930, p. 374-377.
- Gautier Théophile, *Histoire du Romantisme*, G. Charpentier & Cie, Paris, 1874.

Geoltrain Pierre, voir Bovon François

Georgel

Georgel Chantal, 1848. *La République et l'art vivant*, Librairie Arthème Fayard/ Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.

Georget Étienne-Jean, *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine, dans lesquels l'aliénation mentale a été alléguée comme moyen de défense, suivi de quelques considérations médico-légales sur la liberté morale*, Paris, 1825.

Gérard (de Nerval), « Fragments de Nicolas Flamel, drame-chronique », dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, 33^e volume/1^{ère} livraison, Paris, 2 avril 1831, p. 576-586 et 34^e volume/2^e livraison, Paris, 9 juillet 1831, p. 59-69.

Gérard André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1989.

Gervereau Laurent et Constans Claire (dir.), *Le Musée révélé. L'histoire de France au château de Versailles*, Robert Laffont, Paris et Château de Versailles, 2005.

G.F., « Galerie zoologique de M. Huguet de Massilia aux Champs-Élysées », dans *L'Illustration, Journal universel*, XIX/487, 26 juin 1852, p. 432.

G.F., *Liste des victimes du tribunal révolutionnaire à Paris dressée dans l'ordre chronologique des exécutions suivie d'un relevé numérique par journée et d'un répertoire alphabétique*, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1911.

Gigault de La Bédollière Émile, *Panthéon illustré. Histoire de la guerre d'Orient - Malakoff*, (illustrations de Janet-Lange), Paris, s.d.

Gigault de la Bédollière Émile, « Exposition de 1857. Deuxième article », dans *Le Siècle*, 22/8141, Paris, samedi 4 juillet 1857, snp, p. 1-2.

Gilvert, voir Karr Alphonse.

Gioux Philippe (d'après une entrevue avec Thierry Zimmer), « Peinture du XIX^e siècle. Antoine Rivoulon, un « Nazaréen » pas comme les autres », dans *La Montagne-Centre-France*, Mardi 23 mars 1999, p. 3.

Girard André (abbé), *L'Église Notre-Dame de Bourges, anciennement Saint-Pierre-le-Marché. Son histoire, sa description, ses curés*, Jouve & Cie, Paris, 1933.

Girod de l'Ain Amédée-Louis-Gaspard, *Cour des pairs. Affaire du mois d'avril. Rapport fait à la Cour. Tome premier. Faits généraux. Tome deuxième. Faits particuliers de Lyon, Saint-Étienne, l'Isère, Chalon, Arbois, Marseille et Clermont-Ferrand. Tome troisième. Faits particuliers de Paris, Epinal, Lunéville et Perpignan, Compétence. Tome quatrième. Annexes*, Paris, Impr. royale, 1834.

Gouellain Gustave, « Beaux-Arts. L'exposition de peinture de Rouen. Suite et fin (1) », *Revue de la Normandie*, 1, imprimerie E. Cagniard, Rouen, 1862, p. 713-741.

Gouttman Alain, *La Guerre de Crimée 1853-1856. La première guerre moderne*, Perrin, Paris, 2001.

Grabar André, *L'âge d'or de Justinien, de la mort de Théodose à l'Islam*, coll. « L'Univers des Formes », Éditions Gallimard, Paris, 1966.

Grand-Carteret John, *Les Almanachs français, bibliographie-icongraphie [...] 1600-1895*, Slatkine reprints, Genève, 1968.

Granger Catherine, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, coll. « Mémoires et Documents de l'École des Chartes », n° 79, École des Chartes, Paris, 2005.

Grave (de) Théodore, « A propos de bêtes », dans *Le Figaro*, 199, Paris, 18 juillet 1882, p. 2-3.

Grézy (de) Albert, « Exposition artistique et archéologique de Moulins. Ouvrages modernes. Premier article », dans *Moniteur des Arts*, 5/254, Paris, samedi 24 mai 1862, snp [2]

Grimaldi-Hierholtz Roseline, *Images de la Trinité dans l'art*, Maury-Eurolivres, Manchecourt, 1995.

Grimoüard de Saint-Laurent Henri-Léonard de, *Guide de l'art chrétien. Études d'esthétique et d'iconographie*, 3 volumes, Didron, Paris, Henri Oudin, Poitiers, 1872.

Gros C.-J., « Les Parisiens à la campagne », dans *Paris-Midi*, 28/3949, Paris, mardi 21 juin 1938, p. 2.

Guénébault M.-L.-J., *Dictionnaire iconographique des Figures, Légendes et actes des Saints [...]*, J.P. Migne, Paris, 1850.

Guérin Léon, *Histoire de la dernière guerre de Russie (1853-1856), dans la mer Noire et la mer d'Azov, dans la mer Baltique et la mer Blanche et dans l'océan Pacifique, en Moldo-Valaquie et en Bulgarie, dans la péninsule de Crimée et le gouvernement de Kherson, dans l'Asie sub-caucasienne et l'Arménie turque... : d'après la correspondance du colonel du génie Guérin, et de nombreux renseignements manuscrits, avec un précis des progrès militaires de la puissance russe*, 1, Dufour, Mulat et Boulanger, Paris, 1858.

Guyot A. et Scribe, *Almanach royal et national pour l'an M DCCC XXXI, présenté à Sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale*, chez A. Guyot et Scribe, Paris, 1831.

Guyot A. et Scribe, *Almanach national. Annuaire de la république française pour 1848-1849-1850 présenté au président de la république*, A. Guyot et Scribe, Paris, 1850.

Guyot A. et Scribe, *Almanach impérial pour M.D.CCC.LVI présenté à Leurs Majestés*, chez Guyot et Scribe, Paris, 1856.

H.B. voir Berru Camille.

Haquet Isabelle, *L'énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*, coll. « Prix de thèse », Presses universitaires de Paris-Nanterre, Nanterre, 2012 ; publication sur OpenEdition Books le 18 décembre 2014, EAN électronique 9782821850989 (<https://books.openedition.org/pupo/2368> - consulté le 31 août 2022).

Hardouin-Fugier Élisabeth, voir Berthod Bernard

Harrington Peter, *British Artists and War : the Face of Battle in Paintings and Prints 1700-1914*, Greenhill Books, Lionel Leventhal Limited, Park House-Londres, Stackpole Books-Mechanicsburg (USA) in association with the Ann S.K. Brown Military Collection-Rhode Island, 1993.

Hauptman William, « Juries, Protests and Counter-Exhibitions before 1850 », dans *The Art Bulletin, A Quarterly published by the College Art Association of America*, LXVII/1, New-York, 1985, p. 95-109

Heinich Nicole, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », NRF-Gallimard, Paris, 2005.

Hénault Charles-Jean-François, *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France contenant les événements de notre histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV. Les guerres, les batailles, les sièges, &c. nos loix, nos mœurs, nos usages, &c.*, imprimerie de Prault, Paris, 1768.

Hillairet Jacques, *Connaissance du vieux Paris. Rive droite, rive gauche & les Iles. Les villages*, Éditions Princesse, Paris, 1956.

Hillairet Jacques, *La rue de Richelieu*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1966.

Hillairet Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985 (neuvième édition).

Hinckley Robert C., voir Wolfe Richard-J.

Hobsbawm Eric et Wallach Scott John, « Political Shoemakers », dans *Past and Present*, 89-1, 1980, p. 86-114.

Holländer Eugen, *Die Karikatur und Satire in der Medizin Mediko-kunsthistorisches Studie*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1905.

Holländer Eugen, « Calculi of the Bladder and Kidneys. A Medical and Culturally Historical Study », dans *The Urologic and cutaneous review*, 28/3, Saint-Louis, Missouri, USA, mars 1924, p. 153.

Houssaye Arsène, *Les confessions, souvenirs d'un demi-siècle – 1830-1880*, 6 volumes, E. Dentu éditeur, Paris, 1885-1891.

Houville (d') Gérard, « Spectacles : - Le château de Sceaux – Les Parisiens à la campagne », *Revue des Deux Mondes*, 108, Paris, 1^{er} juillet, 1938, p. 926-928.

H. [Huard], « Exposition de 1839 (4^e article) », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 1^{er} volume, n^o 12, Imprimerie de Ducessois, Paris, 24 mars 1839, p. 177-188.

H. [Huard], « Salon de 1840 (5^e article) », dans *Journal des Artistes*, XIV^e année, 1^{er} volume, n^o 14, Imprimerie de Ducessois, Paris, 5 avril 1840, p. 2119-219.

Huard, « Salon de 1842 (8^e article) », dans *Journal des Artistes. Revue pittoresque*, XVI^e année, volume 1/19, Imprimerie de Ducessois, Paris, 8 mai 1842, p. 290-300.

Huether Sue E., voir McCance Kathryn L.

Hubac Jean, « L'assassinat de Concini », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 31 août 2022. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/assassinat-concini>.

Hugo Victor, *Choses vues : nouvelle série*, Calmann Lévy, Paris, 1900.

Hugo Victor, *Œuvres dramatiques complètes. Œuvres critiques complètes*, réunies et présentée par Francis Bouvet, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1963.

Hugo Victor, *Romans*, 3 volumes, coll. « L'Intégrale », Éditions du Seuil, Paris, 1963.

Hugo Victor, *Poésies*, 3 volumes, coll. « L'Intégrale », Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Huguet de Massilia, *Notes explicatives et histoire naturelle abrégée des animaux composant la galerie zoologique de M. Huguet de Massilia, et noms qui leur ont été donnés et auxquels ils répondent*, Dechaume, Paris, 1851.

Hureau Joëlle, *L'espoir brisé, le Duc d'Orléans, 1810-1842*, Perrin, Paris, 1995.

IFF

Laran Jean, Adhémar Jean, Lethève Jacques, Gardey Françoise, *Inventaire du fonds français après 1900*, 14 volumes, Bibliothèque nationale de France. Département des estampes, Paris, 1930-1967 suivi de Barbin Madeleine et Bouret Claude, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XIX^e siècle*, 15, Bibliothèque nationale. Département des estampes et de la photographie, Paris, 1985.

Imbert Jean, voir Drago Roland.

J. D., « Courrier des Beaux-Arts », dans *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, 5, Paris, 1^{er} juillet au 15 décembre 1862, p. 28-30.

Janin Jules-Gabriel, *Almanach de la littérature du théâtre et des Beaux-arts*, Pagnerre, Paris, 1860.

Janneau Guillaume, *Le Mobilier français. Les sièges*, les éditions de l'amateur, Paris, 1993.

Joanne Paul, *Bourgogne, Morvan, Jura, Lyonnais*, Hachette, Paris, 1902.

Jouliat Anne, *Bertrand Du Guesclin*, Mende, 1980.

Jourdan Louis, *Les peintres français. Salon de 1859*, Librairie nouvelle, Paris, 1859.

Karr Alphonse, Gatayes Léon, M. le vicomte de Châteauvillard, Môme Lucien, Lecaron Frédéric et Gilvert (membres de la Société des régates parisiennes), *Le canotage en France*, Jules Taride et Alphonse Taride, Paris, 1858.

Kjellberg Pierre, *Les bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1996.

Knoepflin E., *Annuaire de la Charité*, 1^{ère} année, E. Dentu, Paris, 1863.

Laborde (de) Léon, *La Renaissance des arts à la cour de France... Additions au tome premier. Peinture*, Paris, 1855.

La Cour (de) P., « Exposition de 1861. Tableaux militaires IV », dans *Le Moniteur de l'armée*, 5 juin 1861, snp [3].

Lacour Octave, « Publications de l'agence internationale pour les Expositions de province et de l'étranger. - Exposition de Nevers », dans *Moniteur des arts*, 335, Paris, samedi 20 juin 1863, p. 1-2.

Lacour Octave, « Exposition de Nevers », dans *Moniteur des arts*, 335, Paris, samedi 18 juillet 1863, snp [1-2]

Lacroix Paul (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, V^e Jules Renouard, Paris, 1861.

Lacroix Paul (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, V^e Jules Renouard, Paris, 1862.

Lafon Guy, voir Alphant Marianne.

Lallement Léon., « Communications diverses : relevé des toiles du XIX^e siècle exposées tant à la cathédrale qu'à l'église Saint-Patern », dans *Bulletin de la société polymathique du Morbihan, procès-verbaux*, 1925, p. 30-33.

Lami

Lami Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, 4 volumes, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1914 à 1921.

Lamquet, « Les Batailles », dans *Les Beaux-Arts, revue nouvelle*, 2, Paris, 1^{er} janvier au 15 juin 1861, p. 291-295.

Landon Charles-Paul, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, 14, Paris, 1807.

Lapalus Sylvie, « Le parricide à l'aune de la justice au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière », Histoire et justice, panorama de la recherche*, hors-série, 2001, p. 141-154 (en ligne : Sylvie Lapalus, "Le parricide à l'aune de la justice au XIX^e siècle", *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [Online], Hors-série | 2001, Online since 31 May 2007, connection on 25 August 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rhei/440> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rhei.440> - consulté le 31 août 2022).

Laran Jean, voir **IFF**.

Larousse Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1866-1876 (15 volumes et deux suppléments parus en 1878 et 1888).

Larrey Félix-Hippolyte (baron), *Rapport à la Société de chirurgie sur l'éléphantiasis du scrotum, extrait des Mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, Victor Masson, Paris, 1856.

Larrey Félix-Hippolyte (baron), « Rapport sur le mémoire de M. le docteur Clot-Bey intitulé De l'éléphantiasis des arabes et en particulier de celui qui se développe au scrotum », dans *Mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, 4, Victor Masson, Paris, 1857, p. 519-714 et illustration en fin d'article.

Laurencin Michel, *Dictionnaire biographique de Touraine*, C.L.D., 1990.

Laurent Émile, voir Mavidal Jérôme.

Lavalle Denis et Olivereau Christian, *Œuvres d'art des églises du Val-d'Oise*, Conseil général du Val-d'Oise, 1993.

Lazare Félix et Louis, *Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris en 1855 avec les plans des 48 quartiers*, réédition, Maisonneuve et Larose, Paris, 2003.

LCI

Lexicon der christlichen Ikonographie, 8 volumes, (1^{ère} édition, 1968-1976), Herder-Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1994.

- Lebey Jacques-Edouard dit Lebey de Bonneville, « Intérieurs de quelques célébrités contemporaines, III M. Victor Hugo », dans *Le Moniteur des feuilletons*, Paris, 1^{er} septembre 1844.
- Lecaldano Paolo et Foucart Jacques, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Flammarion, Paris, 1971.
- Lecaron Frédéric, voir Karr Alphonse.
- Lecuyer Raymond, « Images au musée de l'Ile-de-France. Les Parisiens à la campagne », dans *Le Figaro supplément littéraire*, 113^e année, n° 190, Paris, samedi 9 juillet 1938, p. 7.
- Ledru Charles, « Causes célèbres - Adolphe Boulet », dans *Le Figaro*, 10/840, Paris, jeudi 5 mars 1863, p. 1.
- Le Hir, « Cour impériale de Limoges (12 novembre 1859) », dans *Mémorial du Commerce et de l'Industrie. Annales de la science et du droit commercial. Recueil mensuel de législation, de science, de doctrine et de jurisprudence commerciales*, tome XVII de la deuxième série, Paris, 1861, p. 262-266.
- Le Mée René. « Le choléra et la question des logements insalubres à Paris (1832-1849) », dans *Population*, 53^e année, 1-2, 1998, p. 379-397.
- Lemoisne Paul-André, voir Duplessis Georges.
- Leniaud Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, coll. « Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie », 12, Arts et Métiers graphiques-Droz, Paris, 1980.
- Leniaud Jean-Michel, voir Bouvier Béatrice
- Le Normand-Romain Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1995.
- Lepeintre Pierre-Marie-Michel, voir Nodier Charles.
- Lépineo (de) E. de B., *L'art dans la rue et l'art au Salon*, Dentu, Paris, 1859.
- Leri Jean-Marc, « Les registres de copistes et de Salons des archives des musées nationaux : une source biographique des artistes du XIX^e siècle à informatiser », dans *À la Recherche de la Mémoire. Le Patrimoine Culturel*, Actes du colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA, Paris, 16-19 août 1989, Édité par Huguette Rouit et Jean-Marcel Humbert, K.G. Saur, Munich, Londres, New-York, Paris, 1992.
- Lerond Jacques, « Chronique de la quinzaine. 31 mai 1832 », *Revue des deux mondes*, 6, Paul Renouard, Paris, 1832, p. 584-593.
- Lethève Jacques, voir *IFF*.
- Lethuillier Jean-Pierre (dir.), *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002,
- Leuridan Théodore, *Histoire de Linselles*, Imprimerie L. Danel, Lille, 1883.
- Loire Stéphane, *Musée du Louvre, Département des peintures. École italienne XVII^e siècle 1. Bologne*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1996.
- Lozerec (Abbé), « Explication d'un tableau de la cathédrale de Vannes », dans *Bulletin de la société polymathique du Morbihan, procès-verbaux de 1955-1956*, 1957, p. 40.
- Luc-Benoist voir Benoist Luc.
- Luneau Jean-François, « Découverte. Un portrait inédit de Thomas Degeorge », *Recherches en Histoire de l'art*, 3, Clermont-Ferrand, 2004, p. 147-149.
- Lyonnet Henri, *Dictionnaire des Comédiens français (ceux d'hier). Biographie, Bibliographie, iconographie*, 2 volumes, Slatkine reprints, Genève, 1969.
- Macé de Challes (pseudonyme d'Henri Deschamps), « Victor Hugo vendu à l'encan », dans *Le Figaro*, Paris, mercredi 30 décembre 1885, p. 3.
- Macé de L'Épinay François, « Un Nazaréen français » : Savinien Petit (1815-1878) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, année 2002*, Paris, 2003, p. 229-260.
- Magnard Francis, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 246, Paris, 4 septembre 1869, p. 2.
- Mallat Robert (récit), Popineau Ch. (images), « Le Crime ne paie pas. Adolphe Boulet », dans *France-Soir, Paris-Presse- L'Intransigeant*, Paris, Samedi 15 octobre 1966, p. 28 D.
- Mandressi Rafael, « Les limites du cadavre. La tentation de la vivisection humaine, XVI^e-XVIII^e siècles », dans *Histoire, médecine et santé. Revue d'histoire sociale et culturelle de la médecine, de la santé et du corps*, 2, 2012, p. 109-135.
- Mandrot (de) Bernard, « Louis XI, Jean V d'Armagnac et le drame de Lectoure » (*Revue historique*, 38, novembre-décembre 1888), *Bibliothèque numérique de l'École nationale des chartes*, consulté le 31 août 2022, <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/tires-a-part/10640573X>.

- Maquet Auguste, voir Alboize de Pujol Édouard-Joseph-Félix dit Jules-Édouard.
- Marie Aristide, *La Vie et l'Art Romantiques. Célestin Nanteuil, Peintre, Aquafortiste et Lithographe 1813-1873*, H. Floury, Paris, 1924.
- Marie Aristide, *Alfred et Tony Johannot, peintres, graveurs et vignettistes*, H. Floury, Paris, 1925.
- Marie Aristide, *La Vie et l'Art Romantiques. Le peintre poète Louis Boulanger*, H. Floury, Paris, 1925.
- Marrinan Michael, *Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.
- Martinet Louis, « Faits et renseignements artistiques. Nécrologie artistique de 1864 », dans *Le Courrier artistique*, 5/33, Paris, 15 janvier 1865, p. 131-132.
- Masayuki Murata (dir.), *Japanese Crafts of the Late Edo and Meiji Periods. Masterpieces of Skill and Beauty*, Murata Masayuki, Japon, 2006.
- Massoudie Dominique, voir Bouvier Béatrice
- Master Viraj A., Meng Maxwell V. et Stoller Marshall L., « Stone Nomenclature and History of Instrumentation for Urinary Stone Disease », dans *Urinary Stone disease, the practical guide to medical and surgical Management*, Humana Press, Totowa-New-Jersey, 2007.
- Mavidal Jérôme et Laurent Émile, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises, 2^e série (1800 à 1860), du 5 septembre 1835 au 27 janvier 1836*, 99, Imprimerie et Librairie administrative et des chemins de fer Paul Dupont, Paris, 1899.
- McCance Kathryn L. et Huether Sue E., *Pathophysiology : the biologic basis for disease in adults and children*, St Louis, Baltimore, Philadelphie [etc.], C. V. Mosby, 1990.
- Mège (du) Alexandre, « Additions et Notes du Liv. XVI. », dans *Histoire générale du Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives : composée sur les auteurs et les titres originaux, et enrichie de divers monumens, par Dom Claude de Vic et Dom Vaissete [...]*, J.-B. Paya, Toulouse, 1841.
- Melet-Sanson Jacqueline, « Les estampilles de propriété du département des estampes », dans *Nouvelles de l'estampe*, 80, mai 1985, p. 6-9.
- Melicow Meyer M., « Inter-relationships of medicine and art », dans *Bulletin of the New-York Academy of Medicine*, 33/5, New-York, mai 1957, p. 347-356.
- Mély-Janin Jean-Marie, *Louis XI à Péronne, comédie historique en cinq actes et en prose*, Au bureau du répertoire, J. Wodon, H. Ode, Bruxelles, 1827.
- Mémoire du canton de Nieul, *Présence de Saint Éloi, Enfant de Chaptelat et Splendeur de son siècle*, Nieul, 1991.
- Menissier, *Notice biographique sur le comte Huguot de Massillia, ex-capitaine de marine au long-cours et nomenclature de sa galerie zoologique*, J. Bonvalot, Besançon, 1853.
- Merson Olivier, *Exposition de 1861. La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 69.
- Meulenaere (de) Herman, *L'Égypte ancienne dans la peinture du XIX^e siècle*, Berko, Knokke-Zoute, 1992.
- Meunié F., « Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles – supplément – almanachs recueillis pendant l'impression – 1773-1887 – (Fin) », dans *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Librairie Henri Leclerc, Paris, 1905.
- Meyer Julius, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, E.A. Seemann, Leipzig, 1867.
- Meyer (De) Albert, voir Baudrillart Alfred (Mgr).
- Mézeray (de) François-Eudes, *Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à maintenant, œuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquités et d'un abrégé de la vie de chaque règne, dont il n'était presque point parlé ci-devant, avec les portraits au naturel des rois, régents et dauphins*, 3 volumes, M. Guillemot, Paris, 1643-1651.
- Mézeray (de) François-Eudes, *Abrégé chronologique, ou extrait de l'histoire de France*, 3 volumes, chez Thomas Jolly, Paris, 1667-1668.
- Mézeray (de) François-Eudes, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'au règne de Louis le Juste enrichie de plusieurs belles et rares antiquités, & de la vie des Reynes [...] Nouvelle édition, augmentée par l'auteur d'un volume de l'Origine des François*, 3 volumes, chez Denys Thierry, Jean Guignard et Claude Barbin, Paris, 1685.
- Michel Régis, voir Bordes Philippe.
- Milner John, *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Du May, Paris, 1990.
- Miquel Pierre, *Eugène Isabey, 1803-1886 – La Marine au XIX^e siècle*, 2 volumes (inclus ultérieurement dans la série *L'École de la Nature* sous les n^o IX et X), éditions de la Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1978.
- Miquel Pierre, *Art et argent 1800-1900*, coll. « L'École de la nature », 6, Éditions de la Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1987.

- Miquel Pierre, *Narcisse Diaz de la Peña. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, A.C.R., Paris, 2006.
- Monmerqué Louis-Jean-Nicolas, de Chateaugiron René-Charles-Hippolyte et Taschereau Jules-Antoine, *Les historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe avec des éclaircissements et des notes par Messieurs Monmerqué, de Chateaugiron et Taschereau*, 1, Alphonse Levavasseur, Paris, 1834.
- Monfort Marie et Caumont Gisèle, *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*, 2 volumes, coll. « Guides du patrimoine des Hauts-de-Seine », Somogy Éditions d'art, Union européenne, décembre 2006.
- Monneret Sophie, *L'Impressionnisme et son époque*, 2 volumes, (1^{ère} édition, 1978), coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1987.
- Monnier François, voir Drago Roland.
- Montagnon (lieutenant-colonel), *Historique du 19^e B.C.P.*, 15 septembre 1950, numérisation et mise en page réalisées par Marc Terraillon sur la base d'un document anonyme février 2007, consultable sur http://tableaudhonneur.free.fr/19BCP_V2.pdf (consulté le 31 août 2022).
- Montmorand (de) Maxime, *Une femme poète du XVI^e siècle. Anne de Graville. Sa famille, sa vie, son œuvre, sa postérité*, Auguste Picard, Paris, 1917.
- Môre Lucien, voir Karr Alphonse.
- Moreau Véronique, *Peintures du XIX^e siècle 1800-1914, Catalogue raisonné*, 2 volumes, musée des Beaux-Arts de Tours – Château d'Azay-le-Ferron, Tours, 2001.
- Moulinat Francis, « Histoire d'une pétition », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 14, Université Paul Valéry, Montpellier, 1992, p. 85-98.
- Moulinet Daniel (éd.), *Vitraux du XIX^e siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du G.R.I.M.C.O., Moulins, 20 et 21 septembre 1991, Commentry, 1992.
- Moutaux Geneviève, *Célestin Nanteuil (1813-1873). Catalogue raisonné des Eaux-fortes, des Lithographies et des Illustrations*, 1, Mémoire de l'École du Louvre, Cours d'histoire de la gravure, 1984.
- Müller Hermann-Alexander, *Allgemeines Künstler-Lexicon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, 5 volumes, Literarische Anstalt, Rütten & Loening, Francfort, 1895-1901.
- Nadar (Félix Tournachon, dit), « Nadar Jury au Salon de 1853 », Paris, 1853.
- Nadar (Félix Tournachon, dit), « Nadar Jury au Salon de 1857 », Paris, 1857.
- Nadar (Félix Tournachon, dit), « Nadar Jury au Salon de 1857 », dans *Rabelais*, 1/51, Paris, samedi 29 août 1857, p. 5.
- Nagler Georg-Kaspar, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Ernst-August Fleishmann, Munich, 1843.
- Nahon Irmina, Waddington Gordon, Dorey Grace, et Adams Roger, « The History of Urologic Surgery », dans *Urologic Nursing*, 31/3, 2011, p. 173-180.
- Nodier Charles, Taylor (baron) Isidore-Séverin-Justin, Cailleux (de) Alphonse, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1820-1878.
- Nodier Charles et Lepeintre Pierre-Marie-Michel, *Œuvres choisies de MM. Raynouard et Baour-Lormiant avec des remarques, des notices, et l'examen de chaque pièce*, madame Dabot-Butschert, Paris, 1824.
- Noé (de) Amédée dit Cham, « Cham au Salon de 1861 », Paris, 1861.
- Noreau Denyse, « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », dans *Voix et Images*, XXV/3 (75), printemps 2000, université du Québec à Montréal, Montréal, 2000, p. 471-485.
- Nöske H. D., « Das Wagnis der Sectio alta », dans *Der Urologe B*, volume 41, n° 6, Springer-verlag, décembre 2001, p. 585-588.
- Nussac (de) Louis, « Saint Éloi. Ses résidences en Limousin », dans *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 19/2, Marcel Roche, Brive, avril-juin 1897, p. 309-339.
- Nutton Vivian et Christine, « The Archer of Meudon : A Curious Absence of Continuity in the History of Medicine », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 58/4, octobre 2003, p. 401-427.
- O'Brien David, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, Paris, 2006.
- Papillon Georges, *Manufacture nationale de Sèvres. Guide du musée céramique*, Ernest Leroux, Paris, 1904.
- Pâris Alexis-Paulin (éd.), *Les Grandes Chroniques de France : selon que elles sont conservées en l'église de Saint-Denis*, 6 volumes, Techener Libraire, Paris, 1836-1838.
- Parkes-Weber Frederick, *Aspects of death and correlated aspects of life in art, epigram, and poetry. Contributions towards an anthology and an iconography of the subject*, 4^e édition, McGrath Publishing Company, College Park, Maryland, 1971.

- Parr Fiona, « The Death of Napoleon Bonaparte and the Retour des Cendres : French and British Perspectives », Napoleon.org, The History Website of the Fondation Napoleon, <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/articles/the-death-of-napoleon-bonaparte-and-the-retour-des-cendres-french-and-british-perspectives/> (consulté le 31 août 2022).
- Pascal Georges, « Au musée de l'Île de France. Les Parisiens à la campagne », dans *Beaux-Arts. Chronique des arts et de la curiosité, Le Journal des Arts*, 286, La Gazette des Beaux-Arts, Paris, 24 juin 1938, p. 12.
- Paulin Jean-Baptiste-Alexandre, « Histoire de la semaine », dans *L'Illustration*, XXIII/589, 10 juin 1854, p. 354.
- Paulin Jean-Baptiste-Alexandre, « Histoire de la semaine », dans *L'Illustration*, XXIV/596, 29 juillet 1854, p. 66.
- Paulin Jean-Baptiste-Alexandre, « Histoire de la semaine », dans *L'Illustration*, XXVI/652, 25 août 1855, p. 130.
- Paulin Jean-Baptiste-Alexandre, « Le pont de Traktir », dans *L'Illustration*, XXVI/656, 22 septembre 1855, p. 205-206.
- P.C., *Le Règne du bon plaisir ou les effets du droit divin et de la grâce de Dieu chez les rois : sombres vérités de l'histoire de France*, chez les marchands de nouveautés, Paris, 1831.
- Pellico Silvio, *Mes prisons suivi des devoirs des hommes. Traduction nouvelle par le Comte H. de Messey revue par le vicomte Alban de Villeneuve avec notice biographique et littéraire sur Silvio Pellico et ses ouvrages par M. V. Philippon de la Madelane. Édition illustrée d'après les dessins de MM. Gérard Séguin, d'Aubigny, Steinheil, etc., etc.*, H.-L. Delloye, Paris, 1844.
- Peisse L., « Feuilleton. Une tournée médicale au Salon. IV. Peinture », dans *Gazette médicale de Paris*, 19, trente-quatrième année/troisième série, Au bureau de la Gazette médicale, Paris, 1864, p. 387-392.
- Pénicaud Ernest, *Cour d'appel de Limoges, Répertoire de jurisprudence civile, analyse sommaire des arrêts rendus de 1820 à 1872*, 1, M^{me} V^e Ducourtieux, Limoges, 1873
- Petitot Claude-Bernard, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, 78 volumes, Foucault, Paris, 1820-1829.
- Pinaud Pierre-François, *Les trésoriers-payeurs généraux au XIX^e siècle, répertoire nominatif et territorial*, éditions de l'Érudit, Paris, 1983.
- Pisson Auguste-Jean-Gustave, *Loterie de Monville et de Malaunay. Mémoire à consulter pour M. Viennot*, imprimerie Me de Lacombe, Paris, s.d.
- Pisson Auguste-Jean-Gustave et Saint-Gelais (de) Dominique, *Parallèle entre M. le général Cavaignac et Louis-Napoléon Bonaparte, candidats à la présidence de la république*, chez tous les libraires et marchands de nouveautés, Paris, novembre 1848.
- P.L., « Correspondance particulière. Le Salon de Paris », dans *Journal des Beaux-Arts et de la littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, musique, archéologie, bibliographie, Belles-Lettres, etc. publié sous la direction de M. Ad. Siret, membre correspondant de l'Académie de Belgique*, 11, 3^e année, 15 juin 1861, p. 86-87.
- Poinsignon Jean-Claude, *Sortir de sa réserve, Le fonds valenciennois de Sculpture XIX^e et XX^e siècles au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes – Catalogue raisonné*, Les Amis des Arts de Valenciennes et du Hainaut Français, Valenciennes, 1992.
- Potier de Courcy Pol, *Nobiliaire et armorial de Bretagne*, 1, 6^e édition, Imprimerie de la Manutention, Mayenne, 1986.
- Pougetoux Alain et Zimmer Thierry, « Marie-Philippe Coupin de la Couperie, "Mademoiselle d'Arjuzon implore la bonté divine pour le rétablissement de Madame la comtesse d'Arjuzon, sa mère, malade dangereusement (1814) », dans *Revue du Louvre*, 1, Paris, février 1998, p. 78.
- Poujade Eugène, « Scènes et souvenirs de la vie politique et militaire en Orient. II Omer-Pacha et la guerre sur le Danube. Les Russes et les Autrichiens dans les principautés », dans *Revue des deux mondes*, 2, Paris, 1^{er} avril 1856, p. 802-842.
- Pronteau Jeanne, *Les numérotages des maisons de Paris du XV^e siècle à nos jours*, coll. « Ville de Paris. Commission des travaux historiques. Sous-Commission de Recherches d'histoire municipale contemporain », VIII, Paris, 1966.
- Puiseux Hélène, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, coll. « Le temps des images », Gallimard, Paris, 1997.
- Pupil François, *Le Style Troubadour*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1985.
- Quérard Joseph-Marie, *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique*, 10 volumes, Firmin-Didot, Paris, 1827-1839.
- Quesnoy Ferdinand-Désiré, « Correspondance d'Orient », dans *L'Illustration*, XXIV/595, 22 juillet 1854, p. 51-54.
- Quesnoy Ferdinand-Désiré, « Campagne de Crimée », dans *L'Illustration*, XXIV/611, 11 novembre 1854, p. 330-331.
- Quintavalle A.C., voir Zerner Henri.
- Raymond F., *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, 2 volumes, Aimé André/Crochard/F.G. Levrault, Libraires, Paris, 1832.
- Raymond Xavier, « Une année de guerre et de diplomatie », dans *Revue des deux mondes*, 10, Paris, 1^{er} mai 1855, p. 433-479.
- Raynouard François-Just-Marie, *Les templiers, Tragédie, (...) ; Représentée pour la première fois sur le Théâtre Français par les Comédiens Ordinaires de l'Empereur, le 24 floréal an XIII (14 mai 1805); Précédée d'un précis historique sur les Templiers*, 1805 Paris, Giguet et Michaud, an XIII-1805.

- Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 parties en 6 volumes, P.U.F., Paris, 1955-1959.
- Régamey Pie (o.p.), *Les plus beaux textes sur la Vierge Marie*, La Colombe, Paris, 1949 (première édition en 1942).
- Regond Annie, « Quelques thèmes d'inspiration Renaissance dans le vitrail en Bourbonnais au XIX^e siècle », dans *Vitraux du XIX^e siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du G.R.I.M.C.O., Moulins, 20 et 21 septembre 1991, Commeny, 1992, p. 79-85.
- Renault B., *Histoire du prince Louis-Napoléon, président de la République, sa famille, sa naissance, son exil, ses entreprises, sa captivité, ses ouvrages, son évasion, son séjour en Angleterre, son retour en France, son avènement au pouvoir, les actes de sa présidence, etc.*, 4^{ème} édition, R. Ruel aîné, Paris, 1853.
- Reynaud Nicole, voir Bréjon de Lavergnée Arnaud
- Reynaud Nicole, « Jean Fouquet », *Les dossiers du département des peintures*, 22, R.M.N., Paris, 1981.
- Rio Alexis-François, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes ; forme de l'art, peinture*. Debécourt-L. Hachette, Paris, 1836
- Robert Adolphe et Cougny Gaston (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français*, IV, Slatkine reprints, Genève, 2000 (1^{ère} édition : Paris, 1890).
- Robichon François et Rouillé André, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.
- Roca Jacqueline, « Les représentations de Clovis dans les manuels de l'enseignement primaire au XIX^e siècle », dans *Clovis, histoire & mémoire*, II, *op. cit.*, 1997, p. 753-774.
- Roger-Marx Claude, *La gravure originale au XIX^e siècle*, Somogy, Paris, 1962.
- Roman d'Amat Jean-Charles, Limouzin-Lamothe Roger et alii, *Dictionnaire de biographie française*, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1932 – en cours ; voir *Dict. bio. française*.
- Romane-Musculus Paul, « Baptêmes de peintres Degas, Sisley, Bazille », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 112, Société de l'histoire du protestantisme français, Paris, 1966, p. 428-431.
- Romane-Musculus Paul, « Généalogie des Sisley », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 120-121, Société de l'histoire du protestantisme français, Paris, 1974, p. 458-463.
- Romberg Johann-Andreas puis Faber Friedrich, *Conversations-Lexicon für bildende Kunst*, Vierter Band, Renger'sche Buchhandlung, Leipzig, 1848.
- Roquebert Anne, voir Compin Isabelle
- Roret Nicolas-Edme, *Nouveau manuel universel et raisonné du Canotier. Ouvrage illustré de 51 gravures sur bois et renfermant des recherches historiques sur l'origine et le développement du canotier, par un loup d'eau douce*, Librairie encyclopédique Roret, Paris, 1845.
- Rouche Michel (dir.), *Clovis, histoire & mémoire*, 2 volumes, Actes du colloque international d'histoire de Reims, 19 – 25 septembre 1996, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, décembre 1997.
- Rouillé André, voir Robichon François.
- Rousseau Madeleine, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron, peintre, écrivain, directeur des musées nationaux 1808-1877*, édition posthume complétée et annotée par Marie-Martine Dubreuil, coll. « Notes et documents des musées de France », n° 35, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000.
- Roussel, « Bataille de l'Alma », dans *L'Illustration*, XXIV/607, 14 octobre 1854, p. 264-266.
- Rovel Rose, *Poèmes, Marines, Voyages*, I, Alphonse Levavasseur Libraire, Paris, 1832.
- Rudel Jean, *Technique de la peinture*, coll. « Que sais-je ? », n° 435, P.U.F., Paris, 1974 (septième édition).
- Rudrauf Lucien, *Le repas d'Emmaüs. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 2 volumes, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1956.
- Rupin Ernest, *L'œuvre de Limoges*, (1^{ère} édition 1890), Jacques Laget-Philippe Daviaud, Librairie des Arts et Métiers-Éditions, Nogent-le-Roi, 1977.
- Ruppert Jacques, *Les Arts décoratifs. Le Costume, V, Consulat – Premier Empire – Louis-Philippe – Napoléon III*, Librairie d'art R. Ducher, Paris, 1931.
- Saint-Esteben François-Xavier, *La mort de Coligny ou la Nuit de la Saint-Barthélemy, 1572. Scènes historiques*, H. Fournier jeune, Paris, 1830.
- Saintive P., « Salon de 1861. III. – Les batailles », dans *Messager des théâtres et des arts*, 14^e année, n° 41, Paris, dimanche 26 mai 1861, p. 1-2.

Saint-Martin Isabelle, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIXe siècle*, coll. « Histoire culturelle de l'Europe », n° 5, Honoré Champion, Paris, 2003.

Salomé Laurent, Guégan Stéphane, Fouace Jean, *Tanneguy du Châtel sauvant le Dauphin, Charles-Auguste Couder, Musée des Beaux-Arts de Rennes*, coll. « Découvrir, aimer, partager les chefs-d'oeuvre des musées de France », Alain de Gourcuff, Paris, 1996.

Samaran Charles et Favier Lucie, « Louis XI et Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Les instructions secrètes du roi au chancelier Pierre Doriole pour la conduite du procès », dans *Journal des Savants*, 1966/2, avril-juin 1966, p. 65-77.

Sanchez Pierre et Seydoux Xavier, *Les estampes de L'Artiste (1831-1904)*, 2 volumes, L'Échelle de Jacob, Paris, 1998.

Saur

Saur K.G., *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 118 volumes, K.G. Saur, Leipzig, 1992-2023.

Schurr Géraud et Cabanne Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, 2 volumes, Éditions de l'Amateur, Paris, 1996.

Schuster Peter-Klaus et alii, *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten werke*, PreuBischer Kulturbesitz und E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2001.

Scribe, voir Guyot A.

S.D., « Salon de 1837 », dans *La Quotidienne*, 114, 25 avril 1837, snp [1-3].

Senninger Charles, voir Chassang Arsène.

Sérullaz Maurice, *Les peintures murales de Delacroix*, Les éditions du temps, Paris, 1963.

Servier Jean, (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, 2^e édition/2^e tirage, PUF, Paris, 2017.

Seydoux Xavier, voir Sanchez Pierre.

Sisley Claude, « The Ancestry of Alfred Sisley », dans *The Burlington Magazine*, XCI/558, septembre 1949, p. 248-252.

Siret Adolphe, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, 2 volumes, Josef Altmann, Berlin, 1924.

Smith Laura E., « Prisons, prisoners, and punishment : french caricature and illustration on penal reform in the early nineteenth century », *Arts Magazine*, 55/6, New-York, février 1981, p. 134-145.

Société des amis de l'Université de Clermont-Ferrand, *Collectionneurs et collections en Auvergne, Peinture, sculptures et objets d'art du Moyen-Age à nos jours*, Journée d'études du C.H.E.C. du 18 avril 2001, dans *Revue d'Auvergne*, 567, Clermont-Ferrand, 2003.

Soulié Eudore, *Notice du Musée Impérial de Versailles*, 3 volumes, Charles de Mourgues frères, successeurs de Vinchon, Paris, 1859-1861.

Sue Eugène, *Romans de mort et d'aventures*, coll. « Bouquins », Flammarion, Paris, 1993.

Sylvestre André (cm), *Jean-Gabriel Perboyre, prêtre de la mission, martyr en Chine*, imprimerie Mothes, Moissac, 1994.

Sylvestre André (cm), *François-Régis Clet, prêtre de la Mission, martyr en Chine*, imprimerie Mothes, Moissac, vers 1997.

Tastu Amable, *Chroniques de France* Delangle frères, Paris, 1829.

Teyssandier Bernard (dir.), *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, Reims, Epure, 2012.

Thétard Henry, *Les Dompteurs ou la Ménagerie des origines à nos jours*, Gallimard, Paris, 1928.

Thiébaud Dominique, voir Bréjon de Lavergnée Arnaud.

Thiébaud Frères, *Catalogue des bronzes d'art sur modèles [...] par les principaux sculpteurs appartenant à MM. Thiébaud Frères fondeurs et fabricants de bronzes*, Typographie et Lithographie de Appert Fils et Vavas seur, Paris, 1852.

Thiébaud V^{or}, *Bronzes d'art. V^{or} Thiébaud. 144, Faubourg S^t Denis, Fondateur, fabricant de bronze. Éditeur des artistes modernes. Machines à réduire. Catalogue de ses modèles [...]*, Paris, 1867, p. 2 ;

Thiébaud Frères, *Fondeurs, 32 rue Guersant, Paris. Fournisseurs de l'État et de la Ville de Paris [...] Éditions d'œuvres d'art. Bronzes d'éclairage et d'ameublement. Fontes à cire perdue*, 1893.

Thiébaud & Fils, 144 Fg Saint-Denis, *Bronzes d'art*, s.d.

Thieme et Becker

Thieme et Becker, *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler von der Antika bis zum Gegenwart*, 37 volumes, Leipzig, 1907-1950.

Thiers Adolphe, *Histoire de la Révolution française*, huitième édition, 5 volumes, au bureau des publications illustrées, Paris, 1839.

Thilo J.-C., *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, Leipzig, 1832.

Thoma Julia, « Panorama of War: The Salle de Crimée in Versailles, » *Nineteenth-Century Art Worldwide* 15, no. 1 (Spring 2016), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring16/thoma-on-panorama-of-war-salle-de-crimee-versailles> (consulté le 4 décembre 2021).

Thomazi Catherine, *Carnets d'ancêtres d'Auriac*, thebookedition.com, 2013.

Thorel Sylvie, « La Terreur en 1572 », dans *Les Cahiers Mérimée*, 2, la Société Mérimée, éditions Classiques Garnier, Paris, 2010, p. 23-40.

Thorel Sylvie, « Les romantiques et la Saint-Barthélémy », article tiré du livre-disque *Le Pré aux clercs* d'Hérold, coll. « Opéra français », Palazzetto Bru Zane, 2016 (en ligne sur [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Thorel-Sylvie-Les-romantiques-et-la-Saint-Barthelemy/\(offset\)/261](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Thorel-Sylvie-Les-romantiques-et-la-Saint-Barthelemy/(offset)/261) - consulté le 31 août 2022).

Tode Viorel (Clinica de Urologie, Spitalul Judetean de Urgenta Constanta), « Aspecte din istoria urologiei », dans *Jurnalul oficial al Asociatiei Romane de Urologie*, 1/2007, p. 1-17.

Tréville (de) Lucien, « Exposition de Bayonne », dans *Moniteur des Arts*, 5/272, Paris, samedi 27 septembre 1862, p. 1-2.

Trognon Auguste, *Vie de Marie-Amélie reine des Français*, Paris, 1870.

Tulard Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Flammarion, Paris, 1995.

Tulard Jean (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, 2 volumes, Fayard, Paris, 1999.

Tulard Jean, *Guide des films*. 3 volumes, coll. "Bouquins", Flammarion, Paris, 2002.

Tulard Jean, voir Drago Roland.

Vachon Stéphane, «La gestion balzacienne du classement : du "catalogue Delloye" aux Notes sur le classement et l'achèvement des œuvres», *Item* [En ligne], mis en ligne le 16 novembre 2007, disponible sur: <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/la-gestion-balzacienne-du-classement-du-catalogue-delloye-au/> (consulté le 31 août 2020).

Vallouy Alexandre-Dominique, *Coup d'œil sur les missions*, Vevey, 1821.

Vapereau Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains concernant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, L. Hachette et Cie, Paris, 1861.

Vapereau Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains concernant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, L. Hachette et Cie, Paris, 1865.

Vasseroz Philibert et Bellanger J.-S., *Atlas général des quarante-huit quartiers de la Ville de Paris, dédié à monsieur le comte Chabrol de Volvic*, chez les auteurs, Paris, 1830-1850.

Vaudin J.-F., *Gazetier et gazettes. Histoire critique et anecdotique de la presse parisienne, Années 1858-1859*, Paris, 1860.

Véronèse Julien, « Colette Beaune, Le Grand Ferré. Premier héros paysan », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], Revisions par année de publication, mis en ligne le 02 juin 2013, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13024> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.13024>.

Viardot Louis, « Salon de 1837 », dans *Le Siècle*, Paris, dimanche 12 mars 1837, snp [1-3].

Vicaire Georges, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893* (préface de Maurice Tourneux), 4 volumes, Paris, 1895.

Vignon Claude, *Salon de 1850-1851*, Garnier frères, Paris, 1851, p. 110-111.

Vignon Claude, « Une visite au Salon de 1861 », dans *Le Correspondant*, 53, nouvelle série tome 17, Paris, 1861, p. 137-160.

Vigny (de) Alfred, *La maréchale d'Ancre*, Charles Gosselin, Paris, 1831.

Villiers (de) A.L.J.M. (Comte), « Art chrétien. Coup d'œil sur l'état de l'art en France, à propos de la dernière exposition », dans *Le Mémorial catholique*, VI, août 1846, p. 65-70.

Vimont Jean-Claude, « Silvio Pellico, *Mes prisons* : un "best-seller" de l'édification », dans *Trames*, 2, 1997, p. 137-149 (en ligne : « Silvio Pellico, *Mes prisons* : un "best-seller" de l'édification », *Criminocorpus* [En ligne], Justice et détention politique, Le régime spécifique de la détention politique, mis en ligne le 25 juin 2012. URL : <http://criminocorpus.revues.org/1946> (consulté le 31 août 2022).

Voltaire, Jean-Marie Arouet dit, *La Henriade de M. Arouet de Voltaire donnée au public par lui-même. On y a ajouté la critique de ce poème*, P. Gosse et J. Neaulme, La Haye, 1728

Voragine (de) Jacques, *La légende dorée*, 2 volumes, Garnier Flammarion, Paris, 1967.

Weigel Rudolph, *Kunstkatalog*, 35 volumes, Rudolph Weigel, Leipzig, 1833-1866.

White

White Harrison C. et Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX^e siècle, Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Paris, 1991 (1^{ère} édition : 1965).

- Wintrebert Patrick, *Ainsi Passe la Gloire du Monde. Patrimoine artistique de la confrérie des Charitables de Saint-Éloi de Béthune*, coll. « Documents d'Ethnographie Régionale du Nord-Pas-de-Calais », n° 2, musée de Béthune, 1991.
- Witkowski Gustave-Joseph-Alphonse, *Structure et fonctions du corps humain*, H. Lauwereyns, Paris, 1877.
- Witkowski Gustave-Joseph-Alphonse, *L'art profane à l'église. Ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes. Contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux. France*, Jean Schemit Libraire, Paris, 1908.
- Wolfe Richard-J. et Hinckley Robert C., *Robert C. Hinckley and the Recreation of the first operation under ether*, Francis A. Countway Library of Medicine The Boston Medical Library, Boston, 1993.
- Wright Beth S., « Henri Gaugain et le musée Colbert : l'entreprise d'un directeur de galerie et d'un éditeur d'art à l'époque romantique », *Nouvelles de l'Estampe*, Paris, décembre 1990, p. 24-31.
- Zerner Henri et Quintavalle A.C., *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Flammarion, Paris, 1971.
- Zimmer Thierry, « Légende dorée du Limousin. Découvertes et restaurations », dans *Monumental*, 7, Paris, septembre 1994, p. 38-51.
- Zimmer Thierry, « Cinquante ans d'intervention sur les peintures murales en Limousin », dans *Monumental*, 20, Paris, mars 1998, p. 14-27.
- Zimmer Thierry (dir.), *1945-1995. Objets mobiliers en Limousin. Cinquante ans de travaux*, coll. « Champs du patrimoine », Limoges, 2000.
- Zimmer Thierry, « Découverte : L'ensevelissement du Christ (1851-1852) d'Hippolyte, dit « Paul » Delaroche », dans *Recherches en Histoire de l'art*, 5, Historien de l'art, Clermont-Ferrand, 2007, p. 137-144.
- Zonza Christian, « L'Histoire de France de Mézeray : des plaisirs du texte aux nécessités de l'histoire », dans *Dix-septième siècle*, 2010/1, n° 246, Presses universitaires de France, 2010, p. 97-118 ; mis en ligne sur Cairn.info le 01/03/2010, <https://doi.org/10.3917/dss.101.0097> (consulté le 31 août 2022).



ILLUSTRATIONS

Copyrights des photographies des œuvres originales

Couverture: © British Museum

p. 53 (**P.1**) : © Maisons Victor Hugo

p. 76 (**P.9**) : © Archives départementales des Côtes-d'Armor

p. 85 (**P.11**) : © Inventaire du Patrimoine de la Région Centre-Val de Loire, M. Hermanowicz (96.37.0061.VA)

p. 90 (**P.15**) : © DIGARD AUCTION

p. 97 (**P.24**) : © Département des Yvelines, Cécile Garguelle, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art

p. 104 (**P.29**) : © Inventaire général du patrimoine culturel des Hauts-de-France

p. 108 (**P.30**) : © Roger Choplain ; Roland Maston - Région Auvergne-Inventaire général du patrimoine culturel

p. 113 (**P.32**) : Musée municipal Anne de Beaujeu de Moulins

p. 117 (**P.33**) : © Conservation des antiquités et objets d'art du Morbihan

p. 122 (**P.36**) : © Yvon Bouelle

p. 134 (**P.38**) : © Franck Rimbœuf

p. 139 (**P.33**) : © Laurent Mayeux Photographies

p. 152-153 (**P. 50 et P.51**) : © Thierry Zimmer

p. 159 (**P.54**) : © Service Régional de l'Inventaire Grand Est

p. 167 (**P.58**) : © Service du patrimoine et de l'Inventaire de Région Nouvelle-Aquitaine, Philippe Rivière (99.87.0257.XA)

p. 168 et 169 (**P.59**) : © Thierry Zimmer

p. 174 (**P.58**) : © Service du patrimoine et de l'Inventaire de Région Nouvelle-Aquitaine, Philippe Rivière (94.87.1224.XA)

p. 179 et 180 (**P.63**) : © Laurent Goergler, Phalsbourg

p. 184 (**P.64**) : © Conservation des antiquités et objets d'art de la Gironde, Philippe Maffre

p. 190 et 191 (**P.70**) : © HorsePower The Museum of the King's Royal Hussars in Winchester

p. 197 (**P.73**) : © Françoise Auger-Feige

p. 201 (**P.78**) : © Alain Tarabout

p. 202 (**P.79**) : © Étude Lafon, Le Puy-en-Velay

p. 221 (**D.9**) : © Michel Lhomme

p. 261 (**D.31**) : © François Demol

p. 263, en haut (**D.32**) : © Wellcome Library

en bas (**D.33**) : © Thierry Zimmer

p. 265 (**D.34**) : © Thierry Zimmer

p. 285 (**L.1**) : © Maisons Victor Hugo

p. 288 à 307 (**L.2 à L.14**) : © BnF

p. 310 (**E-F.1 et E-F.2**) : © BnF

p. 313 à 320 (**S.2a et S.2b**) : © Deloys

p. 323 (**S.6bis**) : © Stockholms Auktionverk

p. 324, en haut (**S.6**) : © Dom Aukcyjny REMPEX

en bas (**S.6bis**) : © Stockholms Auktionverk

p. 325 (**S.6bis**) : © Stockholms Auktionverk

p. 326 (**S.7**) : © Dominique Bouchardon

p. 327, en haut (**S.7**) : © Dominique Bouchardon

en bas (**S.7bis**) : © Coutau-Bégarie et Associés

p. 328 (**S.7**) : © Dominique Bouchardon

p. 330 (**S.8**) : © Dominique Bouchardon

p. 332 (**S.8**) : © Dominique Bouchardon

p. 333 (**S.8bis**) : © Lawson's Auctioneers & valeurs

p. 339 (**ATT.1**) : © La Nouvelle Athènes

Légendes et copyrights des figures dans le texte

Figure 0 : anonyme (Rivoulon ?), frontispice de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen avec des commentaires par le citoyen Laponneraye*, 23^e tirage depuis août 1830, Société des Droits de l'Homme, sd.
© Thierry Zimmer

Figure 1 : vignette tirée de Robert Mallat (récit), Ch. Popineau (images), « Le Crime ne paie pas. Adolphe Boulet », dans *France-Soir, Paris-Presse- L'Intransigeant*, Paris, Samedi 15 octobre 1966, p. 28 D. © BnF, Retrenews

Figure 2 : François-Antoine Ber, dague offerte à Rivoulon par en 1845, photographiée en 2007 chez Patrice Reboul, marchand au Louvre des Antiquaires. © Thierry Zimmer

Figure 3 : François-Antoine Ber, dague offerte à Rivoulon par en 1846, photographiée en 2007 chez Patrice Reboul, marchand au Louvre des Antiquaires. © Thierry Zimmer

- Figure 4 :** A. ou H. Hivonnait, Portrait dit « *de Pierre Guérin de Champagnat* », 1841, Cusset, musée municipal de la Tour Prisonnière, inv. n° MC-001-90 (dans l'escalier d'honneur de la mairie de Cusset en 2008), photographié avant restauration en 2008. © Thierry Zimmer
- Figure 5 :** anonyme, Portrait dit « *de Pierre de La Chaise* », vers 1840-1850, Cusset, musée municipal de la Tour Prisonnière, inv. n° MC-001-232 (dans l'escalier d'honneur de la mairie de Cusset en 2008), photographié avant restauration en 2008. © Thierry Zimmer
- Figure 6 :** anonyme, Portrait dit « *de François Desbrest* », vers 1840-1850, Cusset, musée municipal de la Tour Prisonnière, inv. n° MC-001-231, photographié avant restauration en 2008. © Thierry Zimmer
- Figure 7 :** anonyme, Portrait dit « *d'Antoinette Mizon* », XVIII^e-XIX^e siècle, Cusset, musée municipal de la Tour Prisonnière, inv. n° MC-001-47, photographié après restauration en 2010. © Cusset, musée municipal de la Tour Prisonnière, Agnès Moyer
- Figure 8 :** Antoine Rivoulon, *Saint Martin de Tours, passant sous une des portes de la ville d'Amiens, donne la moitié de son manteau à un pauvre (P.11)*, 1837, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 9 :** Antoine Rivoulon, *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge (P.36)*, 1846, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 10 :** Antoine Rivoulon, *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418 (P.32)*, 1845, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 11 :** Antoine Rivoulon, *Femmes mettant des amours en cage (P.79)*, < 23 mars 1864, répartition de la surface selon le nombre d'or d'après un tirage original redressé. © Thierry Zimmer
- Figure 12 :** Antoine Rivoulon, *Reddition du château neuf de Randon (P.9)*, 1836, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 13 :** Antoine Rivoulon, *Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356 (P.15)*, 1838, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 14 :** Antoine Rivoulon, *Les Pèlerins d'Emmaüs (P.17)*, 1839, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 15 :** Antoine Rivoulon, *Une promenade sur l'eau (P.22)*, 1847, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 16 :** Antoine Rivoulon, *L'Archange saint Michel (P.30)*, < 1844, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 17 :** Antoine Rivoulon, *Le Christ (P.54)*, 1852, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 18 :** Antoine Rivoulon, *Saint Éloi (P.60)*, 1856, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 19 :** Antoine Rivoulon, *Saint Sébastien (P.64)*, 1857, répartition de la surface selon le nombre d'or d'après un cliché original (ektachrome) fortement redressé. © Thierry Zimmer
- Figure 20 :** Antoine Rivoulon, *Bataille de l'Alma (P.63)*, 1857, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 21 :** Antoine Rivoulon, *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855 (P.73)*, 1861, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 22 :** façade du 3bis rue des Beaux-Arts. © Thierry Zimmer, 2006
- Figure 23 :** cour du 3bis rue des Beaux-Arts. © Thierry Zimmer, 2006
- Figure 24 :** cadastre de Paris par îlot (1810-1836) où figure le n° 75 de la rue de Vaugirard. © Archives municipales de Paris
- Figure 25 :** façades du 1 rue de Fleurus. © Thierry Zimmer, 2006

- Figure 26 :** cour du 1 rue de Fleurus. © Thierry Zimmer, 2006
- Figure 27 :** cadastre de Paris par îlot (1810-1836) où figure le n° 10 du boulevard d'Enfer. © Archives municipales de Paris
- Figure 28 :** cour du 55 rue du Cherche-Midi. © Thierry Zimmer, 2006
- Figure 29 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris (P.I)*, 1832, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 30 :** anonyme, *Hauteville House, le vestibule et le porche d'entrée*, tirage gélatino-argentique, vers 1900-1920, Maisons de Victor Hugo Paris-Guernesey, inv. MVHPPH 3730.1. © Maisons de Victor Hugo Paris-Guernesey
- Figure 31 :** G. Jackson, *Hauteville House, le vestibule et le porche d'entrée*, tirage gélatino-argentique, 2010. © G. Jackson
- Figure 32 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, montage effectué à Hauteville House avec un cliché à l'échelle du tableau (*P.I*) conservé à la Maison Victor Hugo de Paris, afin de reconstituer l'aspect général de l'œuvre avec son cadre (*S.I*). © Thierry Zimmer, 2018
- Figure 33 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, base. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 34 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, premier étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 35 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, premier étage, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer
- Figure 36 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, deuxième étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 37 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, deuxième étage bas, détail de la partie gauche. © Thierry Zimmer
- Figure 38 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate gauche, deuxième étage bas, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer
- Figure 39 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832* ; stylobate gauche, deuxième étage haut, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer
- Figure 40 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832* ; stylobate gauche, troisième étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 41 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832* ; stylobate gauche, quatrième étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 42 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate droit, base. © Thierry Zimmer
- Figure 43 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate droit, premier étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 44 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate droit, premier étage, détail. © Thierry Zimmer
- Figure 45 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate droit, deuxième étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 46 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832*, stylobate droit, deuxième étage haut. © Thierry Zimmer
- Figure 47 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris 1832* ; stylobate droit, deuxième étage haut, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer

