



MUSÉE DÉPARTEMENTAL GEORGES DE LA TOUR  
VIC-SUR-SEILLE

### Remerciements *édition 2003*

Les auteurs du présent catalogue tiennent à remercier tout particulièrement pour leur aide précieuse :

Ministère de la Culture et de la Communication.

Francine Mariani-Ducray, Directeur des Musées de France.

Béatrice Sarrazin, Inspecteur Général des Musées de France.

François Gruzon, Architecte conseil à la direction des Musées de France.

Sylvain Laveissière, Conservateur en chef au Département des Peintures, Musée du Louvre.

Sophie Guillot de Suduirant, Conservatrice en chef du Département des Sculptures, Musée du Louvre.

Jacqueline Bret, Ingénieur au laboratoire de restauration de Versailles.

Anne Gérard et Gérard Aubert, ARROA de Vesoul.

### Conseil scientifique *édition 2003*

Catherine Bourdieu-Weiss, Maître de conférences, Université de Metz.

Françoise Cachin, ancienne Directrice des Musées de France († 2011)

Jean-Pierre Cuzin, Conservateur Général, Musée du Louvre.

Le Professeur François Pupil, Université de Nancy.

Pierre Rosenberg, de l'Académie française, Président-directeur honoraire du musée du Louvre.

Béatrice Sarrazin, Inspecteur Général des Musées de France.

### Crédits photographiques

Jean-Claude Kanny, Moselle Tourisme.

Studio F. Doncourt.

©Serge Domini Éditeur  
Beaux-Livres / Art - Histoire - Patrimoine - Mémoire  
Tél. 06 07 94 30 92  
B.P. 10002 - 57131 Ars-sur-Moselle Cedex  
courriel : sdomini@wanadoo.fr

ISBN 978-2-35475-122-7

# Catalogue des peintures

Catherine Bourdieu-Weiss • Jean-Pierre Cuzin • Gabriel Diss  
Claudia Salvi • Laurent Thurnherr • Stéphane Rouvet

Rédition augmentée

CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA MOSELLE  
SERGE DOMINI ÉDITEUR



Portrait de jeune fille  
(détail), voir notice 89.

# Table

## Préfaces

### Georges de La Tour

- 1 *Saint Jean-Baptiste dans le désert*
- 2 *Tête de femme* (fragment)

### La donation de 1998

#### Chapitre I - L'inspiration humaniste (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles)

- 3 *Portrait d'un homme âgé*. Suisse ou pays germanique
- 4 *Deux oiseaux morts*. Anonyme
- 5 *La Mort de Cléopâtre*. Florence
- 6 *Tête d'ange*. Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin (?)
- 7 *Autoportrait avec sa mère*. Jacques Stella
- 8 *Flore*. Jacques Blanchard
- 9 *La Vierge à l'Enfant*. Jacques Blanchard
- 10 *La Madeleine pénitente*. Heinrich Schönfeld
- 11 *L'Enfance d'Hercule*. Bertholet Flémal
- 12 *Le Christ en Croix*. Charles Le Brun
- 13 *Le Plafond de Pandore*. Charles Le Brun
- 14 *Le Christ au désert servi par les anges*. France ou Italie
- 15 *Buste de saint Jean l'Évangéliste*. Sébastiano Ricci
- 16 *Paysage classique*. Jan Frans Van Bloemen
- 17 *La Dame à la mante noire*. France
- 18 *Le Sacrifice d'Iphigénie*. Jean Bernard Restout
- 19 *Diane et Endymion*. France (ou Italie)
- 20 *Sujet historique*. France

#### Chapitre II - Mythes et réalité (XIX<sup>e</sup> siècle)

- 21 *Sappho*. France ou Italie
- 22 *Étude pour un torse d'homme nu*. Anonyme, Paris
- 23 *Desgenettes s'inoculant la peste*. France
- 24 *Diane et Endymion*. Jérôme-Martin Langlois
- 25 *Le Rachat des captifs*. Forbin
- 26 *Le Départ de Coriolan pour l'exil*. Auguste Couder
- 27 *Le Désespoir de Cuthullin*. Auguste Couder
- 28 *Jeune Grec aiguisant son poignard*. Léopold Robert
- 29 *Jeanne la Folle au chevet de Philippe le Beau*. Raymond Monvoisin
- 30 *Le Guetteur au bord de la mer*. Eugène Lepoitevin

- 31 *La Barque de César.* Louis Boulanger
- 32 *Deux chevaux.* Alfred de Dreux
- 33 *Autoportrait à la palette.* Joseph-Urbain Melin
- 34 *Néron et Locuste.* Jules Vignon
- 35 *La Vedette.* Adrien Guignet
- 36 *Le Christ mort.* Anonyme (France ?)
- 37 *Le Sommeil de la mère.* (France ?)
- 38 *«Le Rivage des Syrtes», portrait de son fils.* Pierre-Victor Galland
- 39 *Sujet de l'antiquité classique.* Paul Baudry
- 40 *La Musique allemande.* Paul Baudry
- 41 *La Musique française.* Paul Baudry
- 42 *Projet pour le plafond de la Grand'Chambre de la Cour de Cassation.* Paul Baudry
- 43 *Tête de jeune fille.* Paul Baudry
- 44 *Laocoon et ses fils.* François Ehrmann
- 45 *Portrait de Félix Julien.* Léon Bonnat
- 46 *Portrait du Docteur Bouchard.* Léon Bonnat
- 47 *Portrait de femme âgée.* Léon Bonnat
- 48 *Allégorie de la Douleur.* Jean-Paul Laurens
- 49 *Étude pour un héraut d'armes.* Jean-Paul Laurens
- 50 *Les Récits des temps mérovingiens : Radegonde à son miroir.* Jean-Paul Laurens
- 51 *Les Récits des temps mérovingiens : étude de vieillard.* Jean-Paul Laurens
- 52 *L'Attente.* Jean-Paul Laurens
- 53 *Autoportrait au chevalet.* Jean Lecomte du Nouÿ
- 54 *La Nourrice rousse.* Gotthardt Kühn

### Chapitre III - Le peintre devant la nature (XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)

- 55 *Sentier en lisière de la forêt.* France
- 56 *À la villa Borghèse : nuages blancs.* Pierre-Henri de Valenciennes
- 57 *L'Horizon.* Joseph Bidault
- 58 *Le Talus au soleil.* Georges Michel
- 59 *La Lisière du parc.* Antoine-Jean Duclaux
- 60 *Arbres et rochers.* Camille Corot
- 61 *Les Cascatelles à Terni.* (J.C. Bischoff)
- 62 *Défilé en Italie.* Paul Delaroche
- 63 *Le Matin.* André Giroux
- 64 *Le Crépuscule.* André Giroux
- 65 *Vue d'un bourg italien.* André Giroux
- 66 *Dans les environs de Rome.* Jean-Baptiste Adolphe Gibert
- 67 *Vue prise à Mergellina.* Benjamin de Francesco
- 68 *Vue d'Auvergne.* Prosper Marilhat
- 69 *Montagne et cascade.* France
- 70 *La Barrière brisée.* Jules Dupré

- 71 *La Promenade du Poussin.* Louis Cabat
- 72 *La Lande, la mer et la nuit.* Louis Cabat
- 73 *Nuages au matin.* Louis Cabat
- 74 *Souvenir de la campagne romaine.* Jean-Baptiste Clésinger
- 75 *Le Bord de la rivière.* François-Nicolas Chiffart
- 76 *La Maison dans les arbres.* François-Nicolas Chiffart
- 77 *Paysage au crépuscule.* Jules Bonheur
- 78 *L'Étang.* Théophile-Narcisse Chauvel
- 79 *Paysage nocturne.* Léon Bonnat
- 80 *Étude de sous-bois.* Ladislas Paal
- 81 *Le Pont dans la brume.* Charles Lacoste
- 82 *Rue à Bordeaux.* Charles Lacoste
- 83 *La Nuit sur le golfe.* Georges Leroux
- 84 *Les Cyprès italiens.* Georges Leroux

### Les acquisitions

- 85 *Saint Matthias.* Lorraine (?)
- 86 *Saint Pierre.* Lorraine (?)
- 87 *L'Annonce faite aux bergers.* Pays du Nord ou France
- 88 *La Sainte Famille.* Flandres ou France
- 89 *Portrait de jeune fille.* France
- 90 *Sainte Praxède soignant les chrétiens suppliciés.* Jacques de Létin
- 91 *Nature morte, raisins et poires sur ruine et rocaille.* (Italie ?)
- 92 *Nature morte, grappes de raisins, prunes, cerise et une coloquinte, avec gibier pendu et pigeons sur une branche.* (Italie ?)
- 93 *Saint Jérôme.* France
- 94 *L'Annonciation.* Jacques Blanchard
- 95 *Vanité, crâne et sablier.* France
- 96 *Allégorie de la musique.* Joseph-Marie Vien
- 97 *Jeune Pâtre romain.* Jean-Baptiste Alexandre Hesse
- 98 *Religieuse tricotant.* François Bonvin
- 99 *Les Moissonneuses.* Edmont Louyot
- 100 *Lorraine.* Edmont Louyot
- 101 *Le Mouton à la porte rouge.* Edmont Louyot
- 102 *Garmisch.* Edmont Louyot
- 103 *Les Falaises de Varangéville, plein soleil.* Eugène Isabey
- 104 *Clair de lune.* Charles-Victor Guilloux
- 105 *Ravin dans la région de Cicita Castellana.* François-Édouard Picot
- 106 *Paysage du soir avec Marie-Madeleine.* Jean-Charles Cazin
- 107 *Vue d'une partie de la ville de Thiers.* Prosper Marilhat
- 108 *Vue depuis le parc réservé du château de Fontainebleau.* Paul Flandrin
- 109 *En Pleine Nature.* Émile Friant

# Avant-propos

Ce catalogue des collections de peintures du Musée départemental Georges de La Tour rend publiques une série d'œuvres acquises par le Conseil général de la Moselle depuis 1994. Elles ont été heureusement complétées par une importante donation faite en 1998.

Il est le résultat d'un travail collectif, fruit des réflexions du Conseil scientifique, mis en forme par Catherine Bourdieu-Weiss, Maître de conférences à l'Université de Metz.

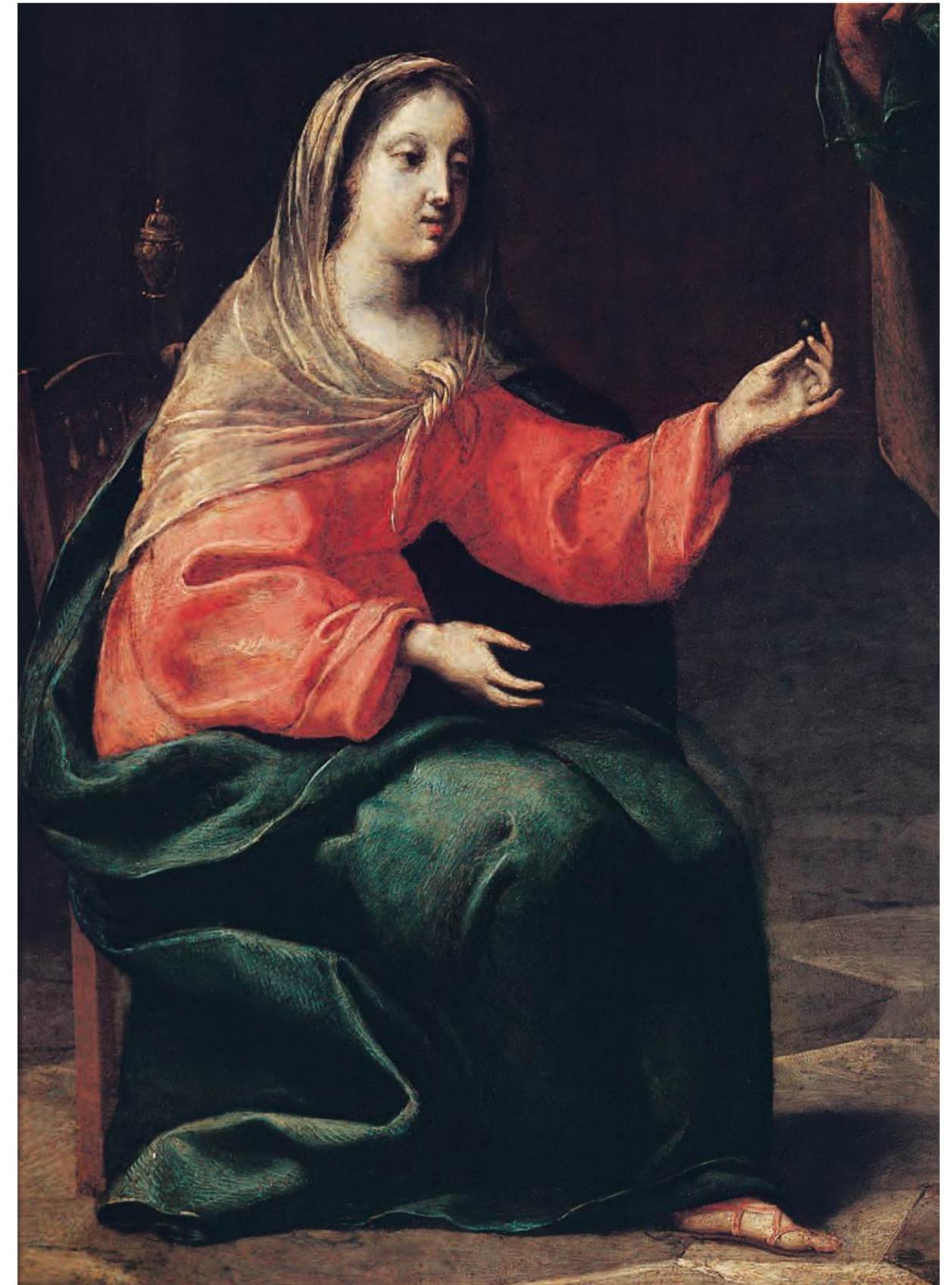
Jean-Pierre Cuzin, Conservateur Général au Musée du Louvre, a rédigé la notice du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* ainsi que la note de présentation de la donation.

Cette première étude, qui définit les œuvres, les sujets et le corpus, est exhaustive. Un classement chronologique et thématique devrait permettre une lecture aisée, sachant par ailleurs qu'une large place est laissée à l'image. Par souci de clarté et de cohérence, le *Saint Jean-Baptiste* qui a été à l'origine de la collection est présenté en premier. Il est suivi de la donation, dont l'intégrité a été maintenue, et les acquisitions récentes du département complètent l'ouvrage.

Cependant, étant donné l'aspect inédit de certaines œuvres anonymes et l'évolution des connaissances, ainsi que le caractère très ouvert d'une collection de musée, ce premier catalogue est à considérer comme une simple pierre d'attente.

■ Réédition augmentée

La refonte de la réédition du catalogue a été réalisée par Gabriel Diss. L'ordonnancement général en a été maintenu. Seuls des additifs ou des corrections ont été apportés là où ils se sont révélés nécessaires. Le catalogue a été augmenté d'une quarantaine de pages rendues indispensables par l'enrichissement des collections.



*La Sainte Famille* (détail),  
voir notice 88.

# Préfaces

L'acquisition en 1994 par le département de la Moselle de l'œuvre de Georges de La Tour, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, trouve ici son plus bel accomplissement.

En effet, ce tableau mythique a été le déclencheur d'une politique muséale et patrimoniale ambitieuse dont l'aboutissement est la création, à Vic-sur-Seille, d'un musée départemental présentant une collection publique de peintures qui, avec celle des musées de la Cour d'Or de Metz, est encore la seule du département.

L'accès à la culture d'excellence souvent réservée à la gloire et l'orgueil des grandes villes, est désormais possible au cœur du Saulnois, dans le pays qui a vu naître Georges de La Tour. Fort de l'ambition des Vicois pour leur patrimoine, il est le résultat de la volonté légitime du Conseil général désireux de soutenir une politique culturelle équilibrée, basée sur un maillage du territoire et une diversification des offres.

Cette détermination n'était cependant pas suffisante pour constituer ici en un temps aussi court un patrimoine d'une telle ampleur. Le geste désintéressé et amical de deux donateurs, dont la sensibilité et la justesse de goût ne sont égalées que par la modestie, a permis au projet de prendre toute son envergure et de requalifier le programme muséographique.

Le résultat est là, fruit d'un travail mené conjointement par le Conseil scientifique et l'équipe du musée, dans cet écrin conçu par Vincent Brossy et Yvan Icart : une collection qui propose au visiteur un parcours l'invitant à entrer dans l'intimité de la peinture avec une vision de proximité et une délectation toujours renouvelées. Devant la *Flore* de Jacques Blanchard, je ne peux m'empêcher de penser à la *Grande Odalisque* peinte par Jean-Auguste Dominique Ingres deux cents ans après lui.

Toutes ces œuvres en apparence inanimées ne racontent pas seulement une histoire, mais aussi leur histoire, intime, fragile et vivante, offerte aux yeux de tous, qu'ils soient spécialistes, amateurs, éclairés ou simplement curieux.

Cette vulgarisation de l'art est noble, car elle est une aventure qui parle avec éloquence à l'esprit de tous : ce qui était jugé inaccessible devient alors vecteur de connaissance.

Il est bon que ceux qui affirment que rien ne vaut le progressisme ou encore que la liberté de création passe par l'ignorance du passé, puissent également accéder, étudier et discuter les œuvres qui donnent un sens à l'histoire parce qu'elles en ont été un maillon, une illustration ou un symbole.

C'est ainsi que va la connaissance. En apparence inutile, elle arrive à constituer un capital qui dépasse de beaucoup ce qui est simplement nécessaire à la vie. Elle éveille la curiosité, développe le jugement et affine l'esprit. En conséquence, elle permet de mieux s'ouvrir à l'autre et de mieux vivre ensemble.

**Philippe Leroy**  
Sénateur de la Moselle  
Président du Conseil général  
Juin 2003

Printemps 2003 – printemps 2011. Huit ans de fonctionnement du musée départemental Georges de La Tour.

Huit ans pour conquérir un public et s'imposer dans le paysage culturel et patrimonial de la Moselle et de la Lorraine.

De musée rural, dépositaire d'une intelligente collection de peintures, le musée départemental est devenu grâce à ses acquisitions, ses expositions temporaires, la qualité de ses actions et de ses initiatives culturelles, le professionnalisme de ses acteurs, un vecteur incontournable de la politique culturelle départementale et un outil efficace au service de la diffusion du savoir et de la connaissance.

Connu et reconnu du Japon aux États-Unis, en passant par Saint-Pétersbourg, pour la qualité des œuvres qui y sont présentées, ainsi que pour son architecture qui accompagne heureusement la muséographie en la servant sans s'y opposer, le musée Georges de La Tour, par ses activités, est devenu une vraie maison de culture où les Vicois, les Mosellans, les Lorrains et les amateurs d'art aiment venir pour découvrir ou redécouvrir la peinture et plus généralement l'art.

Surprendre et étonner, le musée a su le faire sans provocation par ses expositions temporaires et l'enrichissement de ses collections. Je citerai pour mémoire l'acquisition d'un deuxième tableau de La Tour, d'un troisième Blanchard redécouvert sur le marché international, d'une exceptionnelle Vanité du XVII<sup>e</sup> siècle français ou, plus modestement, d'une *Allégorie de la musique* de Vien très enlevée, ou encore de lestes paysages français de l'École de 1830.

Hors des conventions et des stéréotypes, le musée continue à investir les chemins de l'histoire de l'art en découvreur.

En cela, il respecte pleinement l'esprit initié par la donation de 1998 qui reste le cœur et l'âme de la collection. Il est aussi le reflet, la partie la plus perceptible de la politique conduite par le Conseil général de la Moselle en faveur du patrimoine au cours de ces dix dernières années.

Quel chemin parcouru depuis 1994, date de l'acquisition du *Saint Jean-Baptiste dans le désert*... Ceci a pu se faire avec la complicité et l'engagement des membres du conseil scientifique, du ministère de la Culture, mais aussi et surtout, avec la ferme volonté de tous les élus qui, derrière l'exécutif départemental, ont porté le projet à maturité.