- Figure 48 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, stylobate droit, troisième étage. © Thierry Zimmer
- Figure 49 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, stylobate droit, troisième étage, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer
- Figure 50 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, stylobate droit, quatrième étage. © Claire Lecourt-Aubry
- Figure 51 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton flanqué de deux niches. © Thierry Zimmer
- Figure 52 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton, personnage féminin surmontant la niche droite. © Thierry Zimmer
- Figure 53 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton, détail de la signature. © Thierry Zimmer
- Figure 54 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton, détail de la partie centrale. © Thierry Zimmer
- Figure 55 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton, détail du médaillon de gauche. © Thierry Zimmer
- Figure 56 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, fronton, détail du médaillon de droite. © Thierry Zimmer
- Figure 57 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, trumeau, partie supérieure. © Thierry Zimmer
- Figure 58 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, trumeau, partie centrale. © Thierry Zimmer
- Figure 59 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, trumeau, partie centrale, détail. © Thierry Zimmer
- Figure 60 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, trumeau, partie inférieure. © Thierry Zimmer
- Figure 61 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, prédelle, détail de la partie droite. © Thierry Zimmer
- Figure 62 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, prédelle. © Thierry Zimmer
- Figure 63 :** Antoine Rivoulon, *Un cadre de sculpture gothique contenant quatre tableaux : Notre-Dame de Paris* 1832, prédelle, détail de la partie supérieure. © Thierry Zimmer
- Figure 64 :** Paris, 3^e arrondissement, 49 rue de Montmorency, maison dite de Nicolas Flamel. © Sarah Sergent (tiré de <http://www.luxe-magazine.com/fr/article/10519-paris-esoterique-sur-les-traces-des-alchimistes.htm> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 65 :** *Les figures alchimiques d'Abraham le Juif Fresques de Nicolas Flamel au charnier des Innocents. Estampe du XVII^e siècle*, dessin tiré de Émile-Jules Grillot de Givry, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Librairie de France, Paris, 1929, p. 395 © Internet Archive (tiré de https://archive.org/details/BSG_4VSUP2400RES)
- Figure 66 :** *Épitaphe de Nicolas Flamel*, Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, 1^{er} quart du XV^e siècle, inv. n° 18823. © musée de Cluny musée national du Moyen Âge
- Figure 67 :** Célestin-François Nanteuil (attribué à), *Projet de frontispice pour « Notre Dame de Paris » de Victor Hugo*, 1836, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. album 8, folio 184. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans
- Figure 68 :** Pierre-Antoine-Augustin Vafflard (1777-après 1838), *Les Honneurs rendus à Duguesclin*, Rennes, musée des beaux-arts, inv. D 24.5.1 © Musée des Beaux-Arts de Rennes

- Figure 69 :** Charles-Alexandre Debacq (1804-1853), *Hommage funéraire rendu à Duguesclin*, château-musée de Dinan, inv. 2000.02.2 © Château-musée de Dinan
- Figure 70 :** Tony Johannot (1803-1852), *Mort de Du Guesclin*, © Informations et documents (tiré de <http://informations-documents.com/environnement/coppermine15x/displayimage.php?pid=42979> – consulté le 31 août 2022)
- Figure 71 :** Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), *Mort de Duguesclin devant la château de Randon*, musée de Clamecy, inv. .G. 499. © Aubrun Roger (tiré de Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny. 1798-1871. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Imprimerie Chiffolleau S.A., Paris, 1988, p. 282)
- Figure 72 :** Antoine Rivoulon, *Arrestation de Charles-le-Mauvais par le roi Jean en 1356*, eau-forte (**E.-F.1**) d'après le tableau d'Antoine Rivoulon datant de 1838 (**P.15**), publié dans le *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIII^e année, 2^e volume, n° 7, Imprimerie de Ducessois, Paris, 18 août 1839, illustration en regard de la page 112. © BnF
- Figure 73 :** Claude Gillot, *Les pèlerins d'Emmaüs*, document extrait de Lucien Rudrauf, *Le repas d'Emmaüs. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 2, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1956, p. 183-184, fig. 163. © NEL
- Figure 74 :** Antoine Rivoulon, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, eau-forte (**E.-F.2**) d'après le tableau d'Antoine Rivoulon datant de 1838 (**P.17**), publié dans le *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XIV^e année, 1^{er} volume, n° 25, Imprimerie de Ducessois, Paris, 21 juin 1840, illustration en regard de la page 400. © BnF
- Figure 75 :** Anonyme, *Combat d'un Finmarkois et d'un ours*, illustration extraite de « Finmark », dans *Magasin pittoresque*, 5^e année, Paris, 1837, p. 89. © Thierry Zimmer
- Figure 76 :** Anonyme, *Une promenade sur l'eau*, photographie du tableau d'Antoine Rivoulon datant de 1842 (**P.27**) publiée dans Ader Étienne (com.-priseur), « Tableau par Antoine Rivoulon », cat. vente, hôtel Drouot, salle 1, M^e, 6 rue Favart, jeudi 22 juin 1944. © Ader
- Figure 77 :** Jehan Duseigneur (1808-1866), *Saint Michel vainqueur de Satan* statuette en bronze sur une pendule de Soyer et Ingé d'après l'original en plâtre du Salon de 1834, illustration extraite de **Paris, 1991**, p. 442-443. © Rmngp
- Figure 78 :** Auguste Bry, *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*, lithographie couleur d'après le tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1845, (**P.32**). © BnF
- Figure 79 :** *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*, carte postale représentant le tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1846 (**P.32**), probablement éditée à Moulins. © Thierry Zimmer
- Figure 80 :** Fleury Richard (1777-1852), *Tanneguy Duchâtel sauvant le Dauphin dans la nuit du 28 mai 1418*, 1819, château de Fontainebleau, galerie de Diane. © Arthena (tiré de Marie-Claude Chaudonneret, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Revoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Arthena, Paris, 1980, ill. n° 81).
- Figure 81 :** Louis-Charles-Auguste Couder (1789-1873), *Tannegui du Châtel, sauvant le Dauphin, menacé par les Bourguignons*, 1827, Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. D 828.1.1 © Rmngp
- Figure 82 :** Louis Boulanger (1806-1867), *L'assassinat du duc d'Orléans par le duc de Bourgogne en 1407, rue Barbettes*, 1827, Troyes, musée des Beaux-Arts, inv. D.834-1 © Musée des Beaux-Arts de Troyes (tiré de **Troyes, 1989**, p. 17).
- Figure 83 :** Antoine Rivoulon, *Portrait de M. le Baron L.D..., député, ancien secrétaire interprète de l'Empereur, maître des requêtes au Conseil d'État* (**L.10**), 1846, lithographie par l'artiste d'après son tableau. © BnF
- Figure 84 :** J.J. Jacott, *Les Litanies de la Très Sainte-Vierge*, lithographie d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (**P.36**). © BnF
- Figure 85 :** Jean Bosq (?), *La fuite en Égypte*, lithographie d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (**P.46**), répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 86 :** Jean Bosq (?), lithographie d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (**P.46**). © BnF

- Figure 87 :** Antoine Rivoulon, *Famille de lions (P.47)*, lithographie par l'artiste d'après son tableau, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 88 :** Antoine Rivoulon, *Famille de lions*, lithographie par l'artiste d'après son tableau (P.47). © BnF
- Figure 89 :** Antoine Rivoulon, *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*, lithographie par l'artiste d'après son tableau (P.53), répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 90 :** Antoine Rivoulon, *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin (P.53)*, lithographie par l'artiste d'après son tableau. © BnF
- Figure 91 :** Félix Tournachon, dit « Nadar » (1820-1910), *Portrait de M.E.L....*, caricature d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.56), tirée de *Nadar Jury au Salon de 1853*, Paris, 1853, n° 997. © BnF
- Figure 92 :** Albert, *A. de La Guéronnière*, lithographie d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.58), vers 1860. © BnF
- Figure 93 :** Eugène Leguay (1822-après 1869), *Le Vicomte A. de La Guéronnière*, lithographie d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.58), vers 1860. © BnF
- Figure 94 :** Antoine Rivoulon, *L'affaire des batteries blanches (P.59)*, 1856, répartition de la surface selon le nombre d'or, Salins-les-Bains, musée Max Claudet (aujourd'hui dans les réserves de la mairie). © Thierry Zimmer, 2008
- Figure 95 :** Antoine Rivoulon, *L'affaire des batteries blanches (P.59)*, 1856, détail des traces de pinceau au revers de la toile, Salins-les-Bains, musée Max Claudet (aujourd'hui dans les réserves de la mairie). © Thierry Zimmer, 2008
- Figure 96 :** Antoine Rivoulon, *Saint Éloi (P.60)*, 1856 ; détail de la colombe eucharistique placée sous l'autel © Service du patrimoine et de l'Inventaire de Région Nouvelle-Aquitaine, Philippe Rivière, 2000 (00.87.70431.ZA)
- Figure 97 :** colombe eucharistique appartenant à la collection du comte Ferdinand de Lasteyrie, dessinée dans Ernest Rupin, *L'œuvre de Limoges*, (1^{ère} édition 1890), Jacques Laget-Philippe Daviaud-Librairie des Arts et Métiers-Éditions, Nogent-le-Roi, 1977, p. 228, fig. 292. © Thierry Zimmer
- Figure 98 :** colombe eucharistique appartenant à la collection du prince russe Soltykoff, dessinée dans Ernest Rupin, *L'œuvre de Limoges*, (1^{ère} édition 1890), Jacques Laget-Philippe Daviaud-Librairie des Arts et Métiers-Éditions, Nogent-le-Roi, 1977, p. 229, fig. 293. © Thierry Zimmer
- Figure 99 :** Félix Tournachon, dit « Nadar » (1820-1910), *Portrait de M^{me} Cambardi-Badochi, artiste du théâtre impérial italien*, caricature d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.62), tiré de *Nadar Jury au Salon de 1857*, Paris, 1857, p. 60, n° 2285. © BnF
- Figure 100 :** anonyme, *Portrait photographique de M^{me} Cambardi-Badochi*, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Nf 48 (4°), t. 2 (G 56358). © BnF
- Figure 101 :** Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint Saens, dit « Bertall » (1820-1882), *Bataille de l'Alma, par RIVOULON*, caricature d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.63), tiré de « Le Salon de 1857 dépeint et dessiné par Bertall » dans *Journal pour rire. Journal amusant*, 85, Paris, 15 août 1857, p. 1. © BnF
- Figure 102 :** Charles-Louis Michelez, *Bataille de l'Alma (la prise du télégraphe), d'après Rivoulon*, photographie du tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1857 (P.63), Salins-les-Bains, Musée de la Grande Saline © Justine Sève
- Figure 103 :** Charles-Louis Michelez, *Bataille de Balaclava (charge de hussards), d'après Rivoulon*, photographie du tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1859 (P.70), Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. © BnF
- Figure 104 :** Charles-Louis Michelez, *Jeune fille fuyant l'amour (Salon de 1859), d'après Rivoulon*, photographie du tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1859 (P.71), Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. © BnF
- Figure 105 :** Cham (Amédée de Noé, dit) (1818-1879), *M. Rivoulon*, caricature d'après le tableau d'Antoine Rivoulon (P.73), tiré de *Cham au Salon de 1861*, Paris, 1861, n° 2700. © BnF

- Figure 106 :** Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1893 ?), *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, 16 août 1855 par Rivoulon*, tirage d'après un négatif sur verre au collodion d'une photographie du tableau d'Antoine Rivoulon du Salon de 1861 (**P.73**), Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. © BnF
- Figure 107 :** anonyme, première page de couverture de Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*, tome 1^{er}, Alphonse Levavasseur libraire, Paris, 1832, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon (**D.1**), Bibliothèque nationale de France. © BnF
- Figure 108 :** anonyme, quatrième page de couverture de Rose Rovel, *Poèmes, Marines, Voyages*, tome 1^{er}, Alphonse Levavasseur libraire, Paris, 1832, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon (**D.1**), Bibliothèque nationale de France. © BnF
- Figure 109 :** François le Villain, *Alexandre (1459-1506) – La vieille Pologne*, < 1848, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon (**D.3**), Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. © BnF
- Figure 110 à 113 :** Armand-Joseph Lallemand (1810-vers 1871), « *Prophétie turgotine* » par *Le Chevalier de Lisle*, 1843, gravures sur cuivre d'après des dessins d'Antoine Rivoulon (**D.4**, **D.5**, **D.6** et **D.7**), Bibliothèque nationale de France. © BnF
- Figure 114 :** anonyme, *Le guichetier Tremerello apporte le café à Silvio Pellico*, gravure sur acier d'après un dessin d'Antoine Rivoulon tiré de Silvio Pellico, *Mes prisons*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXV, p. 89. © Thierry Zimmer
- Figure 115 :** Lafon (dessinateur), A. Portier (graveur), *Italie, Piémont & N° 32. Jeune garçon napolitain*, Musée de costumes n° 288, Ancienne Maison Aubert 29 rue Bergère, Paris, sd. © Oldimprints (tiré de <https://www.oldimprints.com/pages/books/50816/italy-young-boy-with-mandolin/jeune-garcon-napolitain> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 116 :** anonyme, *Silvio Pellico disperse au vent quatre morceaux d'une lettre*, gravure sur acier d'après un dessin d'Antoine Rivoulon tiré de Silvio Pellico, *Mes prisons*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 96. © Thierry Zimmer
- Figure 117 :** anonyme, *Julien joue avec la lettre de Silvio Pellico*, gravure sur acier d'après un dessin d'Antoine Rivoulon tiré de Silvio Pellico, *Mes prisons*, H.-L. Delloye, Paris, 1844, illustration en bandeau du chapitre XXXVIII, p. 99. © Thierry Zimmer
- Figure 118 :** anonyme, affiche publicitaire lithographiée pour la sortie de l'édition Cajani de l'*Histoire de France* d'Anquetil, 1844. © BnF
- Figure 119 :** anonyme, frontispice des tomes 1 à 4 de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © Thierry Zimmer
- Figure 120 :** Ferdinand, « *Anquetil (l'historien)* » d'après *Vien*, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 6, gravure sur acier d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © Thierry Zimmer
- Figure 121 :** Ferdinand, « *Anquetil (l'historien)* » d'après *Vien*, tiré de l'*Histoire de France* d'Anquetil, édition Cajani, 1844, gravure sur acier d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © Reims, Bibliothèque Carnegie
- Figure 122 :** anonyme, *Première fédération sous Clovis*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 109 © Thierry Zimmer
- Figure 123 :** Victor Corbay (1815-?), *Bataille de Poitiers. – Charles Martel défait les Sarrasins*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 140. © Thierry Zimmer
- Figure 124 :** anonyme, *Philippe-Auguste à Bouvines*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 248. © Thierry Zimmer
- Figure 125 :** anonyme, *Saint Louis rendant la justice à Vincennes*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 255. © Thierry Zimmer

- Figure 126 :** anonyme, *Supplice des Templiers*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 295. © Thierry Zimmer
- Figure 127 :** Louis Marckl (dessinateur), Jean-Charles Pardinel (graveur), *Supplice de Jacques de Molay*, 1845, gravure sur bois, Paris, musée Carnavalet, inv. G.41065. © Musée Carnavalet. Histoire de Paris
- Figure 128 :** Eugène Leroux (1807-1863), *Folie de Charles VI. – La forêt du Mans*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 412. © Thierry Zimmer
- Figure 129 :** anonyme, *Tanneguy Duchatel sauve le Dauphin*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 1, en regard de la p. 451. © Thierry Zimmer
- Figure 130 :** H. Bréval, *Extinction de la famille d'Armagnac par ordre de Louis XI*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 33. © Thierry Zimmer
- Figure 131 :** anonyme, *Jeanne de Foix tenant la coupe empoisonnée*, tiré de Jean-Mamert Cayla, « Mort de Jeanne de Foix. Fragment historique », dans *La Mosaïque du Midi*, troisième année, J.-B. Paya, Toulouse, 1839, p. 126. © Google Livres
- Figure 132 :** P. Cottard, *Exécution de Nemours, à Paris, sous Louis XI*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 53. © Thierry Zimmer
- Figure 133 :** Eugène Leroux (1807-1863), *François I^{er} fait prisonnier à la bataille de Pavie*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 181. © Thierry Zimmer
- Figure 134 :** H. Bréval, *Mort de Coligny* gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 349. © Thierry Zimmer
- Figure 135 :** anonyme, *Mort de Henri III, tué à Saint-Cloud par Jacques Clément*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 443. © Thierry Zimmer
- Figure 136 :** Victor Corbay (1815-?), *Henri IV entre Sully et Gabrielle d'Estrées*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 2, en regard de la p. 513. © Thierry Zimmer
- Figure 137 :** P.J. Jamont, d'après un tableau de Franz Hals, tiré de Charles-Jean-François Hénault, *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France contenant les événements de notre histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV*, imprimerie de Prault, Paris, 1768, frontispice du tome 2. © Ebay
- Figure 138 :** François-Séraphin Delpech, *Gabrielle d'Estrée*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin...* © Société Historique de Soissons (tiré de https://sahss.piwigo.com/picture/?23483/category/1501-lithographies_delpech - consulté le 31 août 2022)
- Figure 139 :** François-Séraphin Delpech, *Sully*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin...* © Ebay
- Figure 140 :** Eugène Leroux (1807-1863), *Mort du maréchal d'Ancre*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 3, en regard de la p. 27. © Thierry Zimmer

- Figure 141 :** H. Bréval, *Une scène de la Fronde. – Le président Molé à la barricade*, gravure sur bois d'après un dessin d'Antoine Rivoulon, tiré de Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, édition Cajani, 1844, tome 3, en regard de la p. 159. © Thierry Zimmer
- Figure 142 :** François-Séraphin Delpech, *M^{eu} Molé*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles*, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin... © Omnia (tiré de <https://bit.ly/3RDxMJs> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 143 :** Maurin, *Souvenir*, 1849, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © BnF
- Figure 144 :** Marie-Alexandre Alophe dit Adolphe Menut (dessinateur), *La duchesse d'Orléans et le comte de Paris (Eisenach, 1849)*, Imp. Lith. de Cattier. New-York – pub.^d by **Goupil, Vibert & C^o**, 289, Broadway. - Paris_Goupil, Vibert & C.^{ie}, éditeurs. – London.- pub.^d by E. Gambart & C^o, 25 Berners Saint Oxf. S.t. © BnF
- Figure 145 :** Boquin, *Les victimes du Neuf thermidor*, 1849, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © BnF
- Figure 146 :** Antoine Rivoulon, *Les victimes du Neuf thermidor*, 1849, répartition de la surface selon le nombre d'or. © Thierry Zimmer
- Figure 147 :** François-Séraphin Delpech, *Robespierre*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles*, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin... © Wikipedia (tiré de https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Robespierre_Delpech_Grevedon.PNG – consulté le 31 août 2022)
- Figure 148 :** François-Séraphin Delpech, *Couthon*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles*, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin... © Musée Carnavalet. Histoire de Paris
- Figure 149 :** François-Séraphin Delpech, *Saint-Just*, tiré de *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles*, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin... © Picryl (tiré de <https://picryl.com/media/saint-just-antoine-louis-5cdb21> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 150 :** Antoine Rivoulon, *Portrait de Marie Verdure*, dessin, étiquette collée au revers du montage. © François Demol
- Figure 151 :** Antoine Rivoulon, *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*, revers du montage original remplacé, avec l'étiquette explicative du thème de la main de Rivoulon (conservée). © Thierry Zimmer
- Figure 152 :** Antoine Rivoulon, *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*, détail de l'étiquette explicative du thème de la main de Rivoulon collée au revers du montage original. © Thierry Zimmer
- Figure 153 :** Antoine Rivoulon, *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin*, schéma du montage original remplacé. © Thierry Zimmer
- Figure 154 :** Fessart, *Nouveaux exercices de M. Charles avec tous les animaux féroces de la ménagerie réunis*, tiré de *L'illustration* XIX/487, 26 juin 1852, p. 432. © Thierry Zimmer
- Figure 155 :** anonyme, *Portrait d'homme assis*, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © BnF

- Figure 156 :** anonyme, *Guerre d'Orient 1854, défense héroïque de Silistrie*, lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon. © BnF
- Figure 157 :** *Défense héroïque des Silistrie*, 1854, musée de l'Image, Épinal, inv. 2010.5.7187 B (consultable sur <https://webmuseo.com/ws/musee-de-l-image/app/collection/record/3696> - consulté le 31 août 2022) ; © Musée de l'Image-Ville d'Épinal, cliché H. Rouyer
- Figure 158 :** Joseph Scholz, *Mort glorieuse de Moussa Pacha à Silistria. Mussa Pascha's Heldentod in Silistria. Glorious Death of Mussa Pasha defending Silistria*, ssnd, lithographie couleur ; H. 33 ; L. 43. ; à gauche, sous l'estampe : N° 102, à droite, sous l'estampe : *Eigenthum Druck und Verlag von Joseph Scholz in Mainz*. © Ebay
- Figure 159 :** *Armée russe 1585*, 14 février 1877 (date donnée par le fonds dépôt légal conservé aux archives départementales des Vosges dans la série 8T) © Rennes, musée de Bretagne, inv. 2013.0000.161 (consultable sur <http://www.collections.musee-bretagne.fr/ark:/83011/FLMjo233889> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 160 :** *Armée turque 1584*, 14 février 1877 (date donnée par le fonds dépôt légal conservé aux archives départementales des Vosges dans la série 8T) © Rennes, musée de Bretagne, inv. 2013.0000.160 (consultable sur <http://www.collections.musee-bretagne.fr/ark:/83011/FLMjo233882> - consulté le 31 août 2022)
- Figure 161 :** anonyme, *Guerre d'Orient 1854, déroute des Russes à Giurgevo*. lithographie d'après un dessin d'Antoine Rivoulon © BnF
- Figure 162 :** Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux, *Combat de Giurgevo*, lithographie (à gauche, sous l'estampe : *Philippoteaux del.*, à droite, sous l'estampe : *Barrard sc*, à gauche, en bas de page : *Imp. Pernel r. de l'Ecole de Med^{ine} de Paris*, à gauche, en bas de page : *Publié par DUFOUR MULAT et BOULANGER*), tiré de Léon Guérin, *Histoire de la dernière guerre de Russie (1853-1856)*, 1, Dufour, Mulat et Boulanger, Paris, 1858, en regard de la page 125. © BnF
- Figure 163 :** *Cavalerie turque chargeant la garde impériale russe*, gravure sur bois, sd mais sans doute des années 1854-1855 en raison de la technique employée, passée en vente chez Lombrail-Teucqham, *Tableaux modernes et contemporains*, cat. vente, hôtel Drouot, Paris, jeudi 15 novembre, n° 235 (<https://www.lombrail-teucquam.com/lot/348/120401--lot-1-image-depinal-cavaleriessearch=&> - consulté le 31 août 2022). © Lombrail-Teucqham.
- Figure 164 :** Louis Boulanger (dessinateur), Charles Motte (lithographe), *Le dernier jour d'un condamné*, vers 1830, Maisons Victor Hugo, Paris-Guernesey, Paris, inv. 383.1. © Maisons Victor Hugo, Paris-Guernesey
- Figure 165 :** Achille Devéria, *Victor Hugo*, lithographie, 1829, Musée Carnavalet Histoire de Paris, Paris, inv. G.21723. © Musée Carnavalet Histoire de Paris
- Figure 166 :** Salvatore Tresca, *Elephantiasis du scrotum*, tiré de Jean Louis Alibert, *Monographie des dermatoses ou précis théorique et pratique des maladies de la peau*, Daynac et al., Paris, 1832, en regard de la p. 527. © Internet Archive
- Figure 167 :** Catalogue Thiébault, *Don Quichotte*, sd. © musée du Louvre, documentation du Département des sculptures
- Figure 168 :** Catalogue Thiébault, *Sancho Pança*, sd. © musée du Louvre, documentation du Département des sculptures
- Figure 169 :** Paul-Aimé Vallouy, *Portrait de madame Alexandre Vallouy*, vers 1860. © Hampel Fine Art Auctions GmbH & Co (tiré de <https://www.hampel-auctions.com/a/Paul-Vallouy.html?a=64&s=5&id=54637> - consulté le 31 août 2022)



NOTES

- ¹ Archives municipales de Cusset, GG.12-BM (1776-1777) ; BMS (1778-1780) : *Actes de mariages*.
- ² Archives municipales de Cusset, GG.13-BMS (1781-1786) : *Actes de naissances*. Peut-être est-ce cet Antoine Rivoulon qui fit partie des volontaires inscrits sur les contrôles des 27^e demi-brigade et 27^e de ligne dans l'Allier et fut congédié le 20 avril 1802, mais dont la date de naissance donnée sur les registres est de 1778 ; voir Dulac (lieutenant-colonel), *Les levées départementales dans l'Allier sous la Révolution (1791-1796)*, 2, *Valeur morale des volontaires, correspondances et états de service*, Librairie Plon, Paris, 1911, p. 396.
- ³ Archives municipales de Cusset, 3E.3-Décès (an XI-1807) : *Acte de décès n° 167*, 1805.
- ⁴ Archives municipales de Cusset, 2E.3-Mariages (1803-1812) : *Acte de mariage n° 5*, 1808.
- ⁵ L'acte de naissance de l'artiste est conservé aux archives départementales de l'Allier, 2 E 87/11 et aux archives municipales de Cusset, 1E.4 – Naissances (1808-1812) : *Acte de naissance n° 11*, 1810 (**Document 1**). Pour les éléments biographiques généraux sur Antoine Rivoulon, on consultera, outre les catalogues des Salons auxquels il participa : Georg-Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Ernst-August Fleishmann, Munich, 1843, p. 219 ; **Fournieris, 1956** p. 58-59 et 65 ; J. Bariau, « IV – Le Musée des Beaux-Arts et le Musée des Antiquités à Moulins », *Réunion des sociétés savantes et des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne du 16 au 19 avril 1879, Beaux-Arts, troisième session*, E. Plon et Cie, Paris, 1880, p. 69 ; Théodore Guédy, *Nouveau dictionnaire des peintres anciens et contemporains ; comprenant un abrégé sur les origines de la peinture*, Deplanche, Paris, 1882, p. 111 ; **Bellier, 1882**, 2, p. 388-389 ; Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 11, Paris, 1891, p. 202 ; Hermann-Alexander Müller, *Allgemeines Künstler-Lexicon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, 4, Literarische Anstalt, Rütten & Loening, 1901, p. 77 ; **Thieme et Becker**, 28, 1934, p. 400 ; Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368-369 ; **Bénézit, 1976**, 8, p. 788 ; Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, 1, (1^{ère} édition, 1978), coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1987, p. 882 ; Pierre Angrand, « Centre », *Histoire des Musées de Province au XIX^e siècle*, 4, Le Cercle d'or – Jean Huguette, 1986, p. 110 ; Jean Auber, « Antoine Rivoulon. Reddition du château neuf de Randon ou La Mort de Du Guesclin », dans **Roche-Jagu (La), 1991**, p. 188-189 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Vannes, 1993**, p. 124-125 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Tours, 1997**, p. 59-60 ; Thierry Zimmer, « Antoine Rivoulon », dans **Moulins, 1997**, p. 34 ; Philippe Gioux (d'après une entrevue avec Thierry Zimmer), « Peinture du XIX^e siècle. Antoine Rivoulon, un « Nazaréen » pas comme les autres », dans *La Montagne-Centre-France*, mardi 23 mars 1999, p. 3. Les recherches généalogiques que nous avons tenté de mener ne nous ont pas permis d'attribuer une fratrie à l'artiste que ce soit dans l'Allier ou à Paris. Dans cette dernière ville, l'État civil reconstitué signale bien trois femmes ayant porté ce patronyme qu'il nous a été impossible de relier au peintre (une Louise-Héloïse-Françoise née le 21 juillet 1820, une Caroline-Jeanne née le 27 janvier 1827 et une Françoise décédée le 12 mars 1841 qui correspond peut-être à la première citée).
- ⁶ Voir **Fournieris, 1956**, p. 59.
- ⁷ Les dates avancées par Fournieris nous ont été confirmées par Mme Véronique Boissadie-Villemaire, archiviste municipale de Cusset.
- ⁸ Voir Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », dans *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368-369.
- ⁹ Voir Henri D*** (Dulac), *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1818 [...]*, Première année, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1818, p. 46 ; *Idem, Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris pour l'année 1824 [...]*, Septième année, C.L.F. Panckouke, Paris, janvier 1824, p. 60 et M.-A. Deflandre, *Répertoire du commerce de Paris, ou Almanach des commerçans, banquiers, négocians, manufacturiers, fabricans et artistes de la capitale*, Bureau du Répertoire du commerce de Paris, Paris, 1828, p. 228. Nous ne savons pas en effet quand la famille déménagea pour la rue Godot de Mauroy puisque, si notre cordonnier figure rue Traversière dans les éditions de 1819 à 1821, il n'est plus mentionné dans celles de 1822 et 1823. Dans Flamant, *Tableau des maîtres et marchands, fabricans, cordonniers et bottiers de la ville de Paris. Année 1820*, J. Moronval, Paris, 1820, le nom d'Antoine Rivoulon père est suivi de l'abréviation « Md. » qui indique sans aucun doute sa qualité de marchand.
- ¹⁰ **P.1 et P.40**.
- ¹¹ Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 6 (**Document 3**).
- ¹² Voir archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, 1846, *KK 17 et *KK 40.
- ¹³ Date connue grâce au *Contrat de mariage entre M^r Rivoulon et M^{lle} Jacquemet*, enregistré par maître Bayard, 23 septembre 1840 (arch. nat., Minutier central des notaires, ET LXXVII/622). Elle est également confortée par une fiche sommaire établie d'après l'acte de décès disponible sur Généalogie.com (<http://www.genealogie.com>). Malheureusement, cette association ne possède bien sûr pas les documents mais uniquement des relevés d'actes effectués par des associations de généalogie, le lieu des originaux n'étant jamais mentionné (l'acte original ne se trouvant pas aux archives de la ville de Paris, il fut sans doute recopié dans des registres paroissiaux). Néanmoins, les indications portées sur cette fiche précisent qu'il habitait, avec Jeanne Devaux son épouse, au 29 rue Cassette et qu'il exerçait alors le métier de portier et non plus de cordonnier. La date de ce décès, à un âge peu avancé même pour l'époque, nous interroge. Le père d'Antoine fut-il victime de l'épidémie de choléra qui frappa la capitale dès le mois de mars ? René Le Mée a montré que les professions les plus touchées alors étaient, entre autres, les cordonniers et les portiers, fonctions exercées successivement par le père de l'artiste (voir René Le Mée. « Le choléra et la question des logements insalubres à Paris (1832-1849) », dans *Population*, 53^e année, 1-2, 1998, p. 383 consultable sur https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1998_num_53_1_6861 ; consulté le 31 août 2022). Est-ce ce souvenir qui conduisit l'artiste, lors de l'épidémie de 1849, à réaliser une nouvelle version de ses *Litanies de la Vierge (P.45)* vraisemblablement dédiée au retour du choléra ?
- ¹⁴ Voir *infra* p. . Les adresses successives de l'artiste sont connues par les indications portées dans les catalogues des divers Salons et expositions auxquelles il participa ainsi que par les documents administratifs conservés aux archives

- nationales et les *Registres des Salons* des archives des musées nationaux. La présente adresse nous est d'ailleurs connue par les *Registres des Salons*, 1833, *KK 4 et *KK 27.
- 15 Les ouvrages et comptes-rendus des événements d'avril 1834 furent nombreux à reprendre le témoignage de Rivoulon ; voir, par exemple, Girod de l'Ain, *Cour des pairs. Affaire du mois d'avril 1834. Rapport fait à la Cour par M. Girod (de l'Ain). Tome premier comprenant les faits généraux*, imprimerie royale, Paris, 1834, p. 117 et 130 ; *Idem, Tome troisième, faits particuliers de Paris, Épinal, Lunéville et Perpignan, Compétence*, imprimerie royale, Paris, 1834, p. 103-106 et 185-186 ; Anonyme, *Procès des accusés d'avril devant la Cour des Pairs*, Pagnerre, Paris, 1834, p. 82 ; Anonyme, *Cour des Pairs, Affaire d'avril 1834*, Dépôt central de la Librairie, Paris, 1835, p. 28 ; Anonyme, « Cour des pairs. Présidence de M. Pasquier. Audience du 11 janvier. », dans *La Quotidienne*, 12, Paris, mardi 12 janvier 1836, p. 4 ; Jérôme Mavidal et Émile Laurent, *Archives parlementaires de 1787 à 1860, recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises, 2e série (1800 à 1860), du 5 septembre 1835 au 27 janvier 1836*, 99, Imprimerie et Librairie administrative et des chemins de fer Paul Dupont, Paris, 1899, p. 448 (**Document 2**) ; Maitron (ce site reprend le nom du Maitron, importante collection de dictionnaires biographiques du mouvement ouvrier et du mouvement social et plus grand dictionnaire biographique en langue française, initié par Jean Maitron (1910-1987) : <https://maitron.fr/spip.php?article37114>, notice RIVOULON Antoine, version mise en ligne le 20 février 2009, dernière modification le 8 janvier 2017 (consulté le 31 août 2022).
- 16 Ancien arrondissement de la rive droite de la Seine regroupant les quartiers Bonne nouvelle, Faubourg Saint-Denis, Montorgueil et Porte Saint-Martin, limitrophes de la rue de Richelieu et du boulevard Montmartre où logea successivement Rivoulon à cette époque.
- 17 Voir note 15. Sur cette société et les événements d'avril 1834, voir, par exemple, Georges Duby (dir.), *Histoire de la France dynasties et révolutions de 1348 à 1852*, coll. « Références Larousse », librairie Larousse, Paris, 1989, p. 425. Il est tout à fait possible que Rivoulon ait déjà fréquenté ce milieu depuis un certain nombre d'années. En effet, une illustration figurant sur la page de garde d'une brochure de propagande de cette Société, datant de 1830, pourrait, d'un point de vue stylistique, lui être tout à fait attribuée (**Figure 0**) ; voir Anonyme, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen avec des commentaires par le citoyen Laponneraye*, 23^e tirage depuis août 1830, Société des Droits de l'Homme, s.d.
- 18 Émile-Michel Guydamour ; voir *infra* et note 28.
- 19 Ancien village des faubourgs de Paris, face au bois de Boulogne, aujourd'hui inclus dans Neuilly. Nous n'avons pu déterminer qui était cet ami de Rivoulon.
- 20 Voir arch. nat. CC 585, pièce 25 et CC 593, pièce 117 ; les archives concernant les procès des insurgés d'avril sont répertoriées dans Jeannine Charon-Bordas, *Cour des pairs, procès politiques, II, La Monarchie de juillet 1830-1835*, archives nationales, Paris, 1983 (p. 110 et 121 pour les documents concernant Rivoulon).
- 21 Voir *supra* et notes 19 et 20.
- 22 Voir *supra*, note 18.
- 23 1832, dates de l'insurrection républicaine à Paris ayant pour but le renversement de la monarchie de Juillet.
- 24 Voir arch. nat. CC 585, pièce 25 et CC 593, pièce 117 et *supra*, notes 19 et 20.
- 25 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 26 Voir arch. nat., CC 593, pièce 281.
- 27 Voir arch. nat. CC 585, pièce 25 et CC 593, pièce 117.
- 28 Puis finalement relâché, faute de preuves, le 6 février 1835 ; voir arch. nat., CC 593, pièces 143, 147, 148 et 234.
- 29 Voir arch. nat., CC 593, pièces 118 et 139 et *infra*, p. 23 et ainsi que les notes 248 et 354.
- 30 Voir arch. nat., CC 593, pièces 137 et 138.
- 31 Voir archives des musées nationaux, *LL 2 : *Cartes d'études des artistes, 1834-1840*, p. 4.
- 32 **Foucart, 1987**, p. 188.
- 33 Voir arch. nat., CC 593, pièce 330. Notons que ces événements, dont le témoignage de Rivoulon, eurent un retentissement hors des frontières de la France, comme en témoigne un article d'un journal de Florence, paru peu de temps après la lecture du rapport de la commission chargée de l'instruction des faits, lecture qui fut faite devant la Cour entre le 23 novembre et le 4 décembre 1834 : Anonyme, *Supplemento alla Gazzetta di Firenze N. 156.*, mardi 30 décembre 1834, p. 3.
- 34 Conservé aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 35 Au moins depuis janvier : voir **Document 2**.
- 36 Voir **Document 2**.
- 37 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Il est vraisemblable que le tableau en cours, évoqué ici par l'artiste, soit le *Saint Martin* qu'il exposera en 1837 (**P.II**).
- 38 Il s'agit d'Alexandre-Achille-Alphonse de Cailloux, dit « de Cailleux » (1788-1876), nommé en 1832 sous-directeur des musées puis directeur-adjoint et, enfin, directeur des Beaux-Arts de 1841 à 1848. L'orthographe approximative est due à Rivoulon.
- 39 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 40 Conservé aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 41 Voir nos n° **S.6** et **S.7**.
- 42 Voir nos n° **S.2a**, **S.2b** et p. .
- 43 Conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 44 Voir Adolphe de Bouclon (abbé), *Tableau dramatique de la Justice au XIX^e siècle résumé dans la vie judiciaire d'un seul avocat et dans la révélation des mystères de l'affaire Contrafatto pour faire suite à Ferrand et Mariette*, 2, Société des éditeurs et libraires catholiques, Paris, 1847, p. 65 et 77. Il est précisé que « M. Rivoulon, peintre d'histoire, connaissait Boulet pour un cerveau exalté. Il courait après toutes les femmes, et ses conversations roulaient toujours sur l'amour ». Ce même texte est repris dans Charles Ledru, « Causes célèbres - Adolphe Boulet », dans *Le Figaro*, 10/840,

Paris, jeudi 5 mars 1863, p. 1. Il est amusant de constater que cette histoire a fait l'objet, en 1966, d'un récit illustré : Robert Mallat (récit), Ch. Popineau (images), « Le Crime ne paie pas. Adolphe Boulet », dans *France-Soir, Paris-Presses-L'Intransigeant*, Paris, Samedi 15 octobre 1966, p. 28 D. Rivoulon y est représenté dans son atelier, en robe d'intérieur, portant moustaches, favoris et une épaisse chevelure (**Figure 1**). Adolphe Berty, dit Boulet, connu par la suite une importante carrière d'historiographe, d'archéologue et d'architecte ; voir <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/berthy-adolphe-dit-boulet-adolphe.html> (consulté le 31 août 2022).

45 Nous n'avons pu trouver la date exacte de cette manifestation, ni auprès du musée concerné, ni auprès de la bibliothèque municipale de la ville de Rouen. Tout ce que nous pouvons préciser est que ce tableau étant exposé cette même année à Valenciennes, du 9 septembre au 15 octobre, ce n'est donc pas pendant cette période qu'il fut présenté dans la capitale normande.

46 Cet immeuble fut démolí lors du percement du boulevard Raspail. C'est à cette adresse qu'il est toujours mentionné dans Anonyme, *Annuaire des Lettres, des Arts et des théâtres avec gravures et illustrations*, Lacrampe et comp., Paris, 1846-1847, p. 290.

47 Voir John Milner, *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Du May, Paris, 1990, p. 192.

48 Étienne Blanc (avocat à la cour royale de Paris), *Observations adressées par les artistes à la chambre des députés, sur la nouvelle loi relative à la propriété intellectuelle*, Imprimerie de Terzuolo, Paris, 1839. Voir également : Béatrice Bouvier, Dominique Massoudie et Jean-Michel Leniaud, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts 1835-1839*, 6, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 75, École des Chartes, Paris, 2003, p. 356, note 2.

49 C'est peut-être à cause de relation préexistantes entre le peintre et le sculpteur, qui devait représenter Rivoulon quelques années plus tard sur un médaillon de bronze, que cette commande fut obtenue ; voir notre couverture et p. 22, 28 et 33.

50 Voir **S.4** et **S.5**.

51 Le 3 de ce même mois, se déroula une anecdote qui pourrait concerner notre artiste dont le patronyme, nous l'avons précisé, n'est guère courant. Un certain Rivoulon, « peintre d'enseignes » surnommé « Soiffinet », fut mené au poste de police de la rue du Faubourg Saint-Martin, après avoir tenté de chevaucher, en état d'ivresse, un soldat en goguette ; malgré ses protestations du respect de l'uniforme, le contrevenant se vit infliger une amende de trente francs. Cette incartade nous est connue par la *Gazette des Tribunaux* et eut « l'honneur » d'être relayée par le *Times* de Londres ; voir Anonyme, « Chronique », dans *Gazette des Tribunaux (Édition de Paris), Supplément au numéro 4678 du dimanche 6 septembre 1840*, Bureau du Journal, Paris, dimanche 6 septembre 1840, p. 1088 et Anonyme, « Respect for the Scarlet », dans *The Times*, 10 septembre 1840. Il nous est impossible d'affirmer qu'il s'agit bien de notre Cussetois, le prénom de l'individu n'étant pas précisé et les archives de ce type d'infractions n'étant pas conservées aux archives de Paris (elles furent sans doute détruites sous la Commune). Il ne serait néanmoins pas étonnant que Rivoulon, quelque peu honteux, ait déclaré un métier légèrement différent de son activité réelle... Sommes-nous en présence d'un « enterrement de vie de garçon », puisque son mariage devait avoir lieu vingt jours plus tard ?

52 *Contrat de mariage entre M^r Rivoulon et M^{lle} Jacquemet*, enregistré par maître Bayard, 23 septembre 1840 (arch. nat., Minutier central des notaires, ET LXXVII/622).

53 Regroupant, sur la rive droite, les quartiers de Chaussée d'Antin, Faubourg Montmartre, Feydeau, Palais Royal où se trouvait la rue Sainte-Anne, lieu de résidence de la jeune mariée (voir note 52) ; voir arch. de la ville de Paris, V3E/M879 : *Acte de mariage Rivoulon - Jacquemet*.

54 Voir William Hauptman, « Juries, Protests and Counter-Exhibitions before 1850 », dans *The Art Bulletin, A Quarterly published by the College Art Association of America*, LXVII/1, New-York, 1985, tout particulièrement p. 101 et 108-109 et Francis Moulinat, « Histoire d'une pétition », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 14, Université Paul Valéry, Montpellier, 1992, p. 85-98 (Rivoulon est mentionné parmi les signataires, p. 88).

55 Voir la notice de notre n° **L.4**.

56 Voir archives des musées nationaux, *LL 3 : *Cartes d'études des artistes, 1840-1850*, p. 49.

57 Nous n'avons pu, ici non plus, retrouver la date exacte de cette manifestation (voir *supra*, note 45).

58 Signalons que, jusqu'en 1863, il n'y avait aucun atelier dans l'école, les cours se déroulant dans les ateliers privés des professeurs ; à ce sujet, voir **Paris, Princeton & New-York, 2004-2006**, p. 65-66.

59 Avec notre **P.80**.

60 Voir Théodore de Banville, *Les poésies de Théodore de Banville, 1841-1854*, Poulet Malassis et de Broise, Paris, 1857, p. 42. Il convient de préciser qu'à l'époque, Rivoulon n'avait jamais exposé de Christ au Salon. Par la suite, sans doute lors de ses révisions de 1872 ou de 1889, Banville modifia profondément ses vers qui devinrent :

« Un jour qu'il ébauchait la Magdeleine en pleurs,
Jenny parut soudain, comme un bouquet de fleurs :
Le tableau saint lui plut, à la fille profane ;
Mais il était promis à quelque autre sultane,
Si bien que notre ami jeûna devant l'Éden
Qu'il se serait ouvert au seul bruit d'un "amen" ».

(Théodore de Banville, *Les Cariatides. Roses de Noël*, Alphonse Lemerre, Paris, 1889, p. 52-53).

Cette modification, constante chez le poète qui révisa ses œuvres jusqu'à sa mort, s'explique sans doute par le fait que le nom de Rivoulon n'évoquait plus rien à personne en ce début de la Troisième République, ni même peut-être dans son Bourbonnais natal.

61 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.

62 Voir J. Fournier, « Œuvre française du Mont Carmel », *Journal des Artistes*, 2^e série, tome 1, 12^e livraison, 16 juin 1844, p. 106.

63 Cette gravure sur bois est signalée dans F. Meunié, « Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles – supplément – almanachs recueillis pendant l'impression – 1773-1887 – (Fin) », dans *Bulletin du bibliophile et*

du bibliothécaire, Librairie Henri Leclerc, Paris, 1905, p. 415, qui précise : « 331 – Le Guide des Amans. Chansonnier Nouveau, Suivi d'un Almanach pour la présente année, Paris, Derche, Libraire-Éditeur, Successeur de Gauthier, Quai du Marché-Neuf, 30 et 34. 1844. In-32 carré. Publication de colportage, composée de 32 pages, chansons, avec le calendrier. La table de ces chansons se trouve au verso du titre, qui a une petite vignette sur bois. Couverture rose imprimée avec une vignette : un petit paysage. Frontispice colorié, gravure sur bois, sans légende, signée *Rivoulon*, représentant un bandit calabrais. Souvenir Parisien de 1844, avec adresse de l'éditeur. Paris, Imprimerie de Le Normant, rue de Seine 8 ». Ces almanachs faisaient partie de la collection privée de l'auteur et la Bibliothèque nationale de France possède bien un exemplaire conforme en tous points à cette description... Excepté pour le dessin au revers de la page de titre qui est une réunion de femmes dans un boudoir, non signé, n'ayant aucun rapport avec le « bandit calabrais » de Meunié. Nous avons essayé de trouver une inversion de vignettes dans les notices de la suite d'articles de Meunié, mais n'avons rien pu retrouver. Peut-être ces brochures de colportage pouvaient-elles comporter des illustrations différentes suivant le tirage et l'exemplaire de Meunié bien être orné d'une gravure du Cussetois ?

64 Louis Auvray, outre son activité de sculpteur, publia un grand nombre de chroniques et de critiques régulières sur le Salon Parisien au cours de sa carrière. À aucun moment il ne mentionne les tableaux exposés par Rivoulon, ce qu'il aurait sans doute fait s'ils avaient eu des relations personnelles étroites, et il se contentera de signaler son décès en 1864 (voir note 135).

65 Fonte de fer ; L. totale (avec fourreau) : 33,5 ; L. (lame) : 18,1 ; en vente en 2007 chez Patrice Reboul, au Louvre des Antiquaires (alors sur <http://www.patrice-reboul.com>; consulté en décembre 2007). Cette dague possède une lame à double tranchant ajourée, dans une rigole centrale, de trois quadrilobes séparés par trois petits trous, montée sur un manche fin à pommeau et garde de même largeur ; le fourreau triangulaire se termine, à sa base, par une excroissance affectant une forme de cœur. Le décor de l'ensemble est inspiré par les grotesques de la Renaissance : têtes et protomes de divinités barbues, angelots, dragons adossés, entrelacs simples, se terminant en têtes d'oiseaux, et végétaux. Cette ornementation ne semble comporter aucun élément permettant d'affirmer que ce couteau fut spécialement conçu pour l'artiste, la dédicace sur la lame ayant sans doute été ajoutée sur un objet manufacturé sans destination spéciale. François-Antoine Ber (1796-1866) était un sculpteur, élève de David d'Angers, spécialisé dans les médailles et les portraits en bronze qui participa au Salon de 1833 à 1852. Aucune trace de réalisation de couteaux n'était jusqu'alors connue dans sa production, mais cela n'est guère étonnant. En effet, le cas est identique, par exemple, pour Félicie de Fauveau (voir Daniel Alcouffe, « Félicie de Fauveau, Dague de la grande duchesse Marie Nicolaïevna », dans **Paris, 1991**, p. 469, n° 274 et **Les Lucs-sur-Boulogne, Paris, 2013**, p. 115, 204, 244, 322, n° 12, 332-333, n° 42). Ce fait pourrait laisser penser que l'armurerie n'était pas alors considérée comme une activité artistique importante. Sur Ber, voir A. de Champeaux, *Guide du Collectionneur. Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle. A-C*, Librairie de l'art, Paris-Londres, 1886, p. 103, **Lami**, 1, 1914, p.104-105 et **Saur**, 9, 1994, p. 207-208.

66 Voir Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, 1846, *KK 17 et *KK 40.

67 Malgré nos nombreuses recherches, nous n'avons pu retrouver les dates de cette exposition. Peut-être eut-elle lieu en juillet comme ce sera le cas plus tard, en 1850 ; voir *infra*, note 91.

68 Voir *supra*, note 65. Fonte de fer ; L. totale (avec fourreau) : 31,3 ; L. (lame) : 18,6 ; signé dans un cartouche baroque, à l'avant : *BER - 1846* ; en vente en 2007 chez Patrice Reboul, au Louvre des Antiquaires (voir <http://www.patrice-reboul.com> – consulté en décembre 2007). Cette dague possède une lame à double tranchant montée sur un manche de poignard traditionnel orné, à l'avant, d'un éphèbe nu portant un tissu en écharpe noué au côté droit de la taille, un couteau dans la dextre, et, au revers, d'un personnage identique, à l'écharpe nouée sur la gauche, s'appuyant sur une lance ; les extrémités de la garde sont ornées de têtes de chiens fantastiques. Le fourreau triangulaire est décoré à l'avant, de haut en bas : de deux os entrecroisés, d'un cartouche baroque portant la signature de Ber, d'une torche allumée renversée encadrée de lauriers et d'une urne funéraire voilée. Au revers, il est orné, en partie haute, d'un sablier ailé inséré dans un cartouche baroque et, en partie basse, d'une représentation traditionnelle de la mort ou du temps, en squelette voilé tenant une faux, les pieds posés sur un sommet de niche en coquille ; ces deux représentations sont séparées par une chouette étendant ses ailes inscrite dans un cartouche baroque. L'extrémité du fourreau est munie d'un élément en forme de bourse, orné de dragons entrelacés et affrontés. La source d'inspiration d'Antoine Ber est ici encore la Renaissance, mais il convient de remarquer que l'iconographie, proche de l'illustration réalisée par Maggiolo et Rivoulon pour l'affiche de *L'Almanach des mystères de Paris (L. 7)*, est peut-être spécifiquement choisie pour le Cussetois.

69 Il convient néanmoins de noter que le nom de l'artiste figure bien dans le Registre du Salon de 1847, mais sans aucune mention d'œuvre en regard ; voir Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, 1847, *KK 18 et *KK 41.

70 Cité dans archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849.

71 Voir *infra*, note 76.

72 Au moins depuis le mois d'avril (voir *infra*, note 130). La notoriété établie le 26 juillet 1860 après le décès de la première épouse de l'artiste, nous apprend que sa belle-mère vivait, à cette époque, à la même adresse que le couple (voir *Notoriété après le décès de Mad^e Rivoulon*, 23 juillet 1860, enregistrée par maître Lambert, arch. nat., Minutier central des notaires, ET CXXII/2090).

73 Voir <http://www.paris-pittoresque.com/cafes/11.htm> (consulté le 31 août 2022).

74 Cité dans archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849.

75 Voir *infra*, note 76.

76 Rivoulon restaura donc, d'après les sources, deux portraits et leurs cadres et en réalisa deux nouveaux. La ville de Cusset conserve aujourd'hui quatre œuvres qui pourraient correspondre à ces travaux, mais il est impossible d'affirmer, sauf pour le *Portrait d'Antoinette Mizon*, qu'il s'agit bien de celles traitées par Rivoulon et, ce, pour trois raisons : l'identification des personnages représentés est sujette à caution, la découverte d'une signature d'un certain Hivonnait sur le portrait de Pierre Guérin de Champagnat et le fait qu'en 1864, Louis-Adolphe Ménier, professeur de dessin originaire de Cusset, fondateur du musée de Lisieux et son conservateur, offrit à la commune des portraits de M. Delachaise et M.

Desbrest (arch. municipales de Cusset, 1D.38/6 : *Délibération* n° 102 du 18 décembre 1864). Certes, rien n'indique qu'il les ait peints lui-même et il reste possible qu'il soit entré en possession du *Portrait de Pierre de La Chaise* de Rivoulon, refusé par la municipalité de Cusset en décembre 1848 (voir) puis l'ait offert à la commune l'année même de la mort de l'artiste, mais ceci reste impossible à prouver.

Les quatre tableaux conservés par le musée de Cusset sont les suivants :

- un portrait d'homme en costume Louis XIV dit « *Portrait de Pierre Guérin de Champagnat* » (**Figure 4**) ; 1841 ; huile sur toile ; H. 81,5, L. 65 ; sbg sur la lisière de la toile : *M. Hivonnait 1841* ; restauré par Agnès Moyer en 2010 (Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait de Pierre Guérin de Champagnat*. Dossier de restauration, 21 décembre 2011, conservé au musée de Cusset) ; **Cusset, 2010**, p. 181, n° 75 ; musée de Cusset, inv. n° MC-001-90 (actuellement dans l'escalier d'honneur de la mairie de Cusset) ;
- un portrait d'homme en costume Louis XV dit « *Portrait de Pierre de La Chaise* » (**Figure 5**) ; il existe d'ailleurs une interrogation sur l'identité de ce monsieur de La Chaise ; d'après la délibération de 1864 (arch. municipales de Cusset, 1D.38/6 : *Délibération* n° 102 du 18 décembre 1864), il s'agissait d'un marchand cussetois prénommé Pierre, alors que, d'après le courrier d'Arloing cité dans une délibération de 1849 (archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849), il était lieutenant au bailliage de Cusset, ce qui correspondrait à Jean, mari d'Antoinette Mizon dont un portrait figure dans les collections du musée de Cusset (voir *infra*) ; vers 1840 ; huile sur toile ; H. 81, L. 64,5 ; ssnd ; restauré par Agnès Moyer en 2010 (Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait de Pierre de la Chaise*. Dossier de restauration, 21 décembre 2011, conservé au musée de Cusset) ; **Cusset, 2010**, p. 182, n° 77 ; musée de Cusset, inv. n° MC-001-232 (actuellement dans l'escalier d'honneur de la mairie de Cusset) ;
- un portrait d'homme en costume Louis XIV dit « *Portrait de François Desbrest* » (**Figure 6**) ; XIX^e siècle ; huile sur toile ; H. 81, L. 65 ; ssnd ; réserves du musée de Cusset, inv. n° MC-001-231 ;
- un portrait de femme en costume Louis XV dit « *Portrait d'Antoinette Mizon* » (**Figure 7**) ; XVIII^e ou début du XIX^e siècle ; huile sur toile ; H. 117, L. 90 ; ssnd ; au revers du montant horizontal supérieur du cadre, à la mine de plomb : *M^r Rivoulon coins rocailles* ; restauré par Agnès Moyer en 2010 (Agnès Moyer, *Ville de Cusset 03306. Portrait d'Antoinette Mizon*, Dossier de restauration, 20 décembre 2011, conservé au musée de Cusset) ; **Souigny, 2009**, n° 15, p. 141 ; **Cusset, 2010**, p. 181, n° 74 ; musée de Cusset, inv. n° MC-001-47.

Plusieurs constatations peuvent être effectuées suite à l'examen physique de ces tableaux :

- les deux premiers, outre leur identité de dimensions et de cadres, sont peints sur le même type de lin à gros brins, tissé artisanalement de façon assez lâche et recouvert d'une préparation blanche très fine. Cette toile est tout à fait caractéristique de l'Ancien Régime et du début du XIX^e siècle, période que nous privilégierions volontiers en raison de la couleur et de la finesse de la préparation (en effet, la teinte rouge était plus fréquente auparavant). Au revers, des pièces parfaitement identiques dans leur texture, leur couleur et leur collage, sont placées sur les deux œuvres, témoignant d'une restauration effectuée par la même main. Les châssis à unique traverse horizontale et éclisses d'angles sont tout à fait cohérents avec la date suggérée par l'analyse des toiles et strictement identiques. Enfin, les cadres sont semblables, tant en dimensions (H. 101,5 ; L. 86,5) que structurellement : assemblage avec éclisses aux angles (qui trahit un travail de qualité coûteux), bois stuqué et doré à décor d'accolades et de rinceaux dans les angles et billettes à la vue indiquant une datation conforme à celle des toiles et de leurs châssis. Il convient de remarquer que la vue des cadres est presque exactement aux dimensions des toiles, la feuillure devenant ainsi presque inutile. La découverte d'une signature, lors de la restauration du *Portrait de Pierre Guérin de Champagnat* en 2010, complique encore les choses. Elle renvoie visiblement aux frères Jean-Achille (1808-1861) et Louis-Honoré (1812-1879) Hivonnait, peintres et directeurs de l'école de dessin de Poitiers et plus vraisemblablement à Achille dont le musée de cette ville conserve plusieurs portraits datant des mêmes années 1840 (voir Blandine Chavanne et Bruno Gaudichon, *Catalogue raisonné des peintures des XIX^e et XX^e siècles (artistes nés après 1774) dans les collections du musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers, 1988, p. 218-219 et Thierry Allard, « Urbain Viguier, un peintre de référence du Poitou », dans *Bulletin de la société historique et scientifique des Deux-Sèvres*, 4^e série, n° 3, 2010 et *Idem*, « La vie artistique à Poitiers sous la seconde République », dans *Revue historique du Centre-Ouest*, Société des antiquaires de l'ouest, 2^e semestre 2009). Il semble donc qu'il faut attribuer ces deux tableaux à l'un ou l'autre des frères Hivonnait vers 1841, ce qui n'empêcherait pas qu'une restauration ait été nécessaire six ans après (Agnès Moyer signale d'ailleurs la mise en œuvre défectueuse des matériaux dès l'origine), peut-être confiée alors à Rivoulon ;
- le *Portrait d'Antoinette Mizon* comporte une inscription qui fut sans doute portée par l'encadreur Thomas, soustrayant de Rivoulon pour les cadres. Il est donc vraisemblable qu'il s'agit bien d'une des œuvres restaurées par ce dernier. Les constatations effectuées par Agnès Moyer, rentoilage à la colle de pâte entre autres, n'infirmant pas l'hypothèse que nous soyons en présence d'une restauration du XIX^e siècle, peut-être celle de Rivoulon. Le cadre « rocaille » est lui aussi extrêmement bien assemblé par des éclisses d'angles, comme les deux premiers ;
- le « *Portrait de François Desbrest* » est réalisé sur une toile mécanique très fine et très serrée recouverte d'une mince couche de préparation blanche uniforme, que l'on trouve couramment à partir des années 1840. Il est de même dimension que les portraits précédents et son châssis est quasiment identique mais réalisé avec des traverses de plus grande section et abondamment clouées, comme si l'on avait voulu imiter les structures des deux autres. Son cadre est caractéristique de la fin de la monarchie de Juillet et du Second Empire. L'œuvre a été réparée à une époque inconnue, ses bords étant alors collés sur les montants latéraux du châssis.

Il pourrait être tentant de voir, dans les trois premières œuvres, celles restaurées par Rivoulon, ce que l'identité des techniques « réparatrices » pourrait confirmer ainsi que la similitude des cadres qui pourraient être ceux restaurés par Thomas (la découverte récente de quatre encadrements sans doute choisis par l'artiste vers 1850 - **P.45**, **P.50**, **P.51** et **D.31** - montre d'ailleurs la préférence du Cussetois pour les cadres à renforts d'angles, plus coûteux certes, mais évitant aux assemblages de s'écarter et d'éclater le stuc). Mais cela en fait une de trop et il faudrait admettre qu'une des trois est

- de la main du Cussetois, ce qui nous paraît impossible suite à la découverte de la signature d'Hivonnait sur le *Portrait de Pierre Guérin de Champagnat*. Le quatrième portrait, celui dit « *Portrait de François Desbrest* », pourrait être l'œuvre de Rivoulon, la finesse de la toile étant caractéristique de ses goûts en la matière et l'analyse stylistique cohérente avec une telle attribution. Plutôt que la représentation de François Desbrest, il s'agirait alors de Pierre Guérin de Champagnat. Néanmoins, les incertitudes sont telles qu'il nous est impossible de rien affirmer.
- 77 Moulins, archives de la Société d'émulation du Bourbonnais, n° 57, manuscrits/n° 783, histoire (bibliothèque n° DA 34) ; M. Dérier, « Inventaire sommaire des manuscrits de la bibliothèque de la Société d'émulation, arrêté au 1^{er} janvier 1909 », *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 18, imprimerie Étienne Auclair, Moulins, 1910, p. 29, n° 83. Ces lettres ont été achetées, à une époque inconnue, à la maison parisienne Charavay (voir arch. nat., AB XXXVIII/44 - Fichier Charavay). Sur les remous provoqués par cette attribution, voir Barry Bergdoll, « Le Panthéon/Sainte-Geneviève au XIX^e siècle. La monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques », dans **Paris, Montréal, 1989**, p. 213-219 et **Lyon, 2000**, p. 67-105.
- 78 Dans ces courriers, Rivoulon use et abuse des termes « citoyen » et « républicain » et affiche des opinions en conséquence, curieuses chez un artiste qui semble avoir voué un attachement certain aux Orléans (voir *infra*, p.).
- 79 Voir **Georgel**, p. 93 et 173.
- 80 Document conservé aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon* (notons que les archives de la Monnaie de Paris ne conservent pas trace des courriers concernant cette affaire). Il est tout à fait vraisemblable que le voyage évoqué par Rivoulon soit une visite à sa ville natale de Cusset, dans le but de régler le litige l'opposant à la municipalité ; voir note suivante.
- 81 Archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 13 novembre 1848.
- 82 *Ibidem*.
- 83 Voir archives municipales de Cusset, D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849. Nous apprenons par ailleurs alors que le restaurateur de cadres Thomas est également plaignant et qu'Arloing ne l'avait donc finalement pas payé.
- 84 Fait indiqué dans archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849.
- 85 Il suffit pour s'en convaincre de consulter une délibération du conseil municipal de 1850 décidant une action judiciaire à son encontre pour malversations financières ; voir archives municipales de Cusset, 1D 37 202 1853 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 1853.
- 86 Voir archives municipales de Cusset, 1D 35 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 février 1849.
- 87 Arch. nat., F²¹ 53, dr. 41.
- 88 Voir *supra*, note 72 pour la belle-mère de l'artiste. En ce qui concerne sa mère, il est précisé dans arch. de la ville de Paris, V4E 1587 : *Acte de décès de Jeanne Devaux*, 7 octobre 1861, que cette dernière, alors à l'hôpital de la Salpêtrière, a « demeuré à Paris, rue de Fleurus, n° 1 ».
- 89 Dans un courrier conservé dans arch. nat., F²¹ 53, dr. 41.
- 90 Citée dans archives municipales de Cusset, 1D 36 708 1850 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 septembre 1850.
- 91 Contrairement à nombre de catalogues d'exposition de province, ceux d'Amiens n'indiquaient pas les dates des manifestations. Nous ne connaissons celles de 1850 que grâce à une affiche conservée aux archives municipales d'Amiens, 2 R 3, *Ville d'Amiens – Société des Amis des Arts du département de la Somme – Exposition la 12^e depuis sa formation, Amiens, salles de l'École de dessin, place de la mairie depuis le Dimanche 30 juin 1850 jusqu'au lundi 4 août suivant [...] Amiens, le 8 février 1850*.
- 92 Voir archives municipales de Cusset, 1D 36 708 1850 : *Registres des délibérations du Conseil municipal*, 7 septembre 1850.
- 93 Voir A. Guyot et Scribe, *Almanach national. Annuaire de la république française pour 1848-1849-1850 présenté au président de la république*, A. Guyot et Scribe, Paris, 1850, p. 878. Le patronyme « Rivoulon » étant très rare, il est vraisemblable que ce soit bien le peintre qui soit ici cité.
- 94 Conservé dans arch. nat., F²¹ 105, dr. 49.
- 95 Sans aucun doute Jules-Armand-Stanislas Dufaure (1798-1881), alors ministre de l'Intérieur de Louis Napoléon Bonaparte, depuis le 2 juin 1849 ; voir **Dict. bio. française**, 11, 1967, col. 1381-1383.
- 96 Voir la notice de notre n° **P.52**.
- 97 Correspondance conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Le tableau que vit Nieuwerkerke est sans doute le *Christ* commandé par l'État pour l'église de Givet que Rivoulon déclara terminé dès le lendemain des présentes relations épistolaires. Sur Souty, voir *infra*, note 406.
- 98 Voir archives du musée national de la céramique de Sèvres, *Fichier des donateurs et Inventaire général du musée*, n° 4352 ; Georges Papillon, *Manufacture nationale de Sèvres. Guide du musée céramique*, Ernest Leroux, Paris, 1904, p. 15. L'inventaire précise, à la date du mois de mars 1852 : « Poterie vernissée. Autre petite coupe funéraire de même forme [que le n° 4351], avec traces de vernis verdâtre ; trouvée dans une tombe de la Chapelle du Collège des Grassins à Paris, fondé au 16^e siècle. Donné par Monsieur Rivoulon peintre d'histoire ». Le collège des Grassins s'ouvrait au 12 de la rue des Amandiers-Sainte-Geneviève (aujourd'hui rue Laplace) dans l'actuel V^e arrondissement. Fondé en 1569 par Pierre Grassin, conseiller au Parlement, il devint propriété nationale et fut finalement vendu en trois lots par le domaine de l'État le 8 octobre 1833. Une ordonnance royale du 8 novembre 1844 déclara d'utilité publique le percement de la rue de l'École-Polytechnique à travers cet ancien collège. Peut-être est-ce à cette occasion que Rivoulon récupéra ces deux poteries ; voir Félix et Louis Lazare, *Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris en 1855 avec les plans des 48 quartiers*, réédition, Maisonneuve et Larose, Paris, 2003, p. 154 et 646-647.
- 99 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 100 Correspondance conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.

101 Conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
102 Dans un courrier conservé dans arch. nat., F²¹ 176, dr. 31.
103 Voir la notice de notre n° **P.57**.
104 Voir Guyot A. et Scribe, *Almanach impérial pour M.D.CCC.LVI présenté à Leurs Majestés*, chez Guyot et Scribe, Paris, 1856, p. 997.
105 Lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Il nous semble que Pollet dut voir l'esquisse de la *Bataille de la Tchernaiä* et non l'huile sur toile.
106 Voir arch. nat., F²¹ 105, dr. 62.
107 Correspondance conservée aux archives des musées nationaux, P5 : *Dossier Rivoulon*.
108 Si Michelez était, dès cette époque, missionné par l'État pour faire des photographies des tableaux exposés dans les salles du Salon, nous ne savons pas si certains artistes le rémunéraient pour qu'il fasse des clichés de leurs toiles à titre personnel. La possibilité que Rivoulon lui ait passé une commande de ce type est tout à fait possible, ce d'autant plus que Charles-Louis Michelez est mentionné comme étant son élève dans le catalogue du Salon de 1861 (voir p. et note 387).
109 Voir, par exemple, Anonyme, « Mouvement des arts et de la curiosité. Récompenses accordées par le jury à la suite du salon de 1859 », *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 3, Paris, 1859, p. 186.
110 Conservé dans arch. nat., F²¹ 176, dr. 31.
111 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
112 Voir arch. nat., F²¹ 176, dr. 31. Cette affirmation confirme que, lors de la visite qu'effectua Pollet dans son atelier en 1857, ce fut bien l'esquisse que vit ce dernier; voir *supra*, p. 18 et note 105.
113 Acte de décès conservé aux arch. de la ville de Paris, V4E 637 ; voir également Anonyme, « Décès et inhumations du 6 mai 1860 », dans *Le Messager de Paris*, 3/130, Paris, mercredi 9 mai 1860, p. 4.
114 Lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
115 Arch. nat., Minutier central des notaires, ET CXXII/2090, *Transport de droits successifs par Madame Jacquemet à Monsieur Rivoulon*, 3 août 1860 enregistré par maître Lambert. Cet acte avait été précédé d'une *Notoriété après le décès de Mad^e Rivoulon* du 23 juillet 1860, conservée à la même cote.
116 Ce fait nous est connu par les déclarations d'Émilie Sisley lors de l'*Inventaire après décès*, 1864, p. 14 (**Document 3**).
117 Renseignements figurant dans l'*Acte de mariage Rivoulon et Sisley*, 30 août 1860 (arch. de la ville de Paris, V4E 634).
118 Voir arch. nat., Minutier central des notaires, ET CI/1309 : *Contrat de mariage entre M Rivoulon et Mad^e V^{ve} Hueber*, enregistré par maître Morel d'Arleux, 28 août 1860.
119 Les seuls ouvrages sur Sisley mentionnant Rivoulon ne signalent que son union avec Émilie, sans jamais préciser qu'il était peintre ; voir François Daulte, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions Durand-Ruel, Paris, s.d., p. 27 et Claude Sisley, « The Ancestry of Alfred Sisley », *The Burlington Magazine*, XCI/558, septembre 1949, p. 248-252.
120 L'annonce a été publiée auparavant dans Anonyme, dans *La Presse*, 25^e année, Paris, mercredi soir 8 août 1860, snp [3].
121 Si nous n'avons pu trouver aucun renseignement sur le second témoin, le premier était un avocat bien connu, auteur de deux petites brochures : Auguste-Jean-Gustave Pisson, *Loterie de Monville et de Malaunay. Mémoire à consulter pour M. Viennot*, imprimerie Me de Lacombe, Paris, s.d. et *Idem* et Dominique de Saint-Gelais, *Parallèle entre M. le général Cavaignac et Louis-Napoléon Bonaparte, candidats à la présidence de la république*, chez tous les libraires et marchands de nouveautés, Paris, novembre 1848.
122 Arch. de la ville de Paris, V4E 634 : *Acte de mariage Rivoulon et Sisley*, 30 août 1860. Il s'agit sans doute de Charles-Denis Sisley, né à Dunkerque le 14 février 1812, demi-frère de William Sisley (voir Paul Romane-Musculus, « Baptêmes de peintres Degas, Sisley, Bazille », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 112, Société de l'histoire du protestantisme français, Paris, 1966, p. 430) bien que l'acte de mariage précise qu'il a alors quarante-cinq ans ; voir Claude Sisley, « The Ancestry of Alfred Sisley », dans *The Burlington Magazine*, XCI/558, septembre 1949, p. 251-252. Quant à Henri Sisley, frère cadet d'Émilie âgé alors de vingt-sept ans, il exerce la profession de « négociant » et réside à Paris dans la demeure familiale du 43 rue des Martyrs.
123 Renseignement fourni par Paul Romane-Musculus, « Généalogie des Sisley », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 120-121, Société de l'histoire du protestantisme français, Paris, 1974, p. 459.
124 Voir arch. de la ville de Paris, V4E 1587 : *Acte de naissance de Sabine Rivoulon*, 12 avril 1861. Les témoins sont Armand-Joseph Lallemant (1810-vers 1871) et Claude-Victor Collard. Le premier était un prolifique graveur, alors âgé de cinquante ans, qui avait collaboré avec Rivoulon dès 1843 (voir **D.4** à **D.7**) ; il habitait, en 1861, au 94 rue de l'Ouest, aujourd'hui rue d'Assas, tout près du jeune couple (voir, entre autres, **IFF**, 12, 1963, p. 309-312). Collard, quant à lui, est désigné tantôt comme limonadier, tantôt comme restaurateur demeurant au 1 rue de Fleurus ; il était déjà témoin pour la *Notoriété* après le décès de la première épouse de l'artiste (voir *supra*, note 115).
125 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 1 et 15 (**Document 3**) et la notice de notre n° **P.73**.
126 Voir arch. de la ville de Paris, V4E 641 : *Acte de décès de Jeanne Devaux*, 7 octobre 1861.
127 Voir Paul Romane-Musculus, *op. cit.*, 1974, p. 462.
128 Extrait d'un courrier conservé dans arch. nat. F²¹, 176, dr. 31.
129 Bien que nous n'ayons pu retrouver le catalogue de cette manifestation ou des critiques dans les journaux contemporains, la présence de Rivoulon est attestée par l'artiste lui-même, dans un courrier daté du 13 juillet 1863 (voir arch. nat., F²¹ 176, dr. 31) et dans Anonyme, « Procès-verbal dressé le 26 mai par le jury chargé de décerner les récompenses de l'exposition de 1862 », dans *Bulletin de la Société d'émulation du département de l'Allier*, 8, C. Desrosiers, Moulins, 1861 (sic), p. 310 ; J. D., « Courrier des Beaux-Arts », dans *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne*, 5, Paris, 1^{er} juillet au 15 décembre 1862, p. 30 et Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », dans *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368.

- 130 L'artiste est toujours signalé comme habitant au 1 rue de Fleurus dans Paul Lacroix (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, V^{me} Jules Renouard, Paris, 1862, p. 52 ou encore dans Ernest Fillonneau, *Annuaire des Beaux-Arts – Première année 1861-1862*, Jules Tardieu, Paris, 1862, p. 151. La date du 19 janvier 1863 nous est fournie par un courrier de Rivoulon au Comte Walewski conservée aux arch. nat., F²¹ 176, dr. 31.
- 131 Voir arch. de la ville de Paris, V4E 675 : *Acte de décès de Sabine Rivoulon*, 29 avril 1863. Le témoin est le sculpteur Ferdinand Taluet (1821-1904) demeurant au 55 rue du Cherche-Midi, adresse à laquelle Rivoulon louait un appartement qui devait lui servir d'atelier (voir p. 32,33, 44 et note 132). Il est par ailleurs intéressant de noter que le couple est alors dit résider, et c'est la seule attestation que nous ayons de ce fait, au 34 de la même voie. Taluet était un sculpteur prolifique né à Angers, élève de David d'Angers (voir *Lami*, 4, 1921, p. 279-284).
- 132 Au moins depuis le mois de mai 1863, puisque c'est l'adresse qui figure dans le catalogue de l'Exposition de Nevers de 1863 et sur un courrier adressé par l'artiste au Comte Walewski, le 8 mai de la même année (arch. nat. F²¹, 176, dr. 31). Voir également *Inventaire après décès*, 1864, p. 15-16 (**Document 3**) ; il avait sans doute, dès 1858-1859, loué ce local, situé dans une cour d'ateliers (voir p. 44 et **Figure 28**), pour réaliser sa *Bataille de la Tchernaiïa* qui ne pouvait, en raison de ses dimensions, être peinte dans les logements du couple, rue de Fleurus comme boulevard d'Enfer.
- 133 Voir arch. nat., F²¹ 176, dr. 31, pour la date du 19 mai et *Inventaire après décès*, 1864 (**Document 3**).
- 134 Voir Anonyme, « Beaux-Arts », dans *Concours régional de Nevers en 1863 – Expositions archéologiques, industrielles et artistiques. Rapport des jurys des diverses expositions. Gestion administrative de la Société des expositions*, I.-M. Fay, imprimeur de la préfecture, Nevers, 1863, p. 39 et Anonyme, « Beaux-Arts. Peinture, Sculpture et architecture », dans *Bulletin de la Société nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, 2, Nevers, 1867, p. 106 qui donnent, par ailleurs, pour le dernier, comme période d'ouverture de cette exposition : du 2 mai au 2 juin. Nous avons jugé plus sûres les indications données par le catalogue de 1863, dont nous avons retenu les dates (**Nevers, 1863**, p. 48).
- 135 Seules deux nécrologies un peu développées ont pu être retrouvées. La première est due à un certain D.L.F., « Rivoulon », dans *14 Février au 14 mai 1864. La petite revue, deuxième trimestre*, Librairie Richelieu, René Pincetourde éditeur, Paris, samedi 16 avril 1864, p. 145-146, qui précise : « M. Rivoulon s'est empoisonné avec du laudanum. On ignore le motif réel de sa funeste détermination. Cet artiste d'un talent plus estimable que brillant vivait dans l'aisance ; il avait épousé en secondes noces une jeune veuve qu'il aimait beaucoup. Il était doué d'un caractère gai et railleur. Il avait une grande confiance en son talent et n'enviait les succès de personne. Tout porte à croire que son suicide n'a eu d'autre cause qu'une atteinte subite d'aliénation mentale. M. Rivoulon était âgé de cinquante-quatre ans ; il avait étudié la peinture chez M. Hersent, puis chez M. Picot ». La seconde, initialement publiée dans *Le Phare de la Loire*, est le fait d'un auteur anonyme (Anonyme, « Départements », dans *Le Peuple, petit journal du soir quotidien*, 2/197, Paris, lundi 11 avril 1864, p. 3) : « La semaine dernière, on a beaucoup parlé, ici du suicide d'un peintre dont, suivant une habitude assez fâcheuse, parce qu'elle donne lieu à des suppositions fausses, à des erreurs, on n'a pas donné le nom en annonçant cet événement déplorable. Cet artiste, c'était Antoine Rivoulon, né à Cusset, dans le département de l'Allier, et qui avait fait ses études dans l'atelier de M. Picot ; quelques uns disent qu'il reçut aussi les conseils d'Hersent, bien que cet artiste fût peu disposé à en donner. Rivoulon était d'un âge mûr et l'on ne peut attribuer qu'à un moment d'égarement, le désespoir, causé par des chagrins, des embarras, des déceptions, la résolution qu'il a prise de s'empoisonner en avalant une forte dose de laudanum. Il avait prévenu, par une lettre, de sa fatale détermination. On accourut à son aide, mais il était trop tard ; le malheureux rendait le dernier soupir. On dit qu'il laisse une veuve et des enfants. Sans avoir marqué dans les premiers rangs, Rivoulon avait pris place parmi les artistes, dont les pinceaux peuvent être utilement employés. Il a produit un assez grand nombre d'ouvrages. En 1861, il donna une grande toile qui ne fut que très-médiocrement accueillie, c'était l'épisode du pont de Trackir (*sic*), 16 août 1855, jour de la bataille de la Tchernaiïa. Le peu de succès obtenu par cet ouvrage l'avait péniblement impressionné. Quelques encouragements avaient été accordés à Rivoulon. En 1846, il avait obtenu une médaille de troisième classe, un rappel en 1857, un deuxième rappel en 1859 ; mais il n'était pas allé plus loin ». Les autres mentions de son décès ne comportaient généralement que quelques lignes : voir par exemple Louis Auvray, « Chronique des Beaux-Arts », dans *Revue artistique et littéraire*, cinquième année, 6, Paris, 1863 [sic], p. 157 ; A.P. Chalons d'Argé, « Les départements français à l'exposition des Beaux-Arts de 1864 », dans *Revue des Provinces*, 4, Paris, 1864, p. 129 ; Edmond About, « Le mois », dans *Nouvelle revue de Paris, Lettres, Histoire, Philosophie, Sciences, Arts, Chronique*, 1^{ère} année, 2, Bureaux de la Nouvelle revue de Paris, Paris, 1864, p. 167 (« On annonce encore la fin tragique du peintre Rivoulon. Il avait du talent ») ; Louis Auvray, « Chronique des Beaux-Arts », dans *L'Europe artiste, journal général des théâtres, de la musique, de la littérature et des Beaux-Arts, en France et à l'étranger*, 12^e année, 15, Paris, dimanche 10 avril 1864, p. 3 ; Adriani, « Courrier », dans *Moniteur des arts*, Paris, mardi 12 avril 1864, p. 1 ; Académie royale de Belgique, « Nécrologie artistique de la France pour l'année 1864 », dans *Journal des beaux-arts et de la littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, musique, archéologie, bibliographie, belles-lettres, etc.*, 24, sixième année, Decq, 31 décembre 1864, p. 189 ; Albert de la Fizelière, « Nécrologie de 1864. Artistes », dans *L'Union des Arts, nouvelles des Beaux-Arts, des Lettres et des Théâtres*, 49, Cadart & Luquet, Paris, 31 décembre 1864, snp ; *Idem*, « Nécrologie artistique pour l'année 1864 », dans *L'Union des Arts, nouvelles des Beaux-Arts, des Lettres et des Théâtres*, 49, Cadart & Luquet, Paris, 7 janvier 1865, snp Il est par ailleurs intéressant de constater qu'un périodique anglais signala ce décès (avec le faux prénom de « Mathieu ») dès le début de l'année 1865, au sein d'un article recensant l'hécatombe connue par les artistes et hommes de science français l'année précédente : voir Anonyme, « Obituary », dans *Journal of the Society of arts and of the Institutions in union*, 13/635, Bell and Daldy, Londres, 20 janvier 1865, p. 159 (article repris dans Anonyme, « Notes on the Month », dans *The Civil Engineer and Architect's Journal*, 28, Londres, 1^{er} février 1865, p. 64).
- 136 Claude Sisley, « The Ancestry of Alfred Sisley », dans *The Burlington Magazine*, XCI/558, septembre 1949, p. 248-252, ne mentionne pas de Thomas Sisley susceptible d'avoir été l'oncle d'Émilie. Néanmoins, la généalogie des familles Guieyessé-Réville, Gaultier de Biauzat-Marchand, Warrion-Heitzman et Fiel-Gérard (consultable sur <https://gw.geneanet.org/vfiel?lang=fr&p=thomas%20+francois&n=sisley> - consulté le 31 août 2022) nous apprend que William Sisley avait un frère prénommé Thomas-François, né en 1802. Il s'agissait donc d'un oncle par alliance de Rivoulon.

- 137 Voir arch. de la ville de Paris, V4E 1731 : *Acte de décès d'Antoine Rivoulon*, 24 mars 1864. Notons que nous n'avons pu retrouver, auprès des archives nationales de la police, le rapport d'autopsie de l'artiste, les documents antérieurs à 1871 ayant été détruits sous la Commune.
- 138 D'après Cimetière Montparnasse, *Registre journalier des inhumations au cimetière Montparnasse*, estampille du cercueil n° 750. La tombe, en état d'abandon, fut relevée, semble-t-il, en 1970.
- 139 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 18-19 (**Document 3**).
- 140 Pierre Angrand, « Centre », *Histoire des Musées de Province au XIX^e siècle*, 4, Le Cercle d'or – Jean Huguet, 1986, p. 110 avance l'hypothèse, semble-t-il erronée suite à nos recherches sur place, « que le fonds primitif de la collection se constituait d'objets localement recueillis et des travaux dessinés ou peints par Rivoulon ».
- 141 Voir notre couverture. Étienne-Hippolyte Maindron ; avant 1864 ; bronze ; D. 23 cm ; *Fondu par Lafosse fils H. MAIN-DRON à son ami Rivoulon* ; sur un morceau de papier collé au revers, manuscrit de la main du docteur E. Parkes-Weber : *France c. 1860. The painter Antoine Rivoulon (French painter b. 1810 – committed suicide 1864). Portrait medallion by the celebrated sculptor E. H. Maindron, a pupil of David d'Angers (one of his best pupils). AE 9.1 in. Cast and signed by the founder Lafosse fils. bt. Paris 1893 a 2.0* (cette dernière indication concerne peut-être le prix payé alors par Parkes-Weber ?) ; acheté par le docteur E. Parkes-Weber en 1893 puis donné par le même au British Museum en 1906 ; British Museum, department of coins and medals, inv. M6924 ; Leonard Forrer, *Biographical Dictionary of Medallist, Coin, Gem, and Seal-engravers, Mint-Masters, & C. ancient and modern with references to their works*, 3, Spink & Son L^{td}, 1907, p. 533. Ce médaillon fut-il prévu pour la tombe de l'artiste comme de nombreuses pièces de cette dimension réalisées par Maindron ? Il reste difficile de l'affirmer. Nous sommes néanmoins sûr qu'il ne s'agissait pas d'un tirage unique puisqu'un second exemplaire est passé en vente en Angleterre en 1969 (voir Anonyme, *The Numismatic Circular*, 77, Spink & Son, Londres, 1969, p. 388, n° 777), deux autres, dont un avec une patine argentée, ont été proposés à l'achat sur Ebay, et un cinquième tout récemment à Évreux : Maître François Thion, *Tableaux, meubles, objets d'art*, cat. vente en ligne, Évreux-hôtel des ventes, dimanche 10 octobre 2010, n° 267 ; <http://www.interencheres.com/medias/27001/201010100011/catalogue/catalogue27001-201010100011.doc> (consulté le 5 octobre 2010).
- 142 Voir *infra*, p. 33.
- 143 Notre n° **L.1**.
- 144 Sur l'histoire de la lithographie « originale », voir Claude Roger-Marx, *La gravure originale au XIX^e siècle*, Somogy, Paris, 1962, p. 37-82 et surtout **L'Isle-Adam, 2005-2006**.
- 145 Voir Barthélémy Jobert, « Girodet et l'estampe », dans **Paris, Chicago, New-York & Montréal, 2006-2007**, p. 149-177 qui comporte une importante bibliographie.
- 146 Claude Roger-Marx, *op. cit.*, 1962, p. 43.
- 147 Voir Vapereau Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains concernant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, L. Hachette et Cie, Paris, 1861, p. 856.
- 148 *Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, auxquels participèrent de nombreux artistes comme Charles Nodier, Alphonse de Cailleux, Richard-Parkes Bonington, Géricault, Ingres, Achille-Etna Michallon, et bien d'autres, parurent en cent soixante-dix livraisons comprenant trois mille deux cent quatre-vingt-deux planches originales lithographiées, de juillet 1820 à 1879 ; voir par exemple Janine Bailly-Herzberg, *L'art du paysage en France au XIX^e siècle. De l'atelier au plein air*, coll. « Tout l'Art Encyclopédie », Flammarion, Paris, 2000, p. 25-29.
- 149 Claude Roger-Marx, *op. cit.*, 1962, p. 53.
- 150 Cité par Claude Roger-Marx, *op. cit.*, 1962, p. 53.
- 151 Son imprimerie était installée rue de Seine et avait acquis une réputation internationale ; voir **Paris, 1985**, p. 21, n° 20.
- 152 **L.1**.
- 153 Voir Beth S. Wright, « Henri Gaugain et le musée Colbert : l'entreprise d'un directeur de galerie et d'un éditeur d'art à l'époque romantique », *Nouvelles de l'Estampe*, décembre 1990, p. 24-31 et Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, série *Art, Histoire, Société*, Flammarion, Paris, 1999, p. 114-115.
- 154 Voir, par exemple, **Paris, 1985**, p. 13 (n° 5), p. 61 (n° 75), p. 79 (n° 78 à 84). Notons également qu'au moins une des œuvres de son frère Eugène (1805-1865) fut lithographiée par le même éditeur : *Chroniques de France. Les Enfants de Clodomir* (voir **Pau, 2005**, p. 140, n° 106).
- 155 Voir Wright, *op. cit.*, 1990.
- 156 **E.-F. 1** et **E.-F.2**.
- 157 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 6 (**Document 3**).
- 158 **D.1** et **D.2**.
- 159 **D.3**.
- 160 **D.8** à **D.10**.
- 161 **P.1** et **IND.1**.
- 162 Les renseignements que nous avons obtenus sur Nanteuil sont dus, en grande partie à Fiona Le Boucher qui a soutenu, en juin 2008, à l'université de Paris IV – Sorbonne, sous la direction de Barthélémy Jobert, un master 1 intitulé : *Catalogue raisonné des dessins de Célestin Nanteuil (1813-1873) du musée des Beaux-Arts de Dijon*.
- 163 Voir *Registres des Salons*, 1846, *KK 17 et *KK 40.
- 164 La première est le fait d'un certain D.L.F., mis en doute par le journaliste anonyme du *Phare de la Loire*, qui semblait néanmoins bien connaître l'artiste (voir note 135) et la seconde de Pierre Angrand dans son *Monsieur Ingres et son époque*, La Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris, 1967, p. 210. L'erreur de ce dernier est due au fait qu'il cite en vrac les artistes ayant effectué des copies du *Portrait en pied du roi Louis-Philippe* d'après Franz-Xaver Winterhalter (voir notre n° **P.28**) et leur attribue tous Ingres pour maître, ce qui, pour Rivoulon, n'est pas crédible ; voir **Montauban & Besançon, 1999-2000**. En ce qui concerne Hersent, nous n'avons pu retrouver aucune preuve que le Cussetois ait suivi son enseignement, ce qui aurait été tout à fait possible du point de vue des dates, l'atelier de ce maître étant ouvert dès

- 1822 et les parents de Rivoulon habitant en 1832 au 29 rue Cassette (voir *supra*, note 13) alors qu'Hersent logeait au 22 de la même rue ; sur ses élèves connus, voir **Paris, 1993-1994**², p. 30.
- 165 Sur ces élèves, voir **New-York, Richmond, Indianapolis, Baltimore, Phoenix, Palm Beach, San Antonio, La Nouvelle Orléans, Paris, Madison, Denver, Coral-Gables, 1984-1987**.
- 166 Voir arch. nat. CC 593, pièce 118.
- 167 **Foucart, 1987**, p. 188 et fig. 50.
- 168 *Ibidem*, p. 188-189. Sur les Nazaréens français et la place de Rivoulon au sein de ce mouvement, voir Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes (PUR), Rennes, 2009.
- 169 **P.1 et S.1**.
- 170 Pour une analyse récente de cette œuvre, voir Michel Caffort, « Orsel André-Jacques-Victor Oullins, 1795 – Parigi, 1850 », dans **Rome, 2003**, p. 533-534.
- 171 **Foucart, 1987**, p. 202-205. Cette chapelle n'était pas terminée à sa mort et fut achevée par Alphonse-Henri Périn (1798-1874).
- 172 Voir Lucien Rudrauf, *Le repas d'Emmaüs. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 1, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1956, p. 273-276.
- 173 Michel Caffort, « De quelques occurrences de la croix dans la peinture française du XIX^e siècle », dans *Le Supplice et la Gloire. La croix en Poitou*, Société des antiquaires de l'ouest/Somogy, décembre 2000, p. 192-199 et *Idem*, « L'iconographie du Christ dans la peinture française du XIX^e siècle : les approches davidienne et nazaréenne », dans *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire*, actes réunis par Gérard Cholvy, IX^e Université d'été d'Histoire religieuse, Lyon-Francheville, 7-10 juillet 2000, Centre régional d'histoire des mentalités, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2001, p. 75-88.
- 174 Michel Caffort, « Renouveau pictural et message spirituel : l'exemple des Nazaréens français (1830-1850) », dans *Cristianesimo nella storia*, 14/3, Bologne, octobre 1993, p. 598.
- 175 Cité par Caffort, *op. cit.*, 1993, p. 598.
- 176 Voir la notice de notre n° **P.15**.
- 177 Louis Viardot, « Salon de 1837 », dans *Le Siècle*, Paris, dimanche 12 mars 1837, snp. [3].
- 178 Eduard Collow, « Der Pariser Salon im Jahre 1837, II », dans *Kunstblatt* (supplément du *Morgenblatt für gebildete Leser*), 41, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mardi 23 mai 1837, p. 167-168
- 179 Sur la *Captivité des Juifs à Babylone* de Romain Cazes, aujourd'hui conservée au musée Ingres de Montauban (MI. 83.2.2.), voir **Montauban, 1995-1996**, p. 30, n° 2. Il est vraisemblable que Collow avait sans doute en tête *La fille de Jephté* d'Henri Lehmann, exposé au Salon de 1836 (n° 1197), qui présente une composition pyramidale et de nombreux détails qui furent sans aucun doute la source d'inspiration de Cazes ; sur le tableau de Lehmann, voir Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann 1814-1882*, 2 volumes, publié avec le concours du Centre National des Lettres, Nantes, 1984, volume 1, p. 79-80, n° 133-134 et volume 2, p. 48, n° 134 (ill.) ainsi que Domitille Cès et Thierry Zimmer, « Henri Lehmann (Kiel, 1814 - Paris, 1882). La Fille de Jephté », dans **Paris, 2012**, p. 132-133.
- 180 Voir Alain Pougetoux, « Pierre-Louis Delaval », dans **Vannes, 1993**, p. 100-102, n° 16.
- 181 A. Detmold, « Briefe über den pariser Salon von 1837. Fünfter Brief », dans *Morgenblatt für gebildete Leser, ein und dreißigster Jahrgang*, 159, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, mercredi 5 juillet 1837, p. 634.
- 182 Voir **Lyon, 2007**, p. 299-300.
- 183 **P.36**.
- 184 Voir, Chaudonneret, *op. cit.*, 1999 et François Pupil, *Le Style Troubadour*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1985.
- 185 Voir les notices de nos n° **P.9** et **P.15**.
- 186 Voir p. 9-10, 29 et 34.
- 187 Voir **D.11** à **D.27**.
- 188 Voir Anonyme, « Préface du Salon § 5. », dans *Journal des Artistes*, 2^e série, tome II, 8^e livraison, chez Lemercier, Paris, 23 février 1845, p. 66 et la notice de notre n° **P.32**.
- 189 Qui furent les sources ayant inspiré *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin (P.53)*. Sur l'histoire de France de Mézeray, on consultera Christian Zona, « L'Histoire de France de Mézeray : des plaisirs du texte aux nécessités de l'histoire », dans *Dix-septième siècle*, 2010/1, n° 246, Presses universitaires de France, 2010, p. 97-118
- 190 Cette revue commença à paraître en 1833, sous l'égide d'Édouard Carton (1807-1890). Elle n'avait, jusqu'en 1843, guère de concurrents dans le domaine du magazine illustré, exceptés *Le Magasin universel* (1833-1840) et *Le Musée des familles* (1833-1900) ; voir Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, coll. « Médiatextes », PULIM, Limoges, 2005, p. 29-42 et 211. Nous avons par ailleurs vérifié que Rivoulon n'avait réalisé aucun dessin ou gravure pour ce magazine.
- 191 Voir les notices de nos n° **P.9** et **P.15**.
- 192 Tout au plus pouvons-nous mentionner le *Raphaël et la Fornarina* du Salon de 1822 (n° 1026) et la *Prise de Calais par le duc de Guise, le 9 janvier 1558* (huile sur toile ; H. 465 L. 543 ; Salon de 1838, n° 1413 ; musée du château de Versailles, inv. MV 2706, INV 7212, LP 3176 ; Joconde n° 000PE005891).
- 193 Voir Marie-Claude Chaudonneret, « Adolphe Roger », dans **Paris, Nantes et Plaisance, 1995-1996**, p. 429 et pl. 86.
- 194 Arthur Dinaux, « Exposition publique. 4^e article. Tableaux d'histoire », *L'Écho de la Frontière*, Valenciennes, 25 septembre 1838, p. 486-487, repris dans *Exposition publique des arts et de l'Industrie de Valenciennes en 1838. Comptendu par M. Arthur Dinaux, Président de la Société d'Agriculture, l'un des membres de la Commission de l'Exposition*, Valenciennes, A. Prignet, 1838, p. 25.
- 195 Voir **Paris, 1967**, p. 174-175, n° 121 ; **Paris, 1992**, p. 276-277, n° 144, à la bibliographie duquel on ajoutera : **Paris, 1995**, p. 89 et **Paris, 2006**, p. 153 (ill. 107).

- 196 **Paris, 1967**, p. 174.
- 197 *Ibidem*. Michel Caffort rejette fermement cette assimilation et nous a signalé qu'il convenait plutôt de rapprocher le travail d'Ingres, et les influences relatives qu'il subit auprès des Nazaréens, de l'œuvre de Franz Pforr (1788-1812). De ce dernier, il retint sans doute l'expression du sentiment religieux et le transcrivit « à la française », mais il n'adopta en aucun cas les références spirituelles germaniques, essence même de la pensée de ces artistes.
- 198 **P.9.**
- 199 Voir la notice de notre n° **P.32**.
- 200 **P.44.**
- 201 Voir la notice de notre n° **P.44** et p. 20.
- 202 Voir arch. nat., F²¹ 53, dr. 41.
- 203 **P.27** et **P.46**.
- 204 Voir la notice de notre n° **P.27**.
- 205 **P.79.**
- 206 **P.50, P.51** et **P.58**.
- 207 Voir les notices des n° **P.56** et **P.62**.
- 208 **P.19, P.20, P.21** et **P.22**.
- 209 Sur ces artistes et les débuts du « réalisme paysan », voir **Chartres, vers 1983-1984**, p. 34-53.
- 210 Voir nos numéros **P.25, P.26, S.6** et **S.7**.
- 211 **P.27.**
- 212 **P.47, L.11, L.11bis** et **D.35**.
- 213 *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).
- 214 **P.18, P. 53, P.76** et **L.14**.
- 215 Comme dans J.A. Romberg puis Friedrich Faber, *Conversations-Lexicon für bildende Kunst*, Vierter Band, Renger'sche Buchhandlung, Leipzig, 1848, p. 381 où, sans aucun autre renseignement, Rivoulon est classé parmi les peintres de genre français contemporains, entre Raffet et Aurèle Robert, frère de Léopold.
- 216 **S.2.**
- 217 **S.3.**
- 218 **S.6** et **S.6bis**.
- 219 **S.7** et **S.7bis**.
- 220 Voir *supra*, p. 10 et **S.4** ; sur l'artiste, voir Jean-Loup Champion, « Antonin Moine (1796-1849), sculpteur romantique », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français.*, année 1997, Société de l'Histoire de l'Art français, Paris, 1998, p. 251-274 auquel on ajoutera, pour son activité de dessinateur : **Paris, 2001**², p. 132-133, n° 64.
- 221 Sur certains de ces artistes, voir Luc-Benoist, *La Sculpture romantique*, coll. « À travers l'art français », La Renaissance du Livre, Paris, s.d. (après 1926), p. 42-43.
- 222 Sur Triqueti, voir, par exemple, **Orléans, Montargis, 2007-2008**.
- 223 Salon de 1831, n° 2010 ; lieu de conservation actuel inconnu.
- 224 N° 2285 et 2286. Le premier est conservé au musée des Jacobins d'Auch sous le n° d'inv. 930-12 et le lieu de conservation du second est inconnu.
- 225 Voir **Paris, 1991**, p. 314-315 (n° 165).
- 226 **P.25, P.26, S.6** et **S.7**.
- 227 **P.26.**
- 228 Sur ce sujet, voir François Pupil, *op. cit.*, 1985, p. 286-290.
- 229 Ce sujet, qui intéressa moins les peintres troubadours, fut néanmoins traité par Marie-Philippe Coupin de la Couperie ; voir Alain Pougetoux et Thierry Zimmer, « Marie-Philippe Coupin de la Couperie, *Mademoiselle d'Arjuzon implore la bonté divine pour le rétablissement de Madame la comtesse d'Arjuzon, sa mère, malade dangereusement* (1814) », dans *Revue du Louvre*, 1, Paris, février 1998, p. 78.
- 230 Voir Aristide Marie, *Alfred et Tony Johannot, peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, 1925, p. 34-36 et 99, tout particulièrement.
- 231 **S.2.**
- 232 Voir la notice de nos n° **S.6** et **S.6bis**.
- 233 Voir **Paris, 1991**, p. 531.
- 234 *Ibidem*, p. 354 (n° 192), 357 (n° 194) et 445 (n° 255).
- 235 *Ibidem*, p. 521-522.
- 236 Voir la notice de notre n° **S.2a** et **S.2b**.
- 237 Voir **Paris, 1991**, p. 283.
- 238 Voir *infra*, note 455.
- 239 Voir p. 13.
- 240 Voir **Montargis, 1990-1991**, p. 19 et notre n° **L.2**.
- 241 Voir p. 22, 33 et notre n° **L.2**.
- 242 Voir *supra*, note 131.
- 243 Les recherches que nous avons effectuées dans les archives de David d'Angers, comme dans la bibliographie le concernant, ne nous ont pas permis de savoir si Rivoulon fréquenta bien cet atelier.
- 244 Voir la notice de notre n° **P.30**.
- 245 Je tiens à remercier ici Josselin Blicke auteur d'un mémoire de Master II, sous la direction de madame Sylvie Aprile, à l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion (UMR 8529-CNRS) de l'Université de Lille 3 : *Trajectoire sociale et imaginaire politique, vie et mort d'Emmanuel Barthélémy (1822-1855)*, qui m'a signalé la bibliographie afférente à ce sujet.

- 246 Voir Eric Hobsbawm et John Wallach Scott, "Political Shoemakers", dans *Past and Present*, 89-1, 1980, p. 86-114.
- 247 Ceci explique sans doute qu'au moment de sa mort, le père de notre artiste exerçait le métier de portier ; voir note 13 et Eric Hobsbawm et John Wallach Scott, *op. cit.*, 1980, p. 106.
- 248 D'après son aveu même, Rivoulon se détacha de cette Société lorsqu'on exigea de sa part un serment « qui engageait la vie de celui qui l'aurait trahi » ; néanmoins, un rapport établi par le chef de quartier du V^e arrondissement au Comité central de la Société le décrivait comme « énergique, prêt à marcher » (arch. nat. CC 585, pièce 25 et CC 593, pièce 117) ! Sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, nous n'avons pu repérer, dans les nombreux mandats de comparution et interrogatoires conservés dans arch. nat. CC 585 et CC 593, que deux « peintres » et encore s'agissait-il peut-être, pour le second, d'un peintre en bâtiment : Joseph-Antoine Beury, peintre en décors et Jean-Baptiste Beaufort, peintre. Bien qu'il ait totalement nié être impliqué en quoi que ce soit dans les événements d'avril 1834, Beury, alors devenu architecte, sera à nouveau identifié comme activiste « dangereux » en 1848 (voir, *infra*, note 354).
- 249 Dans le dossier CC 585, pièce 103, est répertoriée une brochure intitulée *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. La page de titre est ornée d'une illustration représentant un athlète nu brandissant, de sa main droite levée, des fers et, de la gauche baissée, une épée (**Figure 1**). Un tissu de pudeur passant sur la hanche droite cache son sexe tout en laissant son pubis presque complètement découvert, caractéristique qui rappelle la figure du *Christ* que Rivoulon devait réaliser une vingtaine d'années plus tard (**P.54**). Il s'agit visiblement d'une représentation de Spartacus se libérant de ses chaînes, foulant du pied droit la couronne et le drapeau royal, sur fond de forteresse évoquant la « défunte » Bastille. Techniquement, le côté angulaire de l'anatomie et la simplification des traits de remplissage tantôt verticaux, tantôt horizontaux plus ou moins serrés suivant l'épaisseur des ombres, est caractéristique du style des dessins de Rivoulon, particulièrement lorsqu'ils étaient destinés à être gravés sur bois, comme les illustrations pour *l'Histoire de France* d'Anquetil en 1844 (**D.11 à D.27**).
- 250 Voir arch. nat. CC 593, pièce 147.
- 251 **P.11.**
- 252 **P.9.**
- 253 **P.36.**
- 254 Voir **Orléans, 1990**, p. 82, n° 57.
- 255 Voir **Paris, Strasbourg & New-York, 2002-2003**, p. 90-91, n° 16.
- 256 **P.28.**
- 257 **P.17.**
- 258 **P.30.**
- 259 Voir nos n° **L.4** et **L.5**.
- 260 **P.15** et **P.17**.
- 261 **L.3** et **L.3bis**.
- 262 **L.8.**
- 263 **D.1** et **D.2**.
- 264 **D.3.**
- 265 **D.4** à **D.7**.
- 266 **D. 8** à **D.10**.
- 267 **D.11** à **D.27**.
- 268 **L. 7.**
- 269 Voir **D.4** à **D.10**. Sur Henri Delloye, voir Nicole Felkay, « Henri-Louis Delloye, éditeur de Chateaubriand, Balzac, Victor Hugo et al. », dans *Nineteenth-Century French Studies*, volume 18, n° 3/4, *Le Siècle inépuisable : Mélanges offerts à Fernande Bassan*, University of Nebraska Press, printemps-été 1990, p. 336-347 ; Louis André, « Papetiers et éditeurs dans la librairie romantique », dans *Revue française d'histoire du livre*, n°s 116/117, Société des Bibliophiles de Guyenne, Librairie Droz, Genève, 3^e et 4^e trimestres 2022, p. 5-31 et Stéphane Vachon, «La gestion balzacienne du classement : du "catalogue Delloye" aux Notes sur le classement et l'achèvement des œuvres», *Item* [En ligne], mis en ligne le 16 novembre 2007, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/la-gestion-balzacienne-du-classement-du-catalogue-delloye-au/> (consulté le 31 août 2022).
- 270 Voir les notices de nos n° **L.6** et **L.7**.
- 271 **D.29.**
- 272 **P.32.**
- 273 Voir **Georgel**, p. 93 et 173. Il est intéressant de noter qu'Antoine Chintreuil (de quatre ans le cadet de Rivoulon et lui aussi provincial, né à Pont-de-Vaux, dans l'Ain, et monté à Paris bien plus tard que le Cussetois, en 1838) était complètement engagé dans la bohème artistique des années 1840-1845. Il fut aussi un grand sollicitateur de commandes de l'État (qui lui confia d'ailleurs, en 1845, une copie de *La femme adultère* du nazaréen Signol, que Chintreuil agrandit et agrémenta d'un paysage entre deux colonnes ; voir arch. nat. F²¹ 21, dr. 23) et ne reçut, comme son aîné, que des succès d'estime au Salon dans le genre qui était le sien : le paysage. Il n'est donc pas étonnant que ces deux artistes aient, en 1848-1849, été mis sur un pied d'égalité. Sur Antoine Chintreuil, voir **Bourg-en-Bresse, 2002**.
- 274 **P.46.**
- 275 **P.54.**
- 276 Voir *supra*, p. 14 et notes 77 et 78.
- 277 **D.29** et **D.30**.
- 278 **D.28.**
- 279 **D.35.**
- 280 **D.31.**
- 281 **D.32** à **D.34**.
- 282 **D.37.**

- 283 **D.38.**
- 284 Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, coll. « Le temps des images », Gallimard, Paris, 1997, p. 63. On consultera également, sur les illustrations de la guerre de Crimée, sur toutes sortes de supports : Laurence Bertrand Dorléac, « III La guerre de Crimée (1853-1856) », dans **Lens**, 2014, p. 146-159.
- 285 Notons également que la bataille de Silistrie fit l'objet d'un gigantesque spectacle au Champ de Mars qui attira une très nombreuse foule au cours de l'été 1854 ; voir la notice de notre n° **D.37**.
- 286 **P.61.**
- 287 Sur la grande peinture de bataille du Premier Empire, on consultera l'ouvrage de David O'Brien, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, Paris, 2006.
- 288 Voir la notice de notre **P.63**.
- 289 **P.70.**
- 290 **P.73.**
- 291 Voir *infra*, p. 32 et 43-44.
- 292 De Bazancourt, *L'expédition de Crimée jusqu'à la prise de Sébastopol – Chroniques de la guerre d'Orient*, 2 volumes, quatrième édition, Paris, 1856.
- 293 Dès le début de l'année 1855, Dulong avait publié « Croquis d'un voyage en Orient », dans *L'Illustration*, XXV/630, 24 mars 1855, p. 188, qui décrivait, avec illustrations, divers types de personnages de ce conflit. À partir du 24 novembre, Durand-Brager, correspondant de guerre du même journal, entama sur le même thème une série qui se poursuivit jusqu'au début de 1857, date à laquelle elle fut éclipsée par les événements de Kabylie. Voir, par exemple, Durand-Brager, « Types et physionomies de l'Armée d'Orient – Prologue – 1^{ère} partie », dans *L'Illustration*, XXVI/665, 24 novembre 1855, p. 348-349 ; *Idem*, « Types et physionomies de Crimée », dans *L'Illustration*, XXVII/691, 24 mai 1856, p. 347-350.
- 294 **P.59** et **P.73**.
- 295 Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, E.A. Seemann, Leipzig, 1867, p. 474. L'autre peintre cité, Benjamin Roubaud (1811-1847), fut presque l'homme d'un seul tableau : *La prise de la Smala d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale*, autrefois au musée Franchet-d'Esperey d'Alger et aujourd'hui disparu.
- 296 Sur ce sujet, voir **Paris**, 2003-2004, p. 68-95, qui donne une abondante bibliographie sur le sujet.
- 297 **P.57.**
- 298 **P.60.**
- 299 **P.64.**
- 300 Sur ce personnage, voir la notice de notre n° **P.58**.
- 301 Arch. nat., F²¹ 105, dr. 61.
- 302 Voir les notices de nos n° **P.65**, **P.70** et **P.71**.
- 303 Arch. nat., F²¹ 176, dr. 31 et la notice de notre n° **P.73**.
- 304 Il convient d'avouer que, sans les numérisations effectuées par Google (<http://books.google.com>), nous n'aurions sans doute jamais eu l'idée d'aller chercher une illustration de Rivoulon dans les *Mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, car non déposée, en tant que telle, au dépôt légal et ne figurant pas plus dans la *Bibliographie de la France* (notre **L.14**).
- 305 **P.18.**
- 306 **P.53.**
- 307 Voir la notice de notre n° **P.53**.
- 308 Voir la notice de notre n° **L.14**.
- 309 **L.12** et **L.12bis**.
- 310 **D.34** et **D.35**.
- 311 **D.30.**
- 312 Qui consiste essentiellement, il faut bien l'avouer, à exposer, de lieu en lieu, *La première opération de la pierre* (**P.53**).
- 313 Voir *supra*, p. 30 et 43-44
- 314 Voir la notice de notre n° **P.53**.
- 315 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 16 (**Document 3**).
- 316 Voir *supra*, note 135.
- 317 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 3 (**Document 3**).
- 318 Les exemples que nous avons pris dans ce chapitre sont issus d'études permettant de connaître de façon suffisamment précise la vie et le déroulement de la carrière des artistes. Ce genre de travaux exhaustifs n'étant pas très fréquent, un certain nombre de peintres seront cités à plusieurs reprises, à défaut d'exemples plus pertinents mais sur lesquels la recherche reste à effectuer.
- 319 Voir Thierry Zimmer, « Claude-Noël Thévenin », dans **Clermont-Ferrand**, 1996, p. 64-66 et *Idem*, « Claude-Noël Thévenin », dans **Tours**, 1996-1997, p. 53-58.
- 320 Voir Thierry Zimmer, « François-Mathieu-Vincent Latil », dans **Vannes**, 1993, p. 144-148.
- 321 Voir, par exemple Henry Bruneel, « César Ducornet », dans *L'Illustration*, XXVII/693, 7 juin 1856, p. 337-338, article accompagné d'un portrait saisissant, d'après une photographie de Blanquard-Everard, de cet artiste difforme né sans bras, et **Saur**, 30, 2001, p. 220.
- 322 Voir Thierry Zimmer, « Nicolas-Louis Cabat », dans **Saint-Flour**, 2005, p. 76-79.
- 323 Voir Michèle-Françoise Boissin, *La peinture dauphinoise du XIX^e siècle dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne*, Société des Amis de Vienne-Musées de la Ville de Vienne, Vienne, 1994, p. 10-12 et Thierry Zimmer, « Benoît-Alexandre Grellet, Frère Athanase en religion », dans **Limoges**, 1999, p. 62-63.
- 324 Voir **Landerneau**, 1989, à la bibliographie duquel on ajoutera : André Cariou, « Yan' d'Argent », dans **Vannes**, 1993, p. 150-152 ; Philippe Bonnet, « Yan' Dargent », dans **Maubuisson**, 1995, p. 94-95 ; **Saur**, 24, 2000, p. 279-280.

- 325 Voir Philippe Bonnet, « Alphonse-Antoine Le Henaff », dans **Vannes, 1993**, p. 120-122 et *Idem*, « Guinguamp – Paris – Rennes. L’itinéraire d’un peintre du XIX^e siècle : Alphonse Le Henaff », dans Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p. 281-294.
- 326 Voir Marie Watteau « Camille-Joseph-Etienne Roqueplan », dans **Saint-Flour, 2005**, p. 30-33.
- 327 Il convient néanmoins de ne pas en faire la règle générale comme Alain Bonnet, *L’enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l’école des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, coll. « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 123. Cet auteur précise, en effet, que « L’enfant qui se destinait à l’art était, généralement, issu d’un milieu modeste, voire misérable. L’ancienne suspicion qui s’attachait aux métiers manuels perdurait sans doute au XIX^e siècle, renforcée, qui plus est, par le parfum de scandale qui entourait la vie de bohème. La bourgeoisie ne considérait, pas plus que la noblesse, la carrière des arts comme un état honorable, et s’opposait, le plus souvent aux vocations de ses enfants. Il est certainement des exemples de personnes aisées ayant choisi la profession d’artiste, mais elles durent le plus souvent outrepasser la volonté de leur famille, quand celle-ci ne touchait pas, par quelque côté, au monde de l’art ». Les exemples donnés par cet auteur, en note 2, complètent, certes, la liste des artistes issus de milieux modestes que nous donnons nous-même dans ce chapitre, mais il est aisé de fournir des exemples contraires sans recherches poussées : Christophe-Thomas Degeorge (1786-1854), fils d’un avocat (voir *infra*, note 335), Louis Martinet (1810-1894), fils d’un chef de bureau du ministère de l’Intérieur (voir Thierry Zimmer, « Louis Martinet », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 48-51), Achille (1815-1891) et Léon (1821-1859) Bénouville issus de la petite bourgeoisie, leur père étant entrepreneur en serrurerie (Marie-Madeleine Aubrun, *Léon Bénouville 1821-1859, Catalogue raisonné de l’Œuvre*, Marie-Madeleine Aubrun, Paris, 1981 et *Idem*, *Achille Bénouville 1815-1891, Catalogue raisonné de l’Œuvre*, Marie-Madeleine Aubrun, Paris, 1986), Eugène-Ernest Hillemacher (1818-1887), fils du directeur de la Compagnie des canaux de Bruxelles (voir Thierry Zimmer, « Eugène-Ernest Hillemacher », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 58-60), Charles-Alexandre Crauk (1819-1905), fils d’un officier de santé (voir Thierry Zimmer, « Charles-Alexandre Crauk », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 77-80), Théodore Chassériau (1819-1856), fils d’un diplomate et d’une propriétaire terrienne (voir Catherine Chagneau, « La vie de Théodore Chassériau (1819-1856), Essai de biochronologie 1819-1843 », dans **Paris, Strasbourg et New-York, 2002-2003**, p. 163-186), etc. Les exemples sont nombreux et encore sommes-nous limités par le manque de renseignements sur beaucoup d’artistes insuffisamment publiés ; ceux que nous donnons ici sont en outre des cas où la famille encouragea la vocation de leurs fils et des contemporains de Rivoulon. Même dans le milieu des impressionnistes la situation fut semblable. Pour un Auguste Renoir (1841-1919) peu fortuné, on peut citer un Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889) aristocrate en révolte avec sa famille, un Edgar Degas (1834-1917), aristocrate lui aussi mais soutenu par sa parenté, ainsi qu’un Frédéric Bazille (1841-1870) et un Alfred Sisley (1839-1899) issus de la grande bourgeoisie. À l’opposé de l’affirmation d’Alain Bonnet, Nicole Heinich précise que les membres de la bohème étaient « enfants d’assez bonne famille » (Nicole Heinich, *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », NRF-Gallimard, Paris, 2005, p. 29) ». Il convient, nous semble-t-il, de ne pas tomber d’un excès dans l’autre, seule la réalisation de monographies complètes sur le plus grand nombre de peintres possibles pouvant permettre de fournir une réponse que nous imaginerions volontiers très équilibrée (voir également p. 46-47).
- 328 Voir Thierry Zimmer, « François-Claudius Compté-Calix », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 52-55 à la bibliographie duquel on ajoutera **Saur**, 20, 1998, p. 472.
- 329 Voir Thierry Zimmer, « Anne-Joseph-Alphonse Girodon de Pralong », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 83-85.
- 330 Voir **Vienne, 2001**.
- 331 Voir Denis Laval « Ambroise-Augustin Detrez », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 46-47, à la bibliographie duquel on ajoutera : **Saur**, 26, 2000, p. 483.
- 332 Sans doute, vue la date de naissance de Detrez, Augustin-Phidias Cadet de Beaupré (1800 - ?) qui avait succédé à son père Jean-Baptiste-Antoine (1758-1823).
- 333 Voir Thierry Zimmer, « Charles-Alexandre Crauk », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 77-80 à la bibliographie duquel on ajoutera A.J. du Pays, « Salon de 1857 (troisième article) », *L’Illustration* XXX/749, 4 juillet 1857, p. 3-4 et **Saur**, 22, 1999, p. 189-190.
- 334 Voir Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l’école française au XIX^e siècle, peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Madame Vergne Libraire, Paris, 1831, p. 198 et *supra*, note 321.
- 335 Voir **Clermont-Ferrand, 1978**, à la bibliographie de laquelle on ajoutera : Alain Pougetoux, « Christophe-Thomas Degeorge », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 67-69 ; **Saur**, 25, 2000, p. 219 ; Jean-François Luneau, « Découverte. Un portrait inédit de Thomas Degeorge », dans *Recherches en Histoire de l’art*, 3, Clermont-Ferrand, 2004, p. 147-149.
- 336 Voir Anne-Marie Roger-de Gardelle, « Louis Devedeux », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 70-73, à la bibliographie de laquelle on ajoutera : **Saur**, 26, 2000, p. 526-527.
- 337 Il semble néanmoins qu’il ait existé une sorte d’entraide régionale, les gens d’une même province se recommandant les uns les autres pour trouver soutien et aide dans la capitale. Peut-être est-ce dans ce cadre que le jeune Théodore de Banville, moulinois d’origine dont les parents étaient montés à Paris alors qu’il n’avait que sept ans comme Rivoulon quelques années auparavant, rencontra le Cussetois qu’il mentionna dans la première version des *Cariatides* ; voir *supra*, p. 12.
- 338 Voir **Valence, 1993** et **Valence, 1996**.
- 339 Voir *supra*, note 325.
- 340 Voir Marie Ferey et Thierry Zimmer, « Et si on regardait les œuvres des femmes copistes ? », dans *Regards sur le patrimoine multiple*, actes du colloque de l’Association des conservateurs des antiquités et objets d’art de la France, Sorèze, 26-28 septembre 2019, p. 174 et note 6, p.184.
- 341 Voir Thierry Zimmer, « Paul Justus », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 61-63.
- 342 Voir Thierry Zimmer, « Louis Martinet », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 48-51.