Aujourd'hui, une première étape est franchie. Le musée reste un « jeune » musée dont il faut accompagner et conforter l'image. Telle est la volonté de l'assemblée que j'ai l'honneur de présider, car il y va de l'attractivité et de l'identité de nos territoires et de la Moselle.

**Patrick Weiten**  
Président du Conseil général de la Moselle  
Juin 2011



## Georges de La Tour

Jacques Thuillier l'écrivait en 1972 : « La Tour est le triomphe de l'Histoire de l'art, et sa justification' ». Ce constat démontre ô combien l'artiste, né à Vic-sur-Seille le 14 mars 1593, stimulait les recherches des spécialistes et des amateurs plus ou moins avertis de la discipline. Cet engouement n'a pas passé de mode et est toujours d'actualité. Oublié pendant près de trois siècles, Georges de La Tour devait renaître au début du XX<sup>e</sup> siècle, en pleine tourmente, sous la plume d'enquêteurs dont les seules armes sont l'œil et l'esprit.

Car La Tour est certainement l'un des artistes les moins faciles à cerner, à l'image d'autres peintres de la Réalité qui développent un courant artistique européen considéré comme révolutionnaire dès les dernières années du XVI<sup>e</sup> et durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle mais dont les sujets austères furent progressivement remis jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Et les archives, si elles ont livré le vrai nom de notre artiste le faisant passer de « Claude du Ménil de la Tour » cité par Dom Calmet en 1751 à « Georges de La Tour » bien connu et attesté d'aujourd'hui, restent peu nombreuses quant à son œuvre et laissent planer de grandes incertitudes concernant sa formation.

Et pourtant, bien des recherches ont été réalisées et des pages écrites depuis cet article de 1915 publié dans *l'Archiv für Kunstgeschichte* par Hermann Voos après le recoupement du *Renement de saint Pierre* et du *Songe de saint Joseph* de Nantes avec le *Nouveau-Né* de Rennes, une gravure représentant les *Veilleuses* et quelques documents d'archives collectés par des érudits lorrains au courant du XIX<sup>e</sup> siècle.

Georges de La Tour est donc né en 1593 à Vic-sur-Seille, ville de résidence permanente et siège du pouvoir temporel des évêques de Metz où l'influence politique de la France était prégnante. Ses parents, Jean et Sybille, sont des boulangers aisés vivant avec leurs sept enfants sur les bords de la Seille. Ces faits sont confirmés par le registre

des baptêmes conservé au musée départemental ainsi qu'une facture pour réparation du fournil du père.

Vic-sur-Seille, de par sa situation géographique, est une ville d'ouverture sur le duché de Lorraine, la France et l'Empire. Siège du baillage, centre administratif, elle possède des salines et bat monnaie. Une certaine activité intellectuelle et artistique s'y développe autour des nombreuses maisons religieuses des juristes présents au château et du lieutenant-général Alphonse de Rambervillers, homme de Lettres, humaniste et collectionneur.

Il est séduisant de penser, mais nous entrons là dans le domaine de la spéculation, que ce dernier prit l'enfant Georges de La Tour sous son aile et, ayant peut-être découvert ses talents, ait fait en sorte qu'il reçoive un apprentissage auprès d'un bon maître. La question restant auprès de qui. À Vic, loin des courants caravagesques, chez le peintre suisse Charles Dogoz ? À Nancy, dans l'atelier de Bellange ou de Claude Israël, maître de Callot et de Deruet ? ...

Considérant la maigreur du corpus archivistique, il reste que la période allant de 1605 à 1616 demeure désespérément obscure.

En effet, mis à part un acte parisien de 1613, aucune source écrite n'a jamais été retrouvée pour affirmer la présence de Georges de La Tour dans un quelconque lieu en Europe durant ces onze années. Aussi, les historiens d'art se divisent en trois courants de pensée.

Le premier – défendu par Jacques Thuillier et Pierre Rosenberg dès les années 1970 – pense pertinente la probabilité d'un voyage de La Tour en Italie à partir de 1610 à l'instar d'autres de ses contemporains lorrains tels que Jean Le Clerc, François de Nomé, Claude Deruet, Jacques Callot et Claude Gellée. La touche caravagesque de certaines toiles de La Tour étaye cette hypothèse. De plus,

Rome est une ville dans laquelle le duché de Lorraine est bien implanté. Notons ici en exemple l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains dont la construction est ordonnée par la bulle du pape Grégoire XV, le 5 octobre 1622. Et si l'hypothèse d'un apprentissage à Rome devait se confirmer, Jacques Thuillier<sup>2</sup> pense qu'il aurait eu lieu entre 1614 et 1616 au moment de l'installation de Vouet dans la cité des Papes. On voit alors dans les œuvres de jeunesse de La Tour des liens avec la peinture caravagesque de Manfredi mais aussi les Carrache… .

D'autres historiens de l'art privilégient l'hypothèse d'un voyage vers le Nord. Réalisme acharné, géométrisation et vues plongeantes des scènes peintes rendent probable ce contact de Georges de La Tour avec les Pays-Bas et Anvers où œuvrent des artistes comme Honthorst ou van Noort. À titre d'exemple la comparaison du *Tricheur à l'as de carreau* du Louvre avec la peinture de Lucas de Leyde : cadrage, fond très proche de la scène principale, de même que l'art du trompe l'œil animalier (pensons ici à la mouche du *Vielleur* de Nantes). La forme ovoïde (*Le Tricheur*, toujours) de certains visages chez La Tour fait également référence à un style nordique emprunté à la peinture ou à la sculpture, à l'exemple de la *Vierge à l'Enfant* du Palais des Beaux-arts de Lille<sup>3</sup>. Et puis, notons que durant les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, l'éclairage à la chandelle continue à séduire les peintres afin d'accentuer la psychologie de la scène représentée.

Mais c'est sur une dernière hypothèse qu'il faut maintenant se pencher : le rôle de Paris et l'influence de « Lagneau » dans la peinture de La Tour. Ne perdons pas de vue le mode de représentation de ses personnages. Strictement de face, axés et symétriques de sorte que le regard soit directement fixé sur le spectateur (cf. la série des Apôtres d'Albi ainsi que tous les personnages principaux de ses premiers tableaux). Ces attitudes liées permettent alors de présenter au spectateur un véritable petit « théâtre de la vie » où la grimace et le naturalisme ont court. De plus, un document publié par Jacques Thuillier en 1992 tend à prouver que La Tour était à Paris en 1613.

Ainsi en conclusion et en l'état actuel de nos connaissances, nous serions enclin à nous rallier à l'opinion de

Jean-Pierre Cuzin<sup>4</sup> qui estime probable une formation tout d'abord en Lorraine, terre de brassage culturel entre le Nord, l'Italie et l'Allemagne ; puis certainement parisienne. À ce titre La Tour est un peintre exceptionnel qui s'imprègne et fait la synthèse de divers courants artistiques européens par l'étude de gravures, de tableaux, voire des contacts plus proches, pour en tirer les leçons et développer une vision infiniment personnelle, virtuose et retenue, qui définit sa manière et sa touche.

En 1616, La Tour réapparaît à Vic-sur-Seille et se marie un an plus tard, le 2 juillet, avec Diane Le Nerf, fille du grand argentier du duc de Lorraine, résidant à Lunéville. Les témoins sont Alphonse de Rambervillers, cousin de la mariée, et Diane de Beaufort, vraisemblablement protectrice de Diane Le Nerf. Tout deux s'installent à Vic dans un premier temps puis, en 1620, à Lunéville où le duc exempt La Tour des charges et corvées qui incombent d'ordinaire à la population, ce qui équivaut à un quasi anoblissement et occasionne ultérieurement bien des jalousies.

Lunéville est un bourg en pleine expansion aimé par le duc de Lorraine qui y fait construire sa nouvelle résidence. La même année voit l'installation des Minimes, puis Pierre Fourier y réforme la congrégation Notre-Sauveur. La petite aristocratie qui se développe autour du nouveau château et la bourgeoisie locale sont des clients potentiels pour un jeune artiste ; Georges de La Tour, en gestionnaire avisé, en a une parfaite conscience.

Il y installe donc son atelier et s'entoure d'apprentis et de compagnons. Placé sous la direction du maître puis de son fils Étienne (« peintre ordinaire du Roy » en 1654) l'atelier produit beaucoup et pour les plus grands au moins jusqu'en 1660. Cette façon de travailler n'est pas nouvelle puisque Rubens et bien d'autres ont œuvré de la même manière. Elle pose cependant la question essentielle du statut véritable de l'œuvre ; de la différenciation des peintures autographes des travaux d'atelier et des copies. Les nombreuses versions des *Marie-Madeleine* en sont la parfaite illustration.

Dans un article publié en 2005, Jean-Pierre Cuzin<sup>5</sup> pose la difficile question de la production de l'atelier et de la

chronologie. Il montre que la séparation entre les peintures dites diurnes et celles dites nocturnes n'est pas aussi franche que l'ont supposé les premiers découvreurs du peintre, faisant en outre la part belle aux travaux d'Étienne et de l'atelier. Georges de La Tour peint peu lui même à partir de 1646. Jean Pierre Cuzin, dans son article de 19976 y intègre le *Tête de femme* et le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* conservés au Musée départemental Georges de La Tour. Ce dernier tableau en est par ailleurs le plus caravagesque par la maîtrise de la pose de la lumière.

Même si elle paraît importante, il reste toutefois illusoire de connaître la production de l'atelier La Tour, d'une part du fait de l'oubli de l'artiste pendant près de trois siècles et de l'absence de listes d'inventaires précises ; d'autre part à cause de l'incendie puis du sac de Lunéville le 30 septembre 1638 par les troupes françaises qui ont entraîné la destruction partielle ou entière de l'atelier. Il en va de même pour les églises et demeures détenant une part des œuvres achetées à La Tour.

Il nous reste à considérer la place de Georges de La Tour dans l'art français, sa notoriété et sa fortune critique. En 1639, nous le retrouvons à Paris où il rencontre probablement Louis XIII et Richelieu. Nous savons en outre que le duc de Lorraine a fait l'acquisition de plusieurs toiles dès 1623, que le maréchal de la Ferté Senneterre en reçut six en cadeaux entre 1644 et 1651 et que, selon Dom Calmet<sup>7</sup>, Louis XIII possédait un *Saint Sébastien dans une nuit* aujourd'hui disparu. Cette toile lui a d'ailleurs peut-être été présentée à Vic-sur-Seille en janvier 1632 ou à Nancy en 1633.

D'autres œuvres sont très vite répertoriées grâce aux inventaires après décès que l'on retrouve aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi Richelieu, Louvois, Le Nôtre, l'archiduc Léopold-Guillaume, Catherine de Suède, des congrégations religieuses possèdent au moins un La Tour. Preuve s'il en est d'une grande réputation de Georges de La Tour et de sa production.

Le 15 janvier 1652 Diane Le Nerf meurt « de fiebvre [sic] accompagné d'un battement de cœur » et « janvier. Le 30 Le sieur Georges de La Tour [meurt] d'une pleurésie. »

Étienne reprend l'atelier de son père, s'installe à Vic-sur-Seille en 1656 et semble stopper son activité après 1660 lors de sa nomination en qualité de lieutenant du bailli à Lunéville. Il provoque alors la première étape de l'oubli de son père car nous n'avons pas trouvé à ce jour le moindre inventaire d'atelier.

Peintre de la Réalité, des miséreux et des gueux qui arpentent les routes d'une Lorraine en pleine désolation, Georges de La Tour est aussi et peut-être surtout l'incarnation du silence, de la solitude et de la lumière qui fait sens.

Il y aurait probablement une part plus mystique à développer, notamment par l'analyse du *Saint Jean-Baptiste dans le désert*. Mais acceptons avec Jacques Thuillier « La Tour demeure, plutôt qu'une projection de nous-même et des préoccupations de notre temps, une suite d'énigmes<sup>8</sup> ».

Laurent Thurnherr

- Jacques Thuillier, « La Tour. Énigmes et hypothèses », *Georges de La Tour*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1972, ministère des Affaires culturelles, Réunion des musées nationaux, p.27
- Jacques Thuillier, « Georges de La Tour : après un quart de siècle… », *Georges de La Tour, catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 1997, Réunion des musées nationaux, p.28
- Anonyme, *Vierge à l'Enfant*, calcaire de Hordain polychromé, 170 x 60 x 40 cm, Lille ?, collection Palais des Beaux-arts de Lille, don Gentil de 1868, inv. A1.
- Jean-Pierre Cuzin, « La Tour vu du Nord », réédition de l'article du catalogue de l'exposition de 1997, *Figures de la Réalité*, Paris, 2010, Hazan, Institut national d'Histoire de l'art, p.200
- Jean-Pierre Cuzin, « La Tour en 2005 : dix questions », *Georges de La Tour, catalogue de l'exposition de Tokyo*, Tokyo, 2005, Yomiuri Shimbun, p.205-216.
- Jean-Pierre Cuzin, « La Tour vu du Nord », *ibidem*, p.205
- Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine ou Histoire des Hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Nancy, 1751, p.947
- Jacques Thuillier, *ibidem*, 1972

*Saint Jean-Baptiste dans le désert*

Huile sur toile ; 0,81 x 1,01 m

Inv. MV 1995.1.1

Une œuvre totalement exceptionnelle dans la création de Georges de La Tour, et en même temps l'une de celles qui exprime le plus fortement l'originalité d'un artiste reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands peintres de l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle : tel se présente le *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, l'ultime tableau ajouté, grâce à la belle découverte de Pierre Rosenberg en 1993, au catalogue de La Tour, qui a pu rester dans le patrimoine national et être acquis par le département de la Moselle à la suite d'une belle conjonction d'énergies, avec l'apport financier déterminant de la région Lorraine et de l'État.

Cœur du nouveau musée Georges de La Tour de Vic-sur-Seille, ce tableau saisissant de grave émotion traite un thème unique dans les toiles retrouvées de l'artiste. Ce Jean-Baptiste, appuyé sur sa croix et donnant des herbes à manger à un agneau, est vu à mi-corps dans un format en largeur, selon un cadrage qui évoque des œuvres de Caravage comme le *Saint Jean-Baptiste* de la *Galleria Nazionale* de Rome. Mais une fois notées ces analogies, l'alliance d'un naturalisme presque dur qui décrit un corps maigre et d'un formalisme qui tend à géométriser et à simplifier les formes, le coloris uniformément chaleureux, la qualité de

HISTORIQUE  
Paris, coll. d'un particulier ; exposé à l'hôtel Drouot, salle 3, 21 octobre 1993 (retiré de la vente) ; inscrit au nombre des «trésors nationaux» après le refus du ministre de la Culture d'accorder le certificat de sortie du territoire, suivant l'avis de la Commission chargée des refus de certificat ; 2 décembre 1994, vente Sotheby's, Monaco, n° 39, adjugé 11,1 millions de francs et préempté par l'État au profit du département de la Moselle ; inscrit sur l'inventaire du département des Peintures du Louvre (R.F. 1995-4) et conservé temporairement par cette dernière institution avant d'être envoyé au musée Georges de La Tour.

EXPOSITION  
Jean-Pierre Cuzin, *Georges de La Tour*, Paris, Grand Palais, 1997-1998, n° 61.  
*La Luce del vero*, Bergame, 2000.  
*Georges de La Tour*, 8 mars-29 mai 2005, Tokyo, musée national d'art occidental.

BIBLIOGRAPHIE  
Jacques Thuillier, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, avec un dossier scientifique par E. Martin et Ch. Naffah, Metz, 1995.  
Pierre Rosenberg, «Washington and Fort Worth. Georges de La Tour», *The Burlington Magazine*, avril 1997, p.285-286.  
Jean-Pierre Cuzin, *Figure de la réalité*, Éd. Hazan, 2010, p. 180-182, ill. 175.

recueillement et de silence ne peuvent se rapporter qu'à La Tour, qui atteint ici au plus extrême dépouillement. La lumière frappe fortement l'épaule, et le reste de la figure semble s'immerger peu à peu dans la pénombre, faisant tourner ici le volume d'un genou ou d'un bras, lissant ailleurs le casque des cheveux ou accrochant quelques accents sur le bois de la croix. Cette austérité de formes et de couleurs, cette alliance d'humilité et de grandeur ne peuvent se concevoir qu'à la toute fin de la carrière du grand peintre lorrain, vers 1649-1651, à une date voisine de celle du grand *Saint Sébastien soigné par Irène* du Louvre, complexe composition à cinq figures dont le style et la qualité d'émotion sont pourtant tout voisins.

Jacques Thuillier, dans l'ouvrage très complet consacré au chef-d'œuvre du musée de Vic en 1995, a su le commenter avec justesse : «Le silence est total, totale la solitude de ce grand garçon sauvage à l'épaule creuse. L'élan qui l'incline vers la Croix et l'agneau s'est comme figé depuis longtemps, et il est retourné à une méditation étrangère au rythme des vies ordinaires. Il n'agit pas. Il songe. Les yeux à demi clos, il voit l'invisible : la venue d'un autre Agneau, le sacrifice, le salut».

Jean-Pierre Cuzin



*Tête de femme* (fragment)

Huile sur toile ; 0,38 m X 0.30 m

Inv. : 2004.1.1

## HISTORIQUE

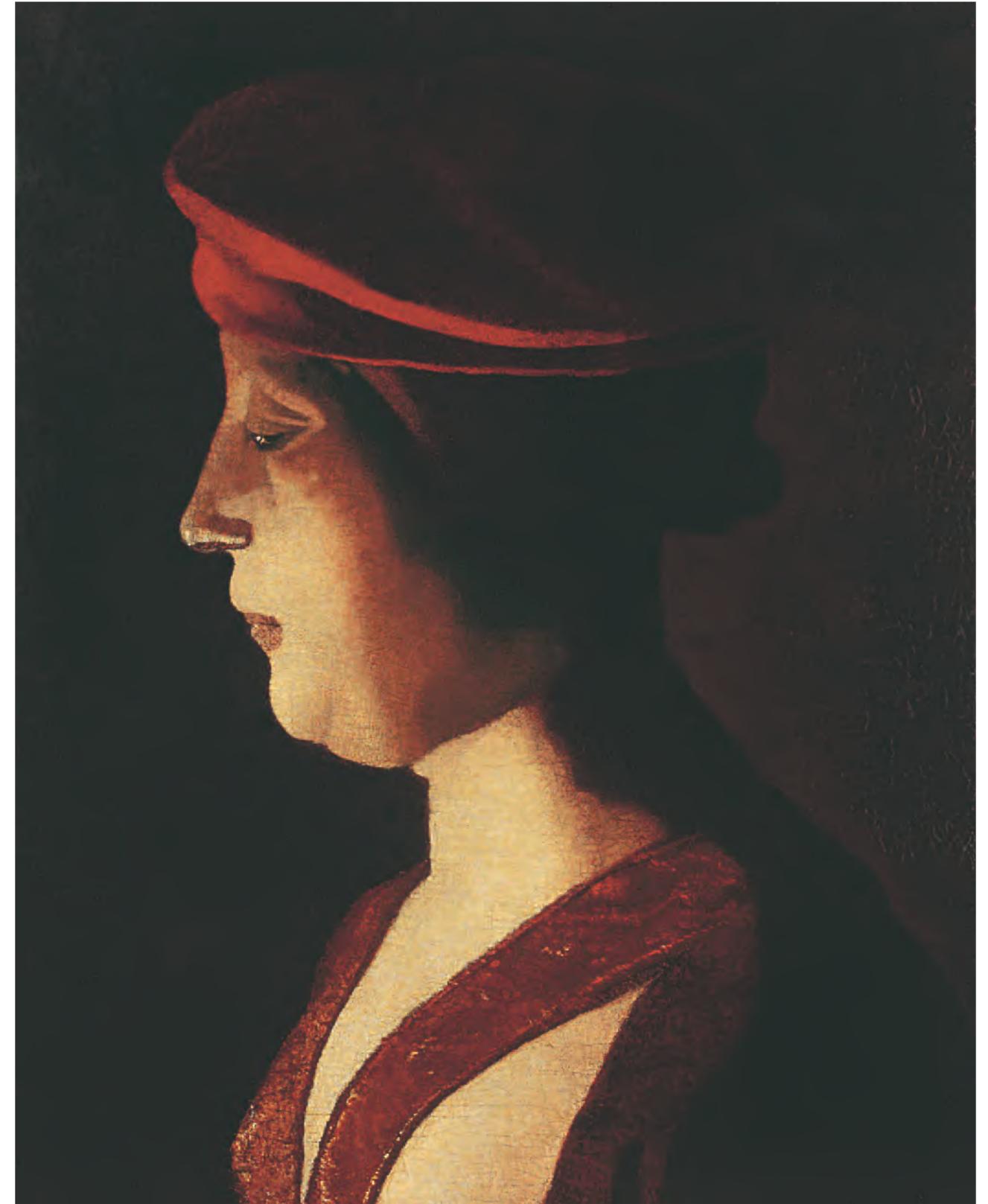
Collection Fischmann, Munich, 1930. Acheté par Pierre Landry en 1945.  
 Mis en vente par les héritiers chez Christie's Paris, le 24 juin 2004, lot n°48.  
 Acquis par le Conseil général de la Moselle pour le musée départemental Georges de La Tour, avec l'aide du Ministère de la Culture, Fonds du Patrimoine et du Conseil régional de Lorraine (Fonds Régional d'Acquisition des Musées).