- 343 Voir Patricia Hervé, « Gabriel Bouret », dans **Maubuisson, 1995**, p. 92-93, à la bibliographie de laquelle on ajoutera : **Saur**, 13, 1996, p. 369.
- 344 Voir Geneviève Lacambre, « Joseph-Léon de Lestang-Parade », dans **Vannes, 1993**, p. 104-105.
- 345 Voir Pierre Miquel, *Eugène Isabey, 1803-1886 – La Marine au XIX^e siècle*, 2 volumes (inclus ultérieurement dans la série « L'École de la Nature » sous les n^o IX et X), éditions de la Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1978.
- 346 Voir Thierry Zimmer, « Camille Flers », dans **Saint-Flour, 2005**, p. 86-89.
- 347 Voir Thierry Zimmer, « Constant Troyon », dans **Saint-Flour, 2005**, p. 84-85.
- 348 Voir Pierre Miquel, *Narcisse Diaz de la Peña. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, A.C.R., Paris, 2006.
- 349 Voir Thierry Zimmer, « Henri-Jean Saint-Ange Chasselat », dans **Vannes, 1993**, p. 138-143 à la bibliographie duquel on ajoutera **Saur**, 18, 1998, p. 298-299.
- 350 Voir *supra*, note 341.
- 351 Voir **Document 2**.
- 352 Voir Thierry Zimmer, « Jérôme Cartellier », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 74-76, à la bibliographie duquel on ajoutera : **Saur**, 16, 1997, p. 635. Il est intéressant de remarquer que cet artiste participa à l'insurrection de juin 1848 contre la fermeture des Ateliers nationaux et figura sur la liste générale consécutive des inculpés, avec la précision : « liberté » : voir **Georgel**, p. 223-225.
- 353 Voir **Georgel**, p. 223-225.
- 354 Voir *supra*, p. 8 et 23 ainsi que les notes 29, 166 et 248. La date de naissance de Joseph-Antoine nous est connue par l'indication, dans les papiers du procès de 1848, qu'il a alors trente-six ans ; voir, par exemple, Louis-José Barbançon, « Les transportés de 1848 (statistiques, analyse, commentaires) », *Criminocorpus* [En ligne], Les bagnes coloniaux, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/148> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.148> et le tableau afférent : *Idem*, Les transportés de 1848, *Musée Criminocorpus* publié le 16 octobre 2012, consulté le 31 août 2022. Permalien : <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/16946/>. En ce qui concerne la date de sa mort, celle-ci ne put survenir qu'après 1866, date à laquelle il communique des observations archéologiques à la *Revue africaine* : voir Beury, « Philippeville », *Revue africaine, Journal des travaux de la Société historique algérienne*, 10^e année, n^o 60, Alger, novembre 1866, p. 475-476. Déporté en Algérie, Beury s'intéressa à plusieurs reprises aux sites anciens de ce pays, qu'il publia parfois, comme Beury, « Note sur les ruines de Lambèse en 1852 », *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de Constantine*, 7^e vol./3^e série, 28, Imprimerie Adolphe Braham, Constantine, 1893, p. 95-102. Signalons qu'au cours de nos recherches, nous avons rencontré à plusieurs reprises un autre « Beury, architecte », dont le prénom n'est jamais mentionné, actif en 1827 ; l'ami de Rivoulon étant né en 1812, il ne peut s'agir que d'une homonymie.
- 355 Voir *supra*, p. 10 et note 48.
- 356 Voir *supra*, p. 11 et note 54.
- 357 Voir *supra*, p. 22 et 28.
- 358 Voir François Macé de Lépinay, « Un "nazaréen français". Savinien Petit (1815-1878) », dans *Bulletin de la Société de l'art français, année 2002*, 2003, p. 229-260, à la bibliographie duquel on ajoutera : **Nancy, 2004**.
- 359 Michel Caffort, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », dans *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Le Mans, 1998, p. 52-53.
- 360 Voir Boissin, *op. cit.*, 1994, p. 12-15.
- 361 Voir Michel Caffort, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », dans *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Le Mans, 1998, p. 52.
- 362 Voir François Macé de l'Épinay, « Hugues Fourau », dans **Vannes, 1993**, p. 62-64, à la bibliographie duquel on ajoutera : **Saur**, 43, 2004, p. 108.
- 363 Voir Thierry Zimmer, « Gillot Saint-Èvre », dans **Limoges, 1999**, p. 48-49.
- 364 Sur tous ces tableaux et leur achat ou commande, voir Pierre Angrand, « L'État mécène – période autoritaire du second Empire (1851-1860) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1968, p. 325-326.
- 365 Les photographies prises par Richebourg de ces trois derniers tableaux figurèrent à l'exposition de la London Photographic Society du 15 février au mois de mars 1858 sous les n^o 881, 882 et 883 (voir <http://peib.dmu.ac.uk>, consulté le 31 août 2022).
- 366 Voir **Foucart, 1987**, p. 263 et fig. 229.
- 367 Une médaille de deuxième classe au Salon de 1835 et une de première classe en 1838 ; voir *supra*, note 344.
- 368 Une médaille de troisième classe au Salon de 1838 ; voir *supra*, note 349.
- 369 Une médaille de deuxième classe au Salon de 1827 et une de première classe en 1841 ; des médailles de première classe à Boulogne (1837), Cambrai (1838) et Orléans (1839) ; voir *supra*, note 320.
- 370 Une médaille de troisième classe au Salon de 1844 et plusieurs rappels en 1857, 1859 et 1863 ; voir *supra*, note 328.
- 371 Une médaille de bronze à Cambrai en 1828 ; voir *supra*, note 319.
- 372 Une médaille de troisième classe en 1844 ; voir *supra*, note 329.
- 373 Une médaille de deuxième classe en 1863 ; voir *supra*, note 323.
- 374 Louis Jourdan, *Les peintres français. Salon de 1859*, Librairie nouvelle, Paris, 1859, p. 109-110.
- 375 Extraits de divers courriers conservés dans arch. nat., F²¹ 321, dr. 10.
- 376 Voir *supra*, note 325.
- 377 Voir Philippe Bonnet, « Alain-Marie Michel-Villeblanche », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 81-82.
- 378 Voir la notice de notre n^o **P.28**.
- 379 Récemment, Marie-Hélène Didier a établi une liste d'exemples de ce type pour les dépôts de l'État dans le département de l'Orne qui est édifiante : **Alençon, 2000-2001**, p. 54-65 et, tout particulièrement, p. 56-57.
- 380 **Georgel**, p. 64-67.
- 381 Voir Angrand, *op. cit.*, 1968, p. 303-348.

382 Voir **Tableaux**.

383 Tout aussi considérable était d'ailleurs la somme de mille quatre cent treize francs et trente-trois centimes, moyenne du prix par tableau obtenu par Rivoulon, bien au-dessus de beaucoup de ses condisciples abonnés aux huit cents ou, plus rarement, mille deux cents francs payés pour les copies.

384 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 15-17 (**Document 3**).

385 Voir *supra*, p. 32.

386 Cette relation est connue par la notice consacrée à Paul-Aimé Vallouy dans **Paris, Salon des refusés, 1863**, p. 51, n° 568 et 569. Sur cet artiste, voir <https://depuis1832.com/paul-aime-vallouy/> (consulté le 31 août 2022) et nos n° **S.8** et **S.8bis**.

387 Voir **Paris, Salon de 1861**, p. 505, n° 3953 où Michelez, exposant une lithographie, est mentionné en tant qu'élève de Rivoulon et d'Yvon ; il habite alors 45 rue Jacob.

388 Dès la pétition de 1840 (voir Francis Moulinat, « Histoire d'une pétition », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 14, Université Paul Valéry, Montpellier, 1992, p. 86 et *supra*, note 54), les artistes précisent que « Les décisions du jury ont tué plus d'un artiste, et chaque année nous accompagnons au cimetière de malheureux et jeunes artistes qui n'ont pu survivre à leurs espérances déçues [...] ».

389 Voir *supra*, p. 29.

390 Voir sur ce sujet l'ouvrage toujours d'actualité de Jean Rudel, *Technique de la peinture*, coll. « Que sais-je ? », n° 435, P.U.F., Paris, 1974 (septième édition), p. 27-28.

391 Voir *White*, p. 158-159 (1^{ère} édition : 1965). Il est intéressant de remarquer combien l'importance de cette commercialisation est, de plus en plus, considérée comme majeure pour la compréhension de l'évolution de la peinture au XIX^e siècle. Si, pour les *White*, ce phénomène est à l'origine même du changement de statut de l'artiste à cette époque, Jean-Claude Bouillon, dans sa préface de ce même ouvrage en 1991, estime qu'il s'agit d'une cause parmi d'autres (Jean-Paul Bouillon, « Préface », dans *White*, p. 12) alors qu'Alain Bonnet affirme qu'il s'agit du facteur primordial et originel du « bouleversement des structures sociales du métier d'artiste » (Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'école des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Collection « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 16).

392 Nos n° **P.30** et **P.32**.

393 On retrouve fréquemment la marque de cette maison au pochoir au revers des toiles. Il suffit par exemple de citer pour les rares sources publiées : *L'entrée du port de Dieppe* de Julius Hintz daté de 1851 et *Une régata à Venise* de William Wyld de 1854 (Véronique Moreau, *Peintures du XIX^e siècle 1800-1914, Catalogue raisonné*, 2, musée des Beaux-Arts de Tours – Château d'Azay-le-Ferron, Tours, 2001, p. 376 et 752). Pierre Miquel, sans citer, comme à son habitude, ses sources, précise que Déforge était également marchand de tableaux, lié un temps avec Goupil, et qu'il possédait une galerie : voir Pierre Miquel, *Art et argent 1800-1900*, coll. « L'École de la nature », 6, Éditions de la Martinelle, Mauress-la-Jolie, 1987, p. 403. Voir également le *Guide Labreuche. Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960* (uniquement en ligne : <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/deforge-et-carpentier> (consulté le 31 août 2022)).

394 **P.45**. Sur cette maison, voir <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/giroux> (consulté le 31 août 2022). Elle se trouvait, en 1849, non loin du temple protestant de l'Oratoire du Louvre, dans l'actuelle rue Marengo (1^{er} arrondissement).

395 **P.50** et **51**. Peut-être sont-ce seulement les cadres que Rivoulon acheta auprès de cette maison qui ne figure pas dans le *Guide Labreuche*. Cette adresse inhabituelle pour l'artiste pourrait peut-être s'expliquer par le lieu de résidence du couple portraituré ?

396 **P.54** ; voir <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/picard> (consulté le 31 août 2022).

397 **P.59**.

398 La marque de cette maison, au pochoir, figure par exemple, au revers du *Sommeil de l'Enfant Jésus* (1863) de Louis-Gabriel Bourbon-Leblanc (1813-1902) conservé dans la chapelle de Pompadour en Corrèze, sous la forme « HARDY-ALAN, 1 rue Childebert » (voir Palissy n° PM19000554) ; au revers du portrait de *François de Bourdelle, premier chirurgien du roi, fondateur de l'hospice de Lussac-les-Églises* déposé à la mairie de cette commune de Haute-Vienne (voir Palissy, n° PM87000205), sous la forme « HARDY-ALAN, Rue du Cherche-Midi Paris – ci-devant Rue Childebert 1 », marque identique sur le *Saint François de Sales remettant leur constitution à trois religieuses de l'ordre de la Visitation* de Savinien Petit daté de 1873 (**Nancy, 2004**, p. 50, n° 65) ; au revers de la toile de la *Jeune femme malade à l'hôpital Cochin* de Henri-Jules-Ferdinand Bellery-Desfontaines daté de 1893 (voir **Guéret, 2000**, p. 175). Voir <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/picard> (consulté le 31 août 2022). Cette maison dut sans doute déménager de la rue Childebert au Cherche-Midi quand le percement du boulevard Saint-Germain supprima la première voie.

399 Dans au moins un cas, le *Christ* de Givet (**P.54**) la trace de cette préparation blanche sur le bord supérieur de la toile permet d'affirmer que cette dernière avait sans doute été fournie industriellement préparée par la maison Picard.

400 Voir Rudel, *op. cit.*, 1974, p. 62.

401 Voir *White*, p. 92

402 Ces maisons fournissaient en effet tout le petit matériel, y compris, d'ailleurs, les chevalets, les châssis et les meubles d'atelier. Si nous n'avons pu retrouver des brochures publicitaires contemporaines de Rivoulon, signalons néanmoins Anonyme, *Catalogue Hardy-Alan, G. Vasseur Successeurs, Paris, 72 Boulevard Raspail*, Paris, 1913, qui donne une idée précise de l'éventail des fournitures proposé par cette maison fondée en 1804.

403 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 4 (**Document 3**).

404 Nos n° **P.28**, **P.29**, **P.33**, **P.37** et **P.57**.

405 Nos n° **P.32** et **P.53**.

406 Sur cet encadreur, voir par exemple les quelques lignes dans **Paris, 1989**, p. 9-13. Voir également <http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/maison/souty-lescudier> (consulté le 28 octobre 2016).

407 **P.64.** Cette marque figure par exemple au revers du *Saint Georges* d'Edouard Krug, daté de 1878 : voir Françoise Celer,
 408 « Edouard Krug », dans **Limoges, 1999**, p. 78. Cette maison ne figure pas dans le *Guide Labreuche*.
 409 Voir, par exemple la notice de notre n° **P.60**.
 410 **P.32** et **P.53**.
 411 **P.30**.
 412 Voir Denise et Jean-Claude Auvity, *Ville de Cusset (Allier) Église Saint-Saturnin, Saint Michel terrassant le démon*,
 Rapport de conservation- restauration d'une œuvre peinte, mai 1997, conservé aux archives de la médiathèque du patri-
 moine et à la D.R.A.C. d'Auvergne.
 413 Voir Thierry Zimmer, « Repos lors de la fuite en Égypte », dans **Reims, 2001**, p. 454.
 414 Voir la notice de notre n° **P.50**.
 415 **P.11**.
 416 **P.36** et **P.45**.
 417 **P.60**.
 418 **P.24**.
 419 **D.33** et **D.34**.
 420 Le cadre de *L'affaire des batteries blanches (P.59)* possède également ces éléments de renforts, mais il est bien difficile
 de pouvoir affirmer qu'il s'agit bien ici du choix de Rivoulon et non de celui du général Cler, destinataire de l'œuvre,
 voire de la mairie de Salins-les-Bains qui en a hérité et possède dans ses collections plusieurs encadrements du XIX^e
 siècle à éclisses d'angles.
 421 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10-11 (**Document 3**).
 422 Voir *supra*, p. 14 et notes 76 et 83..
 423 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 16 (**Document 3**).
 424 Voir Rudel, *op. cit.*, 1974, p. 113.
 425 Il convient de préciser que, le tableau étant accroché très haut dans l'église, nous avons dû redresser la photographie qui
 nous a été fournie, notre analyse pouvant en être faussée malgré le soin que nous avons apporté à cette manipulation.
 426 Voir **P. 53**, **D.32** à **D.34**.
 427 **D.33** et **D.34**.
 428 **D.32**.
 429 **P.50**, **P.51**, **P.58** et **P.78**.
 430 **D.31**, **D.36**, **L.10** et **L.13**.
 431 Voir les notices de nos **P.56** et **P.62**.
 432 **P.24**.
 433 **P.30** et **P.33**.
 434 **P.43**.
 435 Nous avons vérifié, grâce aux ressources de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, la concordance des numéros
 anciens et actuels des immeubles concernés, à l'aide, particulièrement, de Jeanne Pronteau, *Les numérotages des maisons
 de Paris du XVI^e siècle à nos jours*, coll. « Ville de Paris. Commission des travaux historiques. Sous-Commission de
 Recherches d'histoire municipale contemporaine », VIII, Paris, 1966.
 436 Voir arch. nat., F³¹ 76, feuille 30 : Vasserot et Bellanger, *Atlas général des quarante-huit quartiers de la Ville de Paris,
 1827-1836 : 2^e arrondissement ancien, Feydeau, îlots n° 22 et 23*, et Jacques Hillairet, *La rue de Richelieu*, Les Éditions
 de Minuit, Paris, 1966, p. 55-56.
 437 Voir arch. nat., F³¹ 75, feuille 01 : Vasserot et Bellanger, *Atlas général des quarante-huit quartiers de la Ville de Paris,
 1810-1836 : 2^e arrondissement ancien, Chaussée d'Antin, îlot n° 1* et Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues
 de Paris*, 2, (neuvième édition), Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 152.
 438 Voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 1, (neuvième édition), Les Éditions de Minuit, Paris,
 1985, p. 169.
 439 Voir arch. de la ville de Paris, *Cadastre de Paris par îlot (1810-1836), 11^e arr. ancien, Luxembourg, îlot 4*, F31/93/04
 (consultable en ligne sur http://archives.paris.fr/f/planspacellaires/tableau/?&crit1=14&v_14_1=11- consulté le 31 août 2022) et la notice du **P.17**.
 440 Voir arch. de la ville de Paris, *Cadastre de Paris par îlot (1810-1836), 11^e arr. ancien îlot 6*, F31/93/06 (consultable en
 ligne sur http://archives.paris.fr/f/planspacellaires/tableau/?&crit1=14&v_14_1=11 - consulté le 31 août 2022) et
 Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 1, (neuvième édition), Les Éditions de Minuit, Paris, 1985,
 p. 531 et *supra*, p. 18.
 441 Sur les nombreuses modifications connues par cette artère, voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de
 Paris*, 1, (neuvième édition), Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 423.
 442 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 4-5 (**Document 3**).
 443 Cet immeuble, qui comporte un grand nombre de vastes ateliers dans sa cour intérieure, abrite, dans le bel immeuble
 Napoléon III du fond de cour, l'IDEA (Institut design et architecture), en 2022.
 444 Il s'agissait peut-être, sans que nous puissions le prouver, de la maison Lemonnier, immeuble de rapport datant du milieu
 du XVIII^e siècle, détruite lors du percement du boulevard Raspail ; voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des
 rues de Paris*, 2, (neuvième édition), Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 188 et Jean-François Cabestan, *La conquête
 du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Picard, Paris, 2004, p. 270-274.
 445 **D.37**.
 446 **D.38**.
 447 **P.33**.
 448 **P.17**.
P.36.

449 **D.11 à D.27.**
450 **D.8 à D.10.**
451 **D.35.**
452 **D.30.**
453 **White**, p. 93.
454 Voir *supra*, note 51.
455 Cette remarque va à l'encontre des conclusions récentes de Nicole Heinich, s'appuyant sur *La Mansarde des artistes*, vaudeville de Scribe, Dupin et Varner édité en 1825, qui précise : « Le peintre de *La Mansarde des artistes* aurait pu barbouiller des enseignes pour payer le loyer, mais il ne s'y résigne pas : "J'aurais mieux fait de prendre un métier, de manier la lime, ou de pousser le rabot, que d'user ma jeunesse à des travaux sans nombre, à des études assidues... et pourquoi ?... pour mourir de misère et de faim à l'entrée de la carrière." La bohème, c'est la revendication sinon orgueilleuse, du moins attendrie, d'une situation financière médiocre, qu'un fils d'artisan vivrait comme normale à ses débuts et honteuse ensuite, mais qui apparaît comme singulière pour cette catégorie de nouveaux peintres, enfants d'assez bonnes familles. » (Nicole Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », NRF-Gallimard, Paris, 2005, p. 29). En effet, Rivoulon, et il ne fut pas le seul dans ce cas, était fils de cordonniers sans doute peu fortunés, ce qui ne l'empêcha sans doute pas de fréquenter une certaine bohème. Sur Rivoulon fournisseur de moules pour chocolatier, voir p. 10, 27 et la notice de notre n° **S.2**.
456 Voir *supra*, p. 14.
457 **White**, p. 68.
458 **White**, p. 93.
459 Cette phrase est un vibrant plaidoyer pour le maintien du principe d'inaliénabilité, aujourd'hui menacé en France.
460 **White**, 59.
461 **White**, p. 63. Il convient en effet de nuancer l'observation dans le domaine des aides financières puisque, en raison des sources employées par les auteurs, seules les acquisitions de la direction des beaux-arts sont prises en compte et non les aides et les acquisitions de la direction des musées, tant que ces deux institutions furent séparées. Ainsi Rivoulon reçut-il cinq cents francs d'aides diverses, entre 1834 et 1842, par la seconde, et il ne fut sans doute pas le seul.
462 Il s'agit de Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863) dont les White utilisèrent les *Lettres d'un artiste sur l'état des arts en France*, Chez l'auteur, Paris, 1848.
463 **White**, p. 80-81.
464 **White**, p. 104.
465 Ce que pourrait laisser supposer le récent ouvrage d'Alain Bonnet, Véronique Goarin, Hélène Jagot et Emmanuel Schwartz, **Roche-sur-Yon (La), 2007**.
466 Voir notes 327 et 455, ainsi que Nicole Heinich, *op. cit.*, 2005, ouvrage qui mentionne par ailleurs, en notes et en bibliographie, la quasi-intégralité de l'œuvre de cet auteur.
467 Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIXe siècle*, Coll. « Histoire culturelle de l'Europe », n°5, Honoré Champion, Paris, 2003.
468 Revoir, à ce propos, la citation des White retranscrite p. 46 de notre ouvrage.
469 Analyse partagée par Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIXe siècle*, coll. « Art et société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 169-170.
470 Dimensions données par le Registre du Salon de 1833 et correspondant au cadre retrouvé à Hauteville House à Guernesey (voir **S.1**).
471 Voir Jacques-Edouard Lebey dit Lebey de Bonneville, « Intérieurs de quelques célébrités contemporaines, III M. Victor Hugo », dans *Le Moniteur des feuilletons*, Paris, 1^{er} septembre 1844, p. 6. Lors d'une discussion en 2017, Gérard Audinet, directeur des Maisons de Victor Hugo, Paris/Guernesey, émettait l'idée que, parmi ces sculptures, pouvait figurer le bas-relief de Jehan Duseigneur représentant Quasimodo abreuvé par Esmeralda dont on ignore le lieu de conservation actuel. Nous émettrions volontiers l'hypothèse que s'y trouvait peut-être aussi des œuvres d'Antonin Moine (1796-1849), sculpteur illustrant des thèmes proches de ceux développés par Rivoulon avec lequel il collabora (voir **S.4**, p. 10, 27-28 et note 220), auteur d'une *Esmeralda* et d'un *Phoebus* (voir **Lami**, 3, 1919, p. 461-463), dont le suicide fut évoqué par Victor Hugo dans *Choses vues* (voir Victor Hugo, *Choses vues : nouvelle série*, Calmann Lévy, Paris, 1900, p. 227-229).
472 Voir Anonyme, Catalogue sommaire d'un bon mobilier, objets d'art et de curiosité [...] pour cause de départ de M. VICTOR HUGO, Rue de la Tour-d'Auvergne, n. 37, cat. vente, imprimerie et lithographie Maulde et Renou, Paris, 1852, p. 4. Le texte décrit certes une glace, mais il est certain que Victor Hugo a alors déjà séparé la toile du cadre et utilisé ce dernier comme miroir. Ce fait est confirmé par Théophile Gautier qui assiste à la vente : « une glace à cadre de terre cuite où se déroulaient, à travers les arabesques de l'ornementation, les principales scènes du roman de Notre-Dame de Paris » (Théophile Gautier, « Vente du mobilier de Victor Hugo en 1852 », dans Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, G. Charpentier & Cie, Paris, 1874, p. 126-133). Dans un article de 1885, Henri Deschamps (1815-1891) précise, sous un de ses pseudonymes, qui était l'auteur de cet encadrement : « Il y avait, dans le cabinet de travail du Maître, un petit monument de statuaire très intéressant à plus d'un titre : c'était un grand panneau de sculpture en relief, divisé en de nombreux compartiments, et dans lesquels le statuaire Rivoulon avait reproduit les principales scènes de Notre-Dame de Paris. C'était, croyons-nous, une œuvre unique. Ce petit monument avait figuré au Salon. Le jour de la vente, il atteignit péniblement trois cents francs » (Macé de Challes, « Victor Hugo vendu à l'encan », dans *Le Figaro*, Paris, mercredi 30 décembre 1885, p. 3). Cette affirmation est très curieuse car le cadre n'avait visiblement pas été vendu puisqu'on le retrouve faisant partie du frontispice de Hauteville House ; sans doute s'agit-il d'une erreur de l'auteur, au même titre que l'affirmation que l'œuvre avait été présentée au Salon, ce qui est faux. Voir également la notice de notre **S.1**.
473 Gérard Audinet nous a précisé que ce tableau est inventorié sur le registre de la maison Victor Hugo de la place des Vosges avec une mention « fonds ancien du musée », mais au beau milieu d'une série venant de Hauteville House.

474 L'attribution de ce dessin à Nanteuil a été faite par Éric Moinet, alors conservateur du musée des Beaux-Arts d'Orléans, et confirmée par Pierre Georgel (voir archives du musée des Beaux-Arts d'Orléans, Dossier de l'œuvre, *Courrier de Pierre Georgel à Éric Moinet*, 16 octobre 1996).

475 Voir **Typologie des signatures de Rivoulon**, p. 345.

476 Ce qui est le cas de presque toutes ses œuvres picturales, voir **P.32**, **P.33**, **P.36**, **P.54**, **P.58** et **P.59**.

477 Ce qui est le cas pour la quasi-totalité de son œuvre connue.

478 Voir p. 22-23 et **L.1**.

479 Victor Hugo, « Notre-Dame de Paris », *Romans*, 1, coll. » L'Intégrale », Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 321-326.

480 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 321.

481 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 344-350.

482 Il nous est difficile de distinguer ici si cet intérêt relevait d'une condamnation de ces pratiques ou d'une certaine fascination. Rivoulon représenta ainsi, en 1848, *L'In-pace, supplice en usage dans les couvents* (**P.39**). Il est intéressant de remarquer que le terme même d'« in-pace » est celui employé par Victor Hugo pour décrire la cellule d'Esmeralda ; voir Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 351 (Livre huitième, *IV. Lasciate ogni speranza*).

483 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 350-354.

484 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 351.

485 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 354.

486 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 398-409.

487 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 409.

488 Dans Livre sixième, III, *Histoire d'une galette de maïs* ; voir Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 316.

489 **P.53**.

490 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 246 (Livre premier, *II. Pierre Gringoire*) et 253 (Livre premier, *III. Monsieur le cardinal*).

491 **P.53**.

492 Voir p. 37-41.

493 Voir *supra*, note 472.

494 Sur ces frontispices, voir par exemple leur reproduction dans Aristide Marie, *La Vie et l'Art Romantiques. Célestin Nanteuil, Peintre, Aquafortiste et Lithographe 1813-1873*, H. Floury, Paris, 1924.

495 Grâce à l'amabilité de Gérard Audinet, directeur des Maisons de Victor Hugo, Paris et Guernesey, et de Claire Lecourt-Aubry, il a été possible de faire réaliser une photographie à l'échelle 1 du tableau conservé à la maison Victor Hugo de Paris et de la placer dans le cadre à Guernesey pour restituer l'œuvre dans son intégralité ; de fait, notre **Figure 32** a des reflets dus à l'imposte de l'entrée de Hauteville House que nous n'avons pu éviter.

496 Voir Jean-Loup Champion, « Jean-François-Théodore Gechter (1796-1844), sculpteur romantique et ses éditions de bronzes : un album inédit », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2013, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 2014, p. 173-254.

497 Si notre lecture est bonne, le dernier chiffre pouvant être tronqué et être en réalité un zéro, il pourrait s'agir de la date supposée de naissance de Nicolas Flamel.

498 Comme on en voit, par exemple, sur une tapisserie flamande des années 1500-1530 conservée au Metropolitan Museum of Art de New-York, inv. 1974.228.2 (visible sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465978> - consulté le 31 août 2022). La tenue portée par le fauconnier de Rivoulon est par ailleurs très proche de celle du portrait d'Hans Holbein le jeune, *Robert Cheseman*, peint en 1533, conservé au Mauritshuis de La Hague, sous le n° d'inv. 276 (visible sur <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/portrait-of-robert-cheseman-14851547-276/detailgevevens/> - consulté le 31 août 2022).

499 Voir, par exemple, Livre premier, *I. La Grand'Salle* (Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 248).

500 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 362-365 (Livre neuvième, *I. Fièvre*).

501 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 259 (Livre premier, *V. Quasimodo*) et 263-264 (Livre deuxième, *III. Besos para golpes*).

502 Leur position rappelle celle des condamnés au pilori telle que décrite par Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 318 (Livre sixième, *IV. Une larme pour une goutte d'eau*).

503 S'il s'agit d'une chape, le décor sur l'épaule témoignerait de la présence d'un chaperon décoré. S'il s'agit d'un pluvial, nous serions en présence d'une sorte de décor en écusson peu conventionnel.

504 Voir p. 57.

505 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 320 (Livre sixième, *IV. Une larme pour une goutte d'eau*).

506 Rivoulon utilisera à nouveau ce motif en 1844 (voir **L.7**).

507 Voir sur ce sujet, le remarquable article de François Boespflug, « Le diable et la Trinité tricéphales. À propos d'une pseudo- « vision de la Trinité » advenue à un novice de saint Norbert de Xanten », dans *Revue des sciences religieuses*, 72/2, 1998, p. 156-175.

508 Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_de_Nicolas_Flamel (consulté le 31 août 2022).

509 On peut consulter à ce sujet le très bon article, parfaitement documenté, de l'encyclopédie Wikipedia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Flamel#cite_ref-68 (consulté le 31 août 2022). L'église Saint-Jacques-la-Boucherie fut, excepté son clocher, détruite en 1797 (voir Jacques Hillairet, *Connaissance du vieux Paris. Rive droite, rive gauche & les Iles*(sic) *Les villages*, Éditions Princesse, Paris, 1956, p. 84-86) et l'église des Saints-Innocents ainsi que le cimetière attenant, dix ans plus tôt, en 1786 (Hillairet, *op. cit.*, 1956, p. 109-110). C'est d'ailleurs devant ce relief, confondu avec le tombeau des Flamel, que médite fréquemment Claude Frolo comme précisé dans le Livre quatrième, *V. Suite de Claude Frolo* ; voir Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 295.

510 Inv. Cl. 18823 (voir <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/epitaphe-de-nicolas-flamel.html>, consulté le 31 août 2022).

511 Pierre Arnauld, *Trois traités de la philosophie natvrelle, non encore imprimez : scavoir, Le secret livre dv tres-ancien philosophe Artephivs, traitant de l'art occulte & transmutation metallique, latin françois : plvs, Les figvres*

- hieroglyphiques de Nicolas Flamel, ainsi qu'il les a mises en la quatriesme arche qu'il a bastie au Cimetiere des innocens à Paris, entrant par la grande porte de la ruë S. Denys, & prenant la main droite, avec l'explication d'icelles par iceluy Flamel : ensemble, *Le vray liure du docte Synesivs abbé grec, tiré de la bibliotheque de l'empereur sur le mesme subiect, le tout traduit par P. Arnauld sieur de la Chevalerie Poitevin*, chez la veuve M. Guillemot & S. Thiboust, Paris, 1612. La partie soi-disant rédigée par Nicolas Flamel est consultable sur <http://livres-d-hermes.com> (consulté le 31 août 2022). Il est intéressant de remarquer que, dans un contexte historique semblable, le règne de Louis XI, Rivoulon insèrera, vers 1850, des hiéroglyphes sur le dais protégeant le souverain dans sa *Première opération de la pierre* (**P.53**), réminiscence certaine de *Notre-Dame de Paris*.
- 512 Didier Kahn, « Alchimie. Occident moderne. Survivances (XIX^e-XX^e siècles) », dans Jean Servier, (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, 2^e édition/2^e tirage, PUF, Paris, 2017, p. 48.
- 513 Voir Gérard, « Fragments de Nicolas Flamel, drame-chronique », dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, 33^e volume/1^{ère} livraison, Paris, 2 avril 1831, p. 576-586 et 34^e volume/2^e livraison, Paris, 9 juillet 1831, p. 59-69 et Jean Richer, « Nerval Gérard De, 1808-1855. Occident moderne », dans Jean Servier, (dir.), *op. cit.*, 2017, p. 920-921.
- 514 Cet attrait pour le fantastique, tout à fait évident dans le présent cadre, semble avoir été très présent dans les premières années de la carrière de Rivoulon (voir, par exemple notre **L.7**). Ceci pourrait expliquer l'iconographies des deux couteaux offerts par Antoine Ber au Cussetois dans les années 1840 (voir p. 13). Nous nous sommes même interrogé sur la question de l'appartenance de l'artiste à une loge maçonnique au vu de son implication dans la société des « Droits de l'homme » très inspirée par la Charbonnerie, et de ses amitiés parmi les sculpteurs élèves de David d'Angers, mais nos recherches en ce sens auprès du musée de la Franc-Maçonnerie en 2019 n'ont donné aucun résultat.
- 515 Il s'essaiera à nouveau à cette association en 1841, le jury du Salon n'adhérant pas plus alors à ce concept et n'acceptant qu'une seule des quatre œuvres (voir **P.25**, **P.26**, **S.6** et **S.7**).
- 516 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 242. Sur l'obsession « numérolgique » de Hugo, voir Jean Richer, « Hugo Victor, 1802-1885. Occident moderne », dans Jean Servier, (dir.), *op. cit.*, 2017, p. 618-619.
- 517 Voir, par exemple, Danièle Oger, « Évariste Vital Luminais (attribué à). *Charité de saint Martin* », dans **Tours, 1997**, p. 72-74, n° 6.
- 518 Huile sur toile ; H. 165, L. 130 ; Salon de 1833, n° 476 ; Paris, Maison Victor Hugo, inv. MVHP-P-767 ; **Paris, 1985-1986**, p. 518 et n° 728, p. 803.
- 519 Voir *supra*, p. 22-23.
- 520 Sous le n° 246 ; datées de 1831, soit l'année même de la parution du roman, elles sont aujourd'hui conservées dans la Maison Victor Hugo de Paris sous le n° d'inv. MVHP-D-317, MVHP-P-320 à 323 ; voir Aristide Marie, *La Vie et l'Art Romantiques. Le peintre poète Louis Boulanger*, H. Floury, Paris, 1925 p. 111 et **Paris, 1985-1986**, p. 520-521 et n° 730-734, p. 803.
- 521 Voir p. 22-23.
- 522 **Paris, 1985-1986**, p. 570-571.
- 523 La comparaison de l'écriture sur le dessin avec celle de Nanteuil en 1869, connue par le fac-similé publié entre les pages 56 et 57 de l'ouvrage d'Aristide Marie, *op. cit.*, 1924, n'est pas concluante ; mais il est vrai que plus de trente ans séparent les deux textes. Il convient également de signaler une lithographie très proche, par l'esprit, du présent dessin dont elle est exactement contemporaine : *Au bord du Mançanares – six scènes de Genre – Paroles de Mr A. Gourdin – Musique de Mr A. Pilati – dédiées à leur ami – Jansenne* ; sdbg : *Célestin Nanteuil 1836* ; Département des estampes et de la photographie, C. Nanteuil DC 290+. La date portée sur le dessin d'Orléans pourrait laisser supposer que nous sommes en présence d'une illustration liée à la création de l'opéra de Louise-Angélique Bertin (1805-1877), *La Esmeralda*, sur un livret d'Hugo, le 14 novembre 1836 : peut-être une esquisse pour la couverture de la partition ? Sur cet opéra, voir Joël-Marie Fouquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 2003, p. 137-138 et pour le texte du livret, Victor Hugo, *Œuvres dramatiques complètes. Œuvres critiques complètes*, réunies et présentée par Francis Bouvet, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1963, p. 599-624.
- 524 Thème qui inspira à nouveau Rivoulon en 1848 (voir **P.40**). La nature de cette scène n'avait pas été proposée par Pierre Georgel qui avait identifié, par ailleurs, les trois autres panneaux (voir note 474).
- 525 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 339-340 (Livre septième, *VII. Le moine-bourru*).
- 526 Voir p. 22-23 et note 153.
- 527 Voir **IND.1** Cette gravure ne figure pas dans l'ouvrage fort complet, malheureusement non publié, de Geneviève Moutaux, *Célestin Nanteuil (1813-1873). Catalogue raisonné des Eaux-fortes, des Lithographies et des Illustrations*, 1, Mémoire de l'École du Louvre, Cours d'histoire de la gravure, 1984, p. 138.
- 528 Pour le *Portrait de Victor Hugo*, eau-forte de 1832 insérée dans l'édition Renduel de *Han d'Islande* en 1833 (voir *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, 1985, p. 526 et n° 702, p. 802) ou le frontispice de *Notre-Dame de Paris* pour la même édition (**Paris, 1985-1986**, p. 519 et n° 728, p. 803). Voir également **Paris, 1963**, n° 94
- 529 On n'en sait guère plus sur les années de formation de Nanteuil en tant que lithographe, que sur celles de Rivoulon ; voir le point récent fait dans **Montauban & Besançon, 1999-2000**, p. 156-157.
- 530 **Paris, 1985**, p. 570.
- 531 **L.1**.
- 532 Victor Hugo, *op. cit.*, 1963, p. 241.
- 533 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1833.
- 534 D'après le Registre du Salon de 1833.
- 535 Voir p. 13 et 28.
- 536 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1834.
- 537 D'après le Registre du Salon de 1834.
- 538 Notre n° **P.4**.
- 539 Notre n° **P.4**.

540 Date d'ouverture de l'exposition de Cambrai.
541 Notre n° **P.3**.
542 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1834.
543 D'après le Registre du Salon de 1834.
544 Sur ce thème, voir **Rouen, 1978** à la bibliographie duquel on ajoutera, entre autres : Stéphane Guégan, « Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cheval sauvage mort de fatigue », dans **Paris, Strasbourg & New-York, 2002-2003**, p. 335-337, n° 203. Les renseignements fournis dans notre notice sont tous tirés, sauf indication contraire, du premier ouvrage.
545 1827 ; Huile sur toile ; H. 52,5, L. 39,2 ; don de Gauguin en 1835 ; musée des Beaux-Arts de Rouen, inv. 835.3. Voir <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/le-supplice-de-mazeppa> (consulté le 31 août 2022).
546 Victor Hugo, « XXXIV Mazeppa », *Les Orientales*, dans *Poésies*, 1, coll. « L'Intégrale », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 250-252.
547 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1835.
548 D'après le Registre du Salon de 1835.
549 Voir Marie-Claude Chaudonneret, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Revoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Arthena, Paris, 1980, p. 63, n°8 et François Pupil, *Le Style Troubadour*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1985, p. 124-125 et 516. Le lieu de conservation actuel de cette œuvre est inconnu.
550 Ce tableau ne nous est connu que par une lithographie conservée dans une collection particulière. Sur Clérian, voir *Dictionnaire de biographie française*, 8, 1959, col. 1482.
551 Huile sur toile ; H. 36, L. 33 ; Salon de 1812, n° 754 ; collection particulière ; Galerie Frédérick Chanoit, *D'un style troubadour à la Belle époque. Un siècle de dessins et peintures*, cat. exp., galerie Frédérick Chanoit-Paris, 19 mars-20 avril 2001, galerie Frédérick Chanoit, Paris, 2001, n° 2.
552 Huile sur toile ; H. 210, L. 163 ; Salon de 1822, n° 265 ; musée-château de Blois, inv. D.865.I.I. Voir Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.* 1980, p. 44 (avec illustration noir et blanc) ; François Pupil, *op. cit.*, 1985, p. 124-125 et 516 ; **Blois, 1989**, p. 191-193, figure 80 ; **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, 2, p. 38.
553 Sous le n° 2285. Huile sur toile ; H. 92, L. 120 ; musée des Beaux-Arts d'Auch, inv. 930-12 (musée du Louvre, inv. 8205 et LP 183).
554 Sous le n° 376. Huile sur toile ; H. 177, L. 132 ; musée national du château de Versailles, inv. n° MV 7235 (en dépôt au Sénat) ; voir *Constans*, 1, p. 173.
555 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1835.
556 D'après le Registre du Salon de 1835.
557 Sur ce sujet, voir François Pupil, *op. cit.*, 1985, p. 314-316 et 470-481, principalement.
558 *Ibidem*, p. 314.
559 *Ibidem*, p. 473-474 (ill.).
560 **P.6**.
561 Nos n° **P.9, P.15, P.32** et **P.44**.
562 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1835.
563 D'après le Registre du Salon de 1835.
564 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1836, époque à laquelle l'œuvre fut refusée par le jury.
565 Les dimensions données dans le Registre du Salon de 1836 sont de 180 x 250. Il est fréquent que les mesures soient données avec le cadre, ce qui semblerait tout à fait logique, le but de cette information étant de prévoir l'encombrement sur les cimaises du Salon (voir Jean-Marc Leri, « Les registres de copistes et de Salons des archives des musées nationaux : une source biographique des artistes du XIX^e siècle à informatiser », dans *A la Recherche de la Mémoire. Le Patrimoine Culturel*, actes du colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA, Paris, 16-19 août 1989, édité par Huguette Rouit et Jean-Marcel Humbert, K.G. Saur, Munich, Londres, New-York, Paris, 1992, p. 119).
566 Il fut député des Côtes-du-Nord de 1835 à 1839 et maire de Dinan ; voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, V, p. 244.
567 Le dossier conservé aux archives départementales des Côtes-d'Armor ne comporte que les pièces administratives afférentes à l'opération et celui de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie que l'ordre de service. D'après le seul devis conservé, l'état du tableau n'était alors pas très bon. Il présentait des chancis locaux, un trou dans la partie supérieure droite, la toile était « ruinée dans le bas à droite » et des repeints étaient apparents. La restauration semble avoir consisté en un assainissement du revers, après protection de la face, un refixage en plein à la colle de peau, un rentoilage, le montage sur un châssis neuf à clés en sapin (le châssis du XIX^e siècle s'avérant visiblement irrécupérable), un nettoyage, la suppression des repeints, le masticage des lacunes, un ragréage et une régénération du vernis complété, ensuite, par un vernissage de protection général satiné. Il convient de remarquer qu'en quinze ans, le tableau s'est à nouveau dégradé, présentant un chancis général et de nombreuses efflorescences dues à la présence de champignons ayant contribué à des soulèvements localisés de la couche picturale. Des scrupules, en partie basse, menacent de crever la toile posée trop près du mur.
568 Anonyme, « Feuilleton. La mort de Duguesclin, tableau par M. Rivoulon », dans *Le Dinannais*, 25 novembre 1838, snp
569 Bertrand d'Argentré, *Abrégé de l'histoire de Bretagne*, Vve de C. Coignard et C. Cellier, Paris, 1695.
570 Il s'agissait de notre n° **P.15**.
571 L'état actuel de l'œuvre, extrêmement chancie, ne nous a pas permis de lire précisément ce décor.
572 Sur les circonstances de la mort de du Guesclin, voir, par exemple, Anne Joulia, *Bertrand Du Guesclin*, Mende, 1980, p. 56-60.
573 Voir Pol Potier de Courcy, *Nobiliaire et armorial de Bretagne*, I, 6^e édition, Imprimerie de la manutention, Mayenne, 1986, p. 496-497.
574 Sur le gisant de du Guesclin, voir Alain Erlande-Brandenburg, « Le Moyen Age », dans **Saint-Denis, 1975**, p. 27, n° 53.

- 575 Voir Anne Joulia, *op. cit.*, 1980, p. 57. Il est tout à fait possible que l'arme brandie soit, comme le précise l'auteur anonyme du *Dinannais* (voir *supra*, p. 76, celle du connétable qu'il avait réclamée pour la baiser, épisode précédant de peu son trépas et souvent représenté au début du XIX^e siècle ; voir, par exemple, le tableau de Tony Johannot connu par une gravure (notre **Figure 31**) reproduite par Jean Auber, « Antoine Rivoulon. Reddition du château neuf de Randon ou La Mort de Du Guesclin », dans **Roche-Jagu (La)**, 1991, p. 188.
- 576 Voir Pol Potier de Courcy, *op. cit.*, I, 1986, p. 260. Dans le tableau de Nicolas-Guy Brenet (voir note 591), c'est également Olivier de Clisson qui désigne le corps du connétable comme en témoigne le livret du Salon de 1777 qui identifie à ses côtés le maréchal de Sancerre. Néanmoins, l'assertion selon laquelle Louis de Champagne serait reconnaissable par le bâton qu'il tient, qui évoque le fait qu'il succéda à Bertrand du Guesclin dans sa charge (argument avancé dans Anke Repp-Eckert, « Nicolas-Guy Brenet », dans **Cologne, Zurich & Lyon, 1987-1988**, p. 207), est erronée. En effet, c'est bien Olivier de Clisson qui succéda à du Guesclin, le comte de Sancerre ne devenant connétable qu'en 1397. Ce bâton n'est sans doute que l'insigne de sa charge de maréchal.
- 577 Voir Anne Joulia, *op. cit.*, 1980, p. 57.
- 578 Voir *supra*, note 572.
- 579 Précision donnée par Jean Favier, *La Guerre de Cent ans*, Fayard, Paris, 1980, p. 198-203.
- 580 Comme le précise l'auteur anonyme du *Dinannais* de 1838, ces armes sont bien celles des Saint-Pern : « d'azur à dix billettes percées d'argent, 4.3.2. et 1. » (voir Pol Potier de Courcy, *op. cit.*, II, 1986, p. 543-544). Bertrand de Saint-Pern était le parrain de du Guesclin depuis 1320 et soutint avec lui la défense de Rennes assiégée par le duc de Lancastre en 1356. Le chevalier représenté ici est le fils du précédent, prénommé comme son père ; il était le filleul du connétable et avait été nommé capitaine de la Roche-Derrien en 1371. La présence de ce personnage, absent des œuvres de même thème, s'explique sans doute par le fait qu'il s'agissait d'un ancêtre du député des Côtes-du-Nord à l'origine de l'attribution de l'œuvre. Il est tout à fait vraisemblable que l'artiste ait pris contact avec cet homme politique en amont de la réalisation de ce tableau ou qu'il l'ait modifié pour obtenir ce soutien.
- 581 Voir Anne Joulia, *op. cit.*, 1980, p. 57.
- 582 Voir p. 40 et **Figure 12**.
- 583 Voir p. 40 et **Figure 12**.
- 584 Voir *supra*, note 581.
- 585 **P.11** et p. 23-24.
- 586 Alexis-Paulin Pâris (éd.), *Les Grandes Chroniques de France : selon que elles sont conservées en l'église de Saint-Denis*, 6 volumes, Techener Libraire, Paris, 1836-1838.
- 587 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 6 (**Document 3**).
- 588 Il est certain que Rivoulon possédait l'édition Cajani de 1844 à laquelle il avait participé pour l'illustration (voir nos n^o **D.8** à **D.24**) : **Anquetil, 1844**, p. 386-387. Mais à l'époque où il réalisa cette toile, Rivoulon utilisa sans doute une des nombreuses éditions parues depuis 1805, la seule année 1830 comptant, par exemple, six rééditions en tous formats (voir p. 224-227).
- 589 Voir notre n^o **P.44**.
- 590 Bibliothèque nationale de France, Cabinet des manuscrits, Ms. Fr. 6465, F^o 458 ; voir **Paris, 2003**, p. 247, n^o 26, f.456. Ces enluminures illustrant *Les Grandes Chroniques de France* ont été attribuées à Fouquet dès 1838.
- 591 Huile sur toile ; H. 264 - L. 383 ; Versailles, musée du château de Versailles, inv. M.V. 26. Sur ce tableau, voir François Pupil, *op. cit.*, 1985, p. 359-360 ; Anke Repp-Eckert, « Nicolas-Guy Brenet », dans **Cologne, Zurich & Lyon, 1987-1988**, p. 207-208 et la reproduction en couleur de la répétition de 1778 conservée au musée des Beaux-Arts de Dunkerque (huile sur toile ; H. 55 - L. 77 ; Dunkerque, musée des Beaux-Arts, n^o inv. BA. P. 369) ; sur cette esquisse, voir **Paris, 1979-1980**, p. 124-125, n^o 278 ; Cavanna, « Nos ancêtres les gaulois, le temps des égorgeurs », 2, Albin Michel, Paris, 1992, p. 94.
- 592 Huile sur toile ; H. 310 - L. 420 ; Salon de 1806, n^o 509 ; Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. D 24.5.1 ; voir archives nationales, F²¹ 4909B, dr 10 et Joconde 00000074791.
- 593 Voir Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, 14, Paris, 1807, p. 77-78 (pl. 35, gravée par Normand).
- 594 Landon, *op. cit.*, 1807, p. 77-78.
- 595 Lieu de conservation actuel inconnu.
- 596 *Hommage funéraire rendu à Duguesclin* ; huile sur toile ; H. 146, L. 113 ; sbg ; Salon de 1833, n^o 573 ; château-musée de Dinan, inv. 2000.02.2.
- 597 Présentée au Salon de 1834, sous le titre *Mort de Du Guesclin* (n^o 1034). L'ouvrage d'Aristide Marie, *Alfred et Tony Johannot, peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, 1925, p. 68 et 92, précise qu'il s'agissait d'une œuvre de petites dimensions, de qualité médiocre, qui figura à la vente de la collection Rouart. Si son lieu de conservation actuel est inconnu, il convient de remarquer que cette œuvre est passée à la vente Demidoff du 13 au 16 janvier 1863, où elle fut adjugée pour la somme de mille cinq cents francs (voir **Bénézit, 1976**, 6, p. 81).
- 598 **P.3**.
- 599 Voir *supra*, note 575.
- 600 Présenté au Salon de Valenciennes de 1835, sous le n^o 344 (voir **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, 2, p. 125) ; lieu de conservation actuel inconnu. Le texte mentionné en légende est tiré des *Anciens Mémoires de Du Guesclin*. Misbach eut sans doute accès à la traduction de Le Febvre parue chez Foucault en 1824 ; voir Petitot Claude-Bernard, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, 4 et 5, Foucault, Paris, 1824.
- 601 Huile sur toile ; H. 310 - L. 300 ; Salon de 1838, n^o 12 ; Caen, musée des Beaux-Arts, disparue dans l'incendie du musée en 1944 ; voir Marie-Madeleine Aubrun, *Théodore Caruelle d'Aligny. 1798-1871. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, Imprimerie Chiffolleau S.A., Paris, 1988, p. 86, n^o 53 (pour l'huile sur toile) et p. 282, n^o D. 265 (pour le dessin préparatoire).

- 602 Mine de plomb sur papier ; H. 11 – L. 17,5 ; Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques (inv. RF 8340 Recto) ; voir <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020116835> consulté le 31 août 2022) ; voir Marie-Madeleine Aubrun, *op. cit.*, 1988, p. 283, n° D. 266 et notre note 601. Dans ce dessin, le corps du connétable est exposé sous une petite tente où viennent se recueillir Français et Anglais.
- 603 Voir *supra* note 591
- 604 Christian Amalvi, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, Paris, 1988, p. 97.
- 605 Huile sur toile ; H. 425 – L. 260 ; Versailles, musée du château de Versailles, n° inv. M.V. 2686 ; voir Cavanna, *op. cit.*, 1992, p. 92-93 et *Constans*, 1, p. 533.
- 606 Présenté au Salon de Douai de 1827, sous le n° 9 (voir *Calais, Dunkerque & Douai, 1993*, 2, p. 12) ; lieu de conservation actuel inconnu.
- 607 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1836.
- 608 D'après le Registre du Salon de 1836.
- 609 **P.6.**
- 610 Peu de temps avant la date de réalisation du tableau de Rivoulon, Ferdinand-Philippe s'illustra en effet par sa mansuétude et sa sollicitude : lors des émeutes de Lyon en novembre 1831 et pendant l'épidémie de choléra de 1832 ; voir Béatrice de Andia, « Incarnation du romantisme parisien », dans *Paris, 1993*, p. 13 et Joëlle Hureau, *L'espoir brisé, le Duc d'Orléans, 1810-1842*, Paris, 1995, p. 204-207 et 220-223.
- 611 Voir Victor Hugo, « Les chants du crépuscule », dans *Poésies*, 1, coll. « L'Intégrale », Paris, 1972, p. 339 et Bernard Degout, « Victor Hugo », dans *Paris, 1993*, p. 58-59.
- 612 Fourchette située entre la date du courrier de Rivoulon à la surintendance, daté du 3 avril 1836, précisant qu'il a commencé ce tableau depuis l'année précédente et celle de l'enregistrement des notices du Salon de 1837.
- 613 Le relevé de ce texte a été effectué par Mme Anne de Balmorche, chercheur à l'Inventaire de l'Indre-et-Loire. Il est tiré de la *Vita Beati Martini* (397-403/404) de Sulpice Sévère, ouvrage auquel Rivoulon a emprunté plusieurs extraits des chapitres II, III et XI dont voici la traduction :
- chapitre II, 1-2 ; lignes 1 à 3 de la stèle : *Martin originaire de Pannonie fut élevé en Italie à Pavie. Ses parents n'étaient pas de petites gens selon l'ordre de ce monde, mais ils étaient païens. D'abord simple soldat, son père fut ensuite tribun militaire. Lui-même suivit la carrière des armes dans sa jeunesse, il servit dans la cavalerie de la garde sous l'empereur Constance, puis sous le César Julien. Ce n'était pas pourtant de son plein gré.*
- chapitre III, 1-2 ; lignes 4 à 8 de la stèle : *C'est ainsi qu'un jour où il n'avait sur lui que ses armes et un simple manteau de soldat, au milieu d'un hiver qui sévissait plus rigoureusement que de coutume, à tel point que bien des gens succombaient à la violence du gel, il rencontre à la porte de la cité d'Amiens un pauvre nu : ce misérable avait beau supplier les passants d'avoir pitié de sa misère, ils passaient tous leur chemin. L'homme rempli de Dieu comprit donc que ce pauvre lui était réservé, puisque les autres ne lui accordaient aucune pitié. Mais que faire ? Il n'avait rien, que la chlamyde dont il était habillé : il avait en effet sacrifié tout le reste pour une bonne œuvre semblable. Aussi saisissant l'arme qu'il portait à la ceinture, il partage sa chlamyde en deux, en donne un morceau au pauvre et se rhabille avec le reste.*
- chapitre III, 3-4 ; lignes 9 à 11 de la stèle : *Donc, la nuit suivante, quand il se fut abandonné au sommeil, il vit le Christ vêtu de la moitié de la chlamyde dont il avait couvert le pauvre. Il est invité à considérer très attentivement le Seigneur et à reconnaître le vêtement qu'il avait donné. Puis il entend Jésus dire d'une voix éclatante à la foule des anges qui se tiennent autour d'eux : Martin, qui n'est encore que catéchumène, m'a couvert de ce vêtement.*
- chapitre XI, 1-5 ; lignes 12 à 22 de la stèle : *Il y avait non loin de la ville, tout proche de l'ermitage, un lieu que le préjugé populaire tenait pour sacré, sous prétexte que des martyrs y auraient reçu la sépulture. De fait, il s'y trouvait aussi un autel qui passait pour avoir été dressé par les précédents évêques. Mais Martin n'en croyant pas à la légère une tradition incertaine, demandait instamment aux prêtres et aux clercs les plus âgés de lui indiquer le nom du martyr et la date de sa passion. Il se disait fort troublé et embarrassé par le fait que la tradition ancestrale n'eût apporté sur ce point aucune certitude cohérente. Il s'abstint donc quelque temps de se rendre en ce lieu, sans en abroger le culte, étant donné l'incertitude où il se trouvait. Mais un beau jour, il se rend sur les lieux en prenant avec lui quelques frères ; puis debout au-dessus du tombeau même, il pria le Seigneur de lui indiquer qui était enseveli en ce lieu et quels étaient ses mérites. Alors en se tenant du côté gauche, il voit se dresser près de lui une ombre repoussante et farouche, il lui donne l'ordre de donner son nom et ses qualités. Elle décline son nom, avoue son crime : elle avait été un brigand, exécuté pour ses forfaits, et vénéré à tort par le populaire. Chose extraordinaire : les assistants entendaient la voix, sans pouvoir le voir en personne. Alors Martin raconta publiquement ce qu'il avait vu, il fit retirer de cet endroit l'autel qui s'y trouvait jusque là, et c'est ainsi qu'il délivra le peuple de l'erreur de cette superstition.*
- 614 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 615 Conservé aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 616 Il fut député de l'Indre-et-Loire de 1832 à 1842 ; voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, IV, p. 639 et Michel Laurencin, *Dictionnaire biographique de Touraine*, C.L.D., 1990, p. 468.
- 617 Ce restaurateur n'a rédigé aucun rapport d'intervention.
- 618 **P.36.**
- 619 Conservé à la Pinacoteca Vaticana, ce tondo et ses deux pendants, *L'Espérance* et *La Charité*, datés de 1507, inspirèrent Ingres, en 1842, pour la réalisation de ses cartons de vitraux destinés à la chapelle Saint-Ferdinand, à Paris ; voir, par exemple, Jean-Pierre Cuzin, « Ingres (Jean-Auguste-Dominique) », dans *Paris, 1983-1984*¹, p. 129, n° 127, 128 et 129.
- 620 Une date antérieure de l'œuvre aurait pu nous amener à voir, dans cette tablette, la Charte constitutionnelle de 1830, considérée alors comme l'espérance en un monde nouveau, mais la réalisation de ce tableau en 1835-1837 nous semble devoir conduire à écarter cette hypothèse.
- 621 Michel Caffort nous suggère de reconnaître, dans la femme de droite, l'Ancien Testament, s'appuyant sur la Bible, et dans celle de gauche, le Nouveau Testament, brandissant le calice. Cette explication séduisante ne nous convainc pas complètement, pour deux raisons principales : le sens de lecture impliqué, droite-gauche, inhabituel dans un contexte

- occidental, et l'opposition des costumes, plus archaïque dans le personnage de gauche. La seconde hypothèse émise par Michel Caffort suggère que serait disposée, à gauche, l'Église, et à droite, la Synagogue. Ce raisonnement nous semble d'autant plus séduisant que la femme qui personnifierait cette dernière a les yeux fermés et que le sens de lecture serait alors logique.
- 622 Le subterfuge consistant à inclure des personnages anachroniques contemporains de l'époque louis-philipparde dans ses compositions, afin de bien marquer la persistance de l'Église comme de ses symboles dans le monde moderne, était familier de Rivoulon. Il l'utilisa aussi bien dans ses *Litanies* (**P.36**) que dans son *Saint Sébastien* (**P.64**) de 1857. L'attitude de ces femmes évoque celle, beaucoup plus profane, des représentations de sources décorant les bâtiments civils comme en réalisaient alors Romain Cazes ou encore Henri Lehmann : voir, par exemple, l'esquisse de *La Source de la Reine* de Romain Cazes (**Montauban, 1995-1996**, p. 44, n° 36) ou *La Source* d'Henri Lehmann (**Paris, 1983**, p. 133, n° 267).
- 623 **P.36.**
- 624 Voir *supra*, note 613.
- 625 Aujourd'hui au château de Windsor, en Angleterre (voir, par exemple, Danielle Oger, « Louis-Gustave Ricard. Étude d'après la Charité de saint Martin de Van Dyck », dans **Tours, 1997**, n° 4, p. 77-79).
- 626 Voir **Paris, 2003**, p. 212, n° 24-38. Cette enluminure est extraite des *Heures d'Étienne Chevalier* et il convient d'être prudent quant à la possibilité qu'un artiste ait pu connaître ces dernières dans les années 1830-1840. En effet, la *Charité de saint Martin* faisait partie des feuillets isolés publiés par Léon de Laborde en 1855, alors qu'elle appartenait au baron Feuillet de Conches à Paris ; voir Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France... Additions au tome premier. Peinture*, Paris, 1855).
- 627 Découverte en 1995 lors des dégagements consécutifs à la restauration de l'édifice ; voir Thierry Zimmer, « Cinquante ans d'intervention sur les peintures murales en Limousin », dans *Monumental*, 20, Paris, mars 1998, p. 14.
- 628 Voir Vincent Droguet et Marie-Thérèse Réau, *Tours, décor et mobilier des édifices religieux et publics*, coll. « Cahiers du Patrimoine », n° 30, Orléans, 1993, p. 99.
- 629 *Ibidem*, p. 144 et **Flers, 2000**, p. 105, fig. 20 et p. 181, n° 46.
- 630 Voir **Tours, 1997**.
- 631 Voir Vincent Droguet et Marie-Thérèse Réau, *op. cit.*, 1993, p. 151 et Danielle Oger, « Anonyme, France, Charité de saint Martin », dans **Tours, 1997**, n° 2, p. 51-52.
- 632 Voir **Tours, 1997**, p. 63 et p. 133.
- 633 Voir Véronique Moreau, « Ernest-Barthélémy Michel », dans **Tours, 1997**, n° 12 et 13, p. 94-97.
- 634 Voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2, P.U.F., Paris, 1958, p. 900-917. L'artiste rectifia cette « erreur » dans sa reprise de 1840 (**P.24**).
- 635 **P.24.**
- 636 Cette symbolique est couramment développée dans l'exégèse de la légende de Martin ; c'est en effet le Christ lui-même que le saint aurait revêtu de la moitié de son manteau.
- 637 Voir Réau, *op. cit.*, 2, 1958, p. 900-917. La seule autre représentation de cette anecdote que nous ayons pu retrouver se trouve dans un vitrail consacré au cycle de saint Martin de la cathédrale de Chartres, daté des années 1220 (voir **LCI**, 7, 1990, p. 573-579).
- 638 Voir *supra*, note 626. Les critiques contemporains y décelèrent même des sources d'inspiration plus anciennes, « une réminiscence des riches vélins que nous ont légués les pieux loisirs des moines des XII et XIII^e siècles », pour le critique de *La Quotidienne* et « les vieilles toiles du quatorzième siècle » pour Louis Viardot.
- 639 L'influence de Fouquet sur les tableaux historiques d'Ingres dans les années 1820 a été soulignée par Daniel Ternois dans **Paris, 1967-1968**, p. 174, n° 121. Il convient néanmoins de rester très prudent sur ce phénomène, la possibilité physique de contempler ces œuvres de la Renaissance, alors qu'elles n'étaient pas encore attribuées à Jean Fouquet, n'ayant pas été étudiée de façon précise, l'historiographie en ce domaine datant plutôt de la seconde moitié du XIX^e siècle. Sur l'influence nazaréenne chez Ingres, on consultera Vincent Pomarède, « 1806-1824. Rome et Florence », dans **Paris, 2006**, p. 152-154. Sur l'état de la connaissance sur les lieux de conservation des œuvres de Fouquet et leurs dates de réapparition, voir **Paris, 2003**.
- 640 Michel Caffort, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Le Mans, 1998, p. 47, met par ailleurs en exergue le mode de construction du *Saint Martin*, ainsi que des *Litanies de la Très Sainte-Vierge*, selon le modèle des anciens retables, avec une déclinaison de petites scènes autour de la *pala* centrale, typique des compositions des artistes nazaréens dont le *Bien et le Mal* de Victor Orsel, présenté au Salon de 1833, reste l'archétype dans le domaine de la peinture religieuse ; voir **Foucart, 1987**, p. 203 et fig. 60 et Yuriko Anne Baccon, « Pour un renouveau spirituel », dans **Lyon, 2007**, p. 214-215.
- 641 Voir **Foucart, 1987**, p. 188-189 et Michel Caffort, *op. cit.*, 1998, p. 47.
- 642 Voir Anonyme, « Salon de 1837 – 5^e article », dans *Journal des Artistes*, 11/1, 1837, p. 213 et Anonyme, « Nouvelles et variétés », dans *L'Éclair, critique européenne*, Paris, 1837, p. 124
- 643 Cité par **Foucart, 1987**, p. 157.
- 644 Voir également le cadre du **P.24**.
- 645 Voir « Répertoire des œuvres » dans **Tours, 1997**, p. 137. La localisation actuelle de cette œuvre est inconnue. Il est intéressant de constater que, pour le XIX^e siècle, ce sont ces deux seuls exemples que retint le grand Larousse de 1873 : « MM. Alfred Johannot et Rivoulon ont exposé tous les deux au salon de 1837 un *Saint Martin* partageant son manteau. Le tableau de M. Rivoulon présente à côté de l'action principale deux petites scènes allégoriques : en bas du tableau à gauche, saint Martin voit en songe Jésus-Christ couvert de la moitié de son manteau ; à droite, le saint discute, au milieu d'une assemblée de religieux, la valeur de certaines reliques ».
- 646 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1837.
- 647 D'après le Registre du Salon de 1837.