## EXPOSITION

New York. Galerie Knœdler, Chicago, Art Institute. Detroit. Institute of Arts, Saint-Louis, City Art Museum, *Loan Exhibition of Paintings by G. de La Tour, Antoine, Louis, Mathieu Le Nain*, 1936-37, N°7.  
 Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght. Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *René Char*, octobre 1971-janvier 1972. N°693 bis.  
 Paris, Orangerie des Tuileries, *Georges de La Tour*, mai-septembre 1972, N°24.  
 Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Georges de La Tour*, octobre 1997-janvier 1998, N°54.  
 Tokyo, The National Museum of Western Art, *Georges de La Tour*, 8 mars-29 mai 2005.

## BIBLIOGRAPHIE

- V. Bloch, *G.Dumesnil de La Tour 1600-1652, Formes*. N°X, 1930, pp. 17-19, pl.7.  
 L. Carré, *Loan exhibition of Paintings by Georges de La Tour, Antoine, Louis, Mathieu Le Nain*, Catalogue de l'exposition, New York, Chicago, Detroit et Saint-Louis, 1936-37. N°7, ill.  
 Ed. Siple, «An Exhibition of Georges de La Tour and the brothers Le Nain», *The Burlington Magazine*, LXX, janvier 1937, p.40, pl. B.  
 F.G. Pariset, *Georges de La Tour*, Paris, 1949. pp.239-40 et 402-403, N°15, pl.37.3  
 P. Rosenberg et J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Catalogue de l'exposition, Paris. Mai-septembre 1972, N°24, ill.  
 P. Rosenberg et F. Macé de Lépinay, *Georges de La Tour. Vie et Œuvre*, Fribourg, 1973, N°48, ill.  
 F. Solesmes, *Georges de La Tour*, Lausanne, 1973, p.161, ill. p.32, ill.coul.  
 B. Nicolson et C. Wright, *Georges de La Tour*. Londres, 1974, N°67. p.48, fig.197  
 B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. List of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford, 1979, p.65 (S.n.), *Grands Peintres*, fascicule accompagnant le portfolio La Tour, 1988, p.7, ill.coul.  
 B. Nicolson et L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, Turin, 1989, p.135  
 M. Majona, *Georges de La Tour*, Paris. 1992, N°36, ill.  
 J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, 1992, pp.240-1, N°56, ill. et p.203, ill.  
 J.P. Cuzin, *Figures de la Réalité, caravagesques français, G. de La Tour, les frères Le Nain...* Ed. Hazan, 2010 p.248  
 J.P. Cuzin et O. Salmon, *Georges de La Tour. Histoire d'une Redécouverte*, Paris, 1997, p.24, ill.  
 J.P. Cuzin, *Georges de La Tour*, Catalogue de l'exposition, Paris, 1997, N°54, p.247  
 J.P. Cuzin, *Georges de La Tour*, Tokyo, 2005, p.108, N°26 ; p.109, ill.  
 R. Fohr, *Georges de La Tour, le maître des nuits*, Paris, 1997, p.78, ill.  
 P. Rosenberg et B. Ferté, *Georges de La Tour*, Paris, 1990, p.12 et 122, N°24, ill.  
 Catalogue Christie's *Tableaux anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle*, juin 2004, p.48, ill.



*Tête de femme* (fragment)

Huile sur toile ; 0,38 m X 0.30 m

Inv. 2004.1.1

Cette tête de femme de profil était l'une des dernières œuvres autographes connues de Georges de La Tour, qui se trouvait encore dans une collection privée.

Découverte dans la collection Fischmann à Munich, elle a été identifiée par Vitale Bloch qui la publia dès 1930 dans la revue *Formes*. Pierre Landry, (le collectionneur qui vendit en 1972 *Le Tricheur à l'as de carreau* au Louvre) l'acquit en 1942, selon Nicolson, en 1945, selon d'autres sources. Mise en vente par les héritiers chez Christie's France en 2004, elle a été acquise par le Conseil général de la Moselle le 24 juin, pour le compte du musée départemental Georges de La Tour.

En 1948, François-Georges Pariset émit le premier l'hypothèse que ce fragment pouvait être la tête de sainte Anne dans une *Nativité* ou une *Éducation de la Vierge*. Il le compara au profil de la femme âgée du *Nouveau-né* de Rennes qu'il datait vers 1630, et le situa relativement tôt dans l'Œuvre du peintre.

Mais, en 1972, Jacques Thuillier et Pierre Rosenberg le comparèrent à la gravure des *Veilleuses* (Paris, Bibliothèque nationale) sans doute exécutée d'après un original de La Tour aujourd'hui disparu et proposèrent une datation plus tardive, autour de 1644. Ils le rapprochèrent ainsi de *L'Adoration des bergers* du Louvre et des œuvres de maturité caractérisées par l'absence de rouge franc et une forme de « stylisation autoritaire ».

Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Georges de La Tour en 1977, Jean Pierre Cuzin écrivit : « il ne s'agit que d'un fragment, mais indiscutablement original et de la plus belle qualité ». En soulignant la « fluidité des lignes » il observe « le souci de dignité et de tension formelle » ainsi que « la grâce modeste et méditative » qui s'en dégagent.

Lui aussi propose une datation tardive entre 1646 et 1648. En 1992, Jacques Thuillier, constatant des incohérences dans le support, souhaita pour une meilleure compréhension de l'œuvre que l'on puisse procéder à une analyse de laboratoire plus poussée.

Cette analyse a été réalisée par le Centre de Recherches et de Restauration des Musées de France à la demande de Sylvain Laveissière, conservateur en chef au Louvre, en mai 2004 par Mesdames E. Lambert et E. Martin qui ont eu l'amabilité de nous communiquer les résultats de leurs recherches.

L'image radiographique confirme les incohérences du support décelées par Jacques Thuillier et permet de conclure que l'œuvre a été transposée de sa toile d'origine sur une autre toile. Elle dévoile en outre une discontinuité en biais, peu perceptible à la lumière rasante, au niveau supérieur de la coiffe, et qui révèle que l'œuvre est un assemblage de deux parties de toile de densité et de tissages similaires. Cet état est antérieur à la transposition. L'absence de guirlandes de tension sur la périphérie s'accorde avec l'hypothèse que nous sommes en présence d'un fragment de peinture.

La couche picturale est très contrastée. La préparation superficielle est de couleur grise. Les lacunes de matière picturale, notamment dans la partie supérieure de la coiffe et les manques perceptibles dans l'ensemble du tableau ont entraîné plusieurs restaurations.

L'une ancienne, près de l'œil, a été faite en utilisant des matériaux broyés manuellement, une autre d'aspect plus gélatineux est plus particulièrement visible sur la gorge et les bretelles du vêtement. Le réseau de craquelures encore visible sur le cliché du catalogue de 1997 a été masqué récemment.

Toutefois, ces diverses restaurations laissent transparaître une préparation qui est compatible avec les pratiques et le métier de Georges de La Tour ainsi qu'une matière originale de très belle qualité qui présente toutes les caractéristiques du peintre lorrain comme par exemple l'utilisation du vermillon et du noir d'os pour les fonds sombres.

En conclusion, malgré les nombreuses interventions, parfois radicales, rien dans l'analyse de laboratoire ne met en cause le caractère original de ce fragment d'œuvre même s'il garde les cicatrices d'une histoire mouvementée. Elle confirme la parenté d'exécution technique avec le *Nouveau-né* de Rennes, plaçant sa production entre celle-ci et *L'Adoration des bergers* du Louvre, c'est-à-dire entre 1645 et 1648 si on considère une large fourchette.

L'analyse ne nous donne en revanche aucun élément permettant de comprendre les causes de la mutilation du tableau.

*Quieta non movere*. Cette maxime de la diplomatie pourrait également s'appliquer aux œuvres d'art tant il est vrai que nous les conservons de nos jours dans des conditions d'équilibre et de tranquillité susceptibles de leur épargner toute conséquence fâcheuse.

Au regard de l'histoire, force est de constater que cette position ne fut pas toujours de mise, surtout lorsqu'il s'agit d'artistes à la fortune critique contrastée ou d'œuvres qu'on souhaitait rendre plus conformes à l'évolution du goût. Cela concerne particulièrement Georges de La Tour et sa production, ignorés jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Ses sujets nocturnes, en particulier, où l'espace sombre pouvait sembler trop important et exécuté parfois trop sommairement avec des jus hâtifs furent souvent redimensionnés et découpés, resserrant le cadre et concentrant la

vision sur les accents de lumière et les sujets traités en pleine pâte : *L'Adoration des bergers* au Louvre et le *Saint Alexis* de Nancy.

Le *Tête de femme* du musée départemental Georges de La Tour est un fragment au même titre que *Le Vieilleur* de Bruxelles et celui de Madrid ainsi que *La Fillette au rat de cave* de Détroit.

Le terme de fragment qui accompagne le titre de l'œuvre qualifie son statut physique et témoigne d'une histoire complexe. Il ne nous permet plus de connaître avec certitude l'intention du peintre même si certains rapprochements autorisent quelques hypothèses dont il fait mention plus haut.

Ces diverses interventions des plus anciennes aux plus récentes, ne pouvaient restituer l'état premier que la mutilation n'aurait pas encore touché. Elles tendaient à préserver l'œuvre mais aussi de la rendre lisible et cohérente. Les données scientifiques et les conclusions des analyses faites par le Centre de Recherches et de Restauration des Musées de France nous permettent de reconsidérer l'état actuel de l'œuvre et de mieux appréhender la chronologie de l'Œuvre du peintre. Pour une meilleure compréhension, il est enfin important d'essayer de placer ce fragment dans une composition iconographique en se basant sur des références bibliographiques et stylistiques connues et en procédant par comparaison, sachant toutefois que nous devons rester prudents dans nos conclusions devant la minceur du corpus que nous avons à notre disposition.

## Une donation exemplaire

---

D'autres que nous parleraient mieux de la collection de tableaux dont nous présentons ici le catalogue, en particulier les deux collectionneurs eux-mêmes, co-responsables de la donation faite aujourd'hui au tout nouveau musée Georges de La Tour de Vic-sur-Seille. Ensemble de tableaux qui constitue – pardon pour la métaphore approximative – comme la dot qui accompagne la merveilleuse entrée dans le patrimoine public, le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* du grand peintre lorrain acquis il y a quelques années, centre et justification de ce musée.

Ce qui entre dans ce geste de générosité, ce qu'il a de symbolique par l'hommage qu'il rend à une terre, à la Lorraine, et à son immense artiste, La Tour, tant étudié et tant aimé, chacun le sentira.

On ne s'étonnera pas que les intérêts de toute une vie transparaissent au travers de cette collection. Au premier rang s'impose un bel ensemble du XVII<sup>e</sup> parisien : rien moins que Jacques Stella avec *l'Autoportrait avec sa mère*, Blanchard avec deux toiles dont la *Flore*, si liée à l'art de Fontainebleau, Le Brun avec deux esquisses, et le rare Bertholet Flémal avec une œuvre exceptionnelle. La série de paysages, du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, constitue un des points forts : œuvres pour la plupart petites, moments d'élégie, de violence ou de paix, qui sont souvent des chefs-d'œuvre de juste émotion dont nos musées montrent trop peu d'exemples. Ainsi Valenciennes, Bidault, Georges Michel, Duclaux, Delaroche, Giroux, Gibert, Marilhat, Dupré, Cabat, Clésinger, Chiffart, et d'autres jusqu'à Lacoste et Georges Leroux, composent-ils une série précieuse et riche d'enseignement dans sa variété.

On reconnaît d'autre part un intérêt exigeant et neuf pour le Romantisme dans un groupe important de tableaux : là encore de savoureuses découvertes, montrant des aspects inattendus de ce mouvement. Nommons seulement, parmi d'autres, des toiles de Couder, de Monvoisin, de Lepoittevin ou de Louis Boulanger. Pour les artistes dont on ne sait plus s'il faut les appeler « pompiers », la quête est magnifique et les choix judicieux, puisque les peintres de l'Opéra, du Panthéon, de la Cour de Cassation et de l'Hôtel de Ville sont là sous leurs aspects les plus « peintres », révélant une belle compréhension des œuvres du passé, mais aussi, souvent, une inattendue modernité. Les ensembles de Baudry, de Jean-Paul Laurens, de Bonnat témoigneront durablement d'artistes non seulement cultivés et habiles, mais délicats, puissants, originaux. Tels *Putti*

esquissés par Baudry, telle jeune femme voilée de noir de Laurens, tel rêveur paysage nocturne de Bonnat retiendront longuement ; le *Portrait de son fils* de Pierre-Victor Galland frappe, à leurs côtés, par son élégante étrangeté.

Comment dire ce qui constitue le lien entre toutes ces peintures si différentes, et nous n'avons pas mentionné beaucoup d'œuvres attachantes, françaises ou non, des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles notamment ? Tentons de le définir : une réelle attention aux êtres, une forme de pudeur, rien qui dénigre ou agresse l'être humain. Et aussi le goût de la rigueur, une certaine justesse de ton, comme une sagesse, une retenue : rien d'impatiemment émotif, de brouillon, encore moins de caricatural. À la fois une primauté accordée au dessin, ou à la construction par l'ombre et la lumière, sans rien de sommaire ni de hâtif, et le sens de la belle peinture (plutôt une œuvre anonyme qu'une attribution flatteuse et approximative). Et puis souvent, comme en sourdine, le sens du drame, un rien de mélancolie, une tension douloureuse.

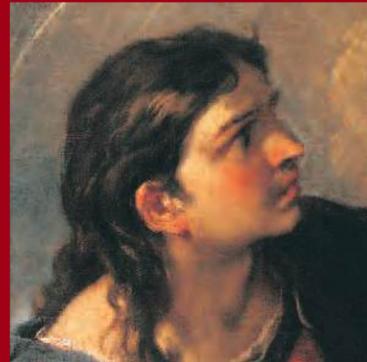
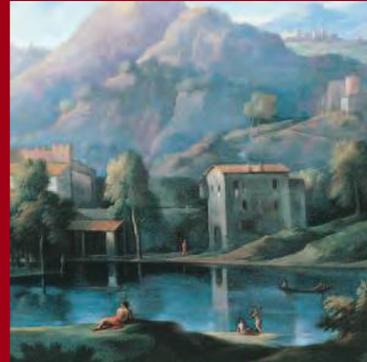
Cette collection est et restera un exemple et un modèle : l'exemple de ce que seuls le goût, la curiosité, les connaissances, le refus des valeurs établies peuvent permettre de réaliser ; l'exemple aussi de ce qu'est la démarche de l'amateur d'art, son attitude même : aller aux sources (ici, bien souvent, les «Puces» !), se laisser guider par la seule qualité, remettre les hiérarchies en question, donner leur place aux surprises. Cette collection, et le modèle est là, constitue la plus belle des leçons d'histoire de l'art. Elle porte en elle goût, enthousiasme, exigence, abnégation, désir de partager, souci de transmettre. Elle est durable comme le sont les écrits, articles, livres ou catalogues d'exposition, puisqu'elle appartient maintenant aux musées. Comment dire aujourd'hui sans emphase la chaleureuse et respectueuse gratitude que nous devons tous aux deux donateurs ?

Un mot encore : née du hasard et d'une volonté, née de hasards et de choix, comme toute collection, celle-ci se présente comme une architecture provisoire, inachevée, *in progress* disent les Anglais. Entrant au musée et constituant, de fait, un musée, comme un hommage rendu à Georges de La Tour, elle devra rester vivante. Elle devra, cette collection, continuer de s'accroître, dans le même esprit, avec les mêmes exigences, en développant les aspects qui font sa force et son originalité. À nous tous d'y contribuer.

Jean-Pierre Cuzin

# La donation de 1998

---



## Chapitre I

---

### *L'inspiration humaniste*

(XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles)

*Portrait d'un homme âgé*

Huile sur toile ; forme ovale ; 0,60 x 0,53 m.

Daté au verso de la toile

Inv. MV 2002.2.2

Ce portrait a conservé intact son châssis ancien, de forme ovale et assez grossier. Il n'a jamais été rentoilé. Au verso apparaît une inscription en grands caractères : «MDXXVIII».

Il n'y a aucune raison d'en suspecter l'authenticité ni la véracité. D'autant que cette date correspond assez bien à ce que l'on peut apercevoir du costume et du type de coiffure, si du moins on admet qu'il ne s'agit ici ni de l'art parisien ni de l'art romain.

La peinture apparaît en bon état, sauf dans la partie haute de la tête, où le sommet du front et la chevelure ont souffert d'éraflures. Le recto de l'œuvre semble n'avoir jamais comporté ni inscriptions quelconques, ni armes ni blason. Ce qui suggère qu'elle n'a jamais été destinée à l'ornement d'un appartement privé. On croirait volontiers que cet

ovale fut inséré dans quelque suite de portraits où les noms, et le cas échéant les armes ou les titres, étaient peints sur la boiserie : ce qui expliquerait la position strictement faciale, l'absence des mains, l'âge avancé du personnage et son expression sévère. De telles séries ont été fréquentes et décoraient les locaux des échevinages, des corporations, des confréries, etc. Elles ont subsisté souvent, à l'abri de tout dommage, jusqu'à une date relativement tardive – au moins hors de France – où trop souvent la Révolution leur fut fatale.

Une sorte de rusticité de l'expression, qui tranche avec la qualité de la facture, jointe au fait que le tableau fut découvert dans le commerce d'art à Dijon, nous porterait à croire qu'il faut en chercher l'origine en Suisse ou dans la vallée du Danube.

## HISTORIQUE

Acquis vers 1964-1970, d'un antiquaire de Dijon, sans indication de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Deux oiseaux morts*

Huile sur papier contrecollé sur plaquette de bois ; 0,295 x 0,420 m.  
Inv. MV 1999.1.6

Au moment de l'acquisition un vernis assez épais donnait à croire que les oiseaux étaient peints sur la planchette de bois. Une signature, difficile à apercevoir, se déchiffrait à gauche : «*Gryef fecit*». Lorsqu'on découvrit que la peinture était exécutée sur un papier aux bords irréguliers, on estima nécessaire de dévernir l'ensemble. Il semble que la restauratrice jugea que l'inscription était trop peu solide pour être conservée.

L'histoire de l'art ne connaît jusqu'ici qu'un Adriaen de Gryef ou de Gryeff (écrit aussi Grif ou Grief) dont la date et le lieu de naissance sont inconnus ; mais il obtint sa maîtrise à Gand en 1687, se maria à Anvers en 1689, et se trouve cité à Bruxelles en 1690. On le rencontre à nouveau à Anvers, où il fait partie de la corporation de Saint-Luc, en 1699-1700, et on le dit mort à Bruxelles en 1715. Ces dates, à notre sens, sont nettement trop tardives pour le présent tableau, qui semble plutôt peint vers 1630-1650. Du reste on rencontre de nombreuses œuvres signées de cet Adriaen Gryef et qui montrent bien en lui un peintre de l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, entièrement marqué par le goût de sa génération pour les scènes mouvementées et pittoresques. Parmi quantité de basses-cours ou de paysages avec trophées et scènes de chasse, on lui doit, par exemple, le tableau du Louvre intitulé *Gibier près d'un arbre et chasseur sonnante de la trompe*, signé *A Gryeff f.* : nul point commun, ni de style ni de sentiment, avec les *Deux oiseaux morts*.

■ Dans son analyse de 2007, Claudia Salvi rapproche cette étude de *Faisans, perdrix rouges et pigeons* du musée d'Arras ainsi que de *L'Hiver* du musée de l'Œuvre Notre-Dame-de-Strasbourg. Ces deux œuvres de Sébastien Stoskopff, l'œuvre du musée d'Arras n'est qu'une attribution, dénotent de la même retenue et de la même vérité digne que notre tableau. Faut-il cependant attribuer au même peintre ces trois œuvres que seule la data-

L'art de cet Adriaen Gryeff a été jadis très admiré, et l'on peut très bien imaginer qu'on se soit servi de son nom pour une signature apocryphe. Toutefois celle du tableau de Vic était discrète et peu visible. D'autre part Weyerman, en 1769, dans son *Levens-Beschreibung* (t.IV, p.91-92), mentionne, sans indiquer de prénom ni même de parenté sûre, deux peintres s'appelant Gryef, et pour le plus ancien il cite des tableaux d'oiseaux, pour le plus jeune une chasse au sanglier. Y aurait-il eu deux Gryeff de génération différente, dont le premier aurait été l'auteur du tableau de Vic ?

Curieusement, il existe dans les musées de France des natures mortes d'oiseaux proches de style et probablement de date. Ainsi, au musée d'Epinal, deux panneaux assez analogues de dimensions, de présentation et de sentiment. Ils ne sont pas signés, semble-t-il, mais traditionnellement ils portent le nom de Gryef, et en conséquence il se trouvent catalogués dans le Bénézit dans la notice consacrée à ce dernier...

Depuis la disparition de la signature il faut s'abstenir, croyons-nous, de tout argument autre que stylistique. Répétons que nous croyons à un tableau qui devrait se situer entre 1630 et 1650. La gamme restreinte des tons, la délicatesse de la touche, un certain réalisme, qui convient pour la représentation des deux cadavres et qui s'accorde avec une construction géométrique rigoureuse, tout offre ici la dignité sévère des belles natures mortes de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

tion, une identité de sujet de style, une certaine raideur dans la composition réunissent ? Il nous semble contrairement à Claudia Salvi, que la question de Gryeff n'est pas totalement résolue. Cependant, les conclusions qu'elle tire de son analyse stylistique sont plutôt séduisantes tout en ne reposant sur aucune donnée archivistique.

## HISTORIQUE

Acquis à Dijon vers 1965-1970, sur le marché d'art, sans indication de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Jamais mentionné.



*La Mort de Cléopâtre*

Huile sur toile ; 0,70 x 0,53 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.2

Le thème du suicide de Cléopâtre, peut-être à cause de son prétexte historique doublé de connotations érotiques plus ou moins évidentes, a été l'un de ceux que le XVII<sup>e</sup> siècle italien et français a particulièrement affectionné. Restée seule après la bataille d'Actium et le suicide d'Antoine qu'elle avait su séduire, prisonnière d'Octave, le futur Auguste, qui souhaite faire d'elle l'ornement de son triomphe romain, la belle reine d'Égypte choisit héroïquement la mort. Elle a soudoyé un paysan qui lui a fait passer un panier de fruits où était lové un serpent venimeux. Elle se fait mordre au sein d'une ultime blessure. Le nettoyage de la présente toile a fait réapparaître sous des repeints anciens la main droite de Cléopâtre, levée dans un geste de désespoir qui souligne encore l'aspect théâtral de cette mort.

L'œuvre a certainement des attaches avec la peinture florentine du XVII<sup>e</sup> siècle. L'historien d'art Sandro Bellesi a signalé une *Cléopâtre* à mi-corps passée en vente à Finarte le 21 novembre 1974 (*Asta di dipinti*, n°78, huile sur toile, 0,76 x 0,645 m. reprod. XXXIV) et qui est en rapport

étroit avec ce tableau. Elle était alors attribuée au peintre florentin Onorio Marinari (1627-1716). Une grande version en pied (1,68 x 1,29 m, collection particulière) est apparue en 1986 à l'exposition du *Seicento Fiorentino* (Palais Strozzi, 21 décembre 1986 - mai 1987, p.307, reprod. couleurs p.308) : Cléopâtre y paraît avec le même visage et parée des mêmes bijoux, mais dans une attitude plus déclamatoire et tenant un aspic à l'écaille tigrée. L'œuvre était cette fois présentée sous le nom de Cesare Dandini (Florence, 1596-1657). Depuis, dans un ouvrage consacré à cet artiste (1996, Turin, Artema), Sandro Bellesi s'est rallié à l'attribution des deux *Cléopâtre* à Cesare Dandini et il a ajouté une troisième version, toujours en collection particulière florentine (h.t., 0,69 x 0,535 m). La parenté avec le tableau de Vic est indéniable, même s'il existe des différences importantes, notamment dans les draperies. La puissance de l'expression, jointe à la richesse du coloris, continue à poser une énigme, et il n'est pas sûr que le nom de Cesare Dandini, qui ne repose sur aucun document positif, suffise pour l'éclairer.

## HISTORIQUE

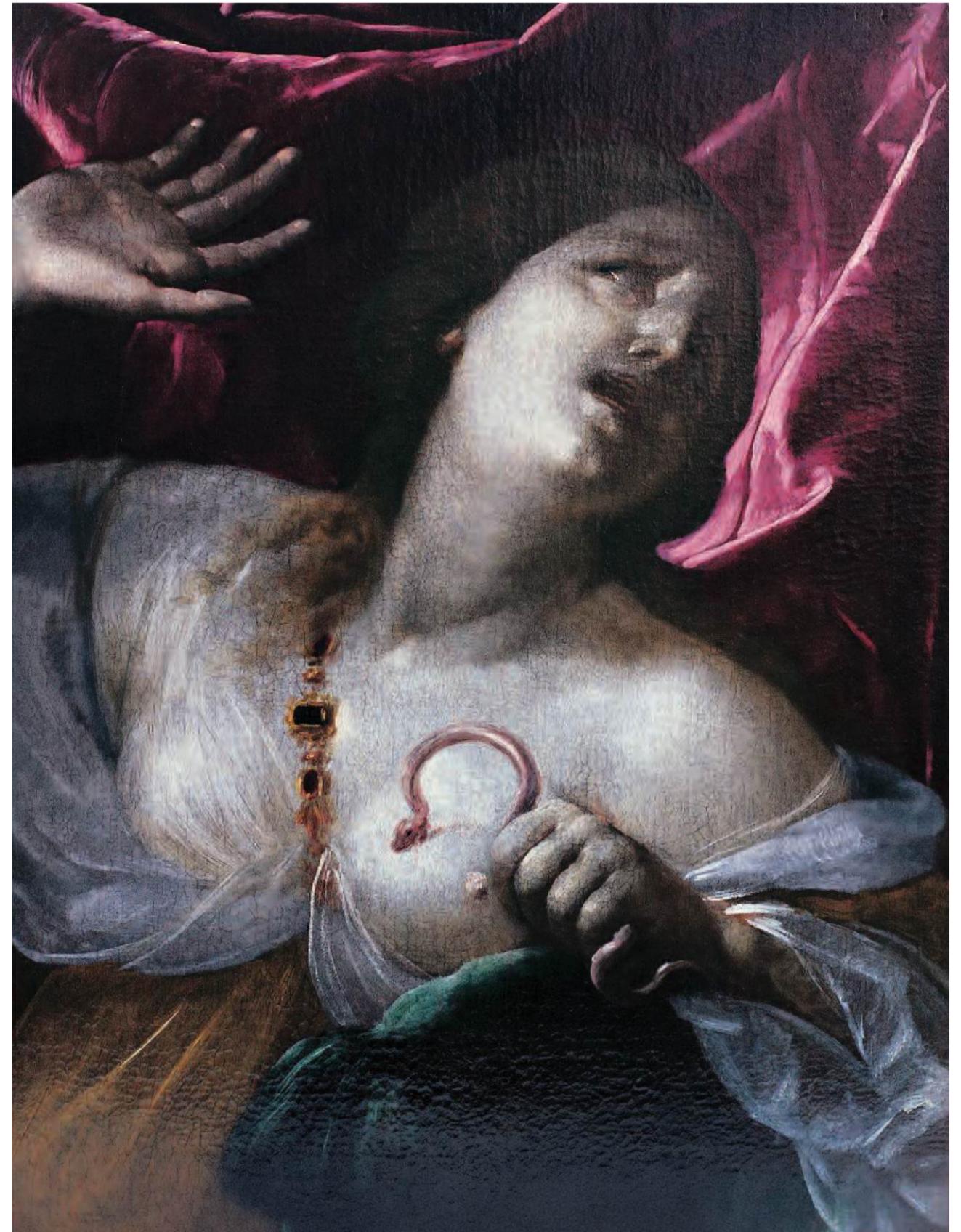
Acquis en France dans le commerce d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



## Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin (?)

Bologne, 1581 - 1641, Naples

### Étude d'ange

Huile sur papier ; 0,453 x 0,352 m.

Au verso, une inscription en langue italienne.

Inv. MV 2002.2.1

Au moment de son acquisition, la figure paraissait peinte sur toile. La nécessité de reprendre la bordure du haut fit découvrir qu'elle était exécutée sur un papier simplement contrecollé sur toile. La séparation du papier révéla à sa base une inscription portée à la main d'une écriture ancienne et qui paraît du XVII<sup>e</sup> siècle : *Domenico Fecit Di Pietro Odescalchi Romano*.

Cette inscription a surpris. Devant cette étude ce n'était pas le nom du Dominiquin qui venait spontanément à l'esprit, et dans aucune de ses œuvres conservées ne paraît se retrouver une figure semblable. Pourtant on ne saurait négliger entièrement une inscription qui a tous les aspects d'une attribution précoce. Il faut considérer aussi que Le Dominiquin a exécuté dans sa vie un très grand nombre de figures d'adolescents ou d'enfants et que cette étude, peinte sur papier, a conservé jusqu'à nos jours une grande fraîcheur de coloris.

- Les problèmes d'attribution de cette très belle étude ne sont pas résolus. En effet, si un rapprochement avec la tête de Tobie dans *Paysage avec Tobie attrapant le poisson* du Palais Colonna (NG Londres) est troublant (même attitude, même traitement des cheveux, gamme chromatique similaire) la facture générale et le traitement pictural nous font également penser à Michel Corneille et à ses têtes peintes pour les plafonds de Versailles.

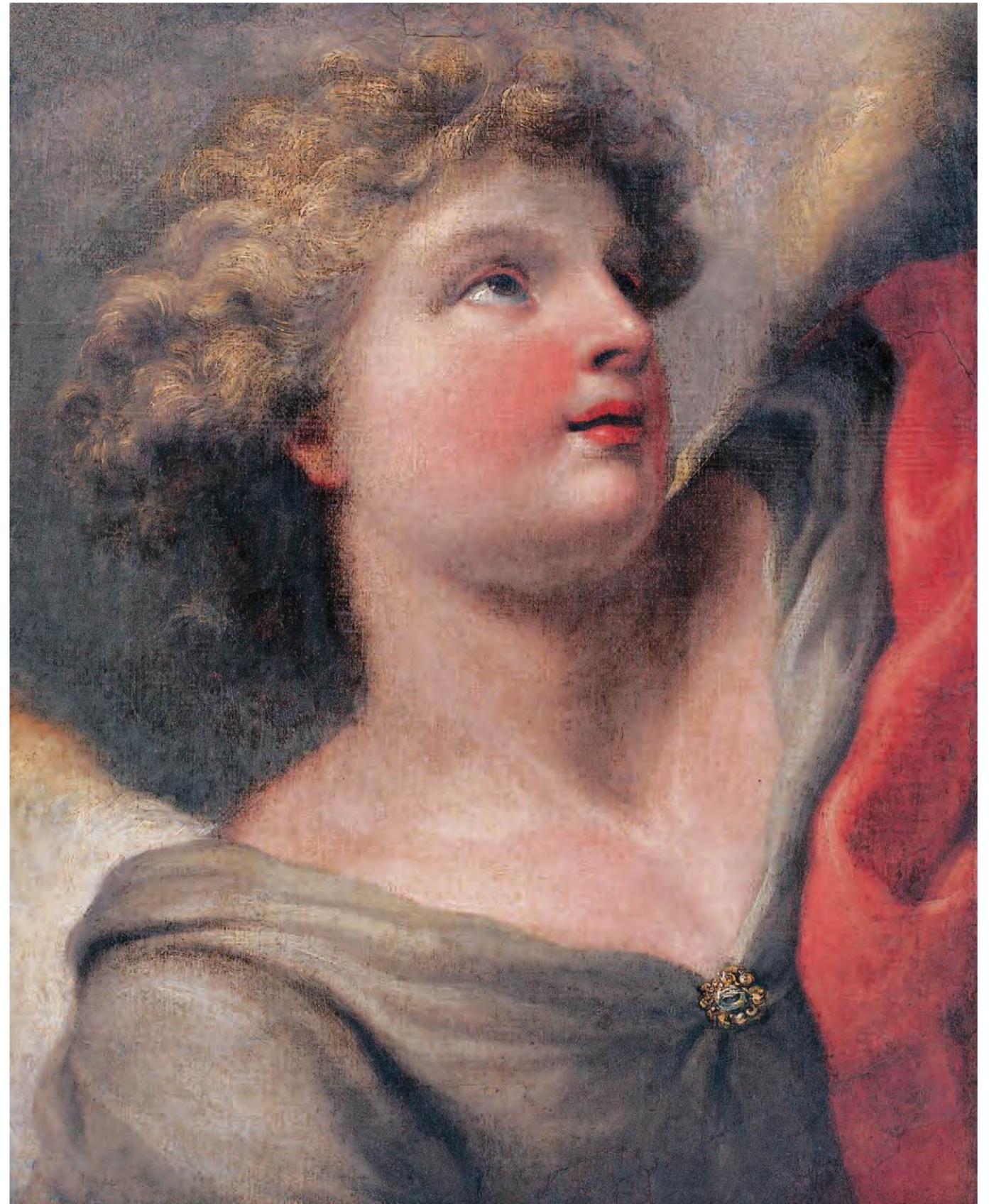


**Le Dominiquin**  
*Paysage avec Tobie attrapant le poisson* (détail)  
 1610-1613  
 huile sur cuivre, 45,1 x 33,9 cm  
 National Gallery, Londres, NG 48  
 © The National Gallery, 2011

HISTORIQUE  
 Acquis à Paris sur le marché d'art.

EXPOSITION  
 Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
 Inédit.



*Autoportrait avec sa mère*

Huile sur toile ; 0,65 x 0,55 m ; toile ovale, rentoilée au carré.

Au verso, restes peu lisibles d'une étiquette ancienne :

*Nicholas Poussin ... wife ... Himself ;*

et notice découpée du catalogue de la vente

à l'Hôtel Drouot du 14 juin 1957.

Inv. MV 1999.1.1

Jacques Stella, encore fort mal connu, est certainement l'une des figures les plus intéressantes de la peinture française entre Blanchard et Le Brun. On a trop répété qu'il n'était qu'un suiveur de Poussin : ce qui est une erreur grossière. Formé à Lyon, où il naît en 1596, Stella gagne jeune la cour de Côme I<sup>er</sup>, et l'art florentin le marque durablement. Il se rend ensuite à Rome (1621) et il a déjà à son actif une production importante et toute originale avant que Poussin ne soit installé en Italie. Il regagne Paris en 1634 et y est retenu par Louis XIII qui lui accorde le privilège d'un logement au Louvre. En 1642, il rivalise avec Poussin et Vouet au Noviciat des Jésuites, et c'est peut-être lui qui, plastiquement, se montre le plus audacieux. Ses dessins, dont une grande part sont encore perdus ou ne nous sont connus que par des gravures, montrent un artiste d'une inspiration variée et qui sait passer du grand style au réalisme, de l'observation directe à l'esprit antique et à l'inspiration religieuse la plus noble.

Le double portrait du musée de Vic ne pose aucun problème pour son identification. L'homme représenté ne peut être que le peintre Jacques Stella. Son visage très

## HISTORIQUE

Mai 1771, figure probablement à la vente d'œuvres attribuées à Poussin organisée à Londres par Pierre de Masso.

17 juin 1811, semble apparaître dans une vente anonyme à Londres chez Christie's (lot 71).

19 décembre 1947 et 18 mars 1955,

passé deux fois en vente chez Christie's (lot 47 et lot 114).

14 juin 1957, figure dans une vente à Paris à l'Hôtel Drouot (n° 29).

Acquis à Paris vers 1967 à l'Hôtel Drouot, dans une vente sans catalogue.

## EXPOSITION

*Jacques Stella (1596 – 1657)*, Toulouse, Lyon 2006- 2007.

## BIBLIOGRAPHIE

Anthony Blunt, *The Burlington Magazine*, décembre 1974, p.745, fig.41.

Catalogue d'exposition, *Jacques Stella*, Éd. Somogy, 2007.

Jacques Thuillier, *Jacques Stella*, Serge Domini Éditeur, 2007.

caractéristique, avec le front haut et bombé, le nez long, se reconnaît immédiatement. C'est ainsi qu'il apparaît dans une eau-forte gravée par sa nièce Claudine Bouzonnet-Stella, avec l'indication explicite de son nom (un exemplaire au cabinet des dessins du musée des Beaux-Arts de Nancy) et dans le portrait peint du musée des Beaux-Arts de Lyon, dont l'auteur a parfois été contesté, mais qui est entré dans les collections en 1859 comme *Portrait de Stella peint par lui-même*.

Stella, du reste, semble s'être fréquemment portraituré. On connaît son visage à des époques différentes de sa vie. Il s'est représenté sous la figure d'un apôtre dans *l'Assomption* du musée des Beaux-Arts de Nantes (1625 ?), dans un médaillon qui avait été déposé à la «Protection du trésor artistique» pendant la guerre civile d'Espagne (vers 1630-1634 ?), et dans le *Jésus au Temple* de Provins, à droite (1654). Le recoupement entre ces diverses effigies suggère pour la toile de Vic une date voisine de 1635-1640, soit peu après le retour de Stella en France, lorsqu'il vient de retrouver sa mère, mais avant qu'il ait reçu la croix de l'ordre de Saint-Michel.



### Autoportrait avec sa mère

La femme âgée qui figure à son côté ne peut être en effet que sa mère, née Claude de Masso. Stella ne s'était pas marié. Ses nièces étaient encore fort jeunes. Et, preuve décisive, on retrouve le même visage, nettement vieilli, dans un dessin conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, et qui porte la mention *Matrem / ann. 80 / Agent. / Jac. Stella fil. Delin / A° 1664*.

Le tableau de Vic ne se retrouve pas dans l'inventaire ni dans le testament de Claudine Bouzonnet-Stella, qui avait hérité d'une bonne partie des biens de la famille et ne mourut qu'en 1697. On peut toutefois penser qu'il a été conservé un temps, au Louvre même, dans l'appartement que le roi avait accordé à Stella, à sa mère et à ses nièces, puis qu'il rejoignit les héritiers Lyonnais. Anthony Blunt avait en effet découvert des documents qui permettent d'en reconstituer l'histoire avec beaucoup de probabilité.