648 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).

649 1894 ; huile sur toile ; H. 189, L. 144 ; musée Anne de Beaujeu de Moulins, n° inv. 82 1 1.

650 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1837.

651 D'après le Registre du Salon de 1837.

652 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1838.

653 D'après le Registre du Salon de 1838.

654 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1838.

655 D'après le Registre du Salon de 1838. Notons que dans le Registre du Salon de 1839, la hauteur donnée est de 146, mais ce genre de différences était fréquente dans ces répertoires.

656 Voir **Calais, Dunkerque & Douai, 2, 1993**, p. 153.

657 Voir Jean Favier, *op. cit.*, 1980, p. 198-203.

658 Voir nos n° **P.9, P.32 et P.44**.

659 **E.-F. I.** Ce tableau est passé en vente en avril 2022 chez Digard Auction (<https://www.auction.fr/fr/lot/antoine-rivoulon-1810-1864-l-rsquo-arrestation-de-charles-le-mauvais-par-le-roi-jean-18816444> - consulté le 31 août 2022), alors que nous nous étions basé sur la seule eau-forte connue pour son analyse. Cette redécouverte n'a pas remis en cause nos conclusions et nous a permis de préciser certaines choses, notamment en ce qui concerne l'ambiance lumineuse et la palette employée par Rivoulon, d'après la photographie de l'œuvre que nous n'avons malheureusement pas pu voir.

660 Voir *supra*, p. 40 et **Figure 13**.

661 Voir la notice de notre n° **P.9**.

662 Voir **Paris, 1981-1982**, p. 115-116 (n° 64) et p. 119-121 (n° 68).

663 Voir la notice de notre n° **P.9**.

664 **P.9**.

665 Bibliothèque nationale de France, FR 2643, fol 197V : Jean Froissart, « Jean le Bon, roi de France, ordonnant l'arrestation de Charles le mauvais, roi de Navarre », *Chroniques*, Flandre, Bruges, XV^e siècle.

666 Arthur Dinaux, « Exposition publique. 4^e article. Tableaux d'histoire », dans *L'Écho de la Frontière*, Valenciennes, 25 septembre 1838, p. 486-487, repris dans *Exposition publique des arts et de l'Industrie de Valenciennes en 1838. Comptendu par M. Arthur Dinaux, Président de la Société d'Agriculture, l'un des membres de la Commission de l'Exposition*, Valenciennes, A. Prignet, 1838, p. 25.

667 Voir la notice de notre n° **P.9**.

668 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1838.

669 D'après le Registre du Salon de 1838.

670 Voir, par exemple, la brochure très complète de Pierre-Gustave Brunet, *Firmin Didot et sa famille*, s.l., 1870 ou encore le catalogue **Paris, 1998**³. Il convient cependant de noter qu'un M. Robert Didot, commissaire de l'hospice Leprince, dans le 7^e arrondissement de Paris, habitait au 85 rue de Sèvres en 1863 ; il nous est bien sûr impossible d'affirmer qu'il s'agit du même personnage (voir E. Knoepflin, *Annuaire de la Charité*, 1^{ère} année, E. Dentu, Paris, 1863, p. 115).

671 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1839.

672 D'après le Registre du Salon de 1839 (celui de 1841 donne H. 342 ; L. 250). Il convient de noter que les dimensions exprimées en pieds dans le courrier de M. Arloing, maire de Cusset, *A son Excellence Monsieur le secrétaire d'État, Ministre au département de l'intérieur*, Paris, 22 mars 1840 (arch. nat., F²¹ 321, dr. 10) sont respectivement de 10 et 7 pieds, soit 324,8 cm. et 227,36 cm. sur la base du pied royal qui équivalait à 32,48 cm. Les dimensions figurant au Registre du Salon de 1839 incluaient sans doute le cadre (voir *supra*, note 565)

673 Voir également notre n° **P.30**.

674 Il fut député de l'Allier de 1839 à 1842 ; voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, IV, 2000, p. 447.

675 Sur ce grand marin, maître des requêtes, voir **Dict. bio. française**, 8, 1959, col. 831.

676 Notre n° **E.-F.2**.

677 Voir notre n° **P.30**.

678 Luc 24, 13-32.

679 Voir Lucien Rudrauf, *Le repas d'Emmaüs. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 1, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1956, p. 273-276, tout particulièrement.

680 *Ibidem*, 1, p. 183-184 ; 2, fig. 163. Un exemplaire, gravé par Gabriel Huquier en 1732 sous le nom de *Fraction du pain*, est conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, DB-14 (A)-FOL.

681 Date de l'ouverture de l'exposition d'Orléans.

682 **P.53**.

683 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1840.

684 D'après le Registre du Salon de 1840.

685 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1840.

686 D'après le Registre du Salon de 1840.

687 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1840.

688 D'après le Registre du Salon de 1840.

689 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1840.

690 D'après le Registre du Salon de 1840.

691 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1840.

692 D'après le Registre du Salon de 1840.

693 Voir notre n° **P.11**.

694 **P.11**.

695 **P.11**.

696 **P.32**.

- 697 Ces diverses constatations sont tirées du rapport de restauration de Claire Buisson conservé aux archives de la conservation des antiquités et objets d'art des Yvelines. L'œuvre comportait alors des dégradations assez limitées :
- support souple et résistant ;
 - couche picturale peu adhérente mais sans lacunes, avec un réseau de craquelures important et très visible, surtout en partie basse ; les bords des craquelures étaient assez écartés et quelques formes « en escargot » présentes ;
 - le vernis était très épais, d'une couleur jaune foncé-rouge présentant d'importantes coulures, des gouttes ayant été retenues par les arêtes des craquelures de la couche picturale. Le chançis général était très important et généralisé dû à l'oxydation de la résine-mastic employée.
- La restauration a consisté en :
- doublage de la toile ancienne ;
 - régénération du vernis à l'aide de dyméthylformamide dilué dans de l'acétate d'éthyle à 10 % en plusieurs passages séparés par plusieurs semaines de séchage intermédiaire ;
 - nettoyage du vernis avec du dyméthylformamide dilué dans de l'acétate d'éthyle à 5 % appliqué par compresses afin d'éviter une pénétration du solvant jusqu'au support par le réseau de craquelures ; le degré de nettoyage était vérifié par rinçage à l'isooctane ; une légère couche de vernis à retoucher damar a été ensuite appliquée au tampon ;
 - mastiquage des lacunes, ensuite vernies pour les isoler ;
 - retouche picturale de type illusionniste aux couleurs « maireri » ;
 - pose du vernis Damar final et d'une couche de paraloid B72 pour assurer la protection de l'œuvre dans son édifice.
- 698 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1841.
- 699 D'après le Registre du Salon de 1841.
- 700 **P.26.**
- 701 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).
- 702 **S.6** et **S.7**.
- 703 **P.26.**
- 704 **S.3.**
- 705 Notre n° **P.1.**
- 706 **S.2.**
- 707 Voir la notice de notre n° **P.47**.
- 708 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1841.
- 709 D'après le Registre du Salon de 1841.
- 710 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 6 (**Document 3**).
- 711 Anonyme, « Finmark », dans *Magasin pittoresque*, 5^e année, Paris, mars 1837, p. 89.
- 712 Voir nos n° **S.6** et **S.6bis**.
- 713 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1842.
- 714 D'après Ader Étienne (com.-priseur), « Tableau par Antoine Rivoulon », cat. vente, hôtel Drouot, salle 1, M^e, 6 rue Favart, jeudi 22 juin 1944 (ill.). Les dimensions données dans le Registre du Salon de 1842 sont de 140 x 200, ce qui prouve bien qu'elles étaient parfois données avec le cadre ; voir *supra*, notes 565 et 672.
- 715 Voir Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », dans *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368.
- 716 *Ibidem*.
- 717 Renseignement donné par **Bénézit**, 1976, 8, p. 788.
- 718 Tout particulièrement par Alphonse Karr, Léon Gatayes, M. le vicomte de Châteauevillard, Lucien Mère, Frédéric Lecaron et Gilvert (membres de la Société des régates parisiennes), *Le canotage en France*, Jules Taride et Alphonse Taride, Paris, 1858.
- 719 Manuel Roret, *Nouveau manuel universel et raisonné du Canotier. Ouvrage illustré de 51 gravures sur bois et renfermant des recherches historiques sur l'origine et le développement du canotier, par un loup d'eau douce*, Librairie encyclopédique Roret, Paris, 1845.
- 720 Voir *supra*, note 141.
- 721 Voir Anonyme, « Lettre de M. Schelcher et réponse du président », dans *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 39, Moulins, 1936, p. 368.
- 722 Voir **Sceaux**, 1938, p. 14.
- 723 Gérard d'Houville, « Spectacles : - Le château de Sceaux – Les Parisiens à la campagne », dans *Revue des Deux Mondes*, 108, Paris, 1^{er} juillet 1938, p. 927.
- 724 Voir nos n° **P.1** et **L.1**.
- 725 Voir Société des Amis des arts du département de la Somme, *Exposition des produits des beaux-arts dans la ville d'Amiens : 1846*, Impr. E. Yvert, Amiens, 1846, p. 32.
- 726 Voir Léon Gatayes, « La Seine, il y a trente ans », dans Alphonse Karr, *op. cit.*, 1858, p. 15-34. Cet auteur rappelle, en outre, l'anecdote du naufrage d'Edmond de Brivezac et des frères Gudin, au niveau du pont de la Concorde, en mars 1823, d'où seul Théodore, le célèbre peintre de marine, sortit vivant.
- 727 Voir Frédéric Lecaron, « Le canotage de promenade », dans Alphonse Karr, *op. cit.*, 1858, p. 35-56.
- 728 Voir Lucien Mère, « De la voile » et Frédéric Lecaron, « Les courses de canots et les régates depuis leurs origines », Alphonse Karr, *op. cit.*, 1858, p. 73-74 et 151. Cette embarcation appartenait, en 1842, à un certain M. Pinel.
- 729 Voir Lucien Mère, « De la voile » et Frédéric Lecaron, « Le canotage en province », dans Alphonse Karr, *op. cit.*, 1858, p. 68 et 241. Il appartenait à un certain M. Dieudonné et fut utilisé entre 1832 et 1845, cette dernière date ayant été déterminée par le fait que l'embarcation ne figure plus dans le Manuel Roret, « De quelques équipes de la Seine », *op. cit.*, 1845, p. 193-200.

- 730 Cette huile sur toile (H. 81 ; L. 65) figurait dans la vente de l'atelier de l'artiste, le 3 mars 1875 ; voir Aristide Marie, *La Vie et l'Art Romantiques. Le peintre poète Louis Boulanger*, H. Floury, Paris, 1925 p. 117.
- 731 Fourchette située entre la date de l'arrêté attributif et le courrier de Rivoulon attestant de l'achèvement du travail.
- 732 Il est probable, comme pour toutes les copies des souverains de l'époque, que ce tableau ait été réalisé à l'échelle 1, et ait mesuré, en conséquence, 260 cm x 190 cm ; voir **Londres & Paris, 1987-1988**, p. 183, n° 17.
- 733 Les archives départementales du Gard ne possèdent pas le dossier de réception de ce tableau. Néanmoins, il convient de préciser que la série T n'a pas fait l'objet d'un retraitement complet (courrier de Mme Marie-Claire Pontier, directrice des archives départementales du Gard à l'auteur, 21 décembre 2005). Une recherche effectuée par Christian Saorine, conservateur délégué des antiquités et objets d'art du Gard, n'a pas permis de retrouver l'œuvre dans les différentes administrations ou musées de la région (renseignement communiqué par courrier du 19 avril 2006). Nous avons repris contact en 2020 avec Flore César, conservatrice des antiquités et objets d'art du Gard, qui nous a confirmé par courriel, le 22 février 2021, que l'œuvre n'avait pas été retrouvée depuis lors.
- 734 Nos n° **P.9** et **P.11**.
- 735 Nos n° **P.29** et **P.33**. Sur la commande de portraits de souverains, voir Alain Pougetoux, « Les portraits de souverains au XIX^e siècle », dans **Limoges, 1999**, p. 25-27.
- 736 Fourchette située entre la date de l'arrêté attributif et le courrier de Rivoulon attestant de l'achèvement du travail.
- 737 Précision apportée par le texte de l'arrêté pour l'avance de quatre cents francs, en date du 11 octobre 1842 (arch. nat. F²¹ 53, dr. 36).
- 738 Voir archives départementales du Pas-de-Calais, *Rapport du préfet du Pas-de-Calais au Conseil général*, 1^{ère} session ordinaire de 1930, 1930, p. 103.
- 739 **P.54**.
- 740 Voir *infra*, notes 800 et 805.
- 741 Nos n° **P.33** et **P.54**.
- 742 **P.30** et **P.33**.
- 743 *Natrix natrix* : voir, par exemple, <https://www.serpentsdefrance.fr/Couleuvreacollier.php> (consulté le 31 août 2022).
- 744 **P.33**.
- 745 La présente œuvre et notre n° **P.33**. Sur la commande de tableaux religieux pour les tribunaux, voir Thierry Zimmer, « Religieux et civil : une séparation des pouvoirs temporel et spirituel, événement majeur du XX^e siècle...non sans influence sur les dépôts de l'État », dans **Limoges, 1999**, p. 31-32.
- 746 **P.33**.
- 747 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1844.
- 748 Le Registre du Salon de 1844 donne H. 230 x L. 160. À ce sujet, voir *supra*, note 565.
- 749 Sur la reconstruction de l'église de Cusset, voir Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, coll. « Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie », 12, Arts et Métiers graphiques-Droz, Paris, 1980, p. 144-145 ; *Idem*, « L'architecte Jean-Baptiste Lassus et son œuvre en Bourbonnais au XIX^e siècle », dans Daniel Moulinet (éd.), *Vitraux du XIX^e siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du G.R.I.M.C.O., Moulins, 20 et 21 septembre 1991, Commentry, 1992, p. 123-124.
- 750 **P.17**.
- 751 Voir Médiathèque du patrimoine et de la photographie et documentation de la Conservation régionale des Monuments historiques de la D.R.A.C. Auvergne, Denise et Jean-Claude Auvity, *Rapport de conservation-restauration*, mai 1997. Lors de la restauration, aucune intervention antérieure ne fut repérée et l'œuvre présentait de nombreuses dégradations :
- support sec et craquant ;
 - deux déchirures dont une à proximité du bord gauche ;
 - arrachage et déchetage de toute la partie inférieure de la toile, avec de nombreuses pertes de la couche picturale, dus principalement au fait que le cadre et la toile avaient été cloués l'un sur l'autre ;
 - lacunes ponctuelles sur toute la surface ;
 - larges traces d'humidité au verso, particulièrement en partie basse ;
 - bonne adhérence de la couche picturale avec un léger épidermage dans les sols, des craquelures prématurées peu marquées et quelques craquelures en escargot (chocs ?) ;
 - jaunissement du vernis uniforme ;
 - encrassement généralisé, gras et noirâtre ;
 - châssis du XIX^e siècle à clés (certaines manquantes) et chanfrein, avec croisillon de renfort au montant vertical éclaté et au montant inférieur fragilisé par une longue imprégnation d'humidité ;
 - présence de xylophages en activité.
- La restauration a donc été constituée des étapes suivantes :
- brossage et dépoussiérage du support ;
 - nourrissage, au revers, de la toile cassante par application d'un mélange de white spirit additionné d'une faible quantité d'huile de tournesol ;
 - élimination de la première couche superficielle de crasse noire sur l'avvers, avec le même mélange ;
 - allègement contrôlé du vernis à l'aide d'un mélange de diméthylformamide dilué dans de l'eau (4/1) éliminé à l'aide de papier absorbant imprégné de white spirit ;
 - enlèvement des galons périphériques maintenus par une colle difficilement réversible (les éléments persistants de cette dernière ont été dégagés mécaniquement) ;
 - quelques plages d'encrassement noirâtre subsistant, elles ont été supprimées par une application d'un mélange de diméthylformamide, d'ammoniaque et d'eau (3/1/1), éliminé à l'aide de papier absorbant imprégné de white spirit ;
 - le film de suie grasse du verso a, quant à lui, été totalement éradiqué par un décapage mécanique, afin d'éviter qu'il ne migre par la suite sur le recto ;

- le nettoyage recto et verso du support étant terminé, et après une micro-aspiration du revers, un nouveau nourrissage de la toile fut effectué ;
- après assouplissement des bords des déchirures, roulés et indurés (par imbibition d'un mélange de trialcools et d'alcools primaires à haute volatilité avec mise en charge pendant vingt-quatre heures), des incrustations ont été effectuées ; réalisées dans une toile préparée de grain identique, elles furent essentiellement placées au niveau des trous de fixation de la toile au cadre (en effet, leur oxydation avait nécrosé la toile et nécessitait une ablation sur environ 1 cm² autour des orifices) ; leur mise en place s'est effectuée par l'intermédiaire d'un intissé polyester rendu adhérent par l'application d'Ovalit M) ;
- le rentoilage a été réalisé en deux temps :
 - pose de bandes de gaze de réversibilité au verso, collées à l'aide d'une émulsion de polymères vinyliques additionnés de trialcools et glucides naturels, mise en suspension dans de l'alcool méthylique, solvant à tension de vapeur élevée (2/1) ;
 - après mise en charge et séchage, rentoilage, avec le même adhésif (5/1), par une toile de lin décatie en atelier puis mise en charge, séchage et stabilisation en suspension pendant un mois ;
- les ragréages ont été effectués au blanc de Meudon en suspension dans de la colle de peau à 10 % dans de l'eau additionnée de phénol ;
- les réintégrations ont été faites aux couleurs Restauvo de Maimeri et un vernis d'isolation utilisé comme liant de dilution ; il fut choisi de les effectuer de façon illusionniste ; elles touchèrent principalement la partie inférieure et l'arrière du démon (dos, extrémités des ailes, relief du sol, etc.) ; c'est au cours de cette opération que les cinq premières lettres de la signature de Rivoulon purent être repérées ;
- pose d'une couche de vernis à retoucher Rembrandt, destiné à isoler les réintégrations du film de vernis mat définitif de même marque ;
- après démontage complet, suppression des clous, lavage, brossage, traitement fongicide et insecticide, le châssis a été remonté, remis en orthogonalité et ses clés manquantes restituées ;
- remontage de la toile sur son châssis.

752 Daniel, 14,23 et sq.

753 Notre n° **P.11**.

754 Notre n° **P.36**.

755 1518 ; huile sur bois transposée sur toile ; H. 268, L. 160 ; Paris, musée du Louvre, inv. 610.

756 Pour la liste exacte, voir Annie Regond, « Saint Michel », dans **Moulins, 1997**, p. 18-19.

757 Destinée à l'église Saint-Michel de Boulogne dans l'Ardèche ; voir arch. nat. F²¹ 325, dr. 35. On rencontre des copies du XIX^e siècle du tableau de Guido Reni, mais réalisées sur des initiatives locales et non nationales, comme à Nexon en Haute-Vienne (IMH 15/02/1980 et 28/09/1984 ; voir Palissy, PM87001181), à Hauteffage en Corrèze, par exemple (IMH 03/02/2004 ; voir Palissy, PM19001241) ou à Andrézy dans les Yvelines (voir Roselyne Bussière, *Un belvédère en Yvelines, Andrézy, Chanteloup-les-Vignes, Maurecourt*, coll. « Images du patrimoine Île-de-France », 252, Somogy Éditions d'art, Inventaire général du patrimoine culturel, Paris, 2008, p. 94-95).

758 Voir Thierry Zimmer, « Répertoire des peintures religieuses du XIX^e siècle conservées dans les collections et édifices publics du Puy-de-Dôme », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 95 et 98 (fig. 50).

759 Voir, par exemple, Annie Regond, « Quelques thèmes d'inspiration Renaissance dans le vitrail en Bourbonnais au XIX^e siècle », dans Daniel Moulinet (éd.), *Vitraux du XIX^e siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du G.R.I.M.C.O., Moulins, 20 et 21 septembre 1991, Commentry, 1992, p. 79-85 ; Jean-François Luneau, « Peinture et vitrail au XIX^e siècle : l'exemple du Puy-de-Dôme », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 15-22 et *Idem*, « Saint Michel terrassant le dragon dans le vitrail au XIX^e siècle », dans **Moulins, 1997**, p. 59.

760 Voir **Paris, Nantes et Plaisance, 1995-1996**, p. 425-426 (pl. 54).

761 Voir, par exemple, Maurice Serullaz, *Les peintures murales de Delacroix*, Paris, 1963, p. 149-182.

762 Voir arch. nat. F²¹ 25, dr. 53 et F²¹ 345, dr. 38. Conservée au musée des Beaux-Arts de Saint-Brieuc, jusqu'au moins 1906, cette œuvre a disparu à une date inconnue ; voir **Vannes, 1993**, p. 174 et François Coulon, *Catalogue sommaire illustré des peintures*, musée de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc, 1994, p. 22.

763 Voir arch. nat. F²¹ 381, dr. 7 et **Saint-Hilaire-du-Harcouët, 2001**, p. 76-78 (n° 26).

764 Voir arch. nat. F²¹ 2, dr. 6.

765 Voir arch. nat. F²¹ 359, dr. 26.

766 Voir **Paris, 1991**, p. 442-443. Cette œuvre fut particulièrement appréciée dans le milieu catholique, comme en témoigne l'article Anonyme, « Salon de 1834. Sculptures. Saint Michel vainqueur de Satan », dans *Le Catholique, Magasin religieux*, Imprimerie de Béthune et Plon, Paris, 1845, p. 227-228 et planche en regard de la p. 237. Les commentaires de l'auteur rejoignent en plusieurs points ceux que nous avons fait sur le tableau de Rivoulon. Après avoir regretté que la statuaire soit encore inspirée par l'antique et privilégie toujours le nu, contrairement à la peinture religieuse, le critique oppose la vision de Raphaël à celle de Duseigneur : « à la manière dont le vainqueur terrasse le vaincu, [on voit] que le combat a dû être long et incertain : ces idées de lutte entre le génie du bien et le génie du mal étaient bien de l'époque où vivait Raphaël. Alors l'Église, déchirée par les querelles de Luther et de Calvin, l'Église aussi était militante et obligée de se défendre avec toutes ses armes ; mais à notre époque, où l'Église n'a plus d'autorité que celle de ses vertus et de ses divins préceptes, ce n'est pas ainsi que ce sujet devait être conçu. M. Duseigneur l'a bien senti : entre ses deux anges il n'y a point de lutte ; le génie du bien a triomphé parce qu'il s'est montré et qu'il a étendu la main ; le génie du mal, terrassé par la seule majesté de son regard, n'a pas même songé à se défendre ». Plus loin, l'auteur précise, au sujet de la figure de saint Michel que « ses formes, gracieuses et nobles, participent à la fois de celle de l'homme et de celles de la femme ; et en effet, suivant les saintes Écritures, les anges tiennent de l'homme par la force et la puissance, et de la femme par la grâce et la douceur ». Il signale, plus loin, « le serpent, autre personnification du mal, [qui] dresse contre l'archange sa tête venimeuse et cherche à prêter secours à Satan vaincu ». Cette dernière figure lui semble inutile car « le

serpent n'est autre chose que Satan lui-même ; et comment Satan aurait-il pu prendre cette figure à l'époque de son combat avec l'ange, à l'époque où le monde n'était pas encore créé ? ».

767 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1844.

768 D'après le Registre du Salon de 1844.

769 Voir p. 19.

770 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1845.

771 Le Registre du salon de 1845 donne comme dimensions : H. 160 ; L. 190, ce qui prouve bien que ces dernières étaient données parfois avec le cadre. Voir *supra*, note 565.

772 Ce numéro, barré, figure sur la feuille d'inventaire ancienne conservée dans les archives du musée municipal Anne de Beaujeu de Moulins.

773 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.

774 Prosper Brugière, baron de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364-1477*, Jean-Sans-Peur, 3, Le Normant-Garnier, Paris, 1827, p. 169 (la première édition, parue chez Ladvocat, datait de 1826).

775 *Anquetil, 1844*, 1, p. 451. Sur les événements de cette période et cet épisode, voir par exemple Favier, *op. cit.*, 1980, p. 443-448

776 Voir **D.19**.

777 Voir *supra*, note 774.

778 Sur la forteresse de la Bastille, son évolution et différentes vues en plan et en élévation, voir **Paris, 1989-1990**². Les sources d'inspiration de l'artiste purent être très diverses, de nombreuses gravures et lithographies de la forteresse ayant été largement diffusées au XIX^e siècle, particulièrement à l'occasion de sa démolition. Telle que Rivoulon a représenté la scène, et n'était le mur d'enceinte de la forteresse, on pourrait croire que les acteurs du drame se trouvent sur la voie menant à la porte Saint-Antoine.

779 Nos n° **P.9** et **P.15**.

780 **P.44**.

781 Voir **P.1**, **P.40** et **L.1**.

782 Voir **P.53**.

783 Voir l'*Inventaire après décès*, 1864, p. 6 (**Document 3**).

784 Voir *Fourneris, 1956*, p. 13-14.

785 Voir p. 25 et note 190.

786 Voir **Paris, 1989-1990**².

787 Musée du Louvre, inv. 9106 ; voir **Paris, 2003**, p. 101-110, n° 4.

788 Voir Marie-Claude Chaudonneret, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais, Pierre Revoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Arthena, Paris, 1980, p. 80-81, n° 39.

789 Huile sur toile ; sbg ; H. 312 – L. 238 ; Salon de 1827, n° 226 ; Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. D 828.1.1 ; voir archives nationales, F²¹ 2200, dr 2 ; F²¹ 4909B, dr 10, pièce 87, Joconde 00000074647 et Laurent Salomé, Stéphane Guégan, Jean Fouace, *Tanneguy du Châtel sauvant le Dauphin, Charles-Auguste Couder, Musée des Beaux-Arts de Rennes*, coll. « Découvrir, aimer, partager les chefs-d'œuvre des musées de France », Alain de Gourcuff, Paris, 1996. Une copie de ce tableau, par un certain Franco, datée de 1833, est, par ailleurs, récemment passée en vente (huile sur toile ; sbd : *Franco 1833* ; H. 79 – L. 64 ; voir « Vente à Nantes, Hôtel des ventes de Salorges, Philippe Kaczorowski commissaire-priseur, samedi 24 mars 2007 », *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 10, Paris, vendredi 9 mars 2007, p. 189). Il s'agit peut-être de Joseph-Napoléon Franco (1811 - ?), bien que cet artiste semble avoir été plutôt spécialisé dans les fleurs.

790 Voir l'abbé Paul Brune, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté*, Editions provinciales, Bourg-en-Bresse, 1992 (réédition de l'ouvrage de 1912), p. 11.

791 Sous le n° 353 ; voir **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, 2, p. 121. C'est sans doute cette œuvre qui fut exposée la même année à Arras sous le titre de *Charles VII* (n° 240) puisque le salon de Douai s'achevait le 20 août et que celui d'Arras commençait le 25 (voir **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, 1, p. 190).

792 Cité par Philippe Bonnet, « Pierre-Charles Marquis », dans **Vannes, 1993**, p. 162.

793 Présenté au Salon de 1833, sous le n° 241, et aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Troyes, sous le n° d'inv. D.834.1 ; voir **Troyes, 1989**, p. 16-17.

794 Fourchette située entre la date de l'arrêté et celle de la lettre de Rivoulon annonçant l'achèvement de son travail.

795 Il est intéressant de signaler que, pour cette inscription, Rivoulon commit une erreur fréquente chez les graveurs, mais inhabituelle sur une huile, en inversant le N.

796 Il fut député du Morbihan de 1831 à 1847 ; voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, 2000, V, p. 519. Cet homme politique était un solliciteur acharné de peintures de grandes dimensions et de très bonne qualité pour les églises de Vannes qui lui doivent la richesse de leur patrimoine. Ne se contentant pas de simples demandes, il désignait les œuvres présentées au Salon qu'il souhaitait voir attribuer dès la fin de la manifestation (voir **Vannes, 1993**).

797 Précision apportée dans le texte du courrier adressé par le directeur des Beaux-Arts à Rivoulon, le 28 novembre 1844, pour lui annoncer la commande (arch. nat. F²¹ 53, dr. 37). Le rapport entre ces dimensions et celles de l'œuvre conservée montre que les baguettes du cadre, aujourd'hui disparu, avaient une largeur de 12,5 cm.

798 Mme Bénédicte Piveteau, attachée de conservation aux archives départementales du Morbihan, nous a précisé, par courrier du 13 janvier 2006, qu'aucun dossier d'attribution ou de réception de cette œuvre n'est conservé dans la série T, au sein de la liasse T 208 (Beaux-Arts, gravures, portraits An XIX-1889).

799 Voir notre n° **P.29**.

- 800 On retrouve cet animal dans le *Christ en croix* de Philippe de Champaigne (huile sur toile ; 1674 ; H. 220, L. 153 ; Paris, musée du Louvre, inv. 1126 ; Lille, Genève, 2007-2008, p. 248.), écrasé sous une pierre angulaire, à gauche des coins maintenant la croix et du crâne.
- 801 Voir notre n° **P.23**.
- 802 Voir notre n° **P.30**.
- 803 Sur ce sujet, voir Michel Caffort, « L'iconographie du Christ dans la peinture française du XIX^e siècle : les approches davidienne et nazaréenne », dans *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire*, actes réunis par Gérard Cholvy, IXC^e Université d'été d'Histoire religieuse, Lyon-Francheville, 7-10 juillet 2000, Centre régional d'histoire des mentalités, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2001, p. 83, tout particulièrement.
- 804 Marc, 15, 33 ; Matthieu, 27, 45 ; Luc, 23, 44.
- 805 Comme nous l'avions signalé pour la présence du serpent (voir *supra*, note 800), Rivoulon s'est peut-être ici inspiré d'un autre *Christ en croix* de Philippe de Champaigne qui présente la même ambiance lumineuse (huile sur toile ; 1654 ; H. 228, L. 192 ; Grenoble, musée des Beaux-Arts, inv. MG 60 ; Lille, Genève, 2007-2008, p. 248-249).
- 806 Voir Thierry Zimmer, « Eugène-Joseph Perdoux », dans **Limoges, 1999**, p. 52-53.
- 807 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1846.
- 808 D'après le Registre du Salon de 1846.
- 809 Voir la notice de notre n° **L.10**.
- 810 Sur d'Ideville, voir **Dict. bio. française**, 17, 1989, col. 133 ; Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, 1, Fayard, Paris, 1999, p. 190 ; Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, 2000, IV, p. 82.
- 811 Voir, par exemple, Guillaume Janneau, *Le Mobilier français. Les sièges*, les éditions de l'amateur, Paris, 1993, p. 189, n° 365 et p. 191, n° 370. Sous Louis-Philippe, on trouve l'association des boules sommitales des accotoirs, avec la même forme générale, quoique plus chargée ; voir, par exemple, **Paris, 1991**, p. 289-290, n° 149.
- 812 Renseignements fournis par Anne de Chefdebien, conservatrice du musée de la Légion d'honneur, par courrier du 3 avril 2007.
- 813 **P.58**.
- 814 Anonyme, « Salon de 1846. Portraits », *Journal des Artistes*, 2^e série, tome III, 18^e livraison, Imprimerie de H. Fournier et C^{ie}, Paris, 3 mai 1846, p. 155.
- 815 A.-H. Delaunay, *Catalogue complet du Salon de 1846*, Journal des artistes, Paris, 1846, p. 103.
- 816 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1846.
- 817 Au lieu de *nunciante*.
- 818 *Nous vous prions, Seigneur, de répandre votre grâce dans nos âmes, afin qu'après avoir connu par la voix de l'Ange l'Incarnation de Jésus-Christ votre Fils, nous arrivions à la gloire de sa résurrection, par sa Passion et par la Mort. Par le même Jésus-Christ Notre-Seigneur. Amen.* Cette antienne est traditionnellement incluse dans les ouvrages destinés aux âmes chrétiennes dévotes, publiés sous le nom générique de l'*Ange conducteur*. Sa traduction est tirée d'un de ces opuscules contemporains de Rivoulon : Anonyme, *L'Ange conducteur dans la dévotion chrétienne, réduite en pratique en faveur des âmes dévotes. Le Nouvel Ange conducteur*, Besançon, 1833, p. 210.
- 819 *Les Litanies de la sainte Vierge Marie*.
- 820 *Reine des Apôtres, Mère toute aimable, Miroir de justice, Reine des Vierges, Reine des Patriarches, Reine des Confesseurs, Mère de Jésus-Christ, Secours des Chrétiens, Trinité Sainte qui êtes un seul Dieu, Vierge digne de toute louange, Reine des Anges, Sainte Mère de Dieu, Vierge très fidèle, Saint-Esprit qui êtes Dieu, Arche de la Vraie alliance, Vous, qui êtes comme un palais d'or, Mère qui êtes sans tache, Source de notre joie, Étoile du matin, Reine des prophètes, Siège de la Sagesse, Reine des Martyrs* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13-14).
- 821 *Santé des malades, Mère du Créateur, Reine de tous les saints, Vierge très parfaite, Mère du Sauveur, Mère toute admirable, Vaisseau honorable, Vous, qui êtes comme une tour d'ivoire, Agneau de Dieu, Vaisseau spirituel, Tour de David, Vierge digne de tout honneur, Mère parfaitement Vierge, Porte du Ciel, Vierge très prudente, Sainte Marie, Mère de la grâce divine, Refuge des pêcheurs* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13-14).
- 822 *Vierge pleine de clémence* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13).
- 823 *Mère parfaitement Vierge* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13).
- 824 Fait connu par une note au ministre en date du 19 octobre 1847 conservée aux arch. nat., F²¹, 53, dr. 39. Sur ce personnage, député du Morbihan de 1846 à 1848, voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, V, 2000, p. 6-7.
- 825 Sur ce personnage, député de l'Allier entre 1837 et 1848, voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, IV, 2000, p. 332 et Roland Drago, Jean Imbert, Jean Tulard et François Monnier, *Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État. 1799-2002*, Fayard, Paris, 2004, p. 305.
- 826 Mme Bénédicte Piveteau, attachée de conservation aux archives départementales du Morbihan, nous a précisé, par courrier du 13 janvier 2006, qu'aucun dossier d'attribution ou de réception de cette œuvre n'est conservé dans la série T, au sein de la liasse T 208 (Beaux-Arts, gravures, portraits An XIX-1889).
- 827 À l'exposition d'Amiens de 1850, Rivoulon présenta, sous le n° 182, une œuvre intitulée *Les litanies de la Vierge* alors que ce tableau se trouvait déjà dans la cathédrale de Vannes. Il est vraisemblable qu'il s'agisse ici plutôt du grand dessin préparatoire qui semble être resté en possession de l'artiste jusqu'à la fin de sa vie ; voir **Amiens, 1850**, p. 22 et la notice de nos **P.45** et **D.28**.
- 828 Date du dépôt légal.
- 829 *Priez pour nous*.
- 830 Il manque ici le *infunde*.
- 831 Voir *supra* et note 818.
- 832 Voir *supra* et note 819.
- 833 Voir *supra* et note 820.
- 834 Voir *supra* et note 821.

- 835 Voir Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 836 Et non d'or, comme le prétend Anonyme, « Beaux-Arts », dans *L'Artiste*, IV^e série, tome VII, aux bureaux de la revue, Paris, 1846, p. 47.
- 837 Voir *supra* et **Figure 84**.
- 838 Voir nos n^o **P.45** et **D.28**.
- 839 Il est curieux de remarquer que les plis de la robe semblent souligner une poitrine très féminine. Cette constatation paraît rejoindre celle que nous avons effectuée pour l'*Archange saint Michel (P.30)*, évoquant la recherche évidente de Rivoulon dans le rendu du caractère asexué des émissaires divins.
- 840 Voir **Foucart, 1987**, fig. 87.
- 841 Comme l'avait souligné le critique anonyme de *L'Illustration* (Anonyme, « Beaux-Arts. – Salon de 1846. (troisième article) », dans *L'Illustration, Journal universel*, Paris, 11 avril 1846, p. 87) ce jeune garçon fait penser à un petit Savoyard, mais nous voyons mal la raison de sa présence dans ce contexte. Nous pensons qu'il se rattache, soit au groupe moyen-oriental, soit aux personnages russes, sans pouvoir préciser son identité.
- 842 La présence de cet attribut interroge. Peut-être Rivoulon a-t-il voulu représenter ici un martyr chrétien chinois ou japonais ? Dans le premier cas, il pourrait s'agir soit du père François-Régis Clet (1748-1820) ou plus vraisemblablement du père Jean-Gabriel Perboyre (1802-1840), missionnaires lazaristes ayant adopté le costume chinois, persécutés pour leur foi et exécutés par strangulation. Grégoire XVI proclama vénérable le père Perboyre dès 1843, peu de temps donc avant la réalisation du présent tableau (voir, par exemple, André Sylvestre (cm), *François-Régis Clet, prêtre de la Mission, martyr en Chine*, imprimerie Mothes, Moissac, vers 1997 et *Idem, Jean-Gabriel Perboyre, prêtre de la Mission, martyr en Chine*, imprimerie Mothes, Moissac, 1994). Si c'est un martyr japonais, il ne peut s'agir que d'un de ceux de Nagasaki, peut-être le premier d'entre eux, le prêtre japonais Paul Miki, en 1597. Malgré le détail de la garde de katana, nous serions tenté plutôt par la première hypothèse en raison de la proximité des dates et de la nature du costume, mais il convient de préciser que, s'il s'agit de l'arme du supplice, ni Perboyre, ni Miki ne furent décapités ; seuls trente des cinquante-deux chrétiens japonais et européens ont subi ce sort lors du grand martyre de Nagasaki le 10 septembre 1622, ou encore l'un des seize martyrs chrétiens victimes du décret du shogun Tokugawa Iemitsu, entre 1633 et 1637, dont certains furent effectivement décapités.
- 843 Sur ces deux tableaux, voir Michel Caffort, « L'Italie immobile ou Note sur la peinture religieuse de Jean-Victor Schnetz », dans **Flers, 2000**, p. 82-87 et ill., p. 115.
- 844 Sur ce sujet, voir par exemple **Dole, 2004**.
- 845 Il nous semble difficile de croire que Rivoulon ait eu des sources iconographiques aisément accessibles sur le Japon dont la réouverture n'eut lieu que près de sept ans après. Néanmoins, le manche de l'épée tenue par le personnage est bien celui d'un katana, reconnaissable au tressage particulier de sa poignée et à sa « tsuba » (garde). Ce détail est assez étonnant car il n'y avait pas de collections japonaises exposées en France à cette époque (la collection de la reine Marie-Antoinette ne comportant pas d'armes à notre connaissance) et les sources iconographiques étaient essentiellement espagnoles et, surtout, hollandaises ; voir à ce sujet Masayuki Murata (dir.), *Japanese Crafts of the Late Edo and Meiji Periods. Masterpieces of Skill and Beauty*, Japon, 2006.
- 846 **P.47**.
- 847 **P.42**.
- 848 Quatre ans plus tard, c'est aussi la figure de la Vierge à l'Enfant en médaillon, complétée par un décor exotique en dessous, qui sera adoptée pour la *Mater amabilis* dans les illustrations d'Édouard Barthe (abbé), *Monument à la gloire de Marie. Litanies de la Très-Sainte Vierge illustrées, accompagnées de méditations*, Librairie catholique de P.-J. Camus, Paris, 1856 (réédition), ill. en regard de la p. 81.
- 849 Au lieu de *Justiciae*.
- 850 Voir Roseline Grimaldi-Hierholtz, *Images de la Trinité dans l'art*, Maury-Eurolivres, Manchecourt, 1995, p. 13-19.
- 851 Traduction tirée d'Anonyme, *L'Ange conducteur, op. cit.*, 1833, p. 13.
- 852 Au lieu de *Spiritus Sancte Deus*.
- 853 Voir les gravures conservées au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, Rc. Mat. 12 (boîtes folio et 4^o) et tout particulièrement l'image d'Épinal datée des années 1830, publiée dans **Vannes, 1993**, p. 130, fig. 15.
- 854 Voir **Paris, Lyon, 1984-1985**, p. 76-78 (n^o 20). Voir également les notices de nos n^o **P.54** et **P.64**.
- 855 L'abbé Barthe choisira, en 1850, de faire un rapprochement encore plus explicite avec la Passion puisque c'est une Piéta qui illustre ce vocable ; voir Édouard Barthe (abbé), *op. cit.*, 1856 (réédition), ill. en regard de la p. 205.
- 856 Voir Édouard Barthe (abbé), *op. cit.*, 1856 (réédition).
- 857 Définition donnée par F. Raymond, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, 2, Paris, 1832, p. 714.
- 858 Ce dernier, accolé à celui de son Fils, est associé chez Édouard Barthe, à *Mater amabilis* ; voir Édouard Barthe (abbé), *op. cit.*, 1856 (réédition), ill. en regard de la p. 81.
- 859 1509-1510 ; huile sur bois ; H. 190 – L. 120 ; musée Condé de Chantilly, inv. 40 ; voir **Chantilly, 1979-1980**.
- 860 Voir **Foucart, 1987**, fig. 50.
- 861 Même si, comme nous l'a fait remarquer Michel Caffort, on se serait plutôt attendu à trouver ici *Auxilium Christianorum* au lieu de *Mater inviolata*.
- 862 Les saynètes **A, B, C, E, F, G, H, J, K, N, O, Q, T, U, V, W, X, a, b, c, d, e, f, l, m, o, p, q, r, s** et **t**.
- 863 Dix-sept saynètes en position assise (**A, B, C, E, F, K, T, V, W, X, b, c, d, f, m, o, q**) et quinze debout (**D, G, H, J, N, O, Q, S, U, a, e, l, n, r, s**).
- 864 Bébé : **N, f, o, q** ; enfant : **b, m** ; jeune garçon : **B, G, S, e**.

- 865 Il est intéressant de préciser qu'Henri-Léonard de Grimoüard de Saint-Laurent recommande, en 1872, d'associer la figure du Christ à toutes les invocations introduites par le nom « Mère », de s'en abstenir pour celles commençant par « Vierge », et de réunir à nouveau Marie et Jésus « dans la série finale où elle reçoit le titre de Reine ; c'est alors le cas, ou jamais, de lui maintenir avec constance les attributs de la royauté, mais aussi de l'associer à celui qui peut le mieux rehausser sa dignité, au Roi des rois ». Rivoulon n'a pas obéi à ces principes, édictés, il est vrai, vingt-six ans plus tard. Voir Henri-Léonard de Grimoüard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien. Études d'esthétique et d'iconographie*, III, Didron, Paris, Henri Oudin, Poitiers, 1872, p. 125.
- 866 Sur la composition complexe des *Litanies*, voir également page 40 et **Figure 9**.
- 867 Ce prosélytisme est alors d'autant plus d'actualité qu'en 1845 un corps expéditionnaire français avait dû être envoyé en Cochinchine pour protéger les membres des missions catholiques.
- 868 Il est d'ailleurs étonnant que le très louis-philippard Rivoulon n'ait pas ici évoqué le Maghreb, et tout particulièrement l'Algérie, peut-être définitivement considérée comme faisant partie du royaume et que la forme en bulbe de certaines saynètes pourrait rappeler.
- 869 « De France au lambel (moderne) d'argent ».
- 870 Écusson ovale central, divisé en dix-neuf parties (dix-sept armes et deux écussons), surmontées de la couronne royale, entourées des colliers des six Ordres de chevalerie : l'Insigne Ordre royal de saint Janvier, l'Insigne Ordre royal de saint Ferdinand et du Mérite, l'Ordre sacré et militaire constantinien de saint Georges (Ordres dynastiques et familiaux), l'Ordre de la Toison d'or, l'Ordre du Saint-Esprit, l'Ordre royal de Charles III (pour des origines communes aux Bourbons de France et d'Espagne).
- 871 Voir, par exemple, Auguste Trognon, *Vie de Marie-Amélie reine des Français*, Paris, 1870. Elle fut même, vers 1840, présidente de la Société maternelle (p. 270-271 du même ouvrage).
- 872 Par approbation papale de Sixte V du 11 juillet 1587. Sur l'histoire de ce « poème » et sa signification profonde, voir Henri-Léonard de Grimoüard de Saint-Laurent, *op. cit.*, III, 1872, p. 124 et le père Pie Régamey, *Les plus beaux textes sur la Vierge Marie*, La Colombe, Paris, 1949 (première édition en 1942), p. 209-216.
- 873 Notons que M.L.J. Guénébault, *Dictionnaire iconographique des Figures, Légendes et actes des Saints [...]*, J.P. Migne, Paris, 1850, col. 638-639, signale des « Litanies de la sainte Vierge mise en action, avec figures, emblèmes et légendes ; suite d'environ 60 pièces inventées par T. Scheffler, et gravées par Mart. Engelbrecht, sous ce titre *Elogia Mariana*, etc., in-12° ». Ces deux artistes du XVII^e siècle, bien que nous n'ayons pu retrouver cette série, seraient alors les précurseurs de cette iconographie qui ne se généralisa que beaucoup plus tardivement. Grimoüard de Saint-Laurent, *op. cit.*, III, 1872, p. 124, signale, quant à lui, « une collection de gravures qui porte le nom de Joseph et Jean Klauber » dont une « imitation » a été publiée en 1850, avec un texte de l'abbé Édouard Barthe, les planches étant gravées par P.A. Varin : Édouard Barthe (abbé), *op. cit.*, 1856 (réédition).
- 874 Voir **Vannes, 1993**, p. 130, fig. 15.
- 875 Publiés chez Perrot, Dubois-Trianon, Alcan, Depter, etc. ; voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Rc. Mat. 12 (boîtes folio et 4°).
- 876 Voir Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13-14.
- 877 On peut également noter la répartition de l'*Oremus* en cinq lignes au lieu de quatre et de nombreuses contractions des textes des légendes dues à l'exiguïté du format qui rendent la lecture plus difficile que sur le tableau. La plus importante est sans doute l'ajout, dans la lithographie, de l'*ORA PRO NOBIS* sur la table d'autel qui confère à l'estampe un statut renforcé d'image pieuse.
- 878 Anonyme, « Beaux-Arts. – Salon de 1846. (troisième article) », dans *L'Illustration, Journal universel*, VII/163, 11 avril 1846, p. 87. Delaunay, quant à lui, juge que ces *Litanies* « manquent de suavité, et c'est dommage ! car elles sont composées avec intelligence. » (A.-H. Delaunay, *Catalogue complet du Salon de 1846*, Journal des artistes, Paris, 1846, p. 103).
- 879 Huile sur toile ; H. 115, L. 148 ; sbg ; Salon de 1846, n° 1375 ; Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. 196.
- 880 Huile sur toile ; H. 127, L. 102 ; 1845 ; Salon de 1846, n° 737 ; Bruxelles, hôpital Saint-Jean ; voir Anonyme, « Beaux-Arts. – Salon de 1846. (troisième article) », dans *L'Illustration, Journal universel*, VII/163, 11 avril 1846, p. 87 ; A.L.J.M. de Villiers (Comte), « Art chrétien. Coup d'œil sur l'état de l'art en France, à propos de la dernière exposition », dans *Le Mémorial catholique*, VI, août 1846, p. 66 et *Saur*, 21, 1999, p. 286. Malgré nos recherches toujours en cours, nous ne sommes pas arrivés à retrouver ce tableau en 2022.
- 881 Voir, par exemple, la liste donnée par Michel Caffort, « L'Italie immobile ou Note sur la peinture religieuse de Jean-Victor Schnetz », dans **Flers, 2000**, p. 86-87.
- 882 Dans cette oeuvre, la Vierge étend les bras vers les éprouvés parmi lesquels figurent, comme chez Rivoulon, un enfant défunt et un aveugle ; voir Michel Caffort, « L'Italie immobile ou Note sur la peinture religieuse de Jean-Victor Schnetz », dans **Flers, 2000**, p. 86.
- 883 Voir **Foucart, 1987**, p. 225 et fig. 122 ; ici encore, se trouve répété le thème de l'enfant mort.
- 884 Voir *supra* et note 882.
- 885 Voir *supra* et notes 843 et 882.
- 886 Voir *supra* et note 843.
- 887 Voir *supra* et note 840.
- 888 À Notre-Dame de Lorette pour le premier, et dans *La Vierge consolatrice* de 1838, pour le second ; voir Michel Caffort, « L'Italie immobile ou Note sur la peinture religieuse de Jean-Victor Schnetz », dans **Flers, 2000**, p. 87, figures 5 et 6.
- 889 Voir, pour le premier, *supra*, note 888, et pour le second, **Foucart, 1987**, p. 272-273 et fig. 259.
- 890 Voir **Foucart, 1987**, p. 216-217.
- 891 Voir *supra*, note 640.
- 892 **P.11.**

893 Nous pensons ici tout particulièrement au célèbre tableau de Friedrich Overbeck, *Le triomphe de la religion dans les Arts*, daté de 1840 et que Rivoulon devait connaître.

894 Voir Philippe Bonnet, « Alphonse-François Le Henaff. La Vierge présentant le Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienna », dans **Roche-Jagu (La), 1991**, p. 192-193, n° 102 et *Idem*, « Guinguamp – Paris – Rennes. L’itinéraire d’un peintre du XIX^e siècle : Alphonse Le Henaff », dans *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, (Jean-Pierre Lethuillier, dir.), Collection « Art & Société », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p. 282.

895 Fourchette située entre la date de l’arrêté et celle de la lettre de Rivoulon annonçant l’achèvement de son travail.

896 Il ne fut député de la Haute-Garonne qu’en 1831 ; voir Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, II, 2000, p. 28.

897 Précision apportée par le texte du courrier du ministre à M. Charleret-Durieu, en date du 7 février 1846 (arch. nat. F²¹ 53, dr. 36).

898 Conservé dans arch. nat. F²¹ 105, dr. 60.

899 L’enquête de l’Inventaire général avait été menée dans le cadre du récolement des œuvres appartenant au FNAC. Par un courrier du 1^{er} mars 2006, Mme Pascale Marouseau, conservateur des archives départementales du Tarn-et-Garonne, nous a par ailleurs informé qu’aucun dossier de réception de cette œuvre n’était conservé dans son service. Notons que le site de la Société des amis du vieux Saint-Antonin (<http://savsa.net/tag/rivoulon> - consulté le 26 janvier 2019) rapproche par erreur la présente œuvre d’une *Adoration du Sacré-Cœur par deux anges*.

900 Nous n’avons pu voir l’œuvre. Tous les renseignements donnés ici nous ont été fournis par le propriétaire du tableau ainsi que les photographies. C’est à partir de ces dernières que la lecture de la signature a pu être faite. Celle des trois premiers chiffres est certaine pas celle du quatrième.

901 **P.32.**

902 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1848.

903 D’après le Registre du Salon de 1848.

904 Correspondances conservées aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Le tableau vu alors par Nieuwerkerke chez Souty était vraisemblablement notre n° **P.54**.

905 F. Raymond, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, 2, 1832, p. 760.

906 Voir, par exemple, François Pupil, « François-Marius Granet. Scène de l’inquisition », dans **Luxembourg, 2002**, p. 138.

907 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1848.

908 D’après le Registre du Salon de 1848.

909 Voir nos n° **P.1, L.1 et S.1**.

910 Victor Hugo, « Notre-Dame de Paris », *Romans*, coll. « L’Intégrale », Paris, 1963, p. 330-335.

911 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1848.

912 D’après le Registre du Salon de 1848.

913 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1849.

914 D’après le Registre du Salon de 1849.

915 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).

916 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1849.

917 D’après le Registre du Salon de 1849.

918 Date de l’enregistrement des notices du Salon de 1849.

919 D’après le Registre du Salon de 1849.

920 Voir note 95.

921 Voir *Anquetil, 1844*, 1, p. 362-363 et nos n° **D.11 à D.27**.

922 Sous le n° 1078 ; lieu de conservation actuel inconnu. D’après Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l’école française au XIX^e siècle*, Madame Vergne Libraire, Paris, 1831, p. 656-657, ce tableau aurait alors été acquis par la Société des amis des arts. Notons que dans le tout récent catalogue de l’exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon (**Lyon, 2007**, p. 307-308), Yuriko Anne Bacon commet une erreur en ne faisant remonter la première présentation de Thierriat au Salon qu’à 1822 alors qu’il y fut bien présent en 1817 et 1819 (voir *supra*, Gabet, *op. cit.*).

923 Voir Beth S. Wright, « Henri Gauguin et le musée Colbert : l’entreprise d’un directeur de galerie et d’un éditeur d’art à l’époque romantique », *Nouvelles de l’Estampe*, décembre 1990, p. 26 et 29, fig. 6.

924 **L.1.**

925 **Paris, 1998¹**, p. 59, 100 et 102, n° 35 et 36.

926 Nous n’avons malheureusement pas pu voir l’œuvre et n’en possédons qu’une excellente photographie en haute définition qui ne permet pas toujours une lecture aisée des textes. Aussi avons-nous, dans nos transcriptions, mis en gras les lectures que nous ne pouvons formellement attester. Rivoulon commet par ailleurs ici une faute ; il faut en effet lire *Vas insigne Devotionis*, Vase excellent rempli d’une rare pureté (Anonyme, *L’Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 14).

927 Rose mystérieuse (Anonyme, *L’Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 14).

928 *Priez pour nous.*

929 *Nous vous prions, Seigneur, de répandre votre grâce dans nos âmes, afin qu’après avoir connu par la voix de l’Ange l’Incarnation de Jésus-Christ votre Fils, nous arrivions à la gloire de sa résurrection, par sa Passion et par la Mort. Par le même Jésus-Christ Notre-Seigneur. Amen.* Cette antienne est traditionnellement incluse dans les ouvrages destinés aux âmes chrétiennes dévotes, publiés sous le nom générique de *l’Ange conducteur*. Sa traduction est tirée d’un de ces opuscules contemporains de Rivoulon : Anonyme, *L’Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 210.