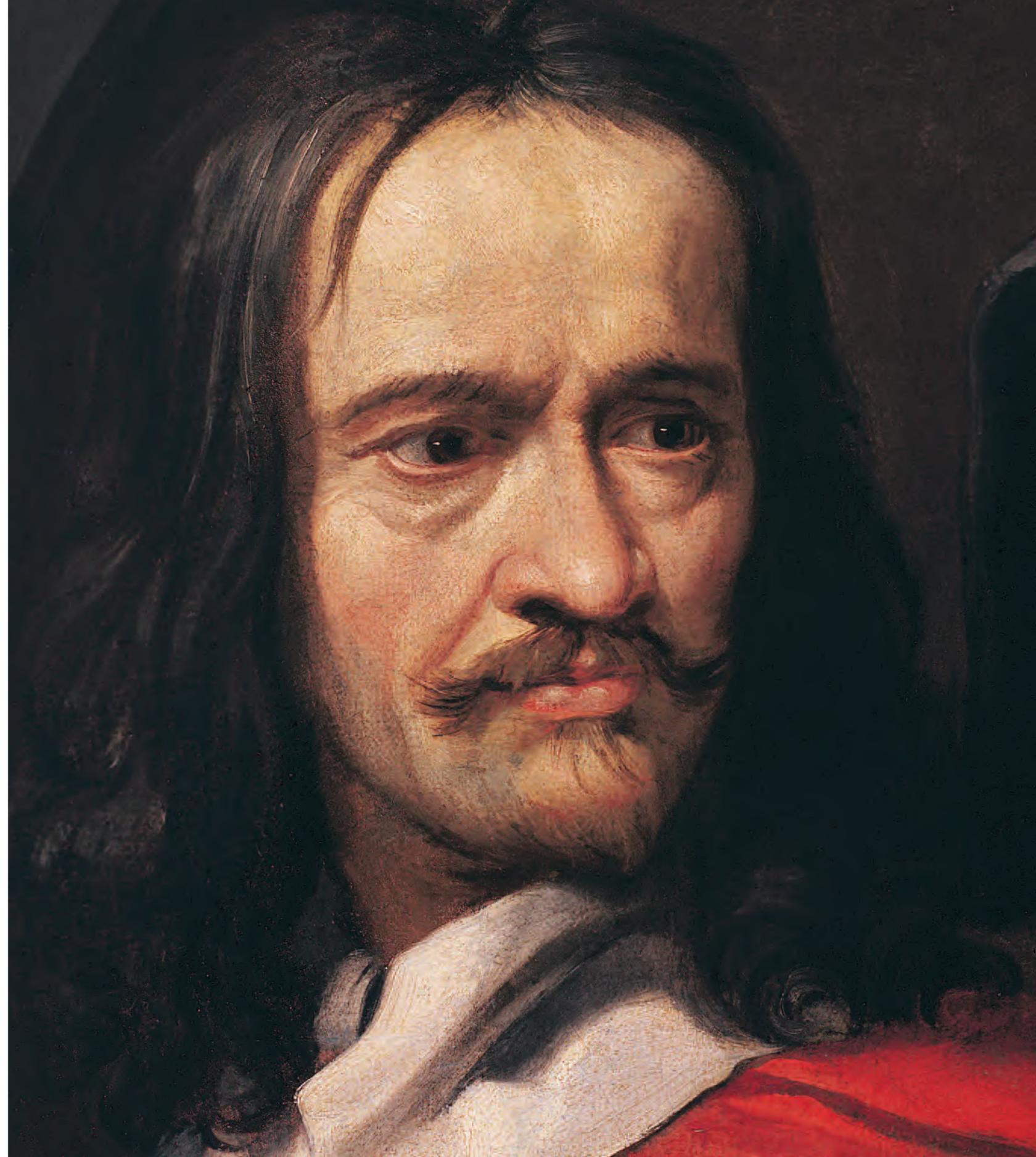
Il signale la présence à Londres, en mai 1771 d'un certain «Peter Demasso», soit certainement Pierre de Masso, descendant de ce Michel de Masso qui avait été l'héritier de Claudine Bouzonnet-Stella et probablement d'une partie de la branche lyonnaise de la famille. Ce Peter de Masso organise à Londres une vente de trente-quatre tableaux présentés comme des œuvres de Poussin, mais où il est facile de reconnaître des œuvres de Stella qui avaient appartenu à Claudine. Il s'y ajoute, toujours sous le nom de Poussin, *His own portrait with that of Mary de Guet, his wife, purchased from the family of that artist* [son propre portrait avec celui de Marie de Guet (pour Anne-Marie Dughet), sa femme, acquis de la famille de cet artiste] (2<sup>e</sup> jour, lot 16). En travaillant sur Poussin, Blunt a pu retrouver ce tableau. Il croit l'apercevoir dans une vente anonyme chez Christie's le 17 juin 1811 (lot 71), mais plus sûrement après la Seconde Guerre mondiale comme le *Portrait de Poussin avec sa femme* passé en vente, toujours à Londres,

chez Christie's, le 19 décembre 1947, lot 47, et le 18 mars 1955, lot 114. Quel que fut le désir de connaître enfin le visage de l'épouse de Poussin, personne ne crut à cette identité. Blunt le premier.

Après ces deux ventes manquées, le tableau était « brûlé » à Londres. Il réapparut à Paris, à l'hôtel Drouot. M. Sylvain Laveissière a bien voulu nous signaler son passage dans une vente de *Dessins, aquarelles et tableaux anciens*, le 14 juin 1957, n°29 et cette fois – était-ce l'intervention de l'expert français, Heim-Gairac ? – comme «*Ecole française du XVII<sup>e</sup> siècle*» et *Portrait de Jacques Stella et de sa mère*. Nulle erreur n'est possible, car le tableau est reproduit planche II. C'est bien l'œuvre passée en vente à Londres, introduite par Blunt parmi les photographies de la Witt Library, et publiée par lui dans le *Burlington Magazine* avec les mentions *Double portrait, here identified as Jacques Stella and (?) his Mother*, et «*whereabouts unknown*» (décembre 1974, p.745, fig.41). De fait, depuis au moins dix-sept ans, le portrait se trouvait en France.

Mais qui, en 1957, s'intéressait encore à Stella à Paris ? Une dizaine d'années plus tard, le tableau se retrouvait à l'hôtel Drouot, sans cadre et dans une vente sans catalogue. Cette nouvelle péripétie pouvait entraîner sa perte définitive. Mais par un sort contraire elle marqua une dernière étape avant la Lorraine.

La disparition de ce double portrait eût certainement mutilé l'œuvre de Jacques Stella. Il y a dans cette œuvre un sentiment de gravité et de tendresse filiale qu'on ne rencontre ni dans la *Clélie* du Louvre, ni dans le *Christ chez les Docteurs* des Andelys, ni même dans la suite des *Bucoliques*. Cette seule page fait pressentir, sous la tension constante du Lyonnais, toute autre chose que la froideur du futur néo-classicisme.



*Flore*

Huile sur toile ; 1,46 x 1,08 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.3

Jacques Blanchard passe, avec Simon Vouet et Jacques Stella, pour l'un des trois grands peintres qui rendirent à Paris, entre 1627 et 1635, son éclat artistique, singulièrement effacé depuis les guerres de religion.

Né à Paris en 1600 d'un père venu du Lyonnais et certainement à son aise, il appartenait par sa mère à une dynastie de peintres. Il avait appris les commencements de l'art sous la direction de son oncle, Nicolas Baullery, sans doute durant cinq ans, avant d'entreprendre un voyage de neuf autres années : un séjour à Lyon, auprès du peintre Horace Le Blanc, particulièrement renommé (ca. 1600-1624), un séjour à Rome de dix-huit mois seulement (ca. octobre 1624 - avril 1626), mais deux ans à Venise (avril 1626 - avril 1628), puis un retour par Turin (ca. 1628) et de nouveau par Lyon. A la fin de 1629 il est enfin à Paris. Il y commence une carrière relativement brève (1629-1638), mais éclatante : travaux pour l'hôtel parisien du grand financier Louis Le Barbier (1633), *May* de Notre-Dame (1634), décor de la galerie basse de l'hôtel de Bullion (1634)... Il sait rendre à Paris le goût d'une peinture gaie, claire, sensuelle, toute opposée à la mode caravagesque, toute inspirée des prestiges vénitiens.

Ses décors, si loués, ont tous disparu. Ses tableaux sont devenus rares. L'exposition de Rennes, en 1998, n'en avait pu réunir que quarante-cinq. On aurait quelque mal, aujourd'hui, à y ajouter une dizaine d'originaux. Le Louvre et Rennes mis à part, les musées les plus riches n'en sauraient montrer que deux. Ce que peut faire désormais celui de Vic.

Peintre religieux, Blanchard ne fut pas moins célèbre et recherché pour ses nus féminins, qui s'inspiraient des œuvres les plus sensuelles du Titien. Ils ont souvent disparu, victimes de la pudibonderie. Nous en conservons pourtant quelques-uns : l'admirable *Vénus et les Grâces surprises par un mortel* du Louvre, la *Danaé* acquise en 1990 par le musée des Beaux-Arts de Lyon (et dont il existe plusieurs répliques), *l'Angélique et Médor* du Metropolitan Museum de New York. Il faut aussi rappeler *l'Armide et Renaud*, par malheur réduite au buste seul d'Armide (de sorte qu'on l'interprète à l'ordinaire, de façon erronée, comme une « Toilette de Vénus » / Musée des Beaux-Arts de Rennes). Désormais s'y ajoute la présente *Flore*, restée pratiquement inconnue jusqu'en 1998, et qu'on peut dater des alentours de 1632.

## HISTORIQUE

Acquis vers 1970 à Paris, sans attribution ni provenance, chez une antiquaire ayant un magasin boulevard Raspail.

## EXPOSITION

1998, *Jacques Blanchard, 1600-1638*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, n° 56, p.186-189, reprod. couleurs p.187 et p.188.

## BIBLIOGRAPHIE

1975, Pierre Rosenberg, «Quelques nouveaux Blanchard», *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, P.U.F., p.217-225 ; cf.p.221.

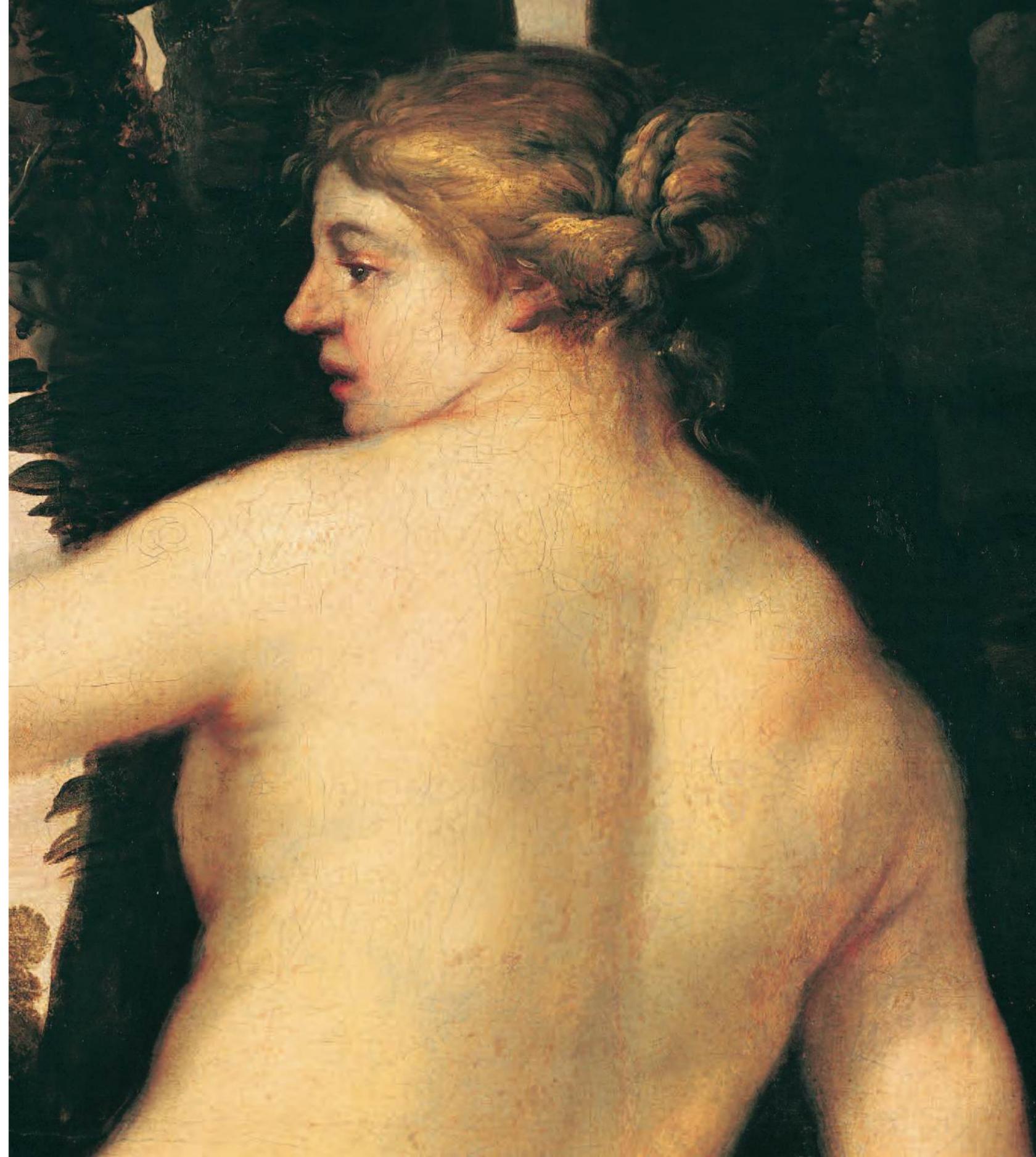
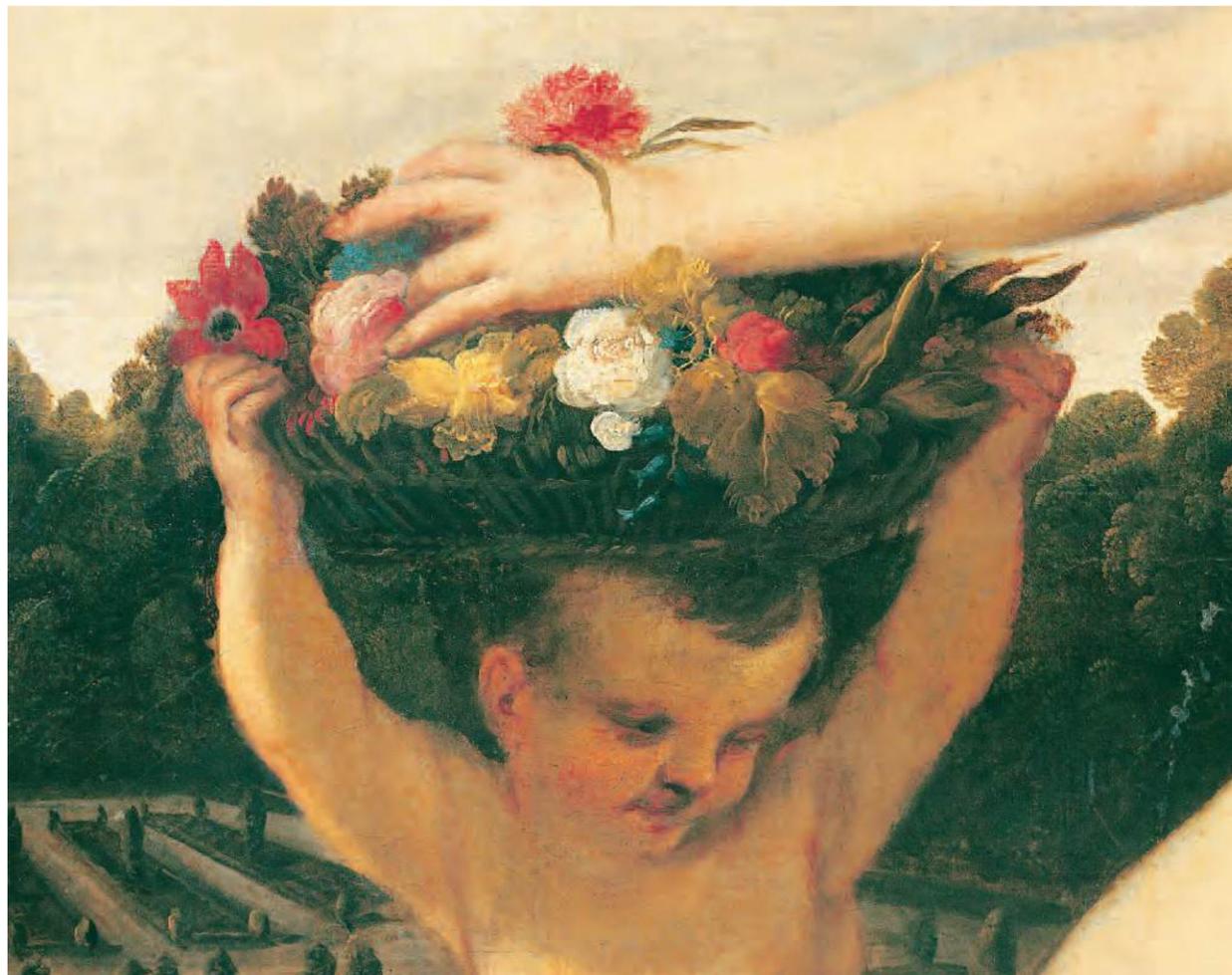
1998, Jacques Thuillier, catalogue de l'exposition *Jacques Blanchard, 1600-1638*, Musée des Beaux-Arts, Rennes, n° 56 (cf. supra).



*Flore*

Elle avait peut-être fait partie d'un ensemble – allégories des saisons, ou des mois, etc –. Mais en soi, elle est complète (et intacte). De tous ces grands nus de Blanchard, c'est peut-être elle qui s'inscrit le mieux entre l'Été du

Primatice à la Salle de Bal de Fontainebleau et la *Baigneuse Valpinçon* d'Ingres au Louvre. Avec ce privilège de la grande draperie pourpre, étalée sur le devant, et qui anime les chairs d'un léger reflet rose.



*La Vierge à l'Enfant*

Huile sur toile ; 0,82 x 0,655 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.4

## HISTORIQUE

Acquis vers 1970 à Paris sur le marché d'art,  
sans attribution ni provenance.

## EXPOSITION

1998, *Jacques Blanchard, 1600-1638*, Rennes, Musée des Beaux-Arts,  
n° 69, p.220-221, reprod. couleurs p.221.

## BIBLIOGRAPHIE

1961, Charles Sterling, «Les peintres Jean et Jacques Blanchard»,  
in *Art de France*, I (1961), p.94 (d'après la gravure).1998, Jacques Thuillier, catalogue de l'exposition *Jacques Blanchard, 1600-1638*,  
Rennes, n° 69 (voir *supra*).

Avec ses *Vierge à l'Enfant* Blanchard s'était fait de son temps une très grande réputation, supérieure peut-être à celle qu'avait obtenue Vouet. «Il a fait quantité de Vierges à demi-corps», écrit le critique André Félibien, «et comme il savoit leur donner des expressions fort agréables, plusieurs personnes étoient bien aises d'en avoir de sa main». Il y réunissait en effet les deux sujets où excellait son pinceau : la femme et l'enfant.

Ce tableau ne porte pas de signature, mais il ne saurait être mis en doute. Il a été gravé deux fois au XVII<sup>e</sup> siècle. L'une des estampes ne porte aucune inscription : mais sa qualité invite à la donner à Blanchard lui-même. L'autre, d'un métier moins subtil, offre en revanche la mention

*I. Blanchard pin(xit)*. En outre, on peut remarquer sur la joue gauche de l'Enfant un repentir attestant qu'il s'agit bien de l'original.

On sent ici ce qui fait le propre de l'inspiration de Blanchard. Nulle trace des vieilles traditions archaïsantes fréquentes encore dans les figures de la Vierge à l'Enfant, ni de cette élégance maniérée longuement maintenue dans les Flandres. Jésus est un gros bambin à boucles blondes, déjà fort et joufflu ; Marie, calme, un peu rêveuse, sait allier le charme à la puissance. Sans glisser dans le réalisme, l'image trouve son juste poids de vérité.