930 *Les Litanies de la sainte Vierge Marie.*

931 *Reine des Apôtres, Mère toute aimable, Miroir de justice, Reine du Ciel, Reine des Patriarches, Reine des Confesseurs, Mère de Jésus-Christ, Secours des Chrétiens, Trinité Sainte qui êtes un seul Dieu, Vierge digne de toute louange, Reine des Anges, Fils de Dieu, Père qui êtes Dieu, Sainte Mère de Dieu, Vierge très fidèle, Saint-Esprit qui êtes Dieu, Arche*

- de la *Vraie alliance*, *Vous, qui êtes comme un palais d'or*, *Mère qui êtes sans tache*, *Source de notre joie*, *Étoile du matin*, *Reine des prophètes*, *Siège de la Sagesse*, *Reine des Martyrs* Notons que l'invocation exacte *Reine des Vierges* a été remplacée par *Reine du ciel*, sans que nous sachions pourquoi.
- 932 *Santé des malades*, *Mère du Créateur*, *Reine de tous les saints*, *Vierge très parfaite*, *Mère du Sauveur*, *Mère toute admirable*, *Vaisseau honorable*, *Vous, qui êtes comme une tour d'ivoire*, *Agneau de Dieu*, *Vaisseau spirituel*, *Tour de David*, *Vierge digne de tout honneur*, *Mère parfaitement Vierge*, *Porte du Ciel*, *Vierge très prudente*, *Sainte Marie*, *Mère de la grâce divine*, *Refuge des pêcheurs* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13-14).
- 933 *Vierge pleine de clémence* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13).
- 934 *Mère parfaitement Vierge* (Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13).
- 935 Les lettres en gras renvoient à la numérotation utilisée dans la notice de notre **P. 36**.
- 936 Voir Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13 et 16.
- 937 Voir Anonyme, *L'Ange conducteur*, *op. cit.*, 1833, p. 13 et 16.
- 938 Nous avons suggéré, pour le tableau du Salon de 1846 (**P.36**) que c'est plutôt la couronne de roses posée sur l'autel qui évoquait cette litanie, la fleur tenue par l'ange à droite ne nous semblant pas alors ressembler à une rose.
- 939 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).
- 940 Voir René Le Mée. « Le choléra et la question des logements insalubres à Paris (1832-1849) ». dans *Population*, 53^e année, 1-2, 1998, p. 379-397, consultable sur http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1998_num_53_1_6861 (consulté le 31 août 2022).
- 941 Fourchette située entre la date de l'arrêté et celle de la lettre de Rivoulon annonçant l'achèvement de son travail.
- 942 D'après le Registre du Salon de 1850.
- 943 Conservés dans arch. nat., F²¹ 105, dr. 59.
- 944 Sur l'épisode soissonais de cette œuvre, voir arch. nat. F²¹ 320, dr. 36.
- 945 Sur cet élu originaire de Ligny et député de la Meuse de 1852 à 1860, voir Eric Anceau, *Dictionnaire des députés du Second Empire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1999, p. 143 et Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, II, 2000, p. 155.
- 946 Sur l'épisode meusois de cette œuvre, voir arch. nat. F²¹ 320, dr. 36. Le député Collot avait d'ailleurs déjà fait son choix parmi les artistes ayant exposé des tableaux au Salon, qui dénote un goût assez sûr : Bézard, Gosse, Landelle et les moins célèbres Gravedon, Desmarests et Guisard. Aucune de ces œuvres, excepté les *Sept Sacrements* de Louis Bézard, n'appartenaient au ministère qui n'avait pas l'intention de les acquérir. Une *Pieta* de Gustave Moreau fut enfin attribuée à l'église de Bar-le-Duc, mais dut être remplacée, le 20 juillet 1852, par un *Saint Lambert* de Charles Crauk, la première œuvre ne pouvant être expédiée, le vernis n'étant pas sec.
- 947 Les archives départementales de la Meuse ne conservent pas le dossier de réception de l'œuvre. Les fonds suivants y ont été dépouillés : 86 T 306 (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, recensement d'œuvres de peintures, dessins, sculptures, médailles, gravures et manuscrits dans le département de la Meuse – 1881-1914), 86 T 308 (Objets d'art des églises), 20 V 1 (Église et presbytère : renseignements statistiques – arrondissement de Bar-le-Duc – 1845-1872), 19 J 3784 (Fabriques – 1794-1881), E dépôt 217/2 D1 (Arrêtés municipaux – an IX-1893), E dépôt 217/2 D2 (Actes de la mairie - 1791-1862), E dépôt 217/2 D4 (Registre de correspondance - 1813-1865), E dépôt 217/2 51 (Copies de lettres – 1846-1859), 2 O 690 (Dossier communal sur l'église et le presbytère – 1806-1951). Ces recherches nous ont été communiquées par Mme Lydiane Gueit-Montchal, directrice des archives départementales de la Meuse, par courrier du 22 décembre 2005. Par ailleurs, M. François Janvier, conservateur des antiquités et objets d'art de la Meuse, nous a précisé, par courrier du 1^{er} mars 2006, qu'aucune œuvre de ce thème n'est conservée dans ce département.
- 948 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, *Fol Ye 79 – Rés.*
- 949 Il est vraisemblable qu'elle soit l'œuvre de Jean Bosq, si l'on en croit Maurice Delestre et Paul Roblin (com.-priseurs), *Catalogue Estampes modernes, eaux-fortes, lithographies, dessins, caricatures, modes, costumes, portraits*, cat. vente, hôtel Drouot, salle 8, mercredi 23 mai 1900, p. 10, n° 58.
- 950 **P.64.**
- 951 Dans la figure de Marie de Clopas ; voir la notice de notre n° **P.54**.
- 952 Sur la composition, voir également, p. 40.
- 953 Voir **Foucart, 1987**, fig. 269.
- 954 **P.30.**
- 955 Sur ce sujet, voir, par exemple, Catherine Arminjon, « 61 et 62 – Colombe eucharistique et pavillon », dans **Paris, 1993-1994**¹, p. 185-188.
- 956 Voir Michel Caffort, « Renouveau pictural et message spirituel : l'exemple des Nazaréens français (1830-1850) », *Cristianesimo nella storia*, XIV/3, Bologne, octobre 1993, p. 609 et *Idem*, « Les Nazaréens français – Théorie et pratique », *Le vitrail au XIX^e siècle et les ateliers manceaux*, Éditions Cénomane, Le Mans, 1998, p. 56 (ill.).
- 957 **P.27 et P.38.**
- 958 Sur l'iconographie de cet épisode, on consultera l'ouvrage récent de François Boespflug et Emanuela Fogliadini, *La Fuite en Égypte dans l'art d'Orient et d'Occident*, Mame, Paris, 2018.
- 959 Mt 2, 13-15 ; 19-21.
- 960 J.-C. Thilo, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, Leipzig, 1832. Sur ces deux évangiles apocryphes, voir François Bovon et Pierre Geoltrain, *Écrits apocryphes chrétiens*, 1, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1997, p. 105-140 et 205-238.
- 961 Les dictionnaires iconographiques en distinguent un bien plus grand nombre, plus rarement représentés, excepté *Le sommeil de l'Enfant Jésus* qui connut un regain au XIX^e siècle, mais possède une valeur symbolique qui occulte complètement le récit narratif de la *Fuite* qui nous intéresse ici. Voir, par exemple, Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, P.U.F., Paris, 1957, p. 273-289 et **LCI**, 2, 1994, p. col. 43-50. Il est également intéressant de se reporter à la liste

- publiée dans Pierre Larousse, « Fuite », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 8, Paris, 1872, p. 870-871. Nous renvoyons également à François Bœspflug et Emanuela Fogliadini, *op. cit.*, 2018 qui rappelle, dans son introduction, les différents épisodes ayant marqué le séjour de la sainte Famille, leurs sources et iconographies.
- 962 *Le Songe de Joseph* ; 1645 ; H. 20, L. 27 ; Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie ; voir, par exemple Paolo Lecaldano et Jacques Foucart, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Flammarion, Paris, 1971, p. 112, n° 269.
- 963 On pense bien sûr à la mosaïque de l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore à Rome, réalisée sous le pontificat de Sixte III (432-440) ; voir, par exemple, André Grabar, *L'âge d'or de Justinien, de la mort de Théodose à l'Islam*, coll. « L'Univers des Formes », Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 151. Voir également François Bœspflug et Emanuela Fogliadini, *op. cit.*, 2018 et tout particulièrement p. 20 où les auteurs rappellent qu'il existe en réalité quatre songes envoyés à Joseph.
- 964 Sous le n° 295 ; Paris, maître-autel de la chapelle de l'hospice Saint Michel ; voir Thierry Zimmer, « Découverte : *L'en-sevelissement du Christ* (1851-1852) d'Hippolyte, dit « Paul » Delaroché », dans *Recherches en Histoire de l'art*, 5, Historien de l'art, Clermont-Ferrand, 2007, p. 142, note 2.
- 965 *Songe de Joseph* ; huile sur toile ; 1843 ; environ 120 cm de hauteur ; Salon de 1843, n° 905 ; église paroissiale de Bollène (Vaucluse) ; arch. nat. F²¹ 49, dr. 9.
- 966 *Le songe de saint Joseph* ne figure plus aujourd'hui dans l'édifice comme nous l'a confirmé Mme Josiane Pagnon, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Manche et aurait été détruit en 1958 après des travaux de peinture ; voir arch. nat. F²¹ 81, dr. 12.
- 967 *L'ange inspirant à Joseph le projet de fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1868 ; H. 175, L. 155 ; Salon de 1868, n° 2515 ; église paroissiale d'Asfeld (Ardennes) ; arch. nat. F²¹ 188, dr. 21 ; restauré par Nadine Lemoine, restauratrice amateur, en 2004-2005.
- 968 *La fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1863 ; H. 235, L. 274 ; Salon de 1863, n° 1721 ; église paroissiale de Landerneau (Finistère) ; IMH 15/07/1993 ; arch. nat. F²¹ 181, dr. 26, F²¹ 354, dr. 29 ; **Vannes, 1993**, p. 180.
- 969 Huile sur toile ; H. 89, L. 117 ; musée des Beaux-Arts de Rennes, inv. 85.11.1 ; **Rennes, 1986** ; Joconde, n° 00000069126.
- 970 Pseudo-Mt, 22-23.
- 971 Vie Jésus ar, 10, 1-4.
- 972 Jacques de Voragine, *La légende dorée*, 1, Garnier Flammarion, Paris, 1967, p.89.
- 973 Voir Marie Montfort et Gisèle Caumont, *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*, 2, coll. « Guides du patrimoine des Hauts-de-Seine », Somogy Éditions d'art, Union européenne, décembre 2006, p. 206-207.
- 974 *Le Repos en Égypte* ; huile sur toile ; 1842 ; H. 270, L. 200 ; Salon de 1844, n° 624 ; église paroissiale de Derval (Loire-Atlantique) ; MH 03/11/1994 ; **Vannes, 1993**, p. 180 ; Palissy, n° PM44000790.
- 975 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, P.U.F., Paris, 1957, p. 286-287.
- 976 Rome, Galleria Doria-Pamphili, inv. n° 236.
- 977 Voir Stéphane Loire, *Musée du Louvre, Département des peintures. École italienne XVII^e siècle 1. Bologne*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1996, p. 210-213 et Joconde, n° 000PE024838.
- 978 *Le Repos pendant la fuite en Égypte* ; 1647 ; H. 34, L. 48 ; Dublin, National Gallery of Ireland ; voir, par exemple Paolo Lecaldano et Jacques Foucart, *op. cit.*, 1971, p. 113, n° 278.
- 979 Voir **Paris, 1998-1999**, p. 236-237, n° 80.
- 980 Conservée dans l'église paroissiale de Rosny-sur-Seine ; voir Élisabeth Foucart-Walter, « La Fuite en Égypte », dans **Paris, Nantes et Plaisance, 1995-1996**, p. 354, n° 44 et fig. 129.
- 981 **New-York, Richmond, Indianapolis, Baltimore, Phoenix, Palm Beach, San Antonio, La Nouvelle Orléans, Paris, Madison, Denver, Coral-Gables, 1984-1987**, p. 163-164.
- 982 Huile sur toile ; 1838 ? ; H. 128, L. 194 ; Salon de 1842, n° 1754 ; réserves du lycée d'Uzerche, autrefois à l'église Sainte-Eulalie ; IMH 13/02/1998 ; arch. nat. F²¹ 36, dr. 4 et F²¹ 341, dr. 39 ; Palissy, n° PM19000169. La date proposée pour ce tableau, qui ne comporte ni signature ni date, est basée sur le fait que l'artiste exposa, en 1838, à Cambrai, une œuvre de même titre (voir **Calais, Dunkerque & Douai, 1993**, 2, 1993, p. 167).
- 983 Huile sur toile ; 1849 ; H. 49, L. 88,5 ; Salon de 1848, n° 2136 ; musée des Beaux-Arts d'Angoulême, inv. D 849.1.1 ; arch. nat. F²¹ 34, dr. 51 ; Herman De Meulenaere, *L'Égypte ancienne dans la peinture du XIX^e siècle*, Berko, Knokke-Zoute, 1992, p. 124. Ce même ouvrage présente, p. 124-127, deux exemples orientalistes de la fuite en Égypte, celle d'Edwin Long, datée de 1883 et, surtout, l'exceptionnel *Repos en Égypte* de Luc-Olivier Merson (1880), conservé au musée des Beaux-Arts Jules Chéret de Nice.
- 984 Sans doute le paysagiste Pierre-Alexandre Pau de Saint-Martin (avant 1791-après 1848). Huile sur toile ; 1859 ; H. et L. inconnues ; Salon de 1859, n° 2678 ; lieu de conservation actuel inconnu ; arch. nat. F²¹ 107, dr. 7.
- 985 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1983-73 ; voir Joconde, n° 000PE030621.
- 986 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1983-75 ; voir Joconde, n° 000PE030626.
- 987 Sauf dans quelques œuvres d'artistes locaux, qui s'inspiraient visiblement, voire imitaient la peinture du XVIII^e siècle, comme un certain D. Rigaud, dans les années 1860, qui peignit, pour l'église Saint-Pierre de Javrezac (Charente), un *Repos*, envahi d'anges et de putti ; voir Palissy, n° IM16002814. C'est également le cas de la *Fuite en Égypte* du docteur Faustin Besson, en 1851 ; voir *infra*, note 1028.
- 988 Huile sur toile ; 1824 ; H. 325, L. 260 ; Salon de 1824, n° 299 ; église paroissiale Saint-Pierre-Saint-Paul de Courbevoie ; MH 14/10/1988 ; Marie Montfort et Gisèle Caumont, *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*, 1, coll. « Guides du patrimoine des Hauts-de-Seine », Somogy Éditions d'art, Union européenne, décembre 2006, p. 102-103 et Palissy, n° IM092001247 et PM92000056.
- 989 Voir Philippe Araguas, *Bordeaux. La cathédrale Saint-André*, coll. « Cathédrales de France », Monum Éditions du patrimoine, Paris, 2001, p. 72 ; François Macé de L'Épinay, « Un Nazaréen français » : Savinien Petit (1815-1878) », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, année 2002*, Paris, 2003, p. 243-246 ; **Nancy, 2004**, p. 44 ; Palissy, n° IM33002285.

- 990 Huile sur toile ; sbd ; H. 500, L. 300 ; Salon de 1837, n° 523 ; MH 04/04/1907 ; Nogent-sur-Seine, église paroissiale Saint-Laurent ; Palissy, n° PM10001403.
- 991 Sur cet artiste, voir Thierry Zimmer, « Gardel Jean-Baptiste », dans **Guéret, 2000**, p. 162-166.
- 992 Huile sur toile ; sbd ; H. 187, L. 153 ; MH 18/10/1999 ; Limoges, Carmel de Crochat ; Palissy, n° PM87000641.
- 993 Sous le n° 1790 ; lieu de conservation actuel inconnu. Il est intéressant de noter que, trente-deux ans plus tard, en 1865, Nanteuil repris ce thème, mais sous la forme terrestre et traditionnelle de Joseph conduisant l'âne portant la Vierge et Jésus (voir Baltimore, Walters Art Gallery inv. 37.1362 ; <https://art.thewalters.org/detail/3317/> et https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:C%C3%A9lestin_Fran%C3%A7ois_Nanteuil_-_The_Flight_into_Egypt_-_Walters_371362.jpg - consultés le 31 août 2022).
- 994 En illustration de l'article de Petrus Borel, « Beaux-Arts – Des artistes penseurs et des artistes creux », dans *L'Artiste*, 5/21, Paris, 1833, p. 258 et en regard de la page 264. Le Lycanthrope précise, à propos de cette œuvre : « Les artisans religieux sont bien rares aujourd'hui ; car à l'exposition de 1833 il n'y avait qu'un seul petit tableau d'un tout jeune peintre, qui exhala réellement un parfum de dévotion, une douce senteur de mysticisme ; ce petit tableau, de Célestin Nanteuil, représentait tout naïvement une *Fuite en Égypte*, une sainte famille embarquée pour traverser un lac sur une frêle nacelle ; des anges et des chérubins tenaient le gouvernail et les avirons. Tout cela était d'un ascétisme, d'une béatitude communicative qu'on ne retrouve que chez les peintres-verriers : c'était tout à fait l'oeuvre fervente d'un Byzantin. Mais, à ce qu'il paraîtrait, les hommes vraiment religieux ne sont pas rares seulement que parmi les artistes, puisqu'il ne s'en est pas trouvé un seul pour l'acheter ».
- 995 Voir *infra*, notes 1014 et 1021.
- 996 Huile sur toile ; 1846 ; H. 215, L. 390 ; église paroissiale Notre-Dame-de-l'Assomption de Vicdessos (Ariège) ; IMH. 29/07/1996 ; Palissy, n° IM09000139.
- 997 Ainsi Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, P.U.F., Paris, 1957, p. 283, mentionnant, parmi ses exemples, *La fuite au clair de lune* d'Adam Elsheimer, conservée au musée du Louvre (Arnaud Bréjon de Lavergnée et Dominique Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*, II, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981, p. 25, n° 1268 et Joconde, n° 000PE020419) ou encore *Le repos pendant la fuite en Égypte* de François Boucher (1757), du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (voir **New-York, Détroit, Paris, 1986-1987**, p. 279-282, n° 68). Il est intéressant de constater que les œuvres anciennes se rapprochant le plus de la perspective choisie par Rivoulon sont deux toiles de Tiepolo, dont une connue par la gravure, où la barque présente le même aspect frontal et est dirigée par un ange nautonnier : voir **Paris, 1998-1999**, p. 238, n° 81 et François Bœspflug et Emanuela Fogliadini, *op. cit.*, 2018, p. 64-66.
- 998 Exposé au musée du Louvre au XIX^e siècle ; voir Stéphane Loire, *op. cit.*, 1996, p. 372-373.
- 999 Voir Arnaud Bréjon de Lavergnée et Dominique Thiébaud, *op. cit.*, II, 1981, p. 177.
- 1000 Voir *supra*, note 974.
- 1001 Pseudo-Mt, 20-21 ; Coran, XIX, 22-26.
- 1002 Conservé à la Galleria de Parme ; voir, par exemple, Henri Zerner et A.C. Quintavalle, *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Flammarion, Paris, 1971, p. 108, n° 76.
- 1003 Voir Stéphane Loire, *op. cit.*, 1996, p. 394-395 et Joconde, n° 00000102989.
- 1004 *Le repos de la Sainte-Famille* ; huile sur toile ; 1843 ; H. 190, L. 130 ; Sdbg ; Salon de 1843, n° 878 ; église paroissiale Saint-Paulin de Carbon-Blanc (Gironde) ; Palissy, n° IM33002398.
- 1005 Thierry Zimmer, « Repos lors de la fuite en Égypte », dans **Reims, 2001**, p. 454.
- 1006 Voir Stéphane Loire, *op. cit.*, 1996, p. 104-109 et Joconde, n° 000PE024733 et 000PE024734.
- 1007 Voir **Foucart, 1987**, p. 243-244 et fig. 152.
- 1008 Maximilien Gauthier, *Achille et Eugène Devéria*, Floury, Paris, 1925, p. 133. Cette appréciation doit néanmoins être tempérée au vu de la *Fuite en Égypte* de 1837 ; voir *supra*, note 990
- 1009 Voir **Foucart, 1987**, p. 172 et fig. 13.
- 1010 Huile sur toile ; 1875 ; H. imprenable, L. 219,5 (avec cadre) ; Salon de 1875, n° 1637 ; IMH 23/01/1976 ; église paroissiale de Tracy-sur-Loire (Nièvre) ; arch. nat. F²¹ 246, dr. 23.
- 1011 Voir **Paris, 1994-1995**¹, p. 488-490, n° 223. On peut aussi penser au *Repos pendant la fuite en Égypte* dit aussi *La Sainte Famille servie par les anges portant les raisins de la Passion* d'Ippolito Andréasi (vers 1548-1608), exposé au musée du Louvre au XIX^e siècle, où une vieille femme debout derrière la Vierge évoque sans doute la servante mentionnée par le *Pseudo-Matthieu* (*Pseudo-Mat.*, 18, 1 ; Arnaud Bréjon de Lavergnée et Dominique Thiébaud, *op. cit.*, 1981, p. 143) ou la sage-femme Salomé.
- 1012 La première, commandée à Mlle Wilkinson, en 1871, semble n'avoir jamais été réalisée (arch. nat. F²¹ 261, dr. 24), la seconde, confiée à Mlle Sarginès-Munier, en 1873, était destinée à l'ambassade de France d'Istanbul (arch. nat. F²¹ 252, dr. 50).
- 1013 Commandée à un certain Louis Brown, en 1848, pour l'église paroissiale de Bussy-le-Repos, dans l'Yonne (arch. nat. F²¹ 18, dr. 17), elle ne fut finalement pas envoyée dans cet édifice, ses dimensions n'étant pas celles souhaitées (arch. nat. F²¹ 432, dr. 20), mais finalement attribuée à l'église de Chef-Boutonne, dans les Deux-Sèvres (arch. nat. F²¹ 421, dr. 8). La somme très faible de trois cents francs, prévue pour cette copie, indique que nous sommes sans doute en présence d'un tout jeune artiste. Il s'agissait en réalité du célèbre peintre de chevaux, John-Lewis Brown (1829-1890), alors âgé de dix-neuf ans et dont les prénoms de l'acte de naissance étaient bien Jean-Louis (voir arch. municipales de Bordeaux, 1 E 151, acte n° 926). Cette affirmation est confortée par un courrier du directeur des Beaux-Arts à M. Foubert, conseiller honoraire à la Cour de cassation, qui parlait bien du jeune « Lewis Brown » (arch. nat. F²¹ 432, dr. 20).
- 1014 Huile sur toile ; H. 120, L. 103 ; achetée à Mlle Bonheur, en 1839, pour l'église paroissiale de Chenu, dans la Sarthe. La somme ridicule de cent francs fixée pour ce travail, laisse supposer une toute jeune débutante. Il s'agit en effet bien d'un des premiers travaux de Rosa Bonheur (1822-1899), alors âgée de dix-sept ans, comme en témoigne l'adresse mentionnée dans une lettre de recommandation versée au dossier des archives nationales : 29 rue du faubourg du Roule, lieu de

- résidence de toute la famille Bonheur à l'époque ; arch. nat. F²¹ 5, dr. 3 ; IMH 19/01/1990 ; église paroissiale Saint-Martin de Chenu (Sarthe). Ce premier essai n'est pas mentionné dans les ouvrages consacrés à l'artiste, ni dans l'exposition rétrospective de 1997 : **Bordeaux, Barbizon, New-York, 1997-1998**.
- ¹⁰¹⁵ Peinte par Albert-Louis Halphen (1821-après 1864) vers 1852 et destinée à l'église de Vauvert, dans le Gard (arch. nat. F²¹ 356, dr. 33). Une recherche systématique dans la base de données Palissy du ministère de la Culture, ne nous a permis de retrouver que deux copies de *Fuite en Égypte*, datant du XIX^e siècle, ne faisant pas partie des commandes de l'État mais réalisées suite à une initiative privée. Il s'agit d'une reproduction d'une toile de Carle Van Loo, peinte par le rennais Toussaint-François Jourjon (1809-1857), conservée dans l'église paroissiale Saint-Loup de Domloup en Ille-et-Villaine (voir Palissy, n° IM35016062) et *Le repos pendant la fuite en Égypte* d'Alfred Leduc (vers 1850-1913), daté du quatrième quart du XIX^e siècle, d'après le tableau homonyme de La Hyre du musée des Beaux-Arts de Nantes, conservé en cette même ville dans l'église paroissiale Notre-Dame-de-Bon-Port (MH 27/02/1984 ; voir Palissy, n° PM44000370).
- ¹⁰¹⁶ Voir *supra*, notes 965 à 968.
- ¹⁰¹⁷ Voir *supra*, notes 981 à 984.
- ¹⁰¹⁸ *Le repos de la Sainte Famille, pendant la fuite en Égypte ; paysage ; huile sur toile ; 1841 ; H. 110, L. 144 ; Salon de 1841, n° 443 ; musée Bossuet de Meaux, inv. n° 210 ; arch. nat. F²¹ 23, dr. 9, F²¹ 439, dr. 8 et F²¹ 4909B, dr. 10, pièce 9. Ce tableau est très curieux. Les personnages représentés au centre de la composition semblent plutôt être des soldats que la sainte Famille et il est tout à fait possible qu'il y ait ici une confusion.*
- ¹⁰¹⁹ Conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans, inv. n° 421 ; voir **Paris-Lyon, 1984-1985**, p. 266-267, n° 174.
- ¹⁰²⁰ Voir arch. nat. F²¹ 1, dr. 31 ; ce tableau avait été déposé en 1820 dans la cathédrale de Strasbourg où il ne figure plus en 2019. Une toile de même iconographie est conservée aujourd'hui dans le grand séminaire de la même ville mais son style est très différent des œuvres du peintre grassois : voir Rébecca Duffeix, *Alexandre-Évariste Fragonard. 1780-1850*, Arthena, Paris, 2022, n° *P.41, p. 197. Ce tout récent ouvrage signale également une œuvre sur le même thème représentant la Vierge et l'Enfant sur l'âne conduit par saint Joseph, conservée dans une collection privée (*Ibidem*, n° P.148, p. 233), ainsi qu'un dessin faisant partie des collections du musée Magnin de Dijon (*Ibidem*, n° D.552, p. 313). Ce dernier est tout à fait intéressant et fait preuve d'autant d'originalité que Rivoulon, avec un bateau à grande proue échoué sur la rive dans lequel la Vierge tenant l'Enfant s'apprête à monter, aidée par saint Joseph qui lui tend la main depuis l'embarcation. Quant au personnage assis à la poupe que Rébecca Duffeix identifie comme un ange, ce dont nous doutons fortement, il attend sans doute de pouvoir accomplir sa tâche de nautonnier, comme c'est souvent le cas (voir *supra*, p. 146). Rébecca Duffeix ne semble pas convaincue par le fait qu'il s'agisse bien d'une *Fuite en Égypte*, mais il nous semble qu'il n'y a aucun doute à avoir ; néanmoins, *Fuite* ou *Retour*, cela reste difficile à déterminer, mais en tout cas Jésus n'est plus ici un nouveau-né.
- ¹⁰²¹ Huile sur toile ; H. 160, L. 127 ; Salon de 1838, n° 651 ; déposée en 1839 au musée de Calais ; détruit pendant la Seconde guerre mondiale, en mai 1940 (renseignement fourni par Barbara Forest, conservatrice du musée des beaux-arts de Calais, par courrier du 22 juin 2007) ; arch. nat. F²¹ 9, dr. 7 et F²¹ 4500B, dr. 84. Voir également *supra*, notes 1014.
- ¹⁰²² Lieu de conservation actuel inconnu ; voir arch. nat. F²¹ 11, dr. 11.
- ¹⁰²³ Voir *supra*, note 1005.
- ¹⁰²⁴ Ce tableau avait été prévu pour l'église de Saint-Méen, dans le Finistère, mais l'aboutissement de la demande est inconnu. Cette œuvre ne figure en tout cas pas dans l'édifice ; voir arch. nat. F²¹ 354, dr. 58.
- ¹⁰²⁵ Voir *supra*, note 996.
- ¹⁰²⁶ Ce tableau, prévu pour l'église de Royan, ne figure plus dans l'édifice ; voir arch. nat. F²¹ 19, dr. 3.
- ¹⁰²⁷ Huile sur toile ; 1841 ; sbg ; H. 151, L. 180 ; Salon de 1841, n° 360 ; anciennement dans l'église Saint-Joseph-du-Pont-du-Las de Toulon et aujourd'hui conservée dans la salle d'art sacré du musée du vieux Toulon ; arch. nat. F²¹ 5, dr. 13, F²¹ 71, dr. 30 et F²¹ 426, dr. 52 ; Anne-Flore Viallet, *Les œuvres picturales du XIX^e siècle dans les églises de Toulon*, master 1, Université de Provence, Aix-Marseille I, dir. Claude Jasmin, 24 septembre 2007, mention bien, p. 44-47.
- ¹⁰²⁸ *La fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1849-1850 ; H. 240, L. 150 ; sbg ; Salon de 1850, n° 211 ; musée des Beaux-Arts de Besançon, inv. n° D.851.1.1 ; arch. nat. F²¹ 15, dr. 55 et F²¹ 436, dr. 23 ; Paul Brune (abbé), *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté*, Éditions provinciales, Bourg-en-Bresse, 1992 (réédition de l'ouvrage de 1912), p. 26, **Dole, 1997**, p. 45, n° 5 et 6. Sous le n° 5 du dernier ouvrage figure une esquisse sur bois de ce tableau, conservée au musée de Dole, sous le n° d'inv. 32. Il est intéressant de remarquer qu'un tableau du même auteur et de même titre, est signalé comme ayant été commandé la même année pour l'église Sainte-Geneviève d'Asnières-sur-Seine. Elle mesurait 70 x 48, était datée de 1851 et ne figure plus aujourd'hui dans l'édifice ; voir Marie Montfort et Gisèle Caumont, *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*, 1, coll. « Guides du patrimoine des Hauts-de-Seine », Somogy Éditions d'art, Union européenne, décembre 2006, p. 47.
- ¹⁰²⁹ *La fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1850 ; H. et L. inconnues ; Salon de 1850, n° 1518 ; destiné à l'église Saint-Maur de Lunéville ; arch. nat. F²¹ 35, dr. 32 et F²¹ 386, dr. 19. Ce tableau ne figure plus dans l'édifice.
- ¹⁰³⁰ Huile sur toile ; vers 1852 ; H. et L. non prises ; église de la Sainte-Trinité de Morsan dans l'Eure ; arch. nat. F²¹ 68, dr. 26 et F²¹ 352, dr. 38. Il s'agit peut-être de la *Sainte-Famille* exposée au Salon de 1850, sous le n° 454, qui aurait été rebaptisée pour l'occasion.
- ¹⁰³¹ Huile sur toile ; vers 1852-1855 ; destiné à l'ancienne église Saint-Marcel de Paris ; arch. nat. F²¹ 84, dr. 48 ; lieu de conservation actuel inconnu.
- ¹⁰³² Huile sur toile ; 1857 ; H. 250, L. 180 (environ) ; Salon de 1857, n° 888 ; église Notre-Dame de Bourges ; arch. nat. F²¹ 78, dr. 31 et F²¹ 340, dr. 12 ; Anonyme, *Semaine religieuse du diocèse de Bourges*, 11, 18^e année, Samedi 18 mars 1882, p. 183, Anonyme, *Répertoire archéologique et historique du diocèse de Bourges*, 1^{er} fascicule, Typographie de E. Pigelet, Bourges, 1872, p. 137, André Girard (abbé), *L'Église Notre-Dame de Bourges, anciennement Saint-Pierre-le-Marché. Son histoire, sa description, ses curés*, Jouve & Cie, Paris, 1933, p. 60-61. Il s'agit de la deuxième version de ce thème par l'artiste, qui l'avait déjà abordé en 1844 (voir *supra*, note 974). Il s'agit cette fois-ci d'une *Fuite*, où Joseph tire par le licol l'âne qui porte la Vierge et son fils, sur un décor de falaises arides. Le principal reproche formulé par les auteurs

- locaux fut que « [...] saint Joseph a plutôt l'air d'un Arabe du désert que de l'époux de la sainte Vierge [...] » (*Répertoire archéologique et historique du diocèse de Bourges, op. cit.*, 1872, p. 37). Notons que c'est dans ce même esprit de réalisme « ethnologique » que Paul-Albert Laurens (1870-1934) peignit, en 1892, sa *Fuite en Égypte* conservée dans l'église paroissiale Sainte-Madeleine de Dunes dans le Tarn-et-Garonne (voir Palissy, n° IM82000794).
- 1033 *Fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1859 ; H. 148, L. 218 ; musée de Chaumont, inv. n° 41, dossier P.88 ; arch.nat. F²¹ 437, dr. 15 et F²¹ 4500B, dr. 2, pièce 110 ; D' R. Forgeot (dir.), *Musée de Chaumont 1912, Catalogue du musée de Chaumont*, imprimerie Andriot-Messonnier, Chaumont, 1912, p. 44, n° 41. Il s'agit peut-être du *Repos de la Vierge* présenté au Salon de 1859, sous le n° 1930.
- 1034 *Le repos dans le désert* ; huile sur toile ; 1865 ; H. et L. inconnues ; refusé par le jury au Salon de 1865 ; lieu de conservation actuel inconnu ; arch. nat. F²¹ 7636, fol. 21.
- 1035 Voir *supra*, note 1010.
- 1036 *La fuite en Égypte* ; huile sur toile ; 1892 ; H. 140, L. 211 ; musée-château Henri IV de Nérac (Lot-et-Garonne), inv. D.892.01.01 ; arch. nat. F²¹ 2129, F²¹ 2252, dr. 4, F²¹ 4909B, dr. 10, pièce 52.
- 1037 Voir arch. nat. F²¹ 4243, dr. 42 ; attribué au musée du Luxembourg en 1929 ; lieu de conservation actuel inconnu.
- 1038 MH 02/04/1982 ; voir arch. nat. F²¹ 163, dr. 34. Ce tableau fut affecté, en 1890, à l'hôtel de ville de Saint-Pol de Leon.
- 1039 Voir *supra*, notes 988 et 1009.
- 1040 Non localisée à ce jour ; voir **Nantes, Paris & Plaisance, 1995-1996**, p. 75.
- 1041 Non localisée à ce jour ; voir *Ibidem*, p. 67. Notons que Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, Madame Vergne Libraire, Paris, 1831, p. 284, localise cette œuvre à l'église Saint-Vincent-de-Paul de Paris.
- 1042 Voir **Nantes, Paris & Plaisance, 1995-1996**, p. 62.
- 1043 Il s'agirait de panneaux de cuivre non localisés à ce jour ; voir Madeleine Rousseau, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron, peintre, écrivain, directeur des musées nationaux 1808-1877*, édition posthume complétée et annotée par Marie-Martine Dubreuil, coll. « Notes et documents des musées de France », n° 35, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000, p. 236, n° [50].
- 1044 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1850.
- 1045 D'après le Registre du Salon de 1850.
- 1046 Auguste Galimard fait peut-être ici allusion au mauvais éclairage du tableau de Rivoulon évoqué par plusieurs critiques.
- 1047 Voir **P.25, P.46, P.54, D.35 et S.7**.
- 1048 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**) et la notice de notre n° **P.25**.
- 1049 Date limite de l'enregistrement des notices du Salon de 1850.
- 1050 D'après le Registre du Salon de 1850.
- 1051 Date limite de l'enregistrement des notices du Salon de 1850.
- 1052 D'après le Registre du Salon de 1850.
- 1053 Nous devons ces différentes réflexions à Frédérique Chapelay, conservatrice adjointe au service conservation du musée de la Marine.
- 1054 Nous renvoyons, pour la description des coiffes traditionnelles, à l'excellent site de l'association *Parole et Patrimoine* : <https://www.parole-et-patrimoine.org/coiffes/coiffes-ici-et-la/les-types-de-coiffes> (consulté le 31 août 2022).
- 1055 Si cette paire appartenait bien à une secrétaire du maréchal Pétain, il est possible que celle-ci ait été originaire de Vichy ou de sa région comme Rivoulon.
- 1056 Sébastien Allard, « Entre le roman et l'histoire, le portrait français vers 1835 », dans **Paris, Londres & New-York, 2006-2007**, p. 54.
- 1057 Ce personnage, qui semble avoir eu une carrière chaotique, est né le 2 août 1815 à Périgny, dans l'Allier, et mort le 22 août 1900 à Cusset. Il fut trésorier de la présidence de la République du 25 décembre 1848 au 15 octobre 1851 (c'est sans doute à cette période qu'il recommanda Rivoulon au prince-président) puis fut nommé receveur particulier à Rocroi, le 10 octobre 1851, ce jusqu'au 25 mars 1852, date à laquelle il devint receveur percepteur à Paris, recevant la Légion d'honneur le 10 août de la même année. Du 11 décembre 1868 au 1^{er} mars 1869, il occupa les fonctions de trésorier-payeur général des Pyrénées-Orientales, avant que de démissionner le 10 novembre suivant ; voir arch. départementales de l'Allier, 2 E 211 4 : *Acte de naissance* ; Pierre-François Pinaud, *Les trésoriers-payeurs généraux au XIXème siècle, répertoire nominatif et territorial*, éditions de l'Érudit, Paris, 1983, p. 87 ; Léonore, L0998030.
- 1058 Conservé aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Une copie de cette lettre figure aux arch. nat. F²¹ 176, dr. 31.
- 1059 Voir B. Renault, *Histoire du prince Louis-Napoléon, président de la République, sa famille, sa naissance, son exil, ses entreprises, sa captivité, ses ouvrages, son évvasion, son séjour en Angleterre, son retour en France, son avènement au pouvoir, les actes de sa présidence, etc.*, 4^{ème} édition, R. Ruel aîné, Paris, 1853, p. 211 et 217.
- 1060 Voir bit.ly/3pTqzJL (consulté le 31 août 2022) ; on ne possède guère de renseignements sur cette artiste qui exposa au Salon des artistes français de 1846 à 1859.
- 1061 Date fournie par la signature apparaissant sur notre lithographie **L.12**, tirée de ce tableau.
- 1062 La nature de l'œuvre nous est connue par le jugement rendu dans le conflit opposant Rivoulon à la mairie de Limoges, la toile de l'œuvre ayant été percée lors de l'exposition de 1858 ; voir *infra* p. 157-158 et note 1090.
- 1063 D'après le Registre du Salon de 1852.
- 1064 Documents conservés aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 1065 Il s'agit sans aucun doute de François-René Vallet de Villeneuve (1766-1863), propriétaire du château de Chenonceau ; voir Michel Laurencin, *Dictionnaire biographique de Touraine*, C.L.D., 1990, p. 573-574.
- 1066 Sur ces premières sollicitations, voir arch. nat. F²¹ 176, dr. 31.
- 1067 Sur ces interventions, voir arch. nat. F²¹ 357, dr. 43.
- 1068 Toutes ces dernières informations sont contenues dans le dossier arch. nat. F²¹ 176, dr. 31.
- 1069 Sur l'épisode strasbourgeois, voir arch. nat. F²¹ 451, dr. 9.

- 1070 Mme Michèle Lavallée, conservatrice au musée des Beaux-Arts de Strasbourg, nous a informé, par courrier du 11 avril 2006, qu'aucune trace de cette œuvre ne figure dans son établissement.
- 1071 Voir la notice de nos **L.12** et **L.12bis**.
- 1072 **D.32** à **D.34**.
- 1073 **D.3**.
- 1074 **D.32** à **D.34**.
- 1075 **D.32** et **D.33**.
- 1076 *Quentin Durward et Louis XI masqué* ; voir **New-Haven, Paris, 1991-1992**, p.163, n° 60.
- 1077 Voir Beth S. Wright, « Walter Scott and French Art: Imagining the Past », dans **New-Orleans, New-York & Cincinnati, 1996-1997**, p. 185, 188 et 267, n° 60.
- 1078 *Ibidem*, p. 185.
- 1079 **Constans**, 2, p. 857 et Joconde, n° 000PE005718.
- 1080 **Constans**, 2, p. 606 et Joconde, n° 000PE006102.
- 1081 **Constans**, 1, p. 162 et Joconde, n° 000PE005200.
- 1082 **D.20** et **D.21**. Sur l'image de Louis XI au XIX^e siècle, voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 118-124.
- 1083 Œuvre d'Anne-Louis Girodet, datée de 1792, conservée au musée d'histoire de la médecine de la faculté de médecine de Paris ; voir **Paris, Chicago, New-York & Montréal, 2006-2007**, p. 218-225, n° 14.
- 1084 Arch. nat. F²¹ 176, dr. 31.
- 1085 Voir la notice de notre n° **P.15**. Les remarques sur l'historiographie de cette « opération », qui suivent, sont tirées du remarquable article de Vivian et Christine Nutton, « The Archer of Meudon : A Curious Absence of Continuity in the History of Medicine. », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 58/4, octobre 2003, p. 401-427.
- 1086 Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits – Manuscrits. Français 5062 : Jean de Roye, *Chronique du règne de Louis XI* dite *Chronique scandaleuse*, 1451-1500.
- 1087 Cet ouvrage signale d'ailleurs les deux origines possibles de l'archer, Meudon et Bagnolet.
- 1088 Vivian et Christine Nutton, *op. cit.*, 2003, p. 422.
- 1089 Gustave Gouellain, « Beaux-Arts. L'exposition de peinture de Rouen. Suite et fin (1) », *Revue de la Normandie*, 1, imprimerie E. Cagniard, Rouen, 1862, p. 731-732.
- 1090 M. Dalloz et M. Tournemine, « Deuxième partie. – Cours impériaux », *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique. – 1860*, 1^{er} cahier/2^e partie, au Bureau de la Jurisprudence générale, Paris, 1860, p. 51-52 ; Le Hir, « Cour impériale de Limoges (12 novembre 1859) », dans *Mémorial du Commerce et de l'Industrie. Annales de la science et du droit commercial. Recueil mensuel de législation, de science, de doctrine et de jurisprudence commerciales*, tome XVII de la deuxième série, Paris, 1861, p. 262-266 ; Ernest Pénicaut, *Cour d'appel de Limoges, Répertoire de jurisprudence civile, analyse sommaire des arrêts rendus de 1820 à 1872*, 1, M^{me} V^e Ducourtieux, Limoges, 1873, p. 210.
- 1091 Fourchette située entre la date de l'arrêt d'attribution et le courrier de Rivoulon annonçant l'achèvement du travail.
- 1092 Voir le Guide Labreuche. Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960, consultable sur <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/picard> (consulté le 31 août 2022).
- 1093 Sur ce personnage, voir Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, 1995, p. 198. Cette recommandation fut rédigée suite à l'histoire de la *Fuite en Égypte* que l'artiste n'avait pas encore livrée au ministère, ce qui l'empêchait d'obtenir une nouvelle commande : celle du *Christ* ici étudié (voir la notice de notre n° **P.46**).
- 1094 Dans une lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon* ; voir supra, p. 17 et note 97.
- 1095 Une note en marge de ce dernier courrier précise que « le tabl. est déposé tout encadré à l'Exposition », mais il ne fut pas présenté au Salon, car refusé par le jury.
- 1096 Givet a été fortement touchée par les différentes guerres franco-allemandes. Il y a une dizaine d'années, nous avons été en contact avec la municipalité qui nous avait affirmé que ce tableau n'existait plus ; une recherche dans la base de données Palissy nous avait conforté dans cette hypothèse. Nous avons pris alors contact avec Mme Odile Jurbert, conservatrice des archives départementales des Ardennes, qui, par courrier du 22 décembre 2005, nous a appris que l'œuvre était bien encore conservée dans le retable majeur de l'église Saint-Hilaire. Si la série T a été entièrement détruite en 1840, le fonds des antiquités et objets d'art comportait un dossier sur ce tableau. Si la fiche de recensement comporte bien l'indication de l'auteur du tableau, la fiche Palissy a totalement éludé cette information et date l'ensemble du retable du XVII^e siècle, ce qui explique que nous n'ayons pas trouvé de traces dans cette base de données. La bibliographie que nous fournissons ici nous a été aimablement communiquée par Mme Michèle Jung des archives départementales des Ardennes.
- 1097 Ce site a été fréquemment exploité ultérieurement comme, par exemple, dans Mady Elias, « Physics, colour and art : a fruitful marriage », dans *Journal of the International Colour Association*, 8, 2012, p. 30, published on line 29 juin 2012 à l'adresse https://aic-color.org/resources/Documents/jaic_v8_03.pdf (consulté le 31 août 2022).
- 1098 Le tableau est protégé au titre des Monuments historiques avec l'ensemble du retable majeur.
- 1099 Sur ce sujet, on consultera avec profit Guy Lafon, « Cesse de me toucher », dans *L'Apparition à Marie-Madeleine*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, et tout particulièrement, p. 63-64.
- 1100 Απόστολος : celui qui est envoyé au loin, annonce vraisemblable de la « fuite » de Marie-Madeleine, en compagnie de Marthe et Lazare.
- 1101 Voir p. 40 et **Figure 17**.
- 1102 Cette symbolique a été récemment rappelée et soulignée par Daniel Arasse, « Un œil noir », dans *On n'y voit rien. Descriptions*, coll. « Folio Essais », Denoël, 2006, p. 59-94 et, tout particulièrement, p. 77-84. Il convient d'ajouter que la désignation, par ces lignes de construction, du sacrum, est également étymologiquement signifiante puisque ce terme désignait, en latin, aussi bien un objet sacré ou de culte que la notion de sacrifice qui trouve ici pleinement son sens (voir Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, librairie Hachette, Paris, 1934, p. 1380).

- 1103 Voir la notice de notre n° **P.33**.
- 1104 Voir la notice de notre n° **P.33**.
- 1105 Cette mesure empêchait les condamnés de s'appuyer pour soulager les muscles du thorax et hâtait l'asphyxie par tétanie ; voir, par exemple, André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1989, p. 236-237.
- 1106 Jn 19, 33-35.
- 1107 Jn 19, 25-27.
- 1108 Jn 19, 20. Si le texte latin est tout à fait correct, le texte grec qui commence par *σωθῆρ* (« sauveur ») et dont la suite semble totalement fantaisiste, n'en est pas la traduction. Peut-être Rivoulon voulait-il évoquer le *σωτήρ ἀνθρώπων* (« sauveur des hommes ») qui renverrait plutôt alors à l'I.H.S. Quant au texte hébreu, il est beaucoup trop difficilement lisible pour pouvoir se prononcer sur sa nature exacte.
- 1109 Ici sans doute assimilée, comme souvent, à la sœur de la mère du Christ mentionnée précédemment ; sur ce personnage, voir André-Marie Gérard, *op. cit.*, 1989, p. 885.
- 1110 Sur ce texte, voir, par exemple, Denyse Noreau, « Le *Stabat Mater II*, un oratio de la douleur », dans *Voix et Images*, XXV/3 (75), printemps 2000, p. 471-485 et <http://www.stabatmater.info> (consulté le 31 août 2022).
- 1111 Il suffit, pour s'en persuader de reprendre, pour les deux strophes citées précédemment, une traduction proposée dans un Office de la Semaine sainte daté de 1732 (soit cinq ans après que le *Stabat Mater* fut introduit au missel romain) : « La Croix m'étant toujours présente, - Fais qu'à jamais mon cœur ressente – Ses souffrances & ton amour. » et « Fais que la Croix soit ma défense, - Mon asyle, mon espérance ; - Rend-la ma force & mon support. » ; voir De Bellegarde (abbé), *L'Office de la Semaine-sainte à l'usage de Rome et de Paris*, Jacques Collombat, Paris, 1732, p. 647-650.
- 1112 **P.11.**
- 1113 Et qu'il dut aussi utiliser pour ses *Litanies* ; voir *supra*, p. 127 et note 854 ainsi que **Paris, Lyon, 1984-1985**, p. 76-78 (n° 20).
- 1114 Voir **Paris, 1983-1984**¹, p. 112 (n° 91) et **Paris, 1983-1984**², p. 340-341 (n° 19).
- 1115 **P.60** et **P.64**.
- 1116 Voir **Foucart, 1987**, p. 259 et fig. 207 et Emmanuelle Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France 1873-1879*, Musée d'Orsay, Paris, 2007, p. 52 et 54, fig. 27.
- 1117 Cette restauration effectuée par Christian Vibert en 2008, fut plutôt un nettoyage approfondi de l'œuvre traitée en place. Elle a permis de constater qu'il n'y avait eu aucune intervention antérieure autre qu'un catastrophique vernissage à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle (peut-être par le « Paul Lequel » qui signa au revers en 1897 ?). L'œuvre comportait alors des dégradations assez limitées :
- support très encrassé (en raison de la combustion des cierges et du chauffage de l'église) à l'arrière présentant une planéité homogène avec des problèmes de tension, la charge s'exerçant principalement sur la partie haute de la toile dont la résistance mécanique était toujours correcte. Les traverses du châssis ont laissé leur empreinte à l'avant, les zones de contact ayant accru le phénomène de chancis. Deux trous de petite taille existaient dans la partie inférieure de la zone médiane et dans l'angle inférieur gauche ;
 - couche picturale adhérente avec quelques soulèvements limités : dans les forts empâtements du pied de la croix qui sont sans doute dus à la technique picturale de l'artiste, dans le quart supérieur droit, dans deux petites zones correspondant visiblement à des impacts par la face et au dessus de la main droite du Christ. On peut également noter quelques soulèvements produits par les montants verticaux du châssis et des clivages sur la figure de Marie de Clopas. À l'avant, deux traces blanches de déjection de volatiles maculent la surface picturale et des projections de cire de bougies salissent la partie basse proche du tabernacle ;
 - le vernis, de type gomme Damar ou résine mastic mêlée à de l'huile ou à une autre résine, était très épais, d'une couleur jaune foncé-rouge présentant d'importantes coulures dues au fait qu'il avait été posé verticalement, des gouttes ayant été retenues par les arêtes des craquelures de la couche picturale ; il fut posé lors d'une restauration, peut-être en 1897. Un profond chancis était présent dû à l'oxydation de la résine-mastic employée alors, qui, microfissurée, a retenu la poussière dans le réseau de craquelures ;
 - le châssis était en très bon état, seules les clés inférieures gauches étant infestées. Six traverses avaient été clouées au revers à une époque inconnue, disposées entre la base et la première traverse horizontale originale, sans doute dans le but de poser une protection. Des scrupules s'étaient accumulés entre la traverse inférieure et la toile, ne provoquant néanmoins aucune déchirure.
- La restauration a consisté en :
- fixation des soulèvements ;
 - nettoyage du revers du support, suppression des scrupules. Le revers de la toile a été consolidé par deux imprégnations de Paraloid B 72, la première diluée à 5 % et la seconde à 10 %. Les accrocs et déchirures ont été « réparés » fil à fil au P.V.A. puis renforcés par la pose de pièces non tissées, fixées avec un film de Beva Berger® régénéré à la chaleur ;
 - nettoyage du châssis et élimination des six traverses postérieures puis traitement au xylophène de l'ensemble. Un non tissé en polyester de 17 g a été agrafé sur le châssis pour éviter scrupules et empoussièrément ultérieur de la toile ;
 - dégrasage de la surface picturale avec du Triton à 0,5 % dans de l'eau déminéralisée, élimination mécanique des traces de cire suivie d'application de cyclohexane ;
 - allègement du vernis à l'aide d'acétone associé à de la ligroïne (60 %/40 %) ;
 - mastiquage des lacunes avec un produit Mostoduc (Avorio). Après séchage, une couche de Regalrez est appliquée à 5 % dans de la ligroïne pour nourrir la matière picturale, un vernis à base de gomme Damar (dilué à 30 % dans du white spirit D 40) permettant de retrouver un aspect de surface homogène et de saturer les couleurs ;
 - réintégrations à l'aide de pigments libres liés à du médium à retoucher Lascaux, achevées avec des glacis de couleur de restauration Maimeri ;

- pose d'un vernis final à base de Paraloid B 72, dilué à 20 % dans un mélange de solvants organiques composé d'acétone et de xylène (80 %-20 %), qui a été projeté au pistolet.
- 1118 **P.59.**
- 1119 Date limite de l'enregistrement des notices du Salon de 1853.
- 1120 D'après le Registre du Salon de 1853.
- 1121 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1853.
- 1122 D'après le Registre du Salon de 1853.
- 1123 Voir la notice de notre n° **P.62.**
- 1124 Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, *KK 17.
- 1125 Fourchette située entre la date de l'arrêté d'attribution et le rapport de l'inspecteur Dubois annonçant l'achèvement du travail.
- 1126 D'après un courrier de Rivoulon à Frédéric de Mercey conservé dans The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, *Collection de correspondance des Villon : Series III - Other Correspondents, 1846-1935*, Box 3, Folder 23 (ar-ml228.53).
- 1127 Archives départementales du Nord, 1 T 273/6. Ces renseignements nous ont été fournis par M. Michel Vangheluwe, attaché de conservation aux archives départementales du Nord, par courrier du 20 décembre 2005.
- 1128 Renseignement donné par Jean-Pierre Blin en 1994, alors que ce dernier était inspecteur des Monuments historiques pour la région Nord-Pas-de-Calais.
- 1129 Renseignement fourni par M. Jean-Paul Delcour, conservateur des antiquités et objets d'art du Nord, par courrier du 28 février 2006, et M. Régis Cazier, archiviste municipal d'Armentières, qui nous précise, par courrier du 7 mars 2006, que les malades et les services administratifs avaient été évacués sur l'hôpital psychiatrique de Cadillac en Gironde, dès le 31 octobre 1914. Les recherches que nous avons effectuées auprès de ce dernier établissement n'ont pas permis de retrouver trace de cette œuvre.
- 1130 Huile sur toile ; monogrammé et daté, en bas à droite : *Prf Mn 1816* ; H. 318, L. 288 ; musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 58, FNAC, inv. PFH-763 ; arch. nat. F²¹ 4500B, dr. 2, pièce 71, Joconde, n° 000PE025252. Notons qu'une copie ou une réplique de ce tableau est conservée dans l'église paroissiale Sainte-Croix de Bordeaux ; voir Palissy, n° IM33002032.
- 1131 Huile sur toile ; 1817 ; H. 308, L. 215 ; musée des Beaux-Arts de Cahors, inv. Ca.1.111 (musée du Louvre, inv. 4507) ; arch. nat. F²¹ 2208B, dr. 2, F²¹ 4500B, dr. 2, pièce 83.
- 1132 Huile sur toile ; 1869 ; H. 280, L. 180 ; Salon de 1869, n° 1390 ; église paroissiale d'Aubigny-au-Bac (Nord) ; arch. nat. F²¹ 153, dr. 26, F²¹ 391, dr. 9, F²¹ 7640, f° 1, Palissy, n° PM59001599.
- 1133 Il s'agit des œuvres de Laurent-Jules Marlet (1815-1881) pour l'église de Prahecq, dans les Deux-Sèvres (Huile sur toile ; vers 1851 ; H. 317, L. 214 ; œuvre achevée en 1851 ; arch. nat. F²¹ 96, dr. 50, F²¹ 421, dr. 21 ; sans doute détruite dans les années 1960, d'après une communication écrite de Maria Cavaillès, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Deux-Sèvres, en date du 30 octobre 2006) et de Eugène Ronjat (1822-1912), pour l'église paroissiale Saint-Louis de La Roche-sur-Yon (Huile sur toile ; H. 317, L. 214 ; œuvre achevée en 1852 ; arch. nat. F²¹ 106, dr. 28, F²¹ 428, dr. 20 ; cette œuvre ne figure plus dans l'édifice et aucun inventaire ancien ne la mentionne, d'après Richard Levesque, conservateur des antiquités et objets d'art du département de la Vendée). La dernière copie, commandée en 1868, était l'œuvre de M. Pelozzi, pour l'église paroissiale de Linselles, dans le Nord (Huile sur toile ; 1869 ; H. 317, L. 214 ; arch. nat. F²¹ 392, dr. 31 ; cette œuvre ne figure plus dans cet édifice, bombardé pendant la Première Guerre mondiale, comme nous l'a confirmé Jean-Paul Delcour, conservateur des antiquités et objets d'art du Nord, par courrier du 1^{er} septembre 2006. Notons qu'elle était encore mentionnée sous le nom d'*Un Exorcisme* dans Théodore Leuridan, *Histoire de Linselles*, Imprimerie L. Danel, Lille, 1883, p. 124).
- 1134 Voir Denis Lavalley, « Ambroise-Augustin Detrez », dans **Clermont-Ferrand, 1996**, p. 46-47.
- 1135 Fourchette située entre la date de l'élection de La Guéronnière au poste de président du Conseil général de la Haute-Vienne et la date de dépôt légal de la lithographie réalisée d'après ce tableau.
- 1136 Ce graveur et lithographe limousin fut actif entre 1835 et 1860. Il est l'auteur de paysages à l'eau-forte représentant Limoges, Chalucet et Pierre-Buffière, réalisés en 1835 en collaboration avec Fortier et de Saulx, de divers portraits de Limousins célèbres entre 1839 et 1854, de l'affiche des *Almanachs liégeois* de 1844 ainsi que d'un *Bombardement du port d'Odessa* en 1854 et de la *Maison de Treilhard à Brives*, en 1860 (voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Albert, inv. SNR 3 et I.F.F., 1, 1930, p. 76-77). C'est sans doute à l'initiative d'Arthur de La Guéronnière que la gravure de son portrait fut confiée à un artiste local, peut-être pour une diffusion uniquement régionale et dans le souci de faire travailler un compatriote.
- 1137 Voir **Thieme et Becker**, 1928, 22, p. 578 et I.F.F., 13, 1965, p. 406-408.
- 1138 Date du dépôt légal.
- 1139 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1140 La plupart des renseignements biographiques ici fournis sont tirés de Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains concernant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1865, p. 1021 ; Jean Tulard (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 702 ; Eric Anceau, *op. cit.*, 1999, p. 209 ; Adolphe Robert et Gaston Cougny (dir.), *op. cit.*, III, 2000, p. 272 ; **Dict. bio. française**, 19, 2001, col. 297-298 et Roland Drago, Jean Imbert, Jean Tulard et François Monnier, *op. cit.*, 2004, p. 272.
- 1141 Voir Arsène Houssaye, *Les confessions*, 2, 1885, p. 188-189.
- 1142 Voir <http://www.senat.fr> (consulté le 31 août 2022).
- 1143 Voir Louis Fougère, *Le Conseil d'État, son histoire à travers les documents d'époque. 1799-1974*, coll. « Histoire de l'administration française », CNRS, Paris, 1974, p. 930-931.
- 1144 *Ibidem*, p. 930.