Biberach, 1609 - 1684, Augsbourg

### *La Madeleine pénitente*

Huile sur toile ; 1,16 x 0,84 m.

Signé en bas, à droite, au-dessus du crâne :

Jo: Heinerich Schoenfeldt Pictor / 1671 Aug.

Inv. MV 1999.1.5

La date ajoutée à la signature renvoie à la dernière période de la vie de l'artiste. Le sujet, la Madeleine rejetant les plaisirs du monde, est des plus communs qui soient à ce moment où se réinstallait dans l'Allemagne du sud le pouvoir de l'Eglise et la piété catholique. Toutefois il ne nous en reste aucun autre exemple dans l'œuvre peinte de Schöpfung. A plus forte raison n'y saurait-on rencontrer le motif du miroir reflétant la tête de mort dont Georges de La Tour a fait usage plusieurs fois.

Les tableaux de Schöpfung peints dans la seconde partie de sa carrière ont rarement quitté l'Allemagne. Comment celui-ci, dûment signé et daté, a-t-il pu se retrouver à Nancy ?

En fait, il se peut que cette toile ait une origine illustre. Herbert Pée, dans sa grande monographie sur Schöpfung (*Johann Heinrich Schöpfung. Die Gemälde*, Berlin, 1971, cf. p.250-252) signale qu'une *Madeleine pénitente*, «*Die büssende*

*Magdalena*», fut inventoriée en 1823 sous le n°6946 au château de Schleissheim, soit dans les collections du musée de Munich. Elle représentait la sainte à mi-corps, grandeur nature, et mesurait environ 1,02 x 0,83 m (mais les mesures de cet inventaire se révèlent souvent approximatives). Toutefois elle n'était dite qu'«apparemment de Schöpfung». En 1852, elle fit partie d'un groupe de neuf œuvres de l'artiste que le musée vendit aux enchères et qui toutes semblent avoir disparu. L'acheteur de celle-ci fut un certain « Herr Høeger » (Herbert Pée, *ibid*, n°V 48).

La toile actuelle ne porte aucune trace de cette provenance. Mais il se peut que cet acheteur ou quelque autre possesseur ait fait procéder au réentoilage (évident) d'une œuvre sans doute longtemps laissée à l'abandon, et découvert à cette occasion la signature et la date, aujourd'hui très apparentes. On concevrait alors que le tableau se soit retrouvé cent vingt ans plus tard en Lorraine.

#### HISTORIQUE

Acquis à Nancy vers 1971 chez un antiquaire.

#### EXPOSITION

Prêté durant six mois au musée des Beaux-Arts de Lille à l'occasion de la réouverture de ce dernier ; exposé sans catalogue.

#### BIBLIOGRAPHIE

Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Orangerie des Tuileries, 10 mai - 25 septembre 1972, Edition des musées nationaux, 1972, p.162, notice du n° 15.  
Pierre Rosenberg, « A propos de Schöpfung », *L'Information d'histoire de l'art*, n° 2 (mars-avril), 1973, p.82.



### La Madeleine pénitente

Une circonstance particulière pourrait renforcer cette hypothèse. Dans les collections de Munich figure toujours une autre *Madeleine repentante* de dimensions voisines (1,23 x 0,935 m), sur laquelle M. Jean-Pierre Cuzin a bien voulu attirer autrefois notre attention. Elle offre une attitude très proche, une qualité non moins haute, un éclat encore plus grand. On a pu considérer que le tableau de Schönfeld constituait pour le musée, déjà richement doté en œuvres de cet artiste, un «double» superflu (surtout si la signature n'avait pas été repérée).

Pourtant cette deuxième *Madeleine repentante* n'est manifestement pas de Schönfeld. Non signée, elle est aujourd'hui placée sous une attribution à Janssens assez peu convaincante. On peut croire qu'elle est antérieure au tableau de Schönfeld et même que ce dernier s'en est directement inspiré. Mais il ne l'a pas copiée. Si le geste de la sainte est identique et la composition générale analogue, les détails ne coïncident pas. Le tableau resté à Munich ne possède pas le motif poétique du miroir où se reflète le crâne : à sa

place se trouve un luxueux livre à fermoirs orfévres. Le fond est agrémenté par un tapis à grands dessins, un riche vase d'or, un crucifix d'ivoire et d'ébène, des bijoux éparpillés, et il s'ouvre sur un paysage nuageux. M. Pierre Rosenberg a reconnu un second exemplaire passé en vente à New York (Park Bernet, 15 juin 1977) avec de légères, mais multiples variantes, toujours anonyme et d'égale richesse. A cette surcharge Schönfeld préfère l'élégance. Il dégage la figure, simplifie le décor, élimine le paysage et la plupart des accessoires. Il réduit l'éclat des draperies, et surtout il transforme entièrement le visage de la Madeleine.

L'esprit de l'œuvre s'en trouve si profondément modifié qu'on peut se demander si Schönfeld, qui signe son tableau d'Augsbourg, a copié de *visu* l'œuvre munichoise, ou simplement s'inspirait de mémoire d'une composition très connue. Il n'en reste pas moins que dans cette période il semble bien s'éloigner de ses modèles romains et napolitains pour rejoindre les traditions septentrionales.



Liège, 1614 - 1675, Liège

### *L'Enfance d'Hercule*

Huile sur toile ; 0,65 x 0,88 m.

Ni signé ni daté.

Au verso, sur le châssis, une étiquette relativement ancienne et déchirée où subsiste une inscription :

*Guérin* [en fait Paulin Guérin, Toulon, 1783 - 1855, Paris]

Inv. MV 1999.1.7

Pour le grand centre artistique que fut Liège au XVII<sup>e</sup> siècle, Bertholet Flémal joua un peu, avec le décalage d'une génération, le même rôle que Poussin pour Paris. Né à Liège même, il s'y forma avant de gagner Rome, où il se trouve dès 1638. Il semble y avoir particulièrement fréquenté le cercle des Français. Dès 1646-1647 il regagne sa ville natale, avec un arrêt à Paris, où il peint notamment le *Sacrifice d'Iphigénie* pour le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert. Sa carrière, longue et brillante, sera désormais semée de grandes commandes religieuses (dont certaines sont encore en place dans les églises de la ville, comme la magistrale *Invention de la Sainte Croix* dans l'église du même nom). Mais il n'abandonnera pas les sujets profanes. Face à un Gérard Douffet et à un François Walschartz, marqués par la poétique caravagesque, Flémal ramène à Liège un art savant, soucieux de retrouver à l'attrait de la couleur dans toute sa richesse et de l'histoire mise en scène dans toute sa complexité.

L'enfance des héros s'embellit d'ordinaire de prodiges. Il n'en pouvait être autrement pour Hercule, demi-dieu et destiné à être accueilli dans l'Olympe. Sa mère Alcmène, épouse fidèle du général thébain Amphitryon, avait plu à Jupiter. Mais ce dernier n'avait pu s'approcher d'elle qu'en

profitant d'une absence d'Amphitryon et en prenant son apparence. On sait comment un Molière, puis un Giraudoux, ont conté à leur manière cette histoire scabreuse. Le présent tableau évoque l'épisode qui suit : celui où l'enfant de ce faux adultère révèle sa nature divine. Junon, dans sa jalousie, a envoyé deux serpents le tuer dans son berceau : mais le jeune Hercule, sans manifester de crainte, les étouffe. L'un est déjà mort, l'autre dresse encore une gueule impuissante.

La scène est donc commandée par un double ressort : l'épouvante et l'admiration. Elle se déroule dans un palais à l'architecture sévère, aux perspectives soigneusement dessinées, telles que Flémal aime à les peindre. Quelques détails précisent l'histoire. Au centre, accroché au mur, un bouclier orné de l'aigle et du foudre rappelle la présence de Jupiter. Le berceau d'Hercule est tendu d'une peau de lion, qui sera un jour son emblème. Quoique la scène se situe de nuit, Flémal n'a pas cherché un effet de type caravagesque. La robe d'Alcmène introduit une belle tache jaune. Surtout le grand manteau bleu d'Amphitryon aux plis savamment sculptés, traduit avec une force sans égale l'élan d'un grand corps d'homme éperdu.

#### HISTORIQUE

Acquis vers 1980 d'un antiquaire d'Aix-en-Provence.

#### EXPOSITION

1998, Manderen, *La Toison d'or*.

*Un mythe européen*, n° 2, p.146, reprod. couleurs p.107 et p.147 (détail).

26 septembre 2009 - 28 février 2010, Trèves

*La peinture baroque entre Meuse et Moselle :*

*Louis Counet et l'école liégeoise*, catalogue p.106-107.

#### BIBLIOGRAPHIE

1987, Jacques Thuillier, «Bertholet Flémal : problèmes de catalogue et de chronologie», *La peinture liégeoise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Cahiers du CACEF, n° 127, p.18.

1998, Dominique Brême, catalogue de l'exposition de Manderen, n° 2.



*Le Christ en Croix*

Huile sur bois ; 0,675 x 0,485 m.  
 Au verso, cachet du panneauleur.  
 Inv. MV 1999.1.8

Charles Le Brun a toujours été tenu pour l'une des grandes figures de l'art français. Par sa science, que lui a conférée une connaissance approfondie de l'art antique et de l'art italien acquise lors d'un séjour en Italie (1642-1646). Par son rôle dans la peinture de son temps où il s'est trouvé le véritable fondateur de l'Académie royale (1648), le favori du célèbre Foucquet (1658-1661), puis de Louis XIV (1662-1690). Par ses grandes entreprises, dont la plupart ont eu la chance de subsister jusqu'à nos jours : la *Galerie d'Hercule* de l'Hôtel Lambert, le décor du château de Vaux-le-Vicomte, l'ensemble sans égal des quatre *Batailles d'Alexandre* (Louvre), le palais de Versailles avec sa *Galerie des glaces*, sans parler de la direction des Gobelins...

La plupart de ses ouvrages sont restés en place (Hôtel Lambert, Vaux, Versailles) ou sont conservés au Louvre (y compris quelques milliers de dessins et de cartons de fresques ou tapisseries). Ils sont relativement rares dans les musées de province (Lyon, Rennes, Arras, Mâcon, Le Mans, Château-Gontier...) et plus encore à l'étranger Florence (Offices), Modène, Nottingham, Bristol, Dulwich, Detroit, Montréal, Moscou.

Ce tableau peut passer pour l'un des plus précoces de Charles Le Brun. Il doit suivre de près le *Christ en Croix* du musée Pouchkine à Moscou (avant 1930 à l'Ermitage), peint lui aussi sur bois (0,52 x 0,40 m), signé et daté de 1637 (n°1 du catalogue de l'exposition Le Brun de 1963, reproduit). Certaines des maladresses juvéniles ont déjà

disparu, notamment le grand effet de panorama avec le groupe minuscule des Saintes Femmes. La conception apparaît ici plus assurée et le pinceau plus habile. On peut penser à une date proche de 1638-1639.

Cette datation se trouve confirmée par le fait que le tableau est peint sur un très beau panneau de bois, d'une seule pièce, légèrement incurvé mais resté intact. M. Sylvain Laveissière a reconnu au verso la marque MB du panneauleur anverso Melchior de Bouts ; or cette marque se retrouve sur plusieurs petits panneaux précisément peints à Paris par Lubin Baugin à une date qui ne peut être que 1640-1642.

Quant à l'attribution à Le Brun, elle est assurée par une gravure exécutée par François Poilly (1623-1696), donc du vivant de Le Brun, avec l'inscription *Le Brun invenit et pinxit / Poilly fecit*. L'estampe reproduit tous les détails du tableau, mais il manque le groupe des deux angelots. En fait, à regarder très attentivement, il semble que le graveur l'ait soigneusement effacé et remplacé par de simples nuées. Le pied de l'enfant qui était placé le plus bas apparaît encore. Peut-être Poilly a-t-il apporté cette modification sur le conseil de Le Brun lui-même, qui devait voir dans ce motif une maladresse de jeunesse.

Signalons qu'il existe du tableau une version sur toile, un peu plus grande (0,82 x 0,65 m). Elle est moins raffinée de facture, mais elle offre la même composition, sans différence notable. Nous ignorons sa provenance ancienne.

## HISTORIQUE

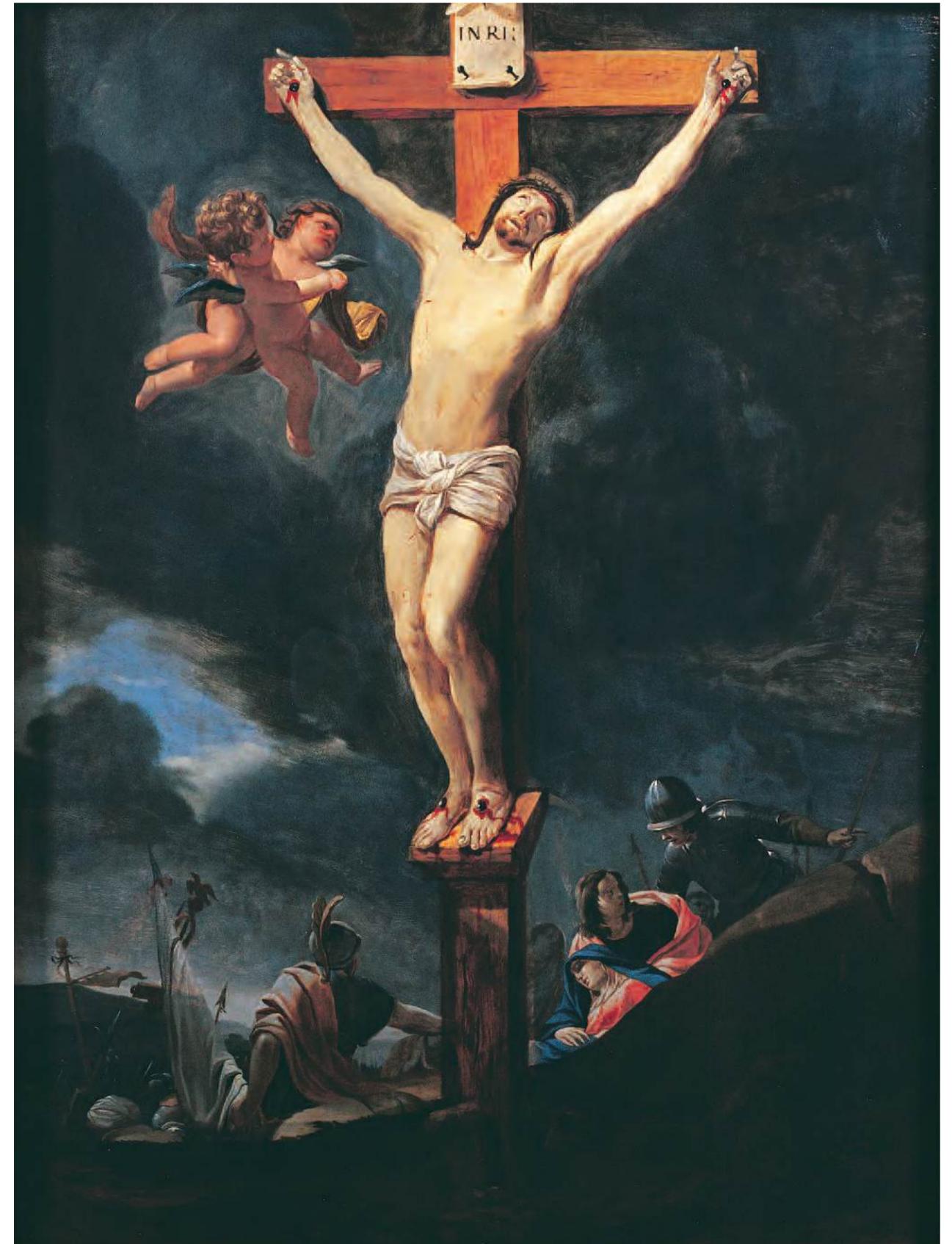
Acquis à Paris sur le marché d'art avant 1970,  
 sans provenance indiquée.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Le Plafond de Pandore*

Huile sur toile ; 0,655 x 0,83 m.  
Inv. MV 1999.1.9.



Il est facile de reconnaître dans cette esquisse un projet concernant l'Hôtel de la Bazinière, situé sur le bord de la Seine, quai Malaquais, et rénové à grands frais en 1653-1658. Son décor a depuis longtemps disparu, mais Nivelon a décrit avec précision ce plafond dans sa *Vie de Le Brun* (manuscrit perdu, une copie conservée, cf.p.100-105).

Il indique qu'il s'agit du «sujet de Pandore», exécuté en 1658, et «représenté dans un plafond octogone ayant environ trois toises de diamètre». «Les poètes anciens», écrit-il, «feignent dans leurs fictions que Vulcain, ayant formé par son art une très agréable fille composée de terre et d'eau et animée par son feu, il la présenta aux Dieux et Déesses, lesquels tous ensemble voulurent bien orner et remplir son chef-d'œuvre de ce qui était chacun en leur puissance». Ainsi voit-on «dans le milieu du plafond (...) Vulcain élevant et soutenant Pandore (...). De l'autre côté paroît Mercure, faisant partie de ce groupe, mais dans une différente action, ne paroissant toucher que de son caducée la boîte dorée qu'elle élève et présente à toutes ces divinités pour recevoir leurs présents». Puis viennent Jupiter assis sur des nuages,

HISTORIQUE  
Acquis à l'Hôtel Drouot,  
sans attribution, dans une vente sans catalogue.

EXPOSITION  
Versailles 2007, *La Galerie des Glaces*,  
Charles Le Brun maître d'œuvre, cat. n°67.

BIBLIOGRAPHIE  
Alain Mérot, *Retraites mondaines :  
Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*,  
Paris, Le Promeneur, 1990, p.169.  
Jacques Thuillier, «L'image au XVII<sup>e</sup> siècle :  
de l'allégorie à la rhétorique des passions»,  
in *Word and Image conference proceedings*, p.97, reprod. pl.3.

Junon, Apollon, Bacchus... Mais dans sa description Nivelon mentionne bien d'autres divinités qui sont «comme une couronne» environnant [ce beau sujet]. Au bord de la corniche, par exemple, on apercevait Cérès, avec son char attelé de deux lions et symbolisant la terre, Neptune et les divinités marines, Pluton et les divinités obscures. Sur les lambris mêmes du salon se trouvaient des tableaux en rapport direct avec le plafond. En fait, l'esquisse que nous avons sous les yeux n'est que l'élément principal d'un ensemble complexe et savamment ordonné.

Nivelon, du reste, insiste à plusieurs reprises sur le sens «mystérieux» qu'avait ce décor, et sur le fait qu'il fallait en interpréter chaque détail dans un sens «physique» et non «moral». Apollon, en cette occurrence, ne symbolise pas la poésie, ni Mercure la ruse. Ainsi le caducée que ce dernier approche du vase de Pandore signifie «l'appétit de propagation qui [...] ne peut être augmenté que par cet agent et messenger des dieux...». Profitant des aspects ambigus de la mythologie classique, Le Brun n'hésite pas à cacher sous des symboles savants une véritable cosmogonie : seuls les «curieux» suffisamment avertis pouvaient en démêler les ressorts...



Fin du XVII<sup>e</sup> siècle ou début du XVIII<sup>e</sup>

### *Le Christ au désert servi par les anges*

Huile sur toile ; 0,32 x 0,51 m.

Au verso, cachet de cire sans inscription, sur le châssis, à la plume, d'une écriture du XIX<sup>e</sup> siècle : *Franceschini de Bologne*.

sur une étiquette :

n°370. Paris. Christ sur la montagne par Michel Cornei...