- 1145 L'identification des décorations est due à l'amabilité de Mme Anne de Chefdebien, conservatrice du musée de la Légion
d'Honneur, par courrier du 3 avril 2007 ; voir arch. nat. L0361089.
- 1146 **P.35** et **L.10**.
- 1147 **D.12** et **D.12bis**.
- 1148 Ce tableau ne put être commencé avant le 26 septembre 1855, date du retour du général Cler en France.
- 1149 Cet épisode est relaté, par exemple, par **Bazancourt**, 2, p. 187-192.
- 1150 Cité, ainsi que le texte suivant, par Pierre Braud, *Général Cler. Un oublié de l'histoire*, Bourges, 1995, p. 174-182.
- 1151 **P.70** et **P.73**.
- 1152 **P.53**.
- 1153 **P.60** et **P.64**.
- 1154 Voir p. 17, 19, et 26. Seul notre n° **P.63** lui fut acheté au Salon pour cette institution.
- 1155 Il est intéressant de remarquer que le même personnage se retrouvera dans la *Bataille de l'Alma*, et qu'une interrogation
identique se posera : que fait une cantinière ainsi armée au sein de tels conflits ?
- 1156 **P.63**.
- 1157 Cette même technique d'éclairage, dans un contexte différent, avait déjà été utilisée par Rivoulon dans son *Tanneguy
Duchâtel (P.32)*, dès 1845, où c'est la lueur d'une torche qui fournissait le seul point lumineux de la composition.
- 1158 **P.30**.
- 1159 **D.34** et **P.54**.
- 1160 Fourchette située entre la date de l'arrêté d'attribution et le rapport de l'inspecteur Dubois annonçant l'achèvement du
travail.
- 1161 Voir la notice de notre n° **P.58**.
- 1162 Voir *infra*, p. 175.
- 1163 À la fin du XIX^e siècle, en tout cas, d'après Louis de Nussac, « Saint Éloi. Ses résidences en Limousin », dans *Bulletin
de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 19/2, Marcel Roche, Brive, avril-juin 1897, p. 315.
Vu l'étroitesse de l'édifice et son peu de hauteur, le tableau devait être extrêmement « coincé » dans cette position.
- 1164 Sur cette restauration, voir Thierry Zimmer, « Légende dorée du Limousin. Découvertes et restaurations », dans *Monu-
mental*, 7, Paris, septembre 1994, p. 48-49 (ill.) et *Idem*, 1945-1995. *Objets mobiliers en Limousin. Cinquante ans de
travaux*, coll. « Champs du patrimoine », Limoges, 2000, p. 186-187.
- 1165 Voir arch. nat., F²¹ 496, dr. 1.
- 1166 Arch. dép. de la Haute-Vienne, 6 H 8.
- 1167 Voir Thierry Zimmer, « Triptyque de saint Éloi », dans **Paris, 1993-1994**¹, p. 191-200, n° 63.
- 1168 Voir A. du Sommerard, *Les Arts au Moyen-Âge*, série IX, vol. V, Paris, 1846, p. 189, pl. XX ; Marie-Madeleine Gauthier,
Émaux du Moyen Âge occidental, Office du Livre, Fribourg, 1972, p. 186-187 et cat. 131, p. 372-373 ; **Paris & New-
York, 1995-1996**, p. 99.
- 1169 Voir, par exemple, Catherine Arminjon et alii, *Émaux limousins du Moyen Âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne*, coll.
« Images du patrimoine », 151, Culture et patrimoine en Limousin, Limoges, 1995.
- 1170 Voir Ernest Rupin, *L'œuvre de Limoges*, (1^{ère} édition 1890), Jacques Laget-Philippe Daviaud-Librairie des Arts et Mé-
tiers-Éditions, Nogent-le-Roi, 1977, p. 228, fig. 292 et p. 229, fig. 293. Sur Soltkyoff et sa collection, on consultera
Marian Campbell, « Imitation et création : la redécouverte de l'émail champlevé limousin au XIX^e siècle », *L'œuvre de
limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, Actes du colloque, musée du Louvre/1995, la documentation Fran-
çaise-musée du Louvre, 1998, p. 47-81.
- 1171 Voir Mémoire du canton de Nieul, *Présence de Saint Éloi, Enfant de Chaptelat et Splendeur de son siècle*, 1991, p. 58-
60.
- 1172 Voir **LCI**, 6, 1990, p. 126.
- 1173 Dont témoigne le peu d'occurrences relevées dans Bernard Berthod et Élisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire icono-
graphique des saints*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1999, p. 137-138.
- 1174 Pour un exemple de ce type, voir Patrick Wintrebert, *Ainsi Passe la Gloire du Monde. Patrimoine artistique de la con-
frérie des Charitables de Saint-Éloi de Béthune*, coll. « Documents d'Ethnographie Régionale du Nord-Pas-de-Calais »,
n° 2, musée de Béthune, 1991.
- 1175 MH 11-01-1982 ; voir PM06001105.
- 1176 MH 08-01-1975. Voir Thierry Zimmer, « Saint Éloi et saint Théau », dans **Paris, 1993-1994**¹, p. 190 (ill.) et
PM04000491.
- 1177 MH 25-01-1913 ; voir PM60000598.
- 1178 Voir **Noyon, 1987**, p. 28 et ill. 14.
- 1179 Voir, par exemple, la liste donnée dans **LCI**, 6, 1990, p. 122-127.
- 1180 IMH, 12-06-1972 ; voir **Cussac, 1991**, p. 102, n° 47.
- 1181 Voir Pierre Angrand, « L'État mécène – période autoritaire du second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-Arts*,
Paris, 1968, p. 312.
- 1182 Date d'ouverture de l'Exposition de Rouen.
- 1183 Date d'ouverture du Salon.
- 1184 Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Nf 48 (4°), t. 2 (G 56358) ; sur cette
cantatrice, voir Henri Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens français (ceux d'hier). Biographie, Bibliographie, Icono-
graphie*, 1, Slatkine reprints, Genève, 1969, p. 275. Nadar avait lui-même réalisé un portrait photographique de la jeune
artiste qui ne nous semble pas beaucoup plus flatteur : voir <https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Cambardi.html> (con-
sulté le 31 août 2022) qui comporte également une biographie de la cantatrice.
- 1185 Voir J.-F. Vaudin, *Gazetier et gazettes. Histoire critique et anecdotique de la presse parisienne, Années 1858-1859*,
Paris, 1860 et <https://www.paris-pittoresque.com/cafes/38.htm> (consulté le 31 août 2022).

- 1186 Voir N. Gallois, « Cambardi (Mademoiselle Mathilde) », dans *Théâtres et artistes dramatiques de Paris. Théâtre impérial italien*, Mme Veuve Dondey-Dupré, Paris, après 1855, p. 75-76. L'article est accompagné d'un portrait de l'artiste dessiné par Pottin, beaucoup plus flatteur pour le modèle.
- 1187 Voir Antony Béraud, « Concerts », dans *Le Journal Monstre*, ½, Paris, mars 1857, p. 6-7 qui précise que « Rivoulon, peintre d'histoire, qui termine en ce moment un tableau (la Bataille d'Alma), dont le succès nous semble assuré d'avance » est présent ainsi que le sculpteur Antoine Etex (1808-1888).
- 1188 Date d'ouverture du Salon. L'œuvre ne put, en tout cas, être peinte qu'entre septembre 1854 et juin 1857, fourchette située entre la date de la bataille et celle de l'ouverture du Salon.
- 1189 La localisation de la signature est connue par les photographies contemporaines de l'œuvre, une restauration drastique et peu soignée à une époque que nous n'avons pu déterminer, l'ayant fait disparaître sous un repeint de cinq centimètres de hauteur sur toute la partie basse.
- 1190 Lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 1191 Récompense mentionnée, par exemple, dans Anonyme, « Liste des décorés et des lauréats de l'Exposition de 1857 », dans *L'Illustration*, XXX/757, 29 août 1857, p. 130. Notons que le patronyme de l'artiste, dans cet article, a été déformé et écrit *Rivaulon*.
- 1192 L'œuvre figure sur l'arrêté collectif des acquisitions sur les fonds des recettes, au Salon de 1857, conservé aux arch. des musées nationaux, Z6. Il est intéressant de noter qu'elle sera systématiquement signalée dans les guides touristiques de Paris et ses environs, parmi les tableaux remarquables de la salle de Crimée ; ainsi le Galignani (voir, par exemple *Galignani's new Paris guide for 1859, revised and verified by personal inspection and arranged on an entirely new plan*, A. and W. Galignani, Paris, 1859, p. 559) ou le Baedeker (Karl Baedeker, *Paris and northern France handbook for travellers*, Karl Baedeker, Paris, 1872, p. 189) et leurs éditions ultérieures. Voir également Julia Thoma, « Panorama of War: The *Salle de Crimée* in Versailles », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide* 15, no. 1 (Spring 2016), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring16/thoma-on-panorama-of-war-salle-de-crimée-versailles> (consulté le 31 août 2022).
- 1193 Les restaurateurs ont constaté que le rentoilage était en bon état et que seuls des refixages de petits soulèvements présents autour d'une importante déchirure masquée par un repeint, ainsi qu'un nettoyage du vernis jaune et encrassé étaient nécessaires.
- 1194 Cette opération a consisté en un dépoussiérage du revers, un dégrasage général, un allègement du vernis et du repeint sur la déchirure et en la réintégration des petites lacunes, usures et du repeint de la partie basse.
- 1195 Voir Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1196 Cette source fait état de l'achat, en 1857, de cinquante exemplaires de la photographie du tableau de Rivoulon à huit francs pièce, soit un total de quatre cents francs. Il nous semble tout à fait probable qu'il s'agisse du travail de Michelez, mais il reste possible que ce soient les collodions de Richebourg qui aient ainsi été acquis.
- 1197 Un autre tirage de cette photographie est conservé dans les collections non visibles du musée Max Claudet de Salins-les-Bains : voir <http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/notice/450061/> (consulté le 31 août 2022).
- 1198 Voir note 1196.
- 1199 Cette description est en effet presque textuellement tirée de *Bazancourt*, 1, p. 226-228.
- 1200 Voir François Robichon et André Rouillé, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)*, Nîmes, 1992, p. 15 et p. 39, note 17.
- 1201 Ce dernier eut les honneurs d'un article dans *L'Illustration* qui était plutôt avare dans la glorification des exploits personnels du conflit, accompagné de la représentation d'un buste ainsi légendé : *Wilfrid Poidevin – D'après un buste de M. Séraphin Dénécheau* ; voir Anonyme, « Le Porte-drapeau Poidevin », dans *L'Illustration*, XXVI/648, 28 juillet 1855, p. 80.
- 1202 Sur le général Cler et la bataille de l'Alma, voir Pierre Braud, *Général Cler. Un oublié de l'histoire*, Bourges, 1995, p. 123-129 et Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, 1995, p. 300. Il est intéressant de remarquer que Rivoulon sollicita en 1859 du ministère l'octroi d'une commande pour la réalisation du portrait du général Cler (voir archives des musées nationaux, P. 5, p. 19 et note 111).
- 1203 Ce chef d'escadron était un des deux aides de camp de la 1^{ère} division du général de division Canrobert (voir *Bazancourt*, 1, p. 355).
- 1204 Il ne peut en effet s'agir de Poidevin qui appartenait au 39^e régiment d'infanterie de ligne.
- 1205 Cette identification est basée sur les documents d'époque et repose essentiellement, hormis une certaine ressemblance, sur le fait que le colonel Beuret était un des seuls à porter un collier de barbe et non une paire de moustaches et une barbe à la Napoléon III. Pour une photographie de ce soldat, alors devenu général, voir **Chantilly, 1994**, snp
- 1206 Roger Fenton nous a laissé plusieurs clichés de ces personnages pittoresques et quelque peu inquiétants ; voir, par exemple, les deux clichés, *Groupe de chefs croates* et *Groupe de croates au siège de Sébastopol*, dans **Chantilly, 1994**, snp
- 1207 Voir par exemple la photographie de Roger Fenton, *Le Zouave blessé*, dans **Chantilly, 1994**, snp
- 1208 Émile Gigault de la Bédollière (illustrations de Janet-Lange), *Pantheon illustré. Histoire de la guerre d'Orient*, Paris, s.d., p. 49 (ill.) et 59.
- 1209 Tel que l'a représenté, par exemple, Janet-Lange dans Émile Gigault de la Bédollière, *op. cit.*, s.d., p. 65 ; voir également la photographie de Roger Fenton, *Lord Raglan*, dans **Chantilly, 1994**, snp
- 1210 Voir *Bazancourt*, 1, p. 228.
- 1211 Voir note 1194.
- 1212 David O'Brien, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, Paris, 2006, p. 56-74 (ill., p. 63).
- 1213 *Ibidem*, p. 122 (ill.).
- 1214 Huile sur toile ; H. 512, L. 518 ; Salon de 1839, n° 2052 ; Versailles, musée du château de Versailles, inv. M.V. 2023. Sur ce tableau, voir *Constans*, 2, p. 921 et **Paris, 1995**¹, p. 102

- 1215 Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, coll. « Le temps des images », Gallimard, Paris, 1997, p. 69.
- 1216 Voir Roussel, « Bataille de l'Alma », dans *L'Illustration*, XXIV/607, 14 octobre 1854, p. 264-266 (avec une carte du champ de bataille) ; Ferdinand-Désiré Quesnoy, « Campagne de Crimée », dans *L'Illustration*, XXIV, 11 novembre 1854, p. 330-331 ; A. Dulong, « Épisode de la bataille de l'Alma, tableau par M. Horace Vernet », dans *L'Illustration*, XXVII/690, 17 mai 1856, p. 332-333. Cette dernière œuvre ne représentait pas le même moment de la bataille et était axée sur l'histoire de la 3^e division commandée par le prince Napoléon.
- 1217 Augustin-Joseph Du Pays, « Salon de 1857 (douzième article) », dans *L'Illustration*, XXX/760, 19 septembre 1857, p. 183. L'auteur fait bien sûr référence aux clichés de l'œuvre pris par Michelez et Richebourg : voir p. 18-19, 31, 34, 182, 196 et **Figure 102**.
- 1218 Voir Pierre Braud, *op. cit.* 1995, p. 195-206.
- 1219 Voir la notice du n° **P.59**.
- 1220 Voir nos n° **P.59, P.63, P.66, P.67, P.68, P.70, P.72, P.73, P.74, P.75, D.37** et **D.38**.
- 1221 *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).
- 1222 Voir arch. nat., F²¹ 105, dr. 63. Le montant total de cette opération s'élevait à quatre cents francs (soit huit francs l'unité).
- 1223 Fourchette située entre la date de l'arrêté d'attribution et le rapport de l'inspecteur Dubois annonçant l'achèvement du travail.
- 1224 Environ 250 cm x 190 cm.
- 1225 Sur ce personnage, fidèle de l'empereur Napoléon III, qui fut président du Sénat de 1852 à 1869, voir Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, 1995, p. 1274.
- 1226 M. Louis Bergès, directeur des archives départementales de la Gironde nous a informé, par courrier du 28 février 2006, qu'aucun dossier de réception n'était conservé dans la série T de son service et que le tableau n'est pas non plus mentionné dans l'inventaire des biens de l'église, dressé en 1905 par la Direction générale des domaines (8 V 21).
- 1227 D'après Jacques de Voragine, *La légende dorée*, 1, Garnier Flammarion, Paris, 1967, p. 139.
- 1228 D'après l'Abbé Auguste Body, *Les vies des saints. Janvier*, Lyon, 1907, p. 270. Le personnage d'Irène n'est mentionné que dans les Actes de saint Sébastien, roman historique datant du milieu du V^e siècle : voir R. Aubert (dir.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 25, Letouzey et Ané, Paris, 1995, col. 1460.
- 1229 Voir arch. nat. F²¹, 27, dr. 47 ; F²¹, 374, dr. 9 ; **Vannes, 1993**, p. 173, 175 et fig. 24.
- 1230 **P.33** et **P.54**.
- 1231 Voir notre n° **P.27**.
- 1232 Voir **Paris, 1967-1968**, p. 326-329, n° 252 et **Paris, 2006**, p. 376, n° 176.
- 1233 Paris, musée du Louvre, inv. 7270 ; voir **Paris, 1994-1995**¹, p. 382-385, n° 166.
- 1234 **P.11**.
- 1235 Voir *supra*, note 1229.
- 1236 Voir **LCI**, 8, 1994, p. 318-323 et Bernard Berthod et Élisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire iconographique des saints*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1999, p. 355-357.
- 1237 La plupart de nos réflexions sur l'iconographie du saint ont été inspirées par **Paris, 1983-1984**³. Il convient également de consulter Jacques Danuilat, *Sébastien Le Renaisant, Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Éditions de la Lagune, Paris, 1998.
- 1238 Huile sur toile ; H. 255, L. 140 ; musée du Louvre, inv. R.F. 1766 ; voir **Paris, 2008-2009**, p. 215-217.
- 1239 Huile sur toile ; H. 171, L. 85 ; Gemäldegalerie, Dresde ; voir, par exemple, Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, (col. « Folio essais »), Gallimard, Paris, 2004, p. 127-128 et ill. 21.
- 1240 Huile sur toile ; H. 129, L. 92 ; musée des Beaux-Arts de Quimper, inv. D. 897-6-1 ; voir **Paris, 1983-1984**³, p.142-143.
- 1241 Huile sur toile ; H.170, L. 132 ; musée du Louvre, inv. 532 ; voir Arnaud Bréjon de Lavergnée et Dominique Thiébaud, *op. cit.*, 1981, p. 226.
- 1242 Huile sur bois ; H. 48,5, L. 34,5 ; sbm. : *F Overbeck* ; Nationalgalerie Berlin ; inv.-Nr. A II 55 ; Birgit Verwiebe, « Friedrich Overbeck. 365 Der Heilige Sebastian », dans Peter-Klaus Schuster et alii, *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten werke*, Preußischer Kulturbesitz und E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2001, p. 316.
- 1243 Huile sur toile ; H. 178,5, L. 101,6 ; sdbg : *LEOPOLD-BURTHE/MDCCLII* ; musée de la ville de Poitiers, inv. 881-1-6 ; voir Blandine Chavanne et Bruno Gaudichon, *Catalogue raisonné des peintures des XIX^e et XX^e siècles (artistes nés après 1774) dans les collections du musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers, 1988, p. 51 (fig.) et 130.
- 1244 Huile sur toile ; H. environ 250, L. environ 180 ; Salon de 1877, n° 284 ; église Saint-Gervais d'Avranches où il est toujours conservé ; voir arch. nat., F²¹, 198, dr. 35 ; F²¹, 2205, dr. 11 ; F²¹, 7647, f° 9 (photo du Salon) et <http://objet.art.manche.fr/> (consulté le 31 août 2022).
- 1245 Huile sur toile ; H. et L. inconnus ; Salon de 1869, n° 1011 ; lieu de conservation actuel inconnu ; voir arch. nat., F²¹, 142, dr. 17 ; F²¹, 7640, f° 5 (photo du Salon).
- 1246 Huile sur toile ; H. 240, L. 160 ; Salon de 1868, n° 1727 ; église Saint-Laurent de Bourgheroulde (Eure), où il est toujours conservé ; voir arch. nat., F²¹, 351, dr. 18 ; F²¹, 7639, f° 5 (photo du Salon) ; Documentation de la conservation des antiquités et objets d'art de l'Eure, *Fiche d'œuvre* et cliché Thierry Leroy, n° 1999_1373X.
- 1247 Voir **Paris, 1983-1984**³.
- 1248 Voir **Paris, 1983-1984**³, p. 144-145.
- 1249 Voir, par exemple, Isabelle Compin et Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, IV, École française, 2*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 34, inv. R.F. 1979-53.
- 1250 Voir **Paris, 1974**, p. 154, n° 199 et Joconde 000PE002340.

- 1251 Huile sur toile ; H. 150, L. 120 ; Salon de 1888, n° 1279 ; anciennement au musée du Luxembourg, n° 264 (voir, par exemple, Léonce Bénédite, *Musées et collections de France. Le Musée du Luxembourg. Les peintures*, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, Paris, 1912, p. 40 et pl. 9) ; musée Jean-Jacques Henner, inv. JJHP 332 ; Voir Joconde, n° 000PE025281.
- 1252 *Le martyr de saint Sébastien* ; 1852 ; huile sur toile ; H. 220, L. 140 ; église de Lesges (Aisne), déposé au musée municipal de Soissons sous le n° d'inv. d.2005.0.2 ; MH 20-09-1979 ; voir arch. nat. F²¹, 23, dr. 38 ; F²¹, 319, dr. 55 ; **Ottawa, Paris, Washington, 1999-2000**, p. 269-273, n° 133 et 134.
- 1253 Nous n'avons pris en compte dans notre commentaire que ces commandes, les tableaux représentant saint Sébastien étant innombrables au XIX^e siècle, Henri Loyrette en répertoriant au moins neuf dans les Salons de la période 1845-1850 dans **Ottawa, Paris, Washington, 1999-2000**, p. 273.
- 1254 Sur ces œuvres, consulter la base de données de la Direction des Archives de France, Arcade.
- 1255 *Le martyr de saint Sébastien* ; 1841 ; huile sur toile ; H. et L. impreables ; Salon de 1841, n° 282 ; église Saint-Michel de Dijon où il est toujours conservé ; voir arch. nat. F²¹, 343, dr. 44.
- 1256 *Saint Sébastien délivré par les Saintes-Femmes (Vie des Saints)* ; 1844 ; huile sur toile ; H. 180, L. 240 ; Salon de 1844, n° 1534 ; église de Colombey-les-Belles (Meurthe-et-Moselle) où il est toujours conservé ; voir arch. nat. F²¹, 53, dr. 20 ; F²¹, 386, dr. 5 .
- 1257 Voir Caroline Piel, « François-Henri-Alexandre Lafond », dans **Maubuisson, 1995**, p. 90-91 à la bibliographie de laquelle on ajoutera : arch. nat. F²¹, 90, dr. 19 et Denis Lavalley et Christian Oliverreau, *Œuvres d'art des églises du Val-d'Oise*, Conseil général du Val-d'Oise, 1993, p. 42-43.
- 1258 *Le martyr de saint Sébastien* ; 1863 ; huile sur toile. Le dossier conservé aux arch. nat., F²¹, 4500B, dr. 54, précise que l'œuvre aurait été déposée en 1863 au musée Léon Bonnat de Bayonne. Les recherches effectuées auprès de ce dernier n'ont pu permettre de retrouver cette oeuvre.
- 1259 *Saint Sébastien* ; 1870 ; huile sur toile ; H. et L. inconnues ; lieu de conservation actuel inconnu ; voir arch. nat. F²¹, 146, dr. 40.
- 1260 Voir p. 183-185 et note 1229.
- 1261 Caroline Piel (voir *supra*, note 1257) n'a pas effectué ce rapprochement avec le tableau de Van Dyck qui nous semble plutôt évident. Sur cette dernière œuvre (musée du Louvre, inv. 1233), voir Arnaud Bréjon de Lavergnée, Jacques Foucart et Nicole Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*, I, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979, p. 51.
- 1262 1836 ; Huile sur toile ; H. 215, L. 246 ; église paroissiale de Nantua ; voir **Nice, 1986**, p. 17-18, 72-73 (n° 16).
- 1263 Salon de 1837, n° 114 et 536 ; signalées toutes deux par les critiques de l'époque, mais dont nous n'avons pu retrouver les lieux de conservation ; voir, par exemple, S.D., « Salon de 1837 », dans *La Quotidienne*, 114, 25 avril 1837, p.2.
- 1264 Date d'ouverture de l'exposition du Centre de la France à Limoges.
- 1265 La Société française de photographie ne conserve aucune trace de ce cliché.
- 1266 **P.12.**
- 1267 Il est intéressant de remarquer qu'un tableau d'Ulpiano Checa Y Sanz (1860-1916), non daté et conservé dans une collection particulière, porte le titre de *L'enlèvement* et représente un Hun emportant sur son cheval une jeune captive blonde (voir Cavanna, *Nos ancêtres les Gaulois – Le temps des égorgeurs*, 2, Paris, 1992, p. 60 - illustration). Sur Ulpiano Checa Y Sanz voir, par exemple, **Madrid, 1992-1993**, p. 39-40 et 90-91.
- 1268 Date d'ouverture de l'exposition du Centre de la France à Limoges.
- 1269 Date d'ouverture de l'exposition du Centre de la France à Limoges.
- 1270 Fourchette située entre la date d'évacuation des troupes françaises de Crimée et l'ouverture de l'exposition de Limoges.
- 1271 Voir **Bazancourt, 2**, p. 290-291.
- 1272 Voir Alain Gouttman, *La Guerre de Crimée 1853-1856. La première guerre moderne*, Perrin, Paris, 2001, ill. en regard de la p. 225.
- 1273 Date du courrier adressé par l'artiste au comte de Nieuwerkerke pour l'informer qu'il avait fait porter ce tableau au Louvre.
- 1274 Cette fourchette est située entre la date de la bataille et celle de la présentation du tableau au Salon.
- 1275 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1276 Voir Jean Tulard, *Guide des films. A-E*, 1, coll. « Bouquins », Flammarion, Paris, 2002, p. 536-537.
- 1277 **P.63.**
- 1278 **Bazancourt, 2**, p. 29-30.
- 1279 Voir Anonyme, « La journée du 25 octobre », dans *L'Illustration*, XXIV/613, 25 novembre 1854, p. 355-358.
- 1280 Voir, par exemple, David O'Brien, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, Paris, 2006, p. 62-63 et 132-133.
- 1281 Huile sur toile ; H. 198, L. 500 ; Salon de 1859, n° 1649 ; musée de Versailles, inv. MV 1958 ; **Constans, 1**, p. 498 ; Joconde 000PE006498.
- 1282 Huile sur toile ; H. 296, L. 446 ; Salon de 1859, n° 2439 ; musée de Versailles, inv. MV 1944bis ; **Constans, 2**, p. 714 ; Joconde 000PE008989.
- 1283 Voir **Bazancourt, 2**, p. 31-33.
- 1284 Date d'ouverture du Salon.
- 1285 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1286 **D.4 à D.7.**
- 1287 Voir p. 35.
- 1288 Date d'ouverture de l'Exposition de Rouen.

- 1289 D'après l'article de l'encyclopédie en ligne Wikipedia, quatre chefs de corps se seraient succédés à la tête du 19^e bataillon de chasseurs durant la guerre de Crimée : les commandants Caubert de Cléry (11 janvier 1854 au 29 juin 1855), Godine (4 juillet au 22 septembre 1855), Reinaud-Fonvert (23 septembre au 5 novembre 1855) et Letourneur à partir du 14 novembre 1855 et qui le demeura jusqu'en 1859 après la fin du conflit ; voir https://fr.wikipedia.org/wiki/19e_bataillon_de_chasseurs_%C3%A0_pied (consulté le 31 août 2022). La liste donnée par ce site web est sans doute extraite de l'ouvrage du lieutenant-colonel Montagnon, *Historique du 19^e B.C.P.*, 15 septembre 1950, numérisation et mise en page réalisées par Marc Terraillon sur la base d'un document anonyme février 2007, consultable sur http://tableaudhonneur.free.fr/19BCP_V2.pdf (consulté le 31 août 2022).
- 1290 **P.66.**
- 1291 Cette fourchette est située entre la date indiquée par Rivoulon pour la présentation de l'esquisse au directeur des Beaux-Arts et celle de la présentation du tableau au Salon.
- 1292 Lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*. Il nous semble que Pollet dut voir l'esquisse de la *Bataille de la Tchernaiïa* et non l'huile sur toile de bien trop grandes dimensions pour avoir été peinte rue de Fleurus.
- 1293 En effet, la visite de Pollet se passant en mars, la commande par Bourgeois de Mercey ne pouvait avoir été faite après le Salon de 1857, celui-ci n'ayant ouvert que le 15 juin ; Rivoulon s'est peut-être sincèrement trompé d'une année.
- 1294 Lettre conservée aux archives des musées nationaux, P30 : *Dossier Rivoulon*.
- 1295 Delphine Cornuché, attachée de conservation au musée de Beaune, nous a confirmé que l'œuvre avait été enregistrée dans l'inventaire par René André, conservateur de l'établissement de 1944 à 1982, comme ayant été donnée en 1862 par « Mr Paul Bouchard, Maire de Beaune », information reprise dans la maîtrise de Charles Schaettel. Cette affirmation est curieuse à deux titres. Tout d'abord, d'après l'inventaire après décès de l'artiste, ce tableau était toujours au Palais des Beaux-Arts en 1864. D'autre part, Paul Bouchard (1814-1898) ne fut maire de Beaune que de 1871 à 1874 puis de 1882 à 1898. En outre, ce don n'est documenté ni au musée Marey, ni aux archives municipales. Sans remettre en question l'identité du donateur et la réalité du don, il n'en demeure pas moins évident que ce dernier fut effectué après 1864.
- 1296 Voir *Bazancourt*, 2, p. 385-393.
- 1297 Conservé dans arch. nat. F²¹ 176, dr. 31.
- 1298 Voir *supra*.
- 1299 Jean-Baptiste-Alexandre Paulin, « Le pont de Traktir », dans *L'Illustration*, XXVI/656, 22 septembre 1855, p. 205-206.
- 1300 Outre les articles de *L'Illustration* déjà cités, Rivoulon eut peut-être l'occasion de voir les clichés de James Robertson, particulièrement celui représentant le pont de Traktir dont l'orientation est très proche de la composition du présent tableau ; voir **Paris, 1994-1995**², p. 41.
- 1301 Émile Gigault de La Bédollière, *Panthéon illustré. Histoire de la guerre d'Orient - Malakoff*, (illustrations de Janet-Lange), Paris, s.d., p. 93.
- 1302 **P.59.**
- 1303 Voir *Bazancourt*, 2, p. 387 et 390. Pour le témoignage de Pollet, voir *supra*, note 1292.
- 1304 Voir la notice de notre n° **P.63**.
- 1305 Voir Yveline Cantarel-Besson, Claire Constans et Bruno Foucart, *Napoléon. Images et Histoire. Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, p. 192-193, fig. 197.
- 1306 Yveline Cantarel-Besson et alii, *op. cit.*, 2001, p. 92-98, fig. 98.
- 1307 Voir Béatrice Tupinier, « Un peintre du mouvement : Alexandre-Gabriel Decamps », dans **Paris, 1993**, p. 118-119.
- 1308 Dans Anonyme, « Topographie de la Tchernaiïa », dans *L'Illustration*, XXVI/655, 15 septembre 1855, p. 183-185. On pourra également consulter Jean-Baptiste-Alexandre Paulin, « Histoire de la semaine », dans *L'Illustration*, XXVI/652, 25 août 1855, p. 130 ; Anonyme (d'après le rapport officiel du général Pelissier), « Bataille de la Tchernaiïa », dans *L'Illustration*, XXVI/653, 1^{er} septembre 1855, p. 146 et, surtout, pour une vue générale du champ de bataille : Jean-Baptiste-Alexandre Paulin, « Le pont de Traktir », dans *L'Illustration*, XXVI/656, 22 septembre 1855, p. 205-206. Dans ce dernier article, le champ de bataille est montré, d'après les documents officiels, d'une façon beaucoup plus large mais selon un angle semblable à la composition de Rivoulon.
- 1309 Extrait d'un courrier conservé dans arch. nat., F²¹ 176, dr. 31.
- 1310 Salon de 1872, n° 1426. Voir arch. nat., F²¹ 108, dr. 38, F²¹ 176, dr. 31, F²¹ 453, dr. 5, F²¹ 2203, dr. 3, F²¹ 2217, dr. 7, F²¹ 4500B, dr. 2, F²¹ 4909B, dr. 10 et F²¹ 7642, folio 8.
- 1311 Salon de 1857, n° 1461. Il convient également de remarquer que cet artiste vit son tableau du *Panorama de la bataille de Balaklava, 25 octobre 1855* (Salon de 1859, n° 1649) acquis pour le musée de Versailles, faisant ainsi à nouveau concurrence à Rivoulon qui avait présenté une œuvre de sujet identique à cette même exposition (voir note 1281).
- 1312 Salon de 1859, n° 491. La notice du catalogue du Salon était accompagnée de la légende suivante : « Les deux premières divisions russes du corps du général Read ont passé et repassé deux fois le pont de Traktir ; repoussées définitivement par les divisions françaises Herbillon et Fauchaux. La troisième division russe (général Martinoff) s'avance, soutenue par trente-deux pièces de canon, pour passer la Tchernaiïa à gué, et rallier les deux divisions battues. En ce moment, le colonel d'artillerie Forgeot amène les deux batteries à cheval Chéguillaume du 14^e régiment, et Lafaille du régiment à cheval de la garde impériale. Conduites par le commandant Gagneur, ces deux batteries arrêtent court la division russe dont la déroute détermine, malgré les efforts du prince Gortschakoff, la retraite générale de l'armée russe ».
- 1313 Salon de 1859, n° 2221. La notice du catalogue était accompagnée de la légende suivante : « Dans la matinée du 16 août 1855, à la faveur d'un épais brouillard, cinq divisions russes, soutenues par une cavalerie nombreuse et cent soixante pièces de canon, descendirent les hauteurs de Mackensie et traversèrent la Tchernaiïa. Les Sardes, placés en éclaireurs, annoncèrent l'approche de l'ennemi en masses considérables. La brume épaisse qui couvrait les fonds de la rivière et la fumée de la canonnade qui s'engagea bientôt, empêchaient de distinguer le point contre lequel il comptait faire effort ; enfin, après un feu soutenu de part et d'autre, le jour étant venu et le temps s'étant éclairci, il fut facile de distinguer les Russes et d'étudier leurs mouvements. Alors, reçus par la division Camou, le 3^e de zouaves, le 50^e et le 82^e de ligne, qui les abordèrent à la bayonnette, ils furent obligés de rétrograder. Au pont de Traktir, la lutte est plus longue et plus

acharnée ; l'ennemi s'avance bravement sur nos positions ; mais, assailli par un mouvement offensif que dirigent les généraux Fauchaux et De Failly, ses colonnes sont culbutées, décimées par le feu de notre artillerie et forcées de repasser le pont qu'occupent les 75^e et 97^e de ligne, le 2^e de zouaves et le 19^e bataillon de chasseurs à pied. A partir de ce moment, neuf heures du matin, la retraite de l'ennemi s'était prononcée et ses longues colonnes s'écoulaient sous la protection de son artillerie. (Résumé du rapport officiel du général commandant en chef Pélissier) »

1314 Voir la notice de notre **P.46**.

1315 Dans son article « Salon de 1861 », dans *Le Correspondant*, 53, Paris, 1861, p. 137-160.

1316 Date d'ouverture de l'Exposition de Toulouse.

1317 Date d'ouverture de l'Exposition de Toulouse.

1318 Date d'ouverture de l'exposition de Nevers.

1319 Date du décès de l'artiste.

1320 Tous les renseignements que nous donnons ici nous ont été gracieusement fournis par madame Catherine Thomazi, auteur avec ses cousins d'un biographie familiale : *Carnets d'ancêtres d'Auriac*, thebookedition.com, 2013 ; voir également <https://gw.geneanet.org/cthomazi?n=dauriac&oc=&p=laurent+elizabeth+fortune> (consulté le 31 août 2022).

1321 Voir <https://gw.geneanet.org/cthomazi?lang=fr&p=philippe+eugene+jean+marie&n=dauriac> et <https://gw.geneanet.org/dtre moulet?lang=fr&n=dauriac&nz=miquel&ocz=0&p=simon+alexandre+emile&pz=andre> (consultés le 31 août 2022).

1322 Voir n° **P.50** et **P.51**.

1323 Date du décès de l'artiste.

1324 **P.64**.

1325 **P.30**.

1326 **P.27**.

1327 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**) et la notice de notre n° **P.42**.

1328 **P.71**.

1329 La date donnée ici pour les P. 80 et P.81 et celle du décès de l'artiste.

1330 Date de parution de l'ouvrage.

1331 Et non Rose « Monvel » comme indiqué par erreur dans Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 11, Paris, 1891, p. 202. Nous n'avons pu retrouver aucun renseignement biographique sur cette voyageuse qui fut représentée en médaillon par David d'Angers en 1832 (deux exemplaires de cette œuvre sont conservés au musée d'Angers sous les n° d'inventaire MBA 956 16 et MBA 838 7 2 et un autre dans le médaillier du musée Bonnat de Bayonne). Néanmoins, il est intéressant et curieux de constater que l'académicien d'origine suisse Victor Cherbuliez (1829-1899) fit paraître dans la *Revue des deux Mondes*, en 1874-1875 (à partir du 6^e volume, troisième période, XLIV année, 15 novembre 1874, p. 241), un roman intitulé *Miss Rovel*. Si l'intrigue, teintée de cosmopolitisme comme beaucoup d'écrits de cet auteur, n'a ici aucune importance, il est intéressant de remarquer que la description de la mère de l'héroïne, Anglaise et prénommée Aurora, semble inspirée de la voyageuse : « C'était une Anglaise qui approchait de la quarantaine, et qui s'était rendue célèbre [...] par le nombre et l'éclat de ses aventures [...], elle déclarait tout haut que sans aventures la vie serait d'un ennui mortel [...], elle promenait de capitale en capitale ses cheveux châtain tressés en couronne, ses robes un peu trop voyantes et ses innombrables fantaisies [...] Sa dernière méprise avait été un prince valaque dont elle s'enticha au point de partir avec lui pour la Syrie ». Peut-être Cherbuliez avait-il lu l'opuscule de Rose Rovel et fabriqué, à sa lecture, son personnage ? Ceci est d'autant plus probable que son héros masculin, Raymond Ferray, orientaliste et écrivain parlant l'arabe, ayant parcouru tout le Moyen-Orient, vêtu à la mode locale, et pouvant s'enorgueillir d'être le seul européen à avoir pu, ainsi déguisé, visiter la Mecque, est totalement inspiré de l'explorateur et aventurier Richard Burton (1821-1890), qui avait effectivement réalisé toutes ces prouesses.

1332 Voir notre n° **D.3**.

1333 Ainsi Antoine Fontaney qui précise, le 26 mai 1832 : « Après le dîner, nous avons lu en nous tordant des marines de Rose Ravel [sic] ; il y a pourtant, çà et là des soupirs de poésie ». Néanmoins, la *Revue de Paris* fut, quant à elle, assez élogieuse : « Mlle Rose Rovel vient de publier un volume de poésies qui ne saurait passer inaperçu. L'auteur, qui a beaucoup voyagé, a su rendre dans ses vers les impressions de sa vie nomade, et y fonde en même temps un reflet de la poésie de chaque pays qu'elle a cherché à peindre » (Anonyme, « Album », dans *Revue de Paris*, 38, bureau de la Revue de Paris, Paris, 1832, p. 263). Parfois, la critique est moins indulgente : « *Rose Rovel*, ce sont les noms de l'auteur et c'est le titre de son livre. Que l'on ne s'étonne pas trop de cette singularité, car en lisant, il faudrait s'étonner d'avantage. Mademoiselle Rose Rovel est encore, dit-on, très jeune, et pourtant sa vie paraît avoir été déjà bien agitée, bien orageuse. Elle a traversé plusieurs fois les mers, seule, n'ayant que sa guitare pour consolatrice et pour amie. Disons-le d'abord avec franchise, avec rudesse, la plupart des pièces que lui ont inspirées ses voyages sont inintelligibles et barbares. On trouve cependant çà et là, dans ce livre, de belles et touchantes rêveries. Si l'on prête bien l'oreille, au milieu de cette harmonie vague et confuse, à travers le bourdonnement de cette guitare, on entend des cris de détresse dont on se sent profondément ému. Oh! c'est un devoir, il faut tenir compte à cette pauvre jeune fille de ce qu'il y a là vraiment de soupirs et de poésie de cœur » (Jacques Lerond, « Chronique de la quinzaine. 31 mai 1832 », dans *Revue des deux mondes*, 6, Paul Renouard, Paris, 1832, p. 591-592).

1334 Date de parution de l'ouvrage.

1335 Instrument de prédilection de Rose Rovel, semble-t-il ; voir *supra*, note 1333.

1336 **D.3**.

1337 Date de parution de l'ouvrage.

1338 Voir *Thieme et Becker*, 34, 1940, p. 364-365.

1339 Julian-Ursyn Niemcewicz (1751-1841) était un homme politique et écrivain polonais qui s'était réfugié en France après l'insurrection de la Pologne contre Nicolas I^{er}, tsar de Russie, qui se termina par une sévère répression. Charles Forster (1800-1879) est un écrivain polonais, lui aussi réfugié en France pour les mêmes raisons.

- 1340 Amable Tastu, *Chroniques de France* Delangle frères, Paris, 1829.
- 1341 Voir Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains concernant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, L. Hachette et Cie, Paris, 1861, p. 133 et *Dict. bio. française*, 11, 1967, col. 976. Le manoir Beauchesne avait été érigé par l'architecte Charpentier, vers 1834, dans le nouveau quartier Saint-James de Neuilly, côté de l'avenue de Madrid, dans le style de la fin du XVI^e siècle. Il n'est connu que par deux lithographies d'Adrien Dauzats ; voir **Paris-Chantilly**, 2008, p. 182, n° 65.
- 1342 **P.9.**
- 1343 Voir p. 30-32.
- 1344 Date de parution de l'ouvrage.
- 1345 Voir **Thieme et Becker**, 22, 1928, p. 242 et note 124.
- 1346 Nous avons pu trouver l'explication de cette phrase dans F. Raymond, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, 2, Paris, 1832, p. 134, qui précise qu'il s'agissait d'une « plante que les Égyptiens avaient mise au rang de leurs dieux ». Nous n'avons pu retrouver l'origine de cette confusion.
- 1347 Danse hispanique à trois temps, assimilable au rondeau français.
- 1348 Au sens premier, la sequelle est une suite de gens attachés à quelqu'un ou à un parti.
- 1349 Sur ce groupe d'amis et Meissonier illustrateur, voir **Lyon**, 1993, p. 84-101.
- 1350 Voir Louis Figuier, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes*, 4, L. Hachette, Paris, 1860, p. 131-132.
- 1351 L'idée même de ce buste central et de ceux l'entourant rappelle la vogue connue sous la Révolution par les sculptures de Jean-Antoine Houdon (1741-1828), par exemple, illustrée également par le tableau de Jean-Jacques Hauer (1751-1829) représentant *La Fayette et sa femme dans leur intérieur* en 1791 où le mur du fond est décoré des bustes de Mirabeau, Désilles, Franklin et Rousseau ; voir Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux Armes & aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Éditions Adam Biro, Paris, 1988, p. 118-122.
- 1352 Voir Jean-René Gaborit (dir.), *Sculpture française II – Renaissance et temps modernes*, 2, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, p. 421-434.
- 1353 *Fête en l'honneur des Suisses de Châteaueux*, le 15 avril 1792 de Jean-Louis Prieur (1759-1795) ; voir **Paris**, 1988¹, p. 145, n° 130. Sur la gravure et la fête organisée par David, voir **Paris**, 1989-1990¹, p. 579.
- 1354 Cette scène est sans doute inspirée des *Tableaux historiques de la Révolution française* (voir *infra*, note 1356), où cet épisode fut représenté de façon presque identique ; voir Roselyne Hurel, « Le roi et la famille royale amenés à Paris par le peuple. Le cortège à Passy, 6 octobre 1789 », dans **Paris**, 1988¹, p. 137, n° 122.
- 1355 Ce détail se retrouve dans la gravure mentionnée note précédente, au premier plan, légèrement à droite du milieu, en bas.
- 1356 Voir **Paris**, 1988¹, p. 127.
- 1357 Chez Michel Lhomme qui en donne la description suivante : « PELLICO (Silvio), *Mes Prisons. Suivi des Devoirs des hommes*, Paris, H.-L. Delloye, 1844. In-4 (28,5 x 19,5), plein maroquin à grain long noir ; plats, contre-plats et compartiments ornés d'un décor doré et mosaïqué (barreaux, chaînes et papillons), dos à 5 nerfs, roulettes aux coupes, tranches dorées, sous emboîtement. Reliure signée Mercier (père puis fils). Ex-libris Laurent Meeûs et Raoul Simonson. Premier tirage du portrait de l'auteur et du titre, gravés sur acier. Nombreuses vignettes gravées sur acier ou sur bois. Exemplaire enrichi : - de 21 dessins originaux préparatoires dont 7 signés par Gérard-Séguin (1), Daubigny (2), Rivoulon (3) et Steinheil (1). - de 6 épreuves tirées avant toute lettre. - de 2 lettres autographes signées ; la 1^{ère} de Silvio Pellico au Prince Augustin Gallitzin (sic) et la seconde de Charles Daubigny au peintre Emile de La Roche-noire. Un des plus beaux illustrés romantiques du XIX^e siècle en condition exceptionnelle ».
- 1358 Figuraient dans cette vente « treize dessins à la mine de plomb pour Silvio Pellico », œuvres de Charles Daubigny et Antoine Rivoulon.
- 1359 Voir Jean-Claude Vimont, « Silvio Pellico, *Mes prisons* : un "best-seller" de l'édification », *Trames*, 2, 1997, p.137-149 (en ligne : « Silvio Pellico, *Mes prisons* : un "best-seller" de l'édification », *Criminocorpus* [En ligne], Justice et détention politique, Le régime spécifique de la détention politique, mis en ligne le 25 juin 2012, consulté le 31 août 2022. URL : <http://criminocorpus.revues.org/1946>). On pourra également consulter Claudio Besozzi, *Les Prisons des écrivains. Enfermement et littérature aux XIX^e et XX^e siècles*, Éditions de l'Aire, Vevey, 2015.
- 1360 Vimont, *op. cit.*, 1997, p. 2.
- 1361 **P.36 et Figure 84.**
- 1362 Voir *supra*, note 1357.
- 1363 Notre **D.10.**
- 1364 Il est possible que les dessins ayant servi pour les illustrations des pages 102 et 109 de l'édition Delloye de l'ouvrage de Pellico soient de la main de Rivoulon ; La première présente elle aussi Silvio et Tremereello dans des costumes semblables aux trois œuvres ici cataloguées. Si la seconde est de nature plus allégorique que narrative, une *Charité* dans des nuées venant illustrer cette vertu chez Pellico, l'identité des chaise, table et broc semble militer en faveur d'une seule et même main sans que nous en ayons une absolue certitude. Cette attribution pourrait sembler logique puisqu'elle clôt l'épisode Julien et justifierait l'indication *op. 5* sur le **D.9.**
- 1365 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 90.
- 1366 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 91.
- 1367 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 90. Nous savons grâce à François-René de Chateaubriand (1768-1848) que le vrai nom de ce géolier était Mandricardo (François-René de Chateaubriand, « Padoue. – Tombeaux – Manuscrit de Zanze », dans *Mémoires d'outre-tombe*, 3, Le livre de poche, Librairie générale française, 1973, p. 620).
- 1368 N'ayant pu voir l'œuvre, ces indications sont à prendre sous toutes réserves.
- 1369 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 96.
- 1370 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 58.
- 1371 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 87.
- 1372 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 98.

- 1373 Silvio Pellico, *op. cit.*, 1844, p. 98.
- 1374 **D.8.**
- 1375 Pour le détail de ces diverses éditions, voir **BnF, Catalogue général**, col. 413-414 (de [L³⁵. 158 à [L³⁵. 159. G).
- 1376 Vincent-Marie Viénot, comte de Vaublanc (1756-1845) ; voir Pierre-Louis Anquetil, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie*, (*Suivie des tables synchroniques de M. de Vaublanc*), 10 volumes, Janet et Cotelle, Paris, 1817.
- 1377 Sur ce sujet, voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition augmentée d'une postface, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 73.
- 1378 Sur ces éditions, voir **BnF, Catalogue général**, col. 414 ([L³⁵. 161 et [L³⁵. 161. C). Il convient de signaler que la Bibliothèque nationale de France ne conserve pas les portraits de Landon ainsi offerts aux souscripteurs qui ne semblaient pas destinés à venir s'insérer dans des endroits précis du texte. Jean-Pierre Gallais, ancien bénédictin, était un royaliste rallié à Bonaparte, piètre historien d'après l'avis même de ses propres contemporains.
- 1379 Journaliste et historien démocrate ayant plusieurs fois été poursuivi et emprisonné pour ses opinions libérales.
- 1380 Voir **BnF, Catalogue général**, col. 414-415 (de [L³⁵. 163 à [L³⁵. 163. B).
- 1381 Cette version fut rééditée dès 1833-1835 chez Krabbe, en six volumes ; voir **BnF, Catalogue général**, col. 415-416 ([L³⁵. 162 et [L³⁵. 162. A).
- 1382 Sans doute Jean-Jacques Frilley (1797- ?), graveur et dessinateur de vignettes ; voir Gabet, 1831, p. 280.
- 1383 Voir **BnF, Catalogue général**, col. 416 ([L³⁵. 165 et [L³⁵. 165. A).
- 1384 Voir **BnF, Catalogue général**, col. 417 (de [L³⁵. 166 à [L³⁵. 166. C). Cette version connut deux rééditions chez Saintin en 1840, mais seules les pages de titre sont conservées à la Bibliothèque nationale de France et nous n'avons pu avoir accès à des exemplaires complets.
- 1385 Voir **BnF, Catalogue général**, col. 417 ([L³⁵. 170).
- 1386 Voir **BnF, Catalogue général**, col. 416 ([L³⁵. 168 et [L³⁵. 168. B).
- 1387 Pierre-Louis Anquetil, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, Nouvelle édition...continué jusqu'en 1830 par Th. Burette...Avec des considérations sur l'histoire, par M. de Châteaubriand*, 5 volumes, Pourrat frères, Paris, 1838.
- 1388 L'exemplaire que nous avons pu consulter, celui de la Bibliothèque nationale de France (voir note précédente), est amputé d'une dizaine de gravures, aussi convient-il de prendre les chiffres ici donnés avec quelque réserve. Il est néanmoins intéressant de constater que les deux seuls portraits qui n'ont pas été réalisés par Marckl sont ceux de deux Chouans célèbres. Fontaine fut le premier en France, d'après Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle, peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Madame Vergne Libraire, Paris, 1831, p. 265, à utiliser les « planches » d'acier pour la gravure.
- 1389 Lithographe renommé ; voir **Saur**, 24, 2000, p. 443-444.
- 1390 Voir **Bibliographie**.
- 1391 Si la participation d'Alfred Johannot à cette entreprise n'est pas mentionnée par son biographe Aristide Marie, il convient de remarquer que ce dernier signale un ouvrage du même éditeur où fut utilisée la même illustration : *Paris-Illustrations. Album de gravures*, Pourrat frères, s.d. (1839), vignette hors texte ; voir Aristide Marie, *Alfred et Tony Johannot, peintres, graveurs et vignettistes*, H. Floury, Paris, 1925, p. 89. Cette illustration, sans doute une des dernières de l'artiste décédé en 1837, n'a pas été répertoriée dans **Rochelle (La), 2009-2010**.
- 1392 Les deux illustrations de l'épopée napoléonienne durent être réalisées par Raffet alors qu'il était en train de travailler aux quelques trois cent cinquante-quatre dessins destinés à illustrer l'*Histoire de Napoléon* de Norvins, auteur déjà cité, qui parut également en 1839 ; voir, sur ce sujet, **Boulogne-Billancourt, 1999**, p. 43-51. Quant à la mort de Louis XVI, l'artiste avait eu, à plusieurs reprises l'occasion d'illustrer les événements de la Révolution depuis 1832 ; voir Ségolène Le Men, « Raffet, illustrateur de la Révolution », dans **Boulogne-Billancourt, 1999**, p. 26-37.
- 1393 Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie, continuée jusqu'au sacre de S. M. Charles X par M. Léonard Gallois... et jusqu'à l'avènement de... Louis-Philippe Ier par M. N.-A. Dubois*, 5 volumes, au bureau central de l'Histoire de France Paris, 1836-1844 et *Ibidem*, 4 volumes, au bureau central de l'Histoire de France Paris, 1843.
- 1394 Laurent Avezou, *Raconter la France. Histoire d'une histoire*, Armand Collin, Paris, 2008, p. 269.
- 1395 *Ibidem*, p. 269 et suivantes.
- 1396 **Anquetil, 1844**, 1, avant-propos, p. 2.
- 1397 **Anquetil, 1844**, 1, avant-propos, p. 2. Il convient de remarquer que des indications étaient fournies pour l'emplacement exact des gravures mais qu'elles ne furent pas toujours respectées. Aussi les n° de pages que nous donnons dans nos notices sont celles recommandées par Cajani qui sont bien celles de l'exemplaire que nous possédons.
- 1398 Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, FT 6-ENT KB-1 (17).
- 1399 Il est intéressant de remarquer que ce peintre fut, comme Rivoulon, lithographe et qu'il traduisait souvent lui-même ses propres œuvres ; voir **Saur**, 44, 2005, p. 446.
- 1400 Si les dates exactes de cet artiste sont inconnues (voir **Saur**, 33, 2002, p. 503), il convient de remarquer qu'il fut également un dessinateur sur bois et un lithographe fécond (voir **IFF**, 7, 1954, p. 362-365 qui ne mentionne pas les illustrations de l'Anquetil de 1844).
- 1401 Tous deux également lithographes et souvent confondus (voir **Thieme & Becker**, 35, 1942, p. 198).
- 1402 Lithographe fécond ; voir **IFF**, 1, 1930, p. 415-416.
- 1403 Voir *infra*, note 1438.
- 1404 Sans aucun doute Marie-Louis-François Dujardin (1808-1859), graveur sur bois, qui illustra de nombreux romans dans les années 1840 ; voir **IFF**, 7, 1954, p. 158-159 ; **Saur**, 30, 2001, p. 424 et Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge du bois debout*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2001, p. 214.
- 1405 Voir *infra*, note 1424.

- 1406 Voir *infra*, note 1455.
- 1407 Voir *infra*, note 1460.
- 1408 Voir *infra*, note 1470.
- 1409 Graveur sur bois polonais fixé à Paris après 1831 ; voir *Saur*, 15, 1997, p. 23 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 205.
- 1410 Voir Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 12, Paris, 1891, p. 290 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 256.
- 1411 Sans doute Gustave Lévy (1819-1894), graveur sur bois et buriniste, illustrateur du *Magasin pittoresque* et des *Galerias historiques de Versailles* ; voir *IFF*, 14, 1967, p. 293-297 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 233.
- 1412 Peintre célèbre surtout pour ses portraits et ses sujets religieux lithographiés (voir *IFF*, 14, 1967, p. 372-393).
- 1413 **D.19.**
- 1414 Le **P.32** inspiré par le **D.19**.
- 1415 Sur le phénomène de l'émergence de tragédies historiques nationales, voir Isabelle Durand-Le Guern, « Les tragédies médiévales de Népomucène Lemerrier : histoire et politique », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 26 | 2013, 257-269 (voir la référence numérique : Isabelle Durand-Le Guern, « Les tragédies médiévales de Népomucène Lemerrier : histoire et politique », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13415> ; DOI : 10.4000/crm.13415).
- 1416 François-Just-Marie Raynouard, *Les templiers, Tragédie, (...) ; Représentée pour la première fois sur le Théâtre Français par les Comédiens Ordinaires de l'Empereur, le 24 floréal an XIII (14 mai 1805) ; Précédée d'un précis historique sur les Templiers*, 1805 Paris, Giguet et Michaud, an XIII-1805. La pièce fut représentée à nos jours reprises au début du XIX^e siècle, comme en 1823 avec des modifications effectuées par l'auteur (voir Charles Nodier et Pierre-Marie-Michel Lepeintre, *Œuvres choisies de MM. Raynouard et Baour-Lormiant avec des remarques, des notices, et l'examen de chaque pièce*, madame Dabot-Butschert, Paris, 1824. Rivoulon avait peut-être lu la description de la mort du grand-maître et de son acolyte dans la partie historique de cet ouvrage, p. 144.
- 1417 Voir François-Xavier Saint-Esteben, *La mort de Coligny ou la Nuit de la Saint-Barthélemy, 1572. Scènes historiques*, H. Fournier jeune, Paris, 1830.
- 1418 Voir *supra*, note 1086.
- 1419 L. Cimber et F. Danjou, *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou Collection de pièces rares et intéressantes, telles que chroniques, mémoires, pamphlets, lettres, vies, procès... [Texte imprimé] : ouvrage destiné à servir de complément aux collections Guizot, Buchon, Petitot et Leber : publiées d'après les textes conservés à la Bibliothèque royale (et aux Archives du royaume), et accompagnées de notices et d'éclaircissement*, Paris-Beauvais, 1834-1837.
- 1420 *Anquetil, 1844*, 1, avant-propos, p. 2.
- 1421 **D.4.**
- 1422 **P.11.**
- 1423 **D.4 à D.7.**
- 1424 Deux graveurs ont porté ce nom au XIX^e siècle : voir *Thieme et Becker*, 11, 1915, p. 397 ; *IFF*, 7, 1954, p. 523-524 et *Saur*, 38,2003, p. 288.
- 1425 Un exemplaire de cette lithographie, non coupée, est conservée au Département des estampes et de la photographie, N. Anquetil (N2). Elle a été donnée à la bibliothèque impériale par madame Vial de Strasbourg, en 1855, parmi 6193 pièces (Département des estampes et de la photographie, *Registres des dons*, Ye 85 Pet. Fol - Rés. Ce lot contenait essentiellement des portraits de l'empereur Napoléon I^{er}, de sa famille et de ses contemporains). Elle porte le cachet de la bibliothèque impériale répertorié par Jacqueline Melet-Sanson, « Les estampilles de propriété du département des estampes », dans *Nouvelles de l'estampe*, 80, mai 1985, p. 6-9, sous le n° 11.
- 1426 *Anquetil, 1844*, 1, avant-propos, p. 2.
- 1427 Il est en effet évident que le modèle de David d'Angers pour le médaillon conservé au musée du Louvre (voir <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010090183>, consulté le 31 août 2022) est le même que celui de Rivoulon (une lithographie représentant le médaillon de David d'Angers est conservée au musée du château de Versailles, sous le n° INV.GRAV 5533 ; voir <http://collections.chateauversailles.fr/#56da93cc-4aaa-4b40-aa80-2a75fe53c752>, consulté le 31 août 2022). Des deux artistes, seul David aurait pu connaître l'historien, et il est bien difficile de savoir lequel a commis une erreur, ce d'autant plus qu'il existe des portraits représentant un modèle différent, attribué à l'un ou l'autre des frères Anquetil suivant les publications, qui ont été gravés par Alexandre-Vincent Sixdeniers (1795-1846) ou par Jean-Jacques Frilley (1797-185. ?) et attribués le plus souvent à l'historien : voir <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/alexandre-vincent-sixdeniers-louis-pierre-anquetil-1723-1808-historien-francais-eau-forte> et <https://www.britishmuseum.org/col-lection/term/BIOG220312> (consultés le 31 août 2022). Tous ces artistes n'ont pu connaître leurs modèles et ont dû s'inspirer de tableaux ou gravures antérieures, dont le portrait de Vien, et dont nous n'avons pu retrouver la trace.
- 1428 **P.58.**
- 1429 Voir la notice de notre n° **P.58**.
- 1430 *Anquetil, 1844*, 1, p. 109-113.
- 1431 *Anquetil, 1844*, 1, p. 111.
- 1432 Il convient de remarquer par ailleurs que « ces anciennes Assemblées des Champs de Mars et de Mai » sont explicitement nommées dans le préambule de la Charte constitutionnelle du 4 juin 1814 comme l'ancêtre lointain du système parlementaire adopté par Louis XVIII, mais qu'il n'est, dans ce cadre, pas fait allusion à une quelconque fédération ; voir Philippe Boutry, « Clovis romantique », dans Michel Rouche (dir.), *Clovis, histoire & mémoire, II, Le baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Actes du colloque international d'histoire de Reims, 19 – 25 septembre 1996, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, décembre 1997, p. 637-647.
- 1433 Pierre Vaisse, « Ce chef barbare de hordes sauvages », dans *Reims, 1996*, p. 38.