Inv. MV 1999.1.14

Ce tableau illustre un épisode de la vie du Christ qui n'apparaît que dans l'Évangile de Matthieu (IV, 1-11). Le texte évoque la triple tentation de Jésus par le diable, après quarante jours et quarante nuits de jeûne dans le désert. La troisième tentation finit par le *Vade retro Satanas*. «Alors le diable le laissa. Et voici, des anges vinrent auprès de Jésus et le servaient». Sur cette toile petite, mais complexe, on aperçoit le Christ, encore épuisé par son long jeûne et sa lutte contre l'esprit mauvais, assis au seuil d'une grotte sombre qui évoque l'empire des ténèbres, mais devant un grand paysage tout de lumière et de sérénité. Délivré, il lève vers le ciel un regard où s'exprime l'«*incompréhensible union et communion sainte de la nature humaine avec la divine*». Trois anges descendent le reconnaître et le servir.

Ce sujet a été souvent traité par la peinture italienne et allemande. Il est plus rare dans la peinture française. L'interprétation la plus célèbre est le *Christ au désert* peint

HISTORIQUE  
Vers 1970, acquis chez un antiquaire de Tours ; le tableau proviendrait d'un château des environs

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

par Charles Le Brun vers 1653 pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris, et conservé au Louvre. Moins célèbre est celui de Jacques Stella qui se trouve à Florence, au musée des Offices, mais qui dut être bien connu à Paris du temps où il appartenait à sa nièce Claudine Bouzonnet. On y rencontre, sur la droite, un grand ciel nuageux et un paysage aux lointains délicats.

Nous n'avons pu savoir l'origine ancienne du tableau. Une inscription à la plume désigne pour auteur «*Franceschini de Bologne*», soit Marcantonio Franceschini, qui paraît hors de cause. Une autre inscription renvoie au contraire à Michel Corneille, apparemment Michel II Corneille, ce qui ne satisfait guère plus. Les drapés délicatement variés, la finesse de la nature morte, et surtout le paysage bleu et doré, si raffiné, devraient permettre d'identifier l'auteur de cette toile, qui nous échappe encore.



- Une autre version du *Christ servi par les anges* de Jacques Stella se trouve au musée de Portland. Sa comparaison avec notre tableau n'est pas satisfaisante non plus. En revanche, l'esthétique teintée de spiritualité de notre tableau, le traitement subtil du paysage, le raffinement de la nature morte nous ramènent à l'univers qui gravite autour de Philippe de Champaigne.

*Buste de saint Jean l'Évangéliste*

Huile sur toile ; 0,34 x 0,27 m.

Inv. MV 1999.1.10

Sebastiano Ricci est un héritier. Mais l'héritier de grandes traditions, et surtout, un héritier capable de s'approprier l'héritage et d'en tirer une expression personnelle. Après une formation à Venise même, il a mené une vie d'errances, travaillant à Bologne (avant 1680), puis à Parme et Plaisance, à Rome, à Florence, à Milan, à Venise, enfin à Londres (1712-1716), aux Pays-Bas et à Paris (1716). Après quoi il se réinstalle à Venise. De tant de contacts, sentis et compris avec intelligence, il tire un art d'une richesse de coloris et d'invention incomparable, d'une sensibilité et d'une fécondité déconcertante. Il n'a peut-être manqué à son génie qu'un peu d'inquiétude intérieure.

À première vue, ce saint Jean vu en buste pourrait paraître découpé dans quelque grand tableau comme un Calvaire.

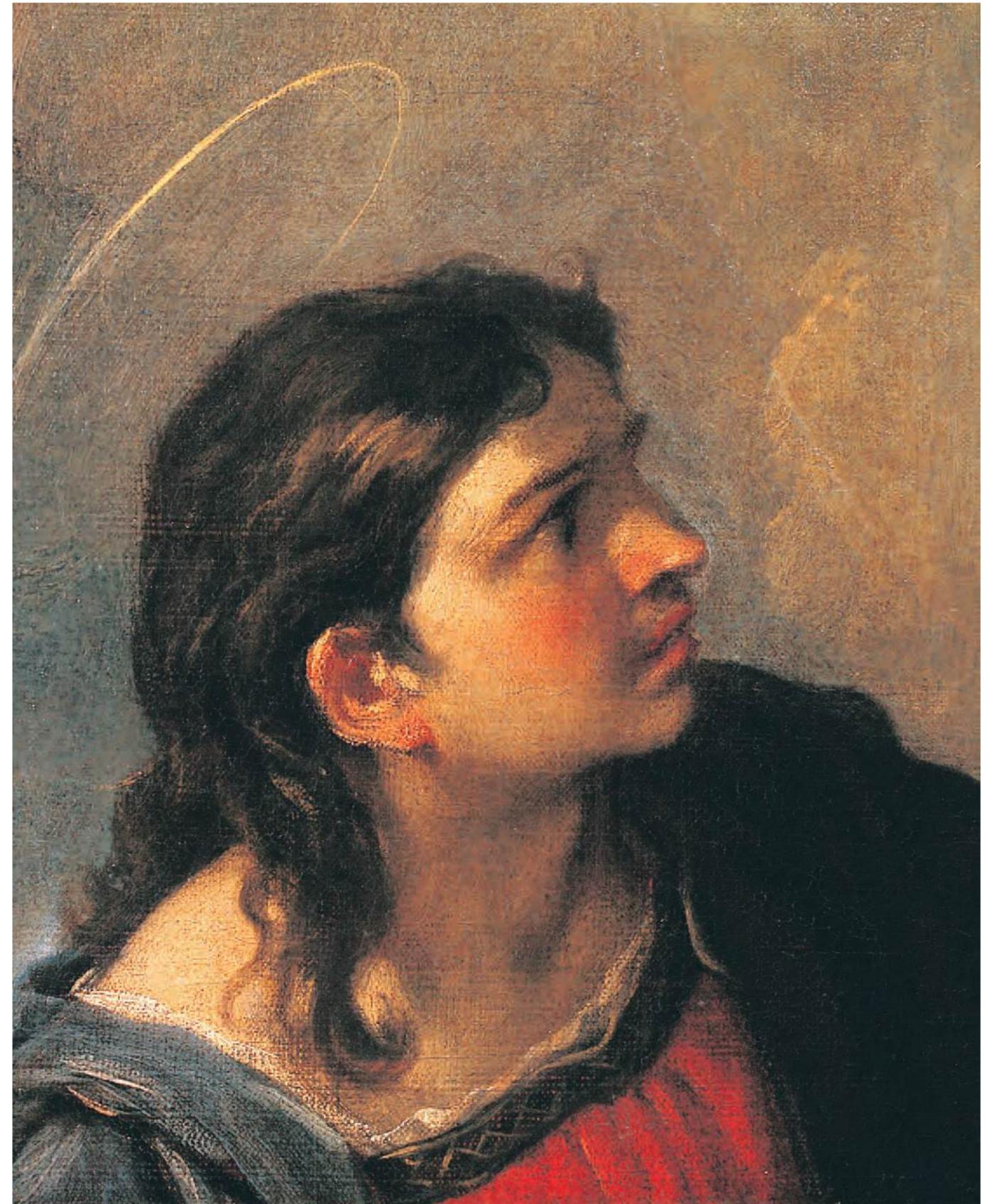
Mais nous n'avons jamais rencontré mention d'un tableau disparu ou détruit dont il eût pu provenir. Nous en sommes venu au point de nous demander s'il n'exista pas quelque Crucifix sculpté ou peint qu'ait accompagné un «regard», c'est-à-dire en l'occurrence une figure de la Vierge et de saint Jean en bustes, comme il en existait souvent au XVII<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre, de très belle qualité, a été reconnue par Pierre Rosenberg comme de la main de Sebastiano Ricci. Ce que confirment la douceur du modelé, la richesse du coloris et la sensualité. Il s'y ajoutent l'intensité du regard et une sorte de gravité intérieure, de «présence», assez rare dans ses œuvres, et qui pourrait indiquer une date relativement précoce.

HISTORIQUE  
Acquis sur le marché d'art.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.



Anvers, 1662 - 1749, Rome

*Paysage classique*

Huile sur toile ; 1,265 x 0,88 m.

Ni signé, ni daté.

Inv. MV 1999.1.11

Van Bloemen peut lui aussi passer pour un «héritier» : cet Anversois installé à Rome résume en effet dans son art toutes les recherches conduites sur le paysage en Italie du Carrache et du Dominiquin à Poussin et Dughet. Mais de cette richesse, tout comme Sebastiano Ricci, il tire une sorte de perfection dont ses successeurs ne pourront entièrement retrouver le secret : l'harmonie de compositions toujours équilibrées, avec de grands arbres et des collines aux lignes calmes, la science des beaux feuillés pénétrés de lumière, la clarté des lointains dont lui venait son surnom : l'*Orizzonte*. Sa très longue carrière lui a permis de produire un œuvre très considérable : Andrea Busiri-Vici en 1974 lui avait dressé un catalogue de 382 toiles. La plupart sont conservées encore à Rome. Elles sont rares en France et le Louvre n'en possède pas.

Comme presque tous les tableaux de Van Bloemen, l'œuvre n'est ni signée ni datée ; mais elle peut passer pour un excellent exemple de son art. Le lac, les bâtiments, les personnages dispersés dans une nature paisible et accueillante semblent inspirés des œuvres de Poussin (*Le Temps calme*, 1651) et de Dughet (suite des douze *tempere* de la galerie Colonna, Rome), avec un souci de la rhétorique qui l'emporte sur l'observation, mais qui ne glisse jamais jusqu'au style décoratif. Le miracle de Van Bloemen est justement dans cet équilibre, si parfaitement adapté aux palais romains. On se tromperait donc en cherchant un sens précis aux trois personnages qui se trouvent au premier plan : ils ne content pas une histoire, ils animent seulement la toile, et en chassent toute idée de solitude sauvage. Busiri-Vici a montré qu'ils étaient souvent l'œuvre de collaborateurs. Il semble qu'ici on puisse les estimer de la main même de Van Bloemen.



HISTORIQUE  
Acquis entre 1960 et 1966 chez un antiquaire de Dijon,  
sans provenance indiquée.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.



*La Dame à la mante noire*

Huile sur toile ; 0,815 x 0,640 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.13

Ce portrait, comme la plupart de ceux qui sont antérieurs à la Révolution et ne représentent pas quelque personnage illustre, a perdu au cours des siècles toute identité. Au plus peut-on dire que le modèle appartenait à un milieu distingué, et qu'il a posé vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il serait imprudent de vouloir citer un nom parmi les milliers de portraitistes qui se trouvent alors en France. Nous croyons plausible, mais nullement assuré, que l'œuvre ait été exécutée à Paris.

Le fait même que cette dame reste inconnue laisse mieux admirer la qualité de cet art. On utilise souvent pour ce type de portrait le terme de «baroque», alors qu'ici le peintre montre, psychologiquement et plastiquement,

autant de discrétion que de sobriété. Le personnage et le fond sont traités dans une gamme unie et très sombre. A peine si apparaissent sur la droite le bord du dossier d'un siège et sur la gauche un éventail fermé, qui suggèrent l'immobilité d'un modèle assis. Seuls les flots de dentelle blanche s'échappant des manches introduisent dans le tableau un motif inattendu. La couleur est réservée aux mains, très fines, de patricienne, et au visage, déjà âgé et las, qui semble dissimuler avec dignité et politesse une vie intérieure faite de souvenirs. Que l'on compare avec le *Portrait de femme âgée* de Bonnat (n°46) : on sentira combien le XIX<sup>e</sup> siècle gagnera en acuité et en force d'analyse, et comme il perdra en subtilité...

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché de l'art, sans nulle indication de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Le Sacrifice d'Iphigénie*

Huile sur toile, 0,925 x 1,18 m.

Signé et daté sur la cassolette à droite : *Restout fils 1760.*

Inv. MV 1999.1.12

Jean-Bernard Restout (1732-1797) était le fils de Jean Restout (1692-1768), descendant d'une dynastie de peintres alliée aux Jouvenet et aux Hallé. Il fit ainsi une carrière parisienne facile. Contrairement à ses ascendants, il prit soin de l'asseoir sur un assez long séjour à Rome ; mais cette expérience ne put le soustraire à l'influence de son père. Le monument que Christine Gouzi vient d'élever à la gloire de celui-ci (Arthena, 2000) permettra sans doute de mieux comprendre un jour ce qui relève du génie de l'un et de la fidélité de l'autre.

L'histoire d'Iphigénie constitue dans le grand cycle de l'*Iliade* un épisode essentiel et souvent évoqué. Il restait d'autant plus présent à l'esprit des peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle que Racine l'avait célébré avec des accents inoubliables dans la tragédie du même nom (1674). Mais on notera que ce n'est pas l'Eriphile du poète français qui figure sur cette toile, mais la biche substituée par Diane au

dernier instant, comme dans la version d'Euripide. Les peintres ont presque tous préféré ce motif gracieux à un coup de théâtre difficile à expliquer.

Signé et daté de 1760, ce tableau peut être considéré comme la première œuvre importante qui soit conservée de l'artiste. Il précède de cinq ans l'*Anacréon buvant et chantant* qui lui vaudra son agrément à l'Académie. La richesse du coloris est encore celle du plein XVIII<sup>e</sup> siècle, avant qu'elle ne soit touchée par le retour à la sévérité du pinceau. Un ciel bleu clair contraste avec le rouge du tapis et l'orange du drapé d'Iphigénie. Des taches de blanc et des carnations légères éclairent la toile. C'est dans une fête de couleurs magnifiquement agencées par le pinceau que se dénoue la drame. On dirait que Jean-Bernard, à cette date, se plaît encore à accentuer la vivacité des tons, alors que son père cherche constamment à les assourdir.

## HISTORIQUE

Acquis en 1975 de la galerie M. et G. Segal, à Bâle, sans indication de provenance. Mais le cadre ancien qui l'accompagne ne semble pas d'un dessin français, et pourrait indiquer que le tableau se trouvait depuis longtemps en Suisse ou dans les pays germaniques.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Nicole Willk-Brocard, «A propos de quelques tableaux d'histoire de Jean-Bernard Restout (1732-1796)», *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, éd. de la RMN, 2001, p.458, reprod. p.459.



## 19 France (ou Italie)

XVIII<sup>e</sup> siècle

### *Diane et Endymion*

Huile sur toile marouflée ; 0,15 x 0,29 m.

Inv. MV 1999.1.17

Cette esquisse semble avoir préparé quelque dessus-de-porte. Les corps sont habilement disposés en longueur, mais sur deux plans différents, ce qui anime l'étroite page. Le thème choisi est probablement celui des amours de Diane et Endymion. La déesse de la nuit, peinte sur le fond bleu pâle qui lui convient, descend rejoindre son amant qui se repose dans une sorte de grotte envahie de ténèbres. Son approche illumine le visage et les épaules du jeune homme. Tout est dit en quelques touches alertes. Autour d'une grande diagonale s'opposent une zone d'ombre et une zone de lumière, et s'organise le jeu des bleus, des jaunes et de l'écarlate. La rapidité du pinceau dissimule une grande expérience. Mais dans l'état présent des recherches, il serait sans doute téméraire d'avancer un nom.

#### HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Sujet historique*

Huile sur toile ; 0,48 x 0,39 m.

Ni signé, ni daté.

Inv. MV 1999.1.16

Nous ne connaissons pas de tableau achevé qui corresponde à cette esquisse délicate et presque sévère. L'action est traitée avec une grande retenue, qu'accentue encore l'architecture qui occupe la moitié de la toile. Mais nous avouons que deux obstacles empêchent sa pleine compréhension : l'interprétation du sujet et l'identification de l'auteur.

Il faut se garder de lire trop hâtivement le sujet. Nous avons naturellement pensé d'abord à la Contenance de Scipion, épisode célèbre de l'histoire antique. Scipion l'Africain, après la prise de Carthagène avait reçu pour part du butin une belle jeune fille ; il la rend à son fiancé et lui donne pour dot les trésors que ses parents avaient préparés pour la racheter. Cet exemple de générosité, conté par Tite-Live, Polybe et Valère-Maxime, a été très souvent représenté.

Mais ici l'auteur de l'esquisse n'a-t-il pas cherché à ruser avec le sujet ? On n'aperçoit pas la présence des parents. Dès lors il pourrait s'agir de quelque épisode de l'histoire de Cyrus et Panthée, par exemple le moment où Cyrus,

craignant que la beauté de Panthée n'exerce sur lui trop de pouvoir, confie sa garde à Araspe : ce qui pourrait expliquer l'âge et l'attitude avantageuse de l'homme vêtu de rouge. Mais que signifierait le geste de Cyrus vers les trésors qu'on amasse à ses pieds ? Une autre scène viendrait alors à l'esprit : celle du Pharaon qui rend à Abraham sa femme Sara, après l'avoir épousée en la croyant sœur et non femme du patriarche, et qui les renvoie avec tous leurs biens en Canaan. Ainsi se comprendrait mieux le voile et le diadème de la femme, qui n'est pas une jeune fiancée, la barbe et la gravité de l'homme du centre (la Bible dit qu'Abraham avait déjà dépassé soixante-quinze ans), et la curieuse coiffure du protagoniste, qui conviendrait à un pharaon (et fort peu à un général romain...)

Compte tenu de ces hésitations sur le sujet, nous croyons risqué d'avancer un nom pour le peintre. Au plus dirons nous que la sage ordonnance de la couleur – trois taches vives de rouge, de jaune et de bleu éclairées par la robe blanche de la femme et apaisées par un fond neutre – suggère une main française dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris du marchand d'art Bernard Chesnais.

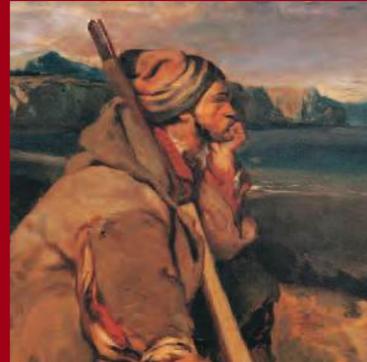
## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.





## Chapitre II

---

### *Mythes et réalité*

(XIX<sup>e</sup> siècle)

## 21 France ou Italie

Début du XIX<sup>e</sup> siècle

### *Sapho*

Huile sur toile ; 0,330 x 0,225 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.15

Tandis qu'Anacréon représente au XVIII<sup>e</sup> siècle la poésie amoureuse associée aux plaisirs, Sapho incarne la poésie poussée jusqu'à la passion et la mort. Pourtant, rien de plus harmonieux que cette image langoureuse, drapée à l'antique, dans la lumière fine d'un portique ouvert sur un parc.

Une fois de plus nous devons avouer ne pas reconnaître cette main habile, cette inspiration délicatement érudite et cette mise en scène, factice peut-être, mais d'une élégance parfaite. Il est difficile de dire si nous nous trouvons ici devant l'esquisse d'une grande toile, ou devant l'un de ces petits tableaux dont on aimait décorer les intérieurs au temps du Premier Empire. Sur le cadre figurait naguère une attribution à Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), qui nous semble peu convenir. Certains traits évoquent plutôt l'art de Léon Cogniet, élève de Guérin et prix de Rome en 1817 (1794-1880). Mais ce grand peintre, trop sous-estimé de nos jours, vécut si longtemps et eut tant d'élèves, que nous ne saurions prononcer aucun nom avec assurance.

#### HISTORIQUE

Acquis à Paris dans le commerce d'art,  
sans indication de provenance.

Le cadre, relativement ancien, portait le nom de Prud'hon.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Étude pour un torse d'homme nu*

Huile sur toile ; 0,30 x 0,26 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.49

## HISTORIQUE

Acquis vers 1965 à Paris, chez Paul Prouté, sans châssis,  
et compris dans un «arrivage» de dessins.