- 1434 Outre l'article de Pierre Vaisse mentionné dans la note précédente, on consultera, pour l'iconographie laïque et religieuse de Clovis au XIX^e siècle : Christian Amalvi, « Images de Clovis, ou l'iconographie mythologique du roi franc dans les manuels scolaires et les livres de lecture et de prix en usage de la fin de l'Ancien régime à la Cinquième république », dans Michel Rouche (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 47-58 et Jacqueline Roca, « Les représentations de Clovis dans les manuels de l'enseignement primaire au XIX^e siècle », dans Michel Rouche (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 753-774.
- 1435 Voir, par exemple, Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 125-130.
- 1436 Voir, entre autres, **P.36** et **D.29**.
- 1437 **Reims, 1996**, p.125-126, n° 31.
- 1438 Ce graveur sur bois (1815- ?) fut l'illustrateur des *Physiologies* de Gavarni en 1850. Voir *IFF*, 5, 1949, p. 167-168 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 209 où les illustrations d'Anquetil ne sont pas mentionnées.
- 1439 Voir Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1996, p. 355-356.
- 1440 Voir la notice de notre n° **P.30**.
- 1441 Voir une très bonne reproduction dans Cavanna, *Nos ancêtres les Gaulois ou l'histoire de France redécouverte par Cavanna*, 1, Albin Michel, Paris, 1991, p. 82-83 et Laurent Gervereau et Claire Constans (dir.), *Le Musée révélé. L'histoire de France au château de Versailles*, Robert Laffont, Paris et Château de Versailles, 2005, p. 39.
- 1442 Voir Cavanna, *Nos ancêtres les Gaulois ou l'histoire de France redécouverte par Cavanna – Le temps des égorgeurs*, 2, Albin Michel, Paris, 1992., p. 26-27.
- 1443 **Anquetil, 1844**, 1, p. 248.
- 1444 Voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 83-84.
- 1445 Voir Christian Amalvi, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, Albin Michel, Paris, 1988, p. 153-162.
- 1446 **Anquetil, 1844**, 1, p. 260.
- 1447 **Anquetil, 1844**, 1, p. 268-269.
- 1448 **Paris, 1995²**, n° 75, p. 69. Il est intéressant de remarquer que tous les tableaux du cycle de saint Louis peint par cet artiste pour servir de cartons pour des tapisseries de la tenture de la salle du trône des Tuileries, que Rivoulon connaissait sans aucun doute, avaient une composition en frise proche de celle adoptée par le Cussetois ; voir **Paris, 1995²**, n°38, p. 49 ; n° 39, p. 50 ; n° 44, p. 53 et n° 51, p. 56.
- 1449 Voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 85-92.
- 1450 **D.13**.
- 1451 **Anquetil, 1844**, 1, p. 296.
- 1452 Voir Jules-Édouard Alboize de Pujol, Auguste Maquet, *Les Prisons de l'Europe*, 2, Paris, Administration de librairie, 1845, entre les p. 32 et 33 et *supra*, p. 224 et note 1388.
- 1453 Notons que Rivoulon représenta un templier parmi les statuettes de son cadre pour Notre-Dame de Paris ; voir *supra*, notre n° **P.1**.
- 1454 Voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 115-116.
- 1455 Eugène Leroux (1807-1863) était avant tout un lithographe qui exposa uniquement en ce domaine, au Salon, de 1845 à 1863 ; voir **Thieme et Becker**, 23, 1929, p. 113-114 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 233.
- 1456 **Anquetil, 1844**, 1, p. 411-412.
- 1457 Voir nos **P.1** et **S.1** et <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093587> (consulté le 31 août 2022) pour le groupe de Barye.
- 1458 **P.32**.
- 1459 **D.32** à **D.34**.
- 1460 Sur ce graveur sur bois, voir *IFF*, 3, 1971, p. 420-421 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 204 qui ne mentionnent pas les illustrations de la présente édition de *l'Histoire de France* d'Anquetil.
- 1461 Les meilleurs points jamais faits sur le drame de Lectoure sont ceux de Bernard de Mandrot, « Louis XI, Jean V d'Armagnac et le drame de Lectoure » (*Revue historique*, 38, novembre-décembre 1888), *Bibliothèque numérique de l'École nationale des chartes*, consulté le 23 avril 2022, <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/tires-a-part/10640573X>, p. 60-61 (consulté le 31 août 2022) et de Maxime de Montmorand, *Une femme poète du XVI^e siècle. Anne de Graille. Sa famille, sa vie, son œuvre, sa postérité*, Auguste Picard, Paris, 1917, p. 27.
- 1462 **Anquetil, 1844**, 2, p. 33.
- 1463 Voir par exemple l'excellente mise au point d'Alexandre du Mège, « Additions et Notes du Liv. XVI. », dans *Histoire générale du Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives : composée sur les auteurs et les titres originaux, et enrichie de divers monumens, par Dom Claude de Vic et Dom Vaissete [...]*, J.-B. Paya, Toulouse, 1841, p. 28-31.
- 1464 Assez éloignée d'ailleurs du récit qu'en livre l'article de Jean-Mamert Cayla, « Mort de Jeanne de Foix. Fragment historique », dans *La Mosaïque du Midi*, troisième année, J.-B. Paya, Toulouse, 1839, p. 123-127 qui décrit avec force détails l'épisode et que Rivoulon connaissait peut-être.
- 1465 Dont le modèle pourrait être celui avec lequel Laurent de Médicis est souvent représenté, comme dans le buste d'Andrea del Verrochio conservé à la Washington National Gallery of Art (inv. 1943.4.92) ; voir <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12189.html> (consulté le 31 août 2022).
- 1466 Voir Jean-Mamert Cayla, *op. cit.*, 1839, p. 127.
- 1467 Comme le précise Bernard de Mandrot, *op. cit.*, 1888, p. 31, note 2, Macé Guernadon avait été trésorier de Charles d'Orléans puis était passé au service de Charles de France, frère de Louis XI et duc de Guyenne de 1469 à 1472, et portait, en 1471, le titre de conseiller et général des finances du duc. Rien n'indique qu'il ait été secrétaire du souverain.
- 1468 Voir Jean-Mamert Cayla, *op. cit.*, 1839, p. 127.
- 1469 Voir Jean-Mamert Cayla, *op. cit.*, 1839, p. 126.

- 1470 Sur ce graveur sur bois, voir *IFF*, 5, 1949, p. 209-210 et Rémi Blachon, *op. cit.*, 2001, p. 210 qui ne mentionnent pas les illustrations de la présente édition de l'*Histoire de France* d'Anquetil.
- 1471 Voir Isabelle Durand-Le Guern, « Louis XI entre mythe et histoire », dans *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 31 août 2022. URL : <http://crm.revues.org/1703> ; DOI : 10.4000/crm.1703, p. 34.
- 1472 Voir Christian Amalvi, *Le goût du Moyen âge*, 2^e édition, La Boutique de l'histoire, Paris, 2002, p. 118-124.
- 1473 P.C., *Le Règne du bon plaisir ou les effets du droit divin et de la grâce de Dieu chez les rois : sombres vérités de l'histoire de France*, chez les marchands de nouveautés, Paris, 1831, p. 58-62.
- 1474 *Anquetil, 1844*, 2, p. 53. Cet épisode se retrouve sous la plume de nombre des contemporains de l'historien comme chez Charles Duclos, *Histoire de Louis XI*, 2, La Haye, 1745, p. 297-298.
- 1475 Cette vision romantique du supplice en plein air sur une structure érigée pour l'occasion, est bien différente, en l'occurrence, de la réalité historique puisque Jacques d'Armagnac fut décapité dans le grenier de la Halle au poisson (voir Charles Samaran et Lucie Favier, « Louis XI et Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Les instructions secrètes du roi au chancelier Pierre Doriolo pour la conduite du procès », dans *Journal des Savants*, 1966/2, avril-juin 1966, p. 74).
- 1476 **D.17.**
- 1477 Interrogation effectuée avec le moteur de recherche Google, sous l'entrée « Exécution du duc de Nemours », le 17 août 2018.
- 1478 Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France. Édition illustrée de 260 gravures. Tony Johannot, Philippoteaux, Janet-Lange, Célestin Nanteuil, Coppin, etc., Publiée par Gabriel Roux, Marescq*, Paris, 1851, p. 231.
- 1479 Sous le n° 3165 ; . Raverat le présenta ensuite à l'exposition de Cambrai en 1838, sous le n° 189, puis à Valenciennes, la même année (voir *Calais, Dunkerque & Douai, 1993*, p. 148). D'après *Bellier, 1882*, 2, p. 346, ce tableau serait conservé en Russie ; nous n'avons pu, malgré nos efforts, le retrouver.
- 1480 Sous le n° 1525 ; . Lefebvre le présenta ensuite à l'exposition de Cambrai en 1834, sous le n° 188, puis à Arras en 1838, sous le n° 314 (voir *Calais, Dunkerque & Douai, 1993*, p. 107). Nous n'avons pu retrouver le lieu de conservation actuel de cette œuvre.
- 1481 Casimir Delavigne, *Louis XI, tragédie en cinq actes et en vers*, J.-N. Barba, Libraire, Paris, 1832 ; Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, 2004, p. 34, rappelle que la vengeance d'un des enfants de Nemours constitue le ressort de l'intrigue de l'œuvre de Delavigne.
- 1482 Salon de 1838, n° 908 ; cet artiste présenta son tableau à l'exposition de Valenciennes, la même année, sous le n° 223 (voir *Calais, Dunkerque & Douai, 1993*, p. 58). Contrairement à ses prédécesseurs, c'est bien l'*Histoire de France* d'Anquetil qui est sa source d'inspiration comme en témoigne la légende dans le catalogue du Salon de 1838, et non la tragédie de Delavigne. Nous n'avons pu retrouver le lieu de conservation actuel de ce tableau.
- 1483 Voir *supra*, note 1455.
- 1484 *Anquetil, 1844*, 2, p. 180-181.
- 1485 Ce condottiere est connu par un portrait en pied attribué à Luca Longhi conservé au Musei di San Domenico de Forlì sous le n° d'inventaire 173 ; voir https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=58129 (consulté le 31 août 2022) Le costume qu'il porte dans ce portrait est très proche de ceux des soldats de Charles Quint dans le dessin de Rivoulon. Il est néanmoins peu vraisemblable que ce dernier ait connu cette œuvre.
- 1486 Visible sur <http://www.lefigaro.fr/assets/francois1er/> (consulté le 31 août 2022) sous le titre *Le roi de France François Ier est fait prisonnier par César Herculani à la bataille de Pavie le 24 février 1525*.
- 1487 Voir <https://bit.ly/3rQRyH5> (consulté le 31 août 2022). Il est possible que Rivoulon ait aussi connu le portrait conservé au musée de Versailles depuis 1834 : inv. MV 214 ; voir <http://collections.chateauversailles.fr/#7011092e-951d-4db8-9d4d-b77b76675238> (consulté le 31 août 2022).
- 1488 Bourguignotte de « l'ensemble à la chimère » ; 1560-1570 ; Paris, musée de l'Armée ; inv. 2018.0.174, H254.
- 1489 Paris, musée de l'Armée ; inv. G 50 ; voir <https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/20150456?posIn-Set=1&queryId=5f0fad62-0d99-421a-b602-e22ec7587cfff> (consulté le 31 août 2022).
- 1490 Paris, musée de l'Armée ; inv. J 376 ; voir <https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/9931?posIn-Set=1&queryId=313caf4c-fe8a-4372-8a92-43d894205b4e> (consulté le 31 août 2022).
- 1491 Voir, par exemple, *Blois, 2006*, p. 60.
- 1492 Voir *supra*, note 1460.
- 1493 *Anquetil, 1844*, 2, p. 348-349. Il convient de remarquer que les deux dessins non signés (**D.23** et **D.27**) que nous avons attribué à Rivoulon pour des raisons stylistiques et iconographiques ont tous les deux été gravés par Henri Bréval
- 1494 Voir François-Xavier Saint-Esteben, *La mort de Coligny ou la Nuit de la Saint-Barthélemy, 1572. Scènes historiques*, H. Fournier jeune, Paris, 1830.
- 1495 Cette hypothèse est cohérente avec le récit de Jean-Baptiste-Honoré-Raymond Capefigue, *La Réforme et la Ligue*, Bélin-Leprieur, Paris, 1843, p. 378 que Rivoulon avait peut-être lu.
- 1496 Voir Sylvie Thorel, « Les romantiques et la Saint-Barthélemy », article tiré du livre-disque *Le Pré aux clercs* d'Hérolde (Palazzetto Bru Zane, collection Opéra français, 2016) et *Idem*, « La Terreur en 1572 », dans *Les Cahiers Mérimée*, 2, la Société Mérimée, éditions Classiques Garnier, Paris, 2010, p. 23-40.
- 1497 Voir *supra*, note 1494.
- 1498 *Anquetil, 1844*, 2, p. 443.
- 1499 Consulter la base de données Joconde, portail des collections des musées de France (<https://www.pop.culture.gouv.fr/search/list?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D> – consulté le 31 août 2022) ainsi que Isabelle Haquet, *L'énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*, coll. « Prix de thèse », Presses universitaires de Paris-Nanterre, Nanterre, 2012 ; publication sur OpenEdition Books le 18 décembre 2014, EAN électronique 9782821850989 (<https://books.openedition.org/pupo/2368> - consulté le 31 août 2022).

- 1500 L'iconographie d'Henri III ou de ses courtisans jouant au bilboquet date du XIX^e siècle.
- 1501 Comme « Assassinat de Henri III (1^{er} août 1589) », dans L. Cimber et F. Danjou, *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, 1^{re} série, tome 12, Paris, Beauvais, 1836, p. 355-395. Sur la bibliographie des récits contemporains sur la mort du souverain, voir Marie-Céline Daniel, « Les récits de la mort d'Henri III publiés en Angleterre : régicide et fabrication de l'histoire dans les années 1590 », dans *Études Épistémè* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/426> ; DOI : 10.4000/episteme.426.
- 1502 Précisé dans le « Discours véritable de l'estrange et subite mort de Henry de Valois, advenue par permission divine, lui estant à Saint-Clou, ayant assiégé la ville de Paris, le mardy premier jour d'aoust 1589 », dans *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, M.L. Cimber et F. Danjou (éd.), 1^{re} série, tome 12, Paris, Beauvais, 1836, p. 383-390.
- 1503 Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour, drame en cinq actes et en prose*, Vézard et C^{ie}, Paris, 1829.
- 1504 Voir *supra*, note 1438.
- 1505 Sous le numéro d'inventaire 1708 ; voir base de données Joconde, 000PE008753 et http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0001/m503604_83de234_p.jpg (consulté le 31 août 2022).
- 1506 Charles-Jean-François Hénault, *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France contenant les événements de notre histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV. Les guerres, les batailles, les sièges, &c. nos loix, nos moeurs, nos usages, &c.*, imprimerie de Prault, Paris, 1768. Le portrait de Sully, placé en frontispice du tome 2, est dessiné et gravé par P.J. Jamont, d'après un tableau de Franz Hals dont le lieu de conservation actuel est inconnu. Le succès de cet ouvrage et de ses rééditions permet de supposer que Rivoulon le connaissait.
- 1507 Cet imprimeur-lithographe (voir le *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle* en ligne sur <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22184> - consulté le 31 août 2022) a publié, en 1832, une série de portraits lithographiés accompagnés de fac-similés des signatures des modèles, sous le titre *Iconographie des contemporains ou Portraits des personnes dont les noms se rattachent plus particulièrement, soit par leurs actions, soit par leurs écrits, aux divers événements qui ont eu lieu en France, depuis 1789, jusqu'en 1829, avec les fac-simile de l'écriture de chacune d'elles*, publié par F.-S. Delpech ; [portraits] lithographiés par les plus habiles artistes [Mauzaisse, Grévedon, Belliard, Monanteuil, Bazin jeune], d'après les peintures, sculptures et dessins [...], et plusieurs lithographiés d'après nature par MM. Hesse, Dupré et Maurin... On y trouve le portrait de Gabrielle d'Estrées (**Figure 138**), mais également celui de Sully inspiré aussi du portrait de P.J. Jamont (voir **Figure 139** et note précédente) mais sans le collier de l'ordre de Saint-Michel.
- 1508 Dont un exemplaire est conservé dans la documentation de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons (voir https://sahss.piwigo.com/picture/?23483/category/1501-lithographies_delpech – consulté le 31 août 2022).
- 1509 *Anquetil, 1844*, 2, p. 514.
- 1510 Voir *La Henriade de M. Arouet de Voltaire donnée au public par lui-même. On y a ajouté la critique de ce poème*, P. Gosse et J. Neaulme, La Haye, 1728. Bien qu'il ne semble pas s'être inspiré de ce poème pour ses illustrations des règnes de Charles IX, d'Henri III et d'Henri IV (**D.23** à **D.25**), il est certain que Rivoulon le connaissait comme en témoigne sa *Mort de d'Ailly* présentée au Salon de 1835 (**P.7**).
- 1511 Sur l'iconographie des amours d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées du XVII^e au début du XIX^e siècle, voir Pupil François, *Le Style Troubadour*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1985, p. 470-481.
- 1512 Un exemplaire lithographié de cette planche sur papier vélin crème est conservé au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France (H. 16,3, La. 24,7 (feuille) ; en bas, au milieu, apparaissant en rouge, dans un cachet ovale vertical, à cheval sur la lithographie et la marge : *BIBLIOTH. IMPERIALE – EST* ; dans l'angle supérieur droit, au crayon graphite : *Rivoulon* ; inv. Rivoulon, SNR 3).
- 1513 *Anquetil, 1844*, 3, p. 28.
- 1514 Voir Bibliothèque nationale de France, Anonyme, *L'assassinat du maréchal d'Ancre*, gravure au burin accompagnée d'un texte en allemand, 1618, Réserve Fol-QB-201 (20) et Jean Hubac, « L'assassinat de Concini », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 11 février 2019. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/assassinat-concini> (consulté le 31 août 2022).
- 1515 Voir *Les historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe avec des éclaircissements et des notes par Messieurs Monmerqué, de Chateaugiron et Taschereau*, 1, Alphonse Levassasseur, Paris, 1834, p. 114-118. Sur les premiers récits de la mort du maréchal d'Ancre, voir B. Teysandier (dir.), *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, Reims, Epure, 2012 et tout particulièrement la Post-face.
- 1516 Vigny (de) Alfred, *La maréchale d'Ancre*, Charles Gosselin, Paris, 1831.
- 1517 Voir *supra*, note 1460.
- 1518 Cette position n'est pas sans rappeler celle des deux jeunes hommes de l'arrière-plan de *La première opération de la pierre faite par Germain Colot en janvier 1474, au cimetière de Saint-Séverin* (**D.31**).
- 1519 Sur cet important tableau de 1779 aujourd'hui conservé au Palais Bourbon à Paris, voir Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent 1746-1816. Entre Fragonard et David*, Arthena, Paris, 2013, n° 356 P, p. 102-105 et p. 426 à 430 qui donne les références iconographiques contemporaines pour le portrait du président.
- 1520 Voir note précédente.
- 1521 Louis-Pierre Anquetil, *Histoire de France. Édition illustrée de 260 gravures. Tony Johannot, Philippoteaux, Janet-Lange, Célestin Nanteuil, Coppin, etc., Publiée par Gabriel Roux, Marescq*, Paris, 1851, p. 535.
- 1522 Cette date est donnée par rapport au dépôt légal de la lithographie de J.-J. Jacott d'après le tableau du Salon de 1846 de même titre (voir **P.36**). Il est difficile de savoir si nous sommes en présence du dessin préparatoire à la réalisation de ce dernier tableau ou à la gravure proprement dite, dont nous avons vu qu'elle présentait plusieurs différences notables avec la toile. Dans le doute, nous avons préféré proposer la datation la plus récente.

- 1523 D'après le Registre du salon de 1849.
- 1524 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10 (**Document 3**).
- 1525 **P.36**.
- 1526 Date du dépôt légal de la lithographie tirée de ce dessin.
- 1527 Sans doute Antoine (1793-1860) ou Nicolas-Eustache (1799-1850) Maurin ; voir Béraldi Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, 9, Paris, 1889, p. 250-251 et **Thieme et Becker**, 24, 1930, p. 283.
- 1528 Date du dépôt légal.
- 1529 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1530 Plusieurs des artistes ayant continué à réaliser des portraits non caricaturaux des membres de la famille d'Orléans s'étaient d'ailleurs exilés, souvent en Angleterre comme Louis-Édouard Dubufe (1819-1883), auteur, en 1849, de portraits de Louis-Philippe et de Marie-Amélie : voir **Paris, 1988**², p. 26-27 et 151.
- 1531 **Paris, 2006**, p. 280-284, n° 108.
- 1532 **Londres & Paris, 1987-1988**, p. 98 et 128, n° 24.
- 1533 Daté de 1839 ; voir **Londres & Paris, 1987-1988**, p. 90 et 184, n° 18.
- 1534 C'est l'indication précise du premier lieu d'exil de la famille royale chez Menut qui nous laisse supposer que son estampe est antérieure à celle de Rivoulon qui l'utilisa pour organiser sa composition. Nous n'avons pu confirmer ce fait par la comparaison des dates du dépôt légal, l'estampe de Menut faisant partie d'un recueil déposé bien ultérieurement : voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Recueil. *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 100 (pièces 12712-12826), Monarchie de Juillet*.
- 1535 Date du dépôt légal de la lithographie tirée de ce dessin.
- 1536 **IFF**, 3, 1942, p. 11-14 précise que l'orthographe la plus fréquente est « Bocquin », et que deux graveurs distincts, connus sous les initiales « J. » et « A. » se cachent sous ce patronyme.
- 1537 Date du dépôt légal.
- 1538 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1539 Comme, par exemple, dans les *Tableaux historiques de la Révolution française* ; voir Philippe Bordes et Alain Chevalier, *Catalogue des Peintures, Sculptures et Dessins. Musée de la Révolution française*, Conseil général de l'Isère – Réunion des Musées Nationaux, Vizille, 1996, p. 140-141.
- 1540 Voir Philippe Bordes et Alain Chevalier, *op. cit.*, 1996, p. 144-146.
- 1541 Sur ce tableau, voir, par exemple, Philippe Bordes et Alain Chevalier, *op. cit.*, 1996, p. 147-150 et Jérémie Benoît, « Appel des dernières victimes de la Terreur à la prison Saint Lazare », *Histoire par l'image* [en ligne], mars 2016, consulté le 23 avril 2022. URL : <https://histoire-image.org/fr/etudes/appelees-dernieres-victimes-terreur-prison-saint-lazare> (consulté le 31 août 2022).
- 1542 Philippe Bordes et Alain Chevalier, *op. cit.*, 1996, p. 150 et <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/revolution-francaise-allegorie-du-xixeme-siecle-appel-des-condamnes-de-la-0#infos-principales> (consulté le 31 août 2022).
- 1543 Voir Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux Armes & aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Éditions Adam Biro, Paris, 1988, p. 334-335 et Michael Marrinan, *Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, p. 134 et fig. 161.
- 1544 Outre le fait qu'aucune femme n'a été guillotinée le 9 thermidor, il faut rappeler qu'elles étaient enfermées dans des cachots séparés des hommes : voir par exemple Jérémie Benoît, *op. cit.*, mars 2016.
- 1545 Voir une des sources probables de Rivoulon, Adolphe Thiers, *Histoire de la Révolution française*, huitième édition, 2, au bureau des publications illustrées, Paris, 1839, p. 597-600. Sur la liste de ces vingt et une personnes, voir G.F., *Liste des victimes du tribunal révolutionnaire à Paris dressée dans l'ordre chronologique des exécutions suivie d'un relevé numérique par journée et d'un répertoire alphabétique*, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1911, p. 128.
- 1546 Très curieusement, des traces de sang sont visibles au niveau de la poitrine du mort, emplacement curieux pour une victime de suicide. Il pourrait s'agir d'une licence dramatique de la part de Rivoulon.
- 1547 Voir <https://gw.geneanet.org/amerandmichel?n=soumain&oc=&p=marie> (consulté le 31 août 2022).
- 1548 Date du tableau définitif (**P.53**).
- 1549 L'œuvre y était ainsi décrite : « Lot 648. The first operation performed before His Majesty Louis XIV [sic] for Stones without Anaesthetic. This is a unique period original work of considerable medical interest, signed RIVOULON ».
- 1550 Date du tableau définitif (**P.53**).
- 1551 Voir la notice du **P.53**.
- 1552 Voir **L.12** et **L.12bis**
- 1553 Victor Hugo, *Romans*, 1, coll. « L'Intégrale », Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 388 (Livres dixième, *V. Le retrait ou dit ses heures Monsieur Louis de France*).
- 1554 Le Louis XI du Cussetois est très proche du *Portrait de Louis XI* par Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), commandé pour le musée historique de Versailles en 1836, que Rivoulon habitué des lieux put sans aucun doute admirer : huile sur toile ; H. 198, L. 108 ; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon déposé au musée Anne de Beaujeu de Moulins ; Joconde 000PE006102 (<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE006102>, consulté le 31 août 2022).
- 1555 Uniquement sur le n° **D.32** pour cette dernière couleur.
- 1556 Voir *Inventaire après décès*, 1864, p. 10-11 (**Document 3**).
- 1557 Date de la gravure de Fessart.

- 1558 Nous n'avons pu trouver de renseignements sur ce graveur dont nous n'avons pu repérer qu'une autre estampe, d'après un dessin d'Adrien Dubouché, conservée dans la bibliothèque francophone multimédia de Limoges, sous la cote 3F160 ; voir <https://bnl-bfm.limoges.fr/s/bibliotheque-virtuelle/item/231> (consulté le 31 août 2022).
- 1559 Date de la publication du numéro de *L'Illustration*.
- 1560 Avec la légende suivante : *CHARLES et sa – réunion – d'animaux féroces – à la Ménagerie HUGUET DE MASSILIA*.
- 1561 Sur ce personnage pittoresque, voir Menissier, *Notice biographique sur le comte Huguet de Massilia, ex-capitaine de marine au long-cours et nomenclature de sa galerie zoologique*, J. Bonvalot, Besançon, 1853.
- 1562 Il existe un doute quant à l'identité de ce personnage. En effet, si Charles Bihin a fait l'objet de nombreux articles en relation avec l'amour qu'il portait à son métier et à ses animaux (voir, par exemple Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 246, Paris, 4 septembre 1869, p. 2 et Théodore de Grave, « A propos de bêtes », dans *Le Figaro*, 199, Paris, 18 juillet 1882, p. 2-3), Menissier, *op. cit.*, 1853, p. 26-28 lui donne le prénom d'Henri « de New-York, successeur de Carter », dans le chapitre qu'il lui consacre. Par ailleurs, le plus célèbre des Bihin à l'époque, et dompteur lui aussi, était le géant Jean-Antoine-Joseph Bihin (1805-1873) qui mesurait 2,45 m. et est à l'origine de la fête des géants à Verviers en Belgique, mais rien ne permet de penser qu'il s'agissait d'une seule et même personne.
- 1563 Voir Henry Thétard, *Les Dompteurs ou la Ménagerie des origines à nos jours*, Gallimard, Paris, 1928, p. 108.
- 1564 Un incident survenu à Genève, le 2 juillet 1853, lors d'une représentation de la ménagerie, est l'occasion d'une description assez précise de ces cages et de leur communication : voir Anonyme, « Paris », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 14 juillet 1853, p. 3.
- 1565 Dans Huguet de Massilia, *Notes explicatives et histoire naturelle abrégée des animaux composant la galerie zoologique de M. Huguet de Massilia, et noms qui leur ont été donnés et auxquels ils répondent*, Dechaume, Paris, 1851.
- 1566 *Ibidem*, p. 2.
- 1567 *Ibidem*, p. 3.
- 1568 *Ibidem*, p. 2-4. La ménagerie comportait une hyène du Cap, Pierre (n° 8), deux hyènes rayées d'Abyssinie, Philémon et Baucis (n° 12) et quatre hyènes du Maroc, Alecto, Tysiphone, Némésis et Volga (n° 16). Charles faisait régulièrement assister au banquet de ces dernières, assis au milieu d'elles, ce dont témoigne peut-être l'enchevêtrement des corps des carnassiers.
- 1569 *Ibidem*, p. 3, n° 10.
- 1570 *Ibidem*, p. 4-5, n° 18.
- 1571 *Ibidem*, p. 5, n° 20.
- 1572 *Ibidem*, p. 4, n° 17. Notons que la ménagerie comportait également un lion du Cap, Julien (n° 9) et un lion géant du Sahara, Moroc (n° 13).
- 1573 Date du dépôt légal de la lithographie tirée de ce dessin.
- 1574 Date du dépôt légal.
- 1575 Voir Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1576 Sur le costume du milieu du XIXe siècle, voir Jacques Ruppert, *Les Arts décoratifs. Le Costume, V, Consulat – Premier Empire – Louis-Philippe – Napoléon III*, Librairie d'art R. Ducher, Paris, 1931, p. 36-39 et 56-57.
- 1577 **L.10.**
- 1578 Fourchette située entre la date de la bataille et la date du dépôt légal de la lithographie tirée de ce dessin.
- 1579 Fourchette située entre la date de la bataille et la date du dépôt légal.
- 1580 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1581 *Bazancourt*, 1, p. 24, note (1).
- 1582 L'image d'Épinal représentant cette bataille (**Figure 157**) a été déposée au dépôt légal de la préfecture des Vosges, le 6 juillet 1854 par Pellerin (archives départementales des Vosges, 8 T 3) ; Rivoulon aurait donc pu en avoir connaissance avant de réaliser son propre dessin. Voir également Paulin, « Histoire de la semaine », *L'Illustration*, XXIII/589, 10 juin 1854, p. 354 dont les chiffres sont les mêmes que ceux donnés par Rivoulon : trois assauts, quinze mille morts du côté russe, mais qui donne la date du 27 mai pour le combat final et ne mentionne pas la mort de Mussa-Pacha (cette dernière est néanmoins signalée et illustrée dans Émile Gigault de la Bédollière, illustrations de Janet-Lange, *Panthéon illustré. Histoire de la guerre d'Orient*, Paris, s.d., p. 16). Voir également F. Quesnoy, « Correspondance d'Orient », *L'Illustration*, XXIV/595, 22 juillet 1854, p. 53-54 qui donne un plan précis du siège et des positions des belligérants. Il est intéressant de noter que cette première grande confrontation fut l'occasion de l'organisation d'une reconstitution historique intitulée le *Siège de Silistrie*, donnée dès le 15 août 1854, puis trois fois par semaine jusqu'en septembre, au nouveau théâtre de l'Hippodrome, grand spectacle qui attira des foules considérables (voir, par exemple, Philippe Busoni, « Courrier de Paris », dans *L'Illustration*, XXIV/599, 19 août 1854, p. 116 et *Idem*, « Courrier de Paris », dans *L'Illustration*, XXIV/603, 16 septembre 1854, p. 195-196). La mort de Moussa Pacha fit également l'objet, en Allemagne, d'une lithographie (**Figure 158**) issue d'une série consacrée à la bataille de Silistrie, éditée et imprimée par Joseph Scholz à Mayence.
- 1583 Voir Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, coll. « Le temps des images », Gallimard, Paris, 1997, p. 85 qui précise, quelques pages plus loin (p. 88), que les armées turques avaient été peu représentées par les peintres, contrairement à l'attrait qu'elles exercèrent sur les photographes.
- 1584 Publié par son frère, Léon Guérin, *Histoire de la dernière guerre de Russie (1853-1856), dans la mer Noire et la mer d'Azov, dans la mer Baltique et la mer Blanche et dans l'océan Pacifique, en Moldo-Valachie et en Bulgarie, dans la péninsule de Crimée et le gouvernement de Kherson, dans l'Asie subcaucasienne et l'Arménie turque... : d'après la correspondance du colonel du génie Guérin... et de nombreux renseignements manuscrits, avec un précis des progrès militaires de la puissance russe*, 1, Dufour, Mulat et Boulanger, Paris, 1858, p. 102-123.
- 1585 Léon Guérin, *op. cit.*, 1858, p. 113-114.

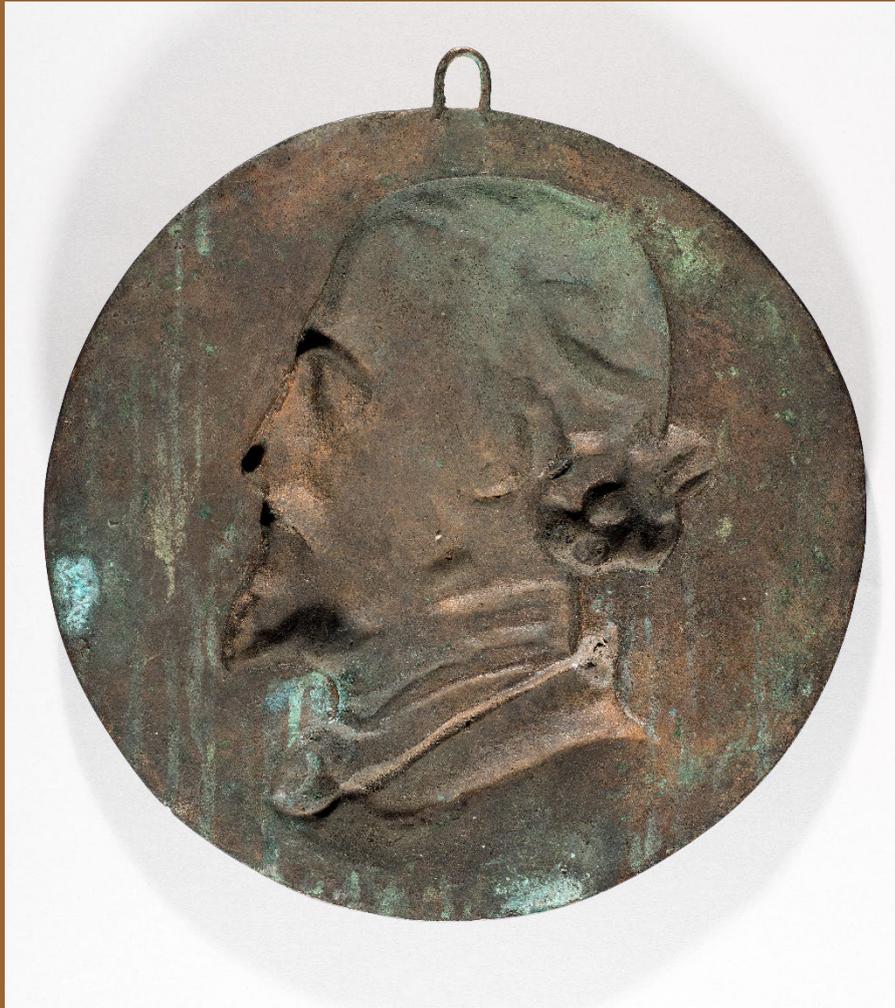
- 1586 Il s'agit peut-être des généraux Orlof-Denizof et Schilder, grièvement blessés devant Arab-Tabia, le second succombant à ses blessures, peu de temps après ; voir Eugène Poujade, « Scènes et souvenirs de la vie politique et militaire en Orient. II Omer-Pacha et la guerre sur le Danube. Les Russes et les Autrichiens dans les principautés », dans *Revue des deux mondes*, 2, Paris, 1^{er} avril 1856, p. 834.
- 1587 Voir Xavier Raymond, « Une année de guerre et de diplomatie », dans *Revue des deux mondes*, 10, Paris, 1^{er} mai 1855, p. 459.
- 1588 Voir *supra*, le témoignage d'Adolphe-Claude Guérin.
- 1589 Rappelons ici, à ce sujet, les écrits du maréchal de Saint-Arnaud, cité par Alain Gouttman « [...] L'armée russe aura tout de même laissé à Silistrie "la jambe du général Schilder, l'œil du colonel Orloff, la botte du général-prince Paskiévitich, contusionné au pied par un éclat d'obus, et la santé du général Lüders" » ; voir Alain Gouttman, *La guerre de Crimée 1853-1856. La première guerre moderne*, Perrin, Paris, 2003, p. 149.
- 1590 Voir *supra*, note 1582.
- 1591 **P.63, P.70 et P.73.**
- 1592 Voir *supra*, page 30.
- 1593 Alain Gouttman, *op. cit.*, 2003, p. 148.
- 1594 Fourchette située entre la date de la bataille et la date du dépôt légal de la lithographie tirée de ce dessin.
- 1595 Fourchette située entre la date de la bataille et la date du dépôt légal.
- 1596 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1597 Un exemplaire de cette lithographie, visible sur ce site, est conservé à la Bibliothèque universitaire centrale Lucian Blaga de Cluj-Napoca en Roumanie.
- 1598 On peut noter néanmoins, dès le 27 juillet, le compte rendu détaillé publié dans le journal *La Presse*, jeudi 27 juillet 1854, p. 1-2, d'après le *Journal de Constantinople* du 14 juillet. Le journal *L'Illustration*, quant à lui, ne l'évoque qu'une fois (Paulin, « Histoire de la semaine », *L'Illustration*, XXIV/596, 29 juillet 1854, p. 66).
- 1599 Aujourd'hui Giurgu en Roumanie.
- 1600 **Bazancourt**, 1, p. 101, note (1). Ce ralliement est décrit, par Émile de la Bédollière comme quelque peu forcé : voir Émile Gigault de la Bédollière, *op. cit.*, s.d., p. 15.
- 1601 Aujourd'hui Roussé en Bulgarie.
- 1602 Voir *supra*, note 1599.
- 1603 Voir *supra*, note 1600.
- 1604 Voir Léon Guérin, *op. cit.*, 1858, p. 123-126.
- 1605 D'après Léon Guérin, *op. cit.*, 1858, p. 125. Il s'agissait du capitaine du génie Burke, de Meynel, appartenant au 75^e régiment d'infanterie anglaise, et d'Arnold, de l'armée des Indes.
- 1606 Voir *Ibidem*, p. 126.
- 1607 **D.37.**
- 1608 Sur les divers uniformes des cavaliers alliés et russes, voir **Figure 162**.
- 1609 Fourchette située entre la date de parution du roman et la date du dépôt légal.
- 1610 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1611 La lithographie reproduite dans le catalogue est celle conservée dans les collections de la Maison Victor Hugo à Paris.
- 1612 Les noms inscrits par Rivoulon ne sont pas ceux cités par l'écrivain et nous ne sommes pas parvenus à identifier ces criminels, ni auprès des archives de la préfecture de Paris, ni dans l'ouvrage le plus complet sur les affaires célèbres de la fin de la Restauration : Collectif, *Causes criminelles célèbres du XIX^e siècle, rédigée par une société d'avocats*, 4 tomes formant parfois les volumes 5 à 8 des *Causes célèbres du dix-neuvième siècle rédigée par une société d'avocats et de publicistes*, H. Langlois fils et C^{ie} éditeurs, Paris, 1827-1828. Signalons néanmoins un certain Louis Lecouffe, accusé de l'assassinat d'une vieille dame en 1823 évoqué par Étienne-Jean Georget, *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine, dans lesquels l'aliénation mentale a été alléguée comme moyen de défense, suivi de quelques considérations médico-légales sur la liberté morale*, Paris, 1825, p. 29-33.
- 1613 Victor Hugo, « Le dernier jour d'un condamné », *Romans*, coll. « L'Intégrale », Paris, 1963, p. 221 (chapitre XII). Cette précision tient au fait que, jusqu'à la loi du 28 avril 1832, le parricide se voyait amputé de la main droite avant son exécution ; voir Sylvie Lapalus, « Le parricide à l'aune de la justice au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, *Histoire et justice, panorama de la recherche*, hors-série, 2001, p. 151-152 (en ligne : Sylvie Lapalus, « Le parricide à l'aune de la justice au XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [Online], Hors-série | 2001, Online since 31 May 2007, connection on 25 August 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rhei/440> DOI: <https://doi.org/10.4000/rhei.440> - consulté le 31 août 2022).
- 1614 Cet auteur se demandait néanmoins s'il s'agissait bien d'Antoine Rivoulon, la signature « Rivouillon fils » l'intriguant, « [...] the additional problem remains, if he was "fils", who was his yet-unidentified father ? » (**Washington, 1974**, p. 26-27). En réalité, il est tout à fait vraisemblable que le Cussetois voulut ici rendre hommage à ses parents qui semblent bien l'avoir encouragé dans ses aspirations artistiques (voir, p. 7).
- 1615 Victor Hugo, « Le dernier jour d'un condamné », *Romans*, coll. « L'Intégrale », Paris, 1963, p. 220 (chapitre X).
- 1616 *Ibidem*, p. 220 (chapitre XI).
- 1617 *Ibidem*, p. 221 (chapitre XII).
- 1618 *Ibidem*, p. 221 (chapitre XII).
- 1619 *Ibidem*, p. 221 (chapitre XII).
- 1620 Date du dépôt légal.
- 1621 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.

- 1622 Voir **L.2, L.3, L.3bis, L.8 et L.9.**
- 1623 Ce groupe fut pressenti en 1842 par l'État pour être réalisé en marbre afin d'être placé dans les jardins du Luxembourg. L'affaire fut annulée au profit de la *Velléda* du même artiste ; voir archives nationales, F²¹ 44, dr. 8.
- 1624 **L.8.**
- 1625 **L.2, L.3, L.3bis, L.8 et L.9.**
- 1626 Voir couverture du présent ouvrage et p. 22.
- 1627 Date du dépôt légal.
- 1628 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1629 Le modèle en plâtre avait été exposé au Salon de 1831 sous le n° 2235 et le bronze figura à l'exposition universelle de 1855 sous le n° 5073. Conservé au musée de Strasbourg, il fut détruit par les bombardements allemands de 1870 (voir *Lami*, 3, 1919, p. 92).
- 1630 Date du dépôt légal.
- 1631 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1632 **L.5.**
- 1633 Sur ce concours, voir Thierry Issartel, « Les projets pour le tombeau de Napoléon », dans **Paris, 1990-1991**, p. 120-152 et M.P. Driskell, *As befits a legend building a tomb for Napoleon. 1840-1861*, The Kent State University Press, 1993, note 77.
- 1634 Issartel, *op. cit.*, 1990, p. 151. Il est intéressant de noter que Rivoulon se présentait ici comme sculpteur alors que A. Siéver était un architecte installé au 102 rue de Richelieu, comme en témoigne la courrier conservé aux arch. nat. AJ⁵², 493, pièce n° 32, dans lequel ce dernier s'inquiète de savoir si le devis accompagnant les projets devait être estimatif, ou un simple mémoire descriptif, voire les deux.
- 1635 Comme en témoigne le reçu d'enregistrement rédigé par Léon Vinit, portant ce numéro, attestant que l'artiste a remis un modèle et des dessins (conservé dans arch. nat. AJ⁵², 493).
- 1636 Voir arch. nat. AJ⁵², 493.
- 1637 Voir arch. nat. AJ⁵², 493.
- 1638 Il fit en tout cas récupérer son esquisse, comme en témoigne un petit mot conservé dans le dossier des arch. nationales (AJ⁵², 493) destiné à remettre à son porteur cette maquette.
- 1639 Voir arch. nat. AJ⁵², 493 et Driskell, *op. cit.*, 1993, note 77. Notons néanmoins qu'un certain Sievert figurait au nombre des illustrateurs ayant travaillé pour *La Vieille Pologne* de Julian-Ursyn Niemcewicz dont Rivoulon fut également un des collaborateurs (voir notre n° **D.3**).
- 1640 Voir p. 27-28.
- 1641 La comparaison entre la présente estampe et notre n° **L.5**, précisément attribué, ne laisse aucun doute quant à l'auteur de l'estampe : Rivoulon lui-même.
- 1642 Pour de nombreux exemples de déclinaison de ce vocabulaire funéraire au début du XIX^e siècle, voir Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1995.
- 1643 Date de publication dans le *Journal des Artistes*.
- 1644 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1645 Date du dépôt légal.
- 1646 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1647 Voir **Paris, 1988²**, p. 66-70. Notons d'ailleurs que, dans l'enregistrement au dépôt légal, le *Regret* de Fantin-Latour est suivi par une œuvre s'appelant *Souvenir* que l'on retrouve également mentionnée dans Anonyme, *L'Iconographe, journal des marchands d'estampes*, 6^e année, n° 4, Paris, 31 juillet 1844, p. 40 : « 155. SOUVENIR ; REGRET, deux planches par Tontin-Latour [sic], d'après - Rivoulon et Maggiolo. Lith. de Gosselin. (Hauteur 47 c. ; Largeur 61 c.).— Paris, Gosselin. — Lyon, *Gadola*, rue des Trois-Rois, 3, à la Guillotière ». Il nous est impossible d'affirmer que les deux lithographes sont bien ici associés, mais il y a de grandes chances que ce soit le cas.
- 1648 Voir *IFF*, 15, 1985, p. 13.
- 1649 Voir notre n° **L.7**.
- 1650 Date du dépôt légal.
- 1651 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1652 Voir John Grand-Carteret, *Les Almanachs français, bibliographie-iconographie [...] 1600-1895*, Slatkine reprints, Genève, 1968, p. 552, n° 2345.
- 1653 Sur Eugène Sue et ce roman, voir, par exemple, Francis Lacassin, « Préface » et « Chronologie », dans Eugène Sue, *Romans de mort et d'aventures*, coll. « Bouquins », Flammarion, Paris, 1993, p. II-XIV et 1359-1364.
- 1654 Sur Paul Féval et ce roman, voir, par exemple, Francis Lacassin, « Préface », dans Paul Féval, *Les habits noirs*, coll. « Bouquins », Flammarion, Paris, 1987, p. VII-XVII.
- 1655 Date du dépôt légal.
- 1656 Voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, *Registres de dépôt légal*, Fol Ye 79 – Rés.
- 1657 Voir arch. nat. F²¹ 13, dr. 43 ; *Lami*, 1, 1914, p. 31 et Jean-Claude Poinsignon, *Sortir de sa réserve. Le fonds valenciennois de Sculpture XIX^e et XX^e siècles au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes – Catalogue raisonné*, Les Amis des Arts de Valenciennes et du Hainaut Français, Valenciennes, 1992, p. 29.

- 1693 **Paris, 1989**, p. 10-11.
- 1694 Voir Philippe Boutry, « Papauté et culture au XIX^e siècle. Magistère, orthodoxie, tradition », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 28, 2004, p. 19.
- 1695 Titre donné dans Archives des musées nationaux, *Registres des Salons*, année 1937, *KK 8 et *KK 31, n° 60.
- 1696 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1837.
- 1697 Dimensions données par le catalogue Thiébaud Frères, *Catalogue des bronzes d'art sur modèles [...] par les principaux sculpteurs appartenant à MM. Thiébaud Frères fondeurs et fabricants de bronzes*, Typographie et Lithographie de Appert Fils et Vavasseur, Paris, 1852, p. 5, confirmées par la découverte récente des présents exemplaires.
- 1698 Il s'agit sans doute du même Masson qui obtint une médaille de première classe aux expositions nationales de 1844 et 1849 puis aux expositions universelles de Londres en 1851, puis de Paris, en 1855, et qui possédait une des principales usines de chocolat de Paris ; voir Émile Bourdelin, « Fabrication du chocolat », dans *Le Monde illustré*, 124, 3^e année, Paris, 27 août 1859, p. 139-142 et la publicité insérée en fin de volume dans Delafontaine M. et Dettwiller M., successeurs de M. Masson, *Le chocolat*, Paris, 1859.
- 1699 Anonyme, « Chronique », dans *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 18^e année, n° 4946, dimanche 12 février 1843, p. 433.
- 1700 Voir la notice de nos n° **S.6** et **S.6bis** et p. 27-28.
- 1701 Voir Henry Dorchy, *Le moule à chocolat, Un nouvel objet de collection, éditions de l'amateur*, Paris, 1987. Cet auteur précise que le chocolat ouvragé fut rendu possible par l'apparition, vers 1830, de broyeuses capables de « piler et broyer parfaitement 600 livres de marchandises par jour » (p. 13). À l'époque où Masson réalise des figurines en chocolat sur les modèles de Rivoulon, il existe deux moulistes travaillant, mais pas exclusivement, dans ce domaine à Paris : Pinat, ferblantier-lampiste et Cadot, potier d'étain. Le premier usine des moules en fer-blanc étamé, alors que le second les coule dans des moules en bronze (p. 20). Ces précurseurs sont supplantés, en 1832, par Jean-Baptiste Létang qui se spécialise dans les moules en fer étamés pour les chocolatiers et crée des « moules de fantaisie, imitation de porcelaine, personnages et animaux » (p. 21-22) ; c'est sans doute ce dernier qui réalisa pour Masson les moules à chocolat du *Don Quichotte* et du *Sancho Pança*.
- 1702 Nos n° **S.6** et **S.6bis**, **S.7** et **S.7bis**. Peut-être étaient-elles éditées chez Susse, Rivoulon figurant dans le catalogue de cette maison pour des pièces réalisées en collaboration avec Antonin Moine (voir nos n° **S.4** et **S.5**).
- 1703 Nos n° **S.3**, **S.6** et **S.6bis**, **S.7** et **S.7bis**.
- 1704 Voir p. 27 et note 220.
- 1705 Miguel de Cervantès Saavedra, *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit et annoté par Louis Viardot, 2 volumes, Dubochet, Paris, 1836-1837, p. 268-273, (LIVRE III.– CHAPITRE XXI. Qui traite de la haute aventure et de la riche conquête de l'armet de Mambrin, ainsi que d'autres choses arrivées à notre invincible chevalier).
- 1706 Il s'agit de l'épée du couronnement des rois de France que Rivoulon ne pouvait manquer de connaître (Paris, musée du Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes, inv. MS 84 ; voir <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010113394> - consulté le 31 août 2022).
- 1707 Miguel de Cervantès Saavedra, *op. cit.*, p. 61 (LIVRE I.– CHAPITRE I. Qui traite de la qualité et des occupations du fameux hidalgo Don Quichotte de la Manche).
- 1708 *Ibidem*, p. 213 (LIVRE III. - CHAPITRE XVI. De ce qui arriva à l'ingénieur Hidalgo dans l'hôtellerie qu'il prenait pour un château).
- 1709 *Ibidem*, p. 140-141 (LIVRE II – CHAPITRE IX. Où se conclut et termine l'épouvantable bataille que se livrèrent le gaillard Biscayen et le vaillant Manchois).
- 1710 *Idem*. La description de l'écuyer de Don Quichotte varie quelque peu au cours du récit ; on consultera, à ce propos Olivier Merlin, *Sancho Panza. Elève et maître ; compagnon et ami*, master 2, université Paris Sorbonne (Paris IV), 15 décembre 2007, p. 83-85, disponible sur <http://donquijotedelamancha.free.fr/sancho.pdf> (consulté le 31 août 2022).
- 1711 Miguel de Cervantès Saavedra, *op. cit.*, p. 118 (LIVRE I. – CHAPITRE VII. De la seconde sortie de notre bon chevalier Don Quichotte de la Manche).
- 1712 Miguel de Cervantès Saavedra, *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit et annoté par Louis Viardot, 2 volumes, Dubochet, Paris, 1836-1837.
- 1713 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1837.
- 1714 L'illustration de ce roman fut l'objet d'une des premières œuvres de Rivoulon (**P.1** et **S.1**). Voir également notre n° **P.40** peint en 1848.
- 1715 **S.2**.
- 1716 Voir p. 27.
- 1717 Date du catalogue de la fonderie Susse frères qui la mentionne.
- 1718 Sur la base de calcul : 1 pouce = 27,069 mm.
- 1719 Voir supra, p. 10, 27-28 et note 220.
- 1720 Date du catalogue de la fonderie Susse frères qui mentionne ces supports.
- 1721 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1841.
- 1722 Dimensions données par https://artinfo.pl/wyzukiwarka?main_query=Rivoulon&scope=artworks&sort=date_desc (consulté le 31 août 2022).
- 1723 Dimensions données par <http://online.auktionsverket.se/1602/358322-skulptur-brons/?fr=la> (consulté le 31 août 2022).
- 1724 Traduction due à l'amabilité d'André-Édouard Retkowski, compagnon du devoir à Limoges.
- 1725 Voir **Paris, 1991**, p. 521-522 et 531 et Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1996, p. 664.
- 1726 Ou postérieur à 1844 si ce fondeur a continué son activité seul jusqu'en 1856, ce que nous ignorons.
- 1727 Voir Pierre Kjellberg, *op. cit.*, 1996, p. 676.
- 1728 Voir **P.25**, **P.26**, **S.7** et **S.7bis**.

- 1729 Voir **P.1** et **S.1**.
- 1730 Date de l'enregistrement des notices du Salon de 1841.
- 1731 Dimensions données par Coutau-Bégarie et Associés, *Chasse, Mobilier & objets d'art Haute-époque*, cat. vente, Paris-hôtel Drouot, vendredi 24 mai 2019, p. 56, n° 106.
- 1732 **S.6** et **S.6bis**.
- 1733 **S.6** et **S.6bis**.
- 1734 Voir la notice de nos **S.6** et **S.6bis**.
- 1735 Date du décès de l'artiste.
- 1736 Dimensions données par <http://www.lawsons.com.au/asp/fullcatalogue.asp?salelot=8252+++++14+&refno=31271354&image=1> (consulté le 31 août 2022).
- 1737 Voir p. 35.
- 1738 Huile sur toile ; H. 38, L. 24 ; vers 1860 ; Hampel Fine Art Auctions GmbH & Co. KG, *Möbel und Einrichtung*, cat. vente, 25 mars 2006, n° 1392 ; voir <https://www.lotsearch.net/lot/portrait-von-mme-alexandre-vallouy-38-x-24-cm-oel-lwd-um-1860-ungerahmt-8262762> (consulté le 31 août 2022). Née Suzanne-Marie-Louise Cuénod, elle était l'épouse de Dominique-Hopkins-Alexandre Vallouy, père de l'artiste ; voir <https://gw.geneanet.org/cordu?lang=fr&iz=222&p=suzanne+marie+louise&n=cuenod> (consulté le 31 août 2022). Il s'agit sans doute du pasteur Alexandre-Dominique Vallouy, auteur de *Coup d'œil sur les missions*, Vevey, 1821 ; voir J.-M. Quérard, *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique*, 10, Firmin-Didot, Paris, 1839, p. 31.
- 1739 Terminus antequam fourni par la présence de cette oeuvre dans le catalogue de Rudolph Weigel.
- 1740 Terminus antequam fourni par la présence de cette oeuvre dans le catalogue de Rudolph Weigel.
- 1741 Elle était vendue, par Weigel, pour un tiers de thaler.
- 1742 Voir la notice de notre n° **P.69**.
- 1743 Sur les relations entre Rivoulon et Nanteuil, voir la notice de notre n° **P.1** et p. 23.
- 1744 Dans l'oeuvre de Nanteuil, figurent plusieurs mères serrant leurs enfants sur la poitrine (voir Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, C. Nanteuil DC 290+, *Acquisition n° 4305*), mais aucune ne porte de mention renvoyant à Rivoulon.
- 1745 Date du décès de l'artiste.
- 1746 Notre **P.1**.
- 1747 Notre **D.3**.
- 1748 Notre **D.14**.
- 1749 Sur l'histoire du Grand Ferré, voir Colette Beaune, *Le Grand Ferré. Premier héros paysan*, Perrin, Paris, 2013 ainsi que la recension qu'en a fait Julien Véronèse, « Colette Beaune, *Le Grand Ferré. Premier héros paysan* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], Recensions par année de publication, mis en ligne le 02 juin 2013, consulté le 31 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13024> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.13024>
- 1750 Le texte de cette première page est écrit dans le sens de la longueur de la feuille, « à l'italienne ».
- 1751 Le texte utilise fréquemment les abréviations *la d.*, *lad.* (pour « la dite »), *les d.* (pour « les dites »), *aud.* (pour « au dit »).
- 1752 Cette abréviation apparaît à trois reprises dans ce texte et nous ne sommes pas parvenu à savoir à quoi elle correspond.
- 1753 C'est à dire munies d'un fond.
- 1754 Une papeterie est « une sorte de coffret-classeur contenant tout ce dont on a besoin pour écrire », d'après le Larousse. La précision « avec incrustations en cuivre » faite par Morel d'Arleux nous permet de supposer qu'il faut ici lire « Bouille », sous entendu « de style Bouille » et non « boule ».
- 1755 Il s'agit sans doute de lampes à pétrole possédant un bouton régulateur d'intensité.
- 1756 Nous n'avons pas pu trouver la définition de cet adjectif.
- 1757 « Étoffe de laine légère, non croisée » ou « tissu de coton à l'aspect pelucheux » (Larousse).
- 1758 « Tissu de coton, rendu pelucheux à l'envers au moyen d'un grattage » (Larousse).
- 1759 « Métal argenté par le procédé Ruolz » ; voir *Larousse ménager, dictionnaire illustré de la vie domestique*, Larousse, Paris, 1926, p. 1068.
- 1760 Nous ne savons pas à quel type de matériau Morel d'Arleux fait ici référence. S'agissait-il de terre cuite ou de pierre reconstituée ?
- 1761 Cet expert était également marchand de tableaux d'après Paul Lacroix (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, V^ee Jules Renouard, Paris, 1861, p. 59
- 1762 Il s'agit du peintre hollandais Pieter de Hoock (1629-1684), auteur de nombreuses parties de cartes (voir **Bénézit, 1976**, 5, p. 609-610) dont une figure au musée du Louvre depuis 1801 et qui est peut-être celle copiée appartenant à Rivoulon (voir Arnaud Bréjon de Lavergnée, Jacques Foucart et Nicole Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I, Écoles flamande et hollandaise*, R.M.N., Paris, 1979, p. 72, INV. 1373).
- 1763 Sans doute Joseph-Antoine Beury, peintre en décors, de deux ans et demi le cadet de Rivoulon que ce dernier connaissait depuis 1834. Ils avaient en effet été tous deux interrogés lors du procès des insurrections d'avril 1834 et avaient alors déclaré se connaître hors du cadre de la Société des Droits de l'homme ; voir *supra*, p. 8, 23, 33 et note 354.
- 1764 Les poignards ici évoqués étaient peut-être ceux offerts à Rivoulon par François-Antoine Ber, en 1845 et 1846, passés sur le marché de l'art en 2006 ; voir p. 13.
- 1765 « Avantage conféré par contrat de mariage à un époux commun en biens d'effectuer un prélèvement déterminé sur l'actif commun avant que soit effectué le partage de celui-ci » (Larousse).
- 1766 Les mots rayés évoquent une possibilité assez étonnante mais bien réelle : « quelques jours après le décès de sa première épouse », en réalité environ trois mois. Si cette hypothèse s'avère exacte, il est vraisemblable que Rivoulon et Emilie Sisley se connaissaient depuis assez longtemps, voire étaient amants.
- 1767 « Versements périodiques » (Larousse).
- 1768 Voir note 3.

-
- ¹⁷⁶⁹ « Étoffe à rayures multicolores » (Larousse).
¹⁷⁷⁰ Voir note 3.
¹⁷⁷¹ Il s'agit du célèbre marchand de couleurs dont le nom apparaît souvent imprimé au pochoir au revers des toiles.
¹⁷⁷² Ce texte est entièrement rédigé de la main de maître Morel d'Arleux, exceptés certaines phrases ou mots écrits par le président Thiéblin.
¹⁷⁷³ Texte de la main du président Thiéblin.
¹⁷⁷⁴ Texte de la main du président Thiéblin.
¹⁷⁷⁵ Mot de la main du président Thiéblin.
¹⁷⁷⁶ Texte de la main du président Thiéblin.
¹⁷⁷⁷ Mot de la main du président Thiéblin.



Livre numérique édité à compte d'auteur

ISBN 979-10-415-0344-5



9 791041 503445