## EXPOSITION

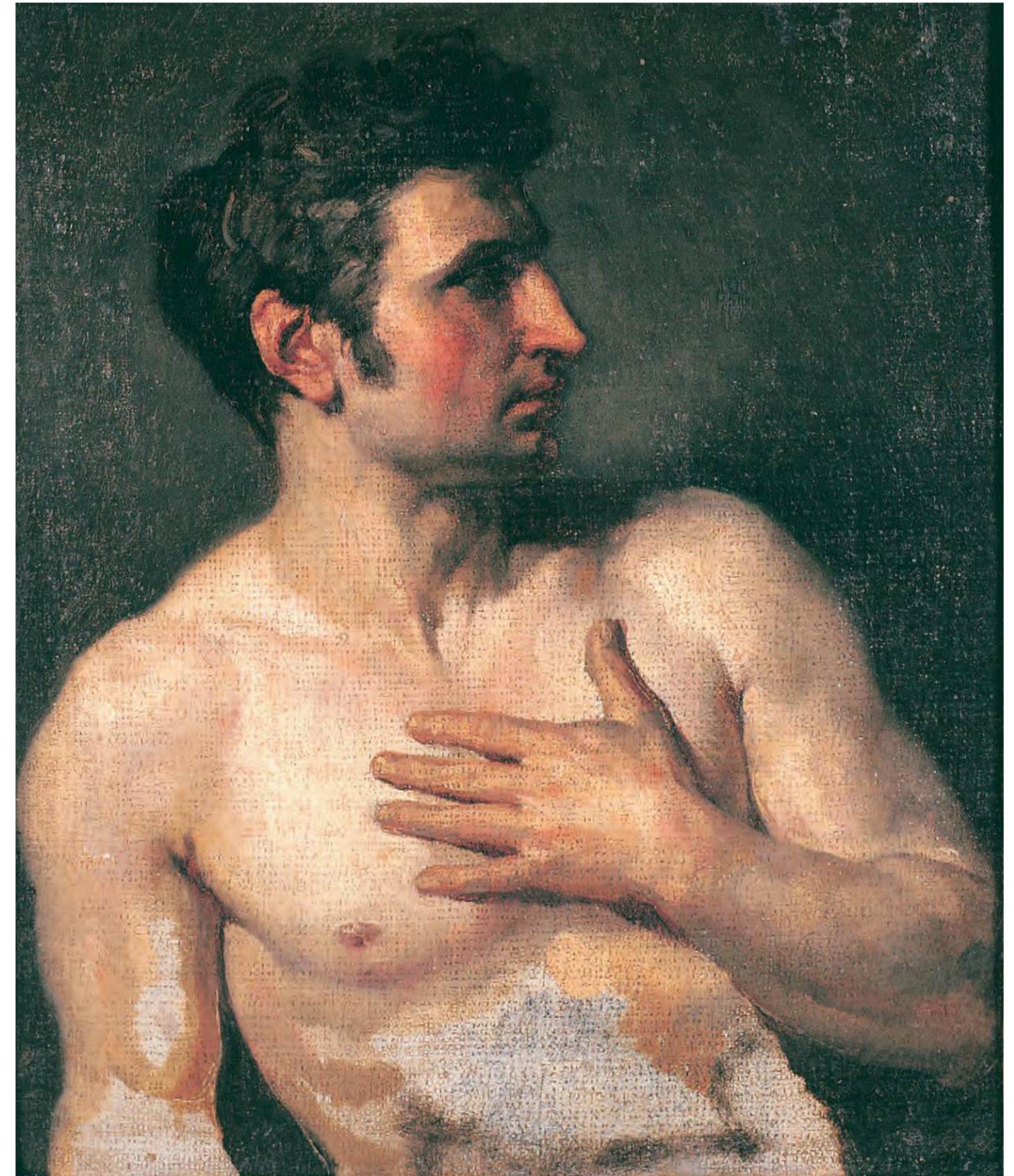
Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Il s'agit de toute évidence d'une étude d'après le modèle vivant, exécutée à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris. Il semble que ce visage au nez droit, imberbe, mais avec des «pattes»aux tempes, se retrouve dans nombre d'autres toiles. Ce modèle dut poser pour le nu autour des années 1810.

L'étude fut laissée inachevée, ce qui explique qu'elle ait été retrouvée dans un lot de dessins. Sa conservation est parfaite. La facture solide fait songer aux beaux empâtements d'un Géricault. La matière mince et souvent froide des «néo-classiques» fait place aux accents plus affirmés du premier Romantisme.



*Desgenettes s'inoculant la peste*

Huile sur toile, étude ; 0,34 x 0,43 m.

Mention au revers : *Projet pour les Pestiférés de Jaffa par Gros.*

Inv. MV 1999.1.50

Cette esquisse a malheureusement souffert quelque peu d'altérations dues à l'usage du bitume. Mais elle présente une grande importance pour l'histoire napoléonienne.

Seule, en effet, du moins à notre connaissance, et en dehors d'une estampe anonyme et assez médiocre, elle représente un épisode peu connu de l'expédition d'Égypte : le médecin en chef de la campagne, René Nicolas Dufriche, baron Desgenettes, s'inoculant lui-même le virus de la peste, lors du siège de Saint-Jean-d'Acre, pour rassurer les soldats sur la crainte (en fait très justifiée) de la contagion.

Desgenettes a lui-même conté l'épisode : *«Ce fut pour rassurer les imaginations et le courage ébranlé de l'armée qu'au milieu de l'hôpital je trempai une lancette dans le pus d'un bubon appartenant à un convalescent de la maladie au premier degré et que je me fis une légère piqûre dans l'aîne et au voisinage de l'aisselle, sans prendre d'autre précaution que celle de me laver les mains avec de l'eau et du savon qui me furent offerts. J'eus pendant plus de trois semaines deux petits points d'inflammation correspondant aux deux piqûres, et ils étaient encore très sensibles lorsqu'au retour d'Acre je me baignai en présence d'une partie de l'armée dans la baie de Césarée».*

L'épisode est donc tout différent de celui qui se situe à Jaffa, deux mois plus tôt, et qui concerne le général Bonaparte rendant visite aux pestiférés : scène que le peintre Gros fut officiellement chargé d'illustrer, plus ou moins fidèlement, dans un tableau qui triompha au Salon de 1804 (Musée du Louvre). Les commentaires abondent sur ce chef-d'œuvre, sur la première pensée sans doute plus fidèle à la vérité historique (Delgado Museum,

## HISTORIQUE

Acquis vers 1970 à Tours d'un antiquaire local, sans indication de provenance.

Une version plus aboutie de notre esquisse se trouve conservée au musée d'Amiens. Une copie (?) est passée sur le marché de l'Art en 2006 à Paris.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Nouvelle-Orléans), sur l'esquisse à l'huile du Musée Condé à Chantilly. En revanche nous n'avons jamais rien découvert qui concernât l'épisode de Saint-Jean-d'Acre.

Toutefois on peut être sûr que l'auteur de cette esquisse connaissait le tableau de Gros : il reprend la disposition générale de la scène, la double arcature ogivale laissant apercevoir le panorama, le pathétique des nus mêlés aux mourants. Tout suggère qu'il est parfaitement au courant du récit de Desgenettes : il l'illustre à la lettre, à ceci près pourtant que le médecin en chef ne signalait pas que Bonaparte eût assisté à cette démonstration spectaculaire. Bien reconnaissable au centre de la composition, sous l'arcade majeure, et signalé par la tache blanche de sa chemise à-demi défaits, c'est Desgenettes qui cette fois est le véritable héros du tableau. Comment ne pas se demander s'il ne l'a pas lui-même suscité ?

Resté au Caire jusqu'en 1802, nommé à son retour médecin-chef du Val-de-Grâce, puis, en 1804, Inspecteur général du service de santé des armées, il suivit les campagnes jusqu'à Waterloo. Disgracié sous la Restauration, il fut nommé médecin-chef de l'Hôpital des Invalides en 1830. On a lieu de croire qu'il n'était pas indifférent à sa gloire personnelle. En 1824, il fit exécuter par David d'Angers son portrait, accompagné par des bas-reliefs évoquant les grands moments de sa vie. N'aurait-il pas eu le projet – peut-être à une date relativement tardive – de faire peindre, en pendant aux *Pestiférés de Jaffa* de Gros, des *Pestiférés de Saint-Jean-d'Acre* qui eussent célébré son courage à l'égal de celui de Bonaparte ?



Paris, 1779 - 1838, Paris

### *Diane et Endymion*

Huile sur papier marouflé sur bois ; 0,265 x 0,165 m.

Ni signé ni daté.

Au revers, inscription manuscrite sur le bois :

*Esquisse du tableau de Diane et Endymion de JM Langlois,  
donné par l'auteur.*

Inv. MV 1999.1.48

Jérôme-Martin Langlois, fils d'un peintre miniaturiste parisien, fut l'un des élèves favoris de David. Mais en 1809 il obtint le prix de Rome, ce qui lui permit de séjourner en Italie, d'où il ne revint qu'en 1815. Son art n'est donc pas le simple reflet de celui du maître, et il semble que ses grands succès au Salon, en 1817 (*Cassandre*) et 1819 (*Diane et Endymion*) couronnaient des œuvres dont le public sentait la personnalité.

Le tableau qui valut à Langlois le plus d'éloges, la *Diane et Endymion* exposée au Salon de 1819 et déposée par l'État au musée d'Amiens en 1872, a malheureusement été détruit par la guerre. Le meilleur souvenir en est sans doute la présente esquisse, qui, peinte sur papier, a conservé toute sa fraîcheur. Il en existe une seconde, en collec-

tion privée, mais en moins bon état. Une réplique de l'original, exécutée à grandeur (3,17 x 2,11m.) peut-être sous la direction de l'artiste, a naguère appartenu à la galerie Charles et André Bailly de Paris (1988) et serait encore dans une collection privée.

On s'explique le succès obtenu au Salon par Langlois lorsqu'on regarde, dans cette petite esquisse, la beauté des nus, l'effet de clair-obscur, la lumière froide et bleue qui accompagne la déesse. Il y a là toute la grâce de la peinture Empire, mais aussi un délicat pressentiment romantique. Sans doute Langlois connaît-il *l'Aurore et Céphale* de Guérin (1810) et le voluptueux *Sommeil d'Endymion* de Girodet (1793) ; sans doute s'en inspire-t-il : mais c'est avec trop de bonheur pour qu'on songe à le lui reprocher.

#### HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art avant 1970.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Le Rachat des captifs*

Huile sur toile, étude ; 0,55 x 0,46 m.

Inv. MV 1999.1.47

La scène illustre l'action des pères Trinitaires, ou Ordre de la Très Sainte Trinité et de la Rédemption des Captifs, fondé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle par saint Jean de Matha pour libérer les chrétiens retenus prisonniers en Afrique du Nord, capturés pendant les croisades ou enlevés par les Sarrazins. Un moine descend l'escalier, un autre ôte ses chaînes à un captif, tandis que le dernier dépose sur une table les pièces d'or qui autorisent la libération d'un prisonnier. La rançon est versée à un homme au teint sombre, vêtu d'un costume oriental, avec sabre et turban ; deux autres captifs apparaissent, l'un au premier plan, enchaîné par le cou et les pieds entravés, l'autre au fond, derrière une grille, lui aussi enchaîné. Un garde, debout devant la grille, tient une pique. François Pidou de Saint-Olon (1646-1720), ambassadeur du roi à la cour du Maroc, a décrit les cachots où étaient enfermés les captifs ; les matamores, de l'espagnol *mata moros*, tueur de Maures, se présentaient comme de « grandes caves bien voûtées et basses, de douze à quinze pieds ». L'atmosphère silencieuse du tableau rend plus sensible le rapport singulier entre la pénombre et la lumière éclatante, qui forme une trouée dans un espace clos et sombre.

L'interprétation de ce thème fait songer à l'œuvre de François-Marius Granet intitulée *Rachat des prisonniers dans les prisons d'Alger*, grand tableau en largeur signé et daté « Granet F[acie]bat 1831 » (H.t. ; 1,515x2 m ; Louvre). On y voit une prison installée dans une grande cave voûtée, garantie par de solides grilles, où des moines viennent délivrer des captifs. Mais la scène comporte de nombreux personnages. Les volumes de Granet sont plus savamment construits, ses lumières conduites avec plus de subtilité.

Il ne semble pas non plus que ce tableau revienne à l'élève fidèle de Granet, Joseph Clérian (Aix, 1796 - Avignon, 1842), quoiqu'il paraisse avoir affectionné cette touche fluide et grasse, et ces effets romantiques de clair-obscur. Nous pencherions nettement pour l'ami et le condisciple de Granet, le comte Auguste de Forbin (1777-1841). Mais nous n'avancions ce nom qu'avec scrupule. La carrière officielle de Forbin est mieux connue que sa carrière de peintre. Ses dessins restent presque ignorés et ses tableaux sont rarement restaurés. Il faut espérer qu'un travail scientifique permettra un jour de porter un jugement plus assuré sur cet élève de David tôt converti au romantisme.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris, lors d'une foire d'antiquaires, sans attribution, mais avec l'indication d'une provenance provençale.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Jean-Luc Liez, *L'art des Trinitaires, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de Doctorat dactylographiée, Université de Nancy II, 2000, p.701-702, fig.581.



*Le Départ de Coriolan pour l'exil*

Huile sur papier marouflé sur carton (par Dominique Le Marois) ;  
0,32 x 0,40 m.  
Ni signé ni daté.  
Inv. MV 1999.1.52

Auguste Couder, qui appartient par sa naissance (1789) à la génération d'Horace Vernet, de Géricault ou de Delacroix, n'a pas cherché à s'inféoder à quelque doctrine ou quelque groupe. De là, trop souvent, l'impression de se trouver devant un artiste indécis ou d'un facile éclectisme. De son vivant même, en dépit d'un succès manifeste et de son élection à l'Académie, il a été laissé par la critique en dehors des classements, de sorte qu'il s'est vu rapidement oublier. Les commandes qu'il avait obtenues pour le Louvre (la Rotonde de la *Galerie d'Apollon*, 1819) et pour Versailles (la *Galerie des Batailles*, deux des grandes toiles, 1836 et 1838) ont été préservées ; mais dans les collections mêmes du Louvre on ne voit plus aucun tableau de sa main. Il faudra sans doute encore longtemps avant de pouvoir reconstituer et évaluer l'œuvre, probablement considérable, et les détours d'une carrière dont l'essentiel nous échappe.

Cette petite peinture était restée jusqu'à notre temps à l'abandon au fond d'un carton de dessins de Couder. Elle était brisée en deux morceaux qu'il a fallu réajuster ; mais par ailleurs elle était demeurée hors des atteintes de la

lumière et de l'humidité. Elle a donc conservé intacte la fraîcheur de son coloris.

Il convient certainement de la placer parmi les premières productions de l'artiste. On y verrait même volontiers, du fait de ses dimensions et de son sujet, l'une de ces esquisses auxquelles s'exerçaient les élèves de l'école des Beaux-Arts de Paris, où Couder travailla dans l'atelier de Regnault, puis de David.

Le sujet semble le départ de Coriolan pour l'exil, tel que l'ont conté Tite-Live et Plutarque. Fils d'une famille patricienne de Rome, Coriolan défendait ardemment la noblesse. Mais s'étant présenté au consulat, il est battu par les tribuns du peuple qui exigent son bannissement. Il quitte la ville, mais avec l'intention de se venger. Il se réfugiera chez les Volsques, peuple ennemi des Romains, et à leur tête reviendra mettre le siège. Les supplications de sa famille ne pourront arrêter sa colère. Seule sa mère pourra le faire céder. On devine qu'à la date de ce tableau le départ des « aristocrates » pour l'émigration, leur retour, leurs vengeances, et la réconciliation étaient autant de thèmes qui touchaient directement tous les esprits.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris dans un carton provenant du fonds de la famille, en même temps qu'une série de dessins encore jamais montés (Nancy, Musée des Beaux-Arts, cabinet des dessins). Cette huile n'était pas contrecollée et ne portait pas d'inscription.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Le Désespoir de Cuthullin*

Huile sur papier marouflé sur carton ; 0,33 x 0,41 m.

Inv. MV 1999.1.51

Profondément marqué par sa formation à l'École des Beaux-Arts, Couder n'oublia jamais l'antiquité classique et ses inépuisables sources de poésie. Ce qui n'empêchait pas qu'il se laissât tenter par d'autres modes, telle la vogue d'Ossian ou de Shakespeare. Le musée des Beaux-Arts de Nancy conserve un ensemble de dessins de Couder dont plusieurs sont inspirés par ces deux sources. L'une de ces feuilles, en particulier, offre un croquis qu'on peut interpréter comme le désespoir de Cuthullin, soit l'épisode du poème de Fingal qui évoque la jalousie et les plaintes de son rival :

«Du fond de la caverne de Cromla Cuthullin entend le bruit des combattants. Il appelle le brave Connal et le vénérable Carril [...] Trois fois Cuthullin veut courir au combat et trois fois Connal arrête ses pas (...) «Fingal triomphe, ne cherche pas à lui ravir sa gloire !» Alors Cuthullin se répand en pleurs : «Non, je ne serai plus renommé parmi les guerriers fameux... Ma gloire est morte. J'exhalerai mes gémissements dans les vents jusqu'à ce que la trace de mes pas s'efface

sur la terre [...] Et toi, belle et tendre Bragella, pleure la perte de ma renommée, car jamais je ne retournerai vers toi...».

Outre le dessin de Nancy, on connaît trois peintures où Couder paraît avoir développé le sujet. La première, au Musée Magnin de Dijon (0,32 x 0,46 m ; catalogue Laure Starcky, 2000, n°106, signée *Aug. Couder*), montre le vénérable barde Carril avec sa lyre cherchant à calmer la douleur de Cuthullin tandis que passe dans les airs l'ombre de Bragella. Dans une autre version, provenant de la collection Silguy, au musée de Quimper (0,33 x 0,41 m), Bragella n'apparaît pas et Cuthullin est au plus profond du désespoir. Le troisième exemplaire est celui de Vic (0,33 x 0,41) : le détail est plus poussé, les gestes plus expressifs, et au lieu du vieux barde Carril apparaît le brave Connal avec sa lance. On ne connaît pas dans l'œuvre de Couder de grand tableau correspondant à ces études. L'enthousiasme ossianesque était peut-être passé avant que le peintre eût entrepris une toile plus vaste...

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## BIBLIOGRAPHIE

Daniel Ternois, «Additions à Ossian et les peintres», in *Bulletin de la Société des Amis du musée Ingres*, Montauban, juillet 1972, p.7-17.



*Jeune Grec aiguisant son poignard*

Huile sur toile ; 0,315 x 0,240 m.

Inv. MV 1999.1.53

Né à La Chaux-de-Fonds en 1794, et donc français, Léopold Robert était venu à Paris en 1810 et avait étudié dans l'atelier de David avec l'espoir d'obtenir le Prix de Rome. La perte par la France du canton de Neuchâtel changea sa nationalité et l'exclut du concours. Il retourna en Suisse quand David s'exila, mais s'obstina à gagner l'Italie et fit si bien qu'il se trouva à Rome en 1818, mais sans les facilités et les obligations des pensionnaires français. Au lieu de s'obstiner à étudier le nu et la grande tradition de la Renaissance, il se tourna vers la scène de genre, en s'inspirant de l'actualité et du folklore. Cette rupture fit sa gloire. Ses petits tableaux à deux ou trois personnages, poussés à force de travail jusqu'à la parfaite simplicité du dessin et de la couleur, brigands de la montagne, femmes portant le costume des environs de Rome, obtinrent un succès immense et mérité. Léopold Robert aspirait à des compositions plus vastes et complexes lorsque, en 1835, dans un moment de dépression, il se suicida.

La correspondance de Léopold Robert prouve que dès février 1828 il travaille à un «*Jeune Grec aiguisant son poignard*», de grandeur naturelle (fait exceptionnel chez lui). L'œuvre est en passe d'être finie au mois de juin. Elle est livrée en 1829 au comte Frédéric Pourtalès de Neuchâtel. On ne sait où se trouve aujourd'hui cette version. Le sculpteur Thorwaldsen en réclame une réplique de petit format qui lui est remise en 1830 : elle est toujours conservée au musée Thorwaldsen, à Copenhague.



Léopold Robert  
*Jeune Grec  
aiguisant son couteau*  
1829  
huile sur toile, 49,1 x 14,9  
Thorvaldsens Museum,  
Copenhague  
© Niels Elswing

## HISTORIQUE

Acquis à Paris, à la galerie Pierre Gobert, d'un fonds provenant directement des héritiers de Léopold et Aurèle Robert, avec plusieurs dessins de Léopold (Musée des Beaux-Arts de Nancy).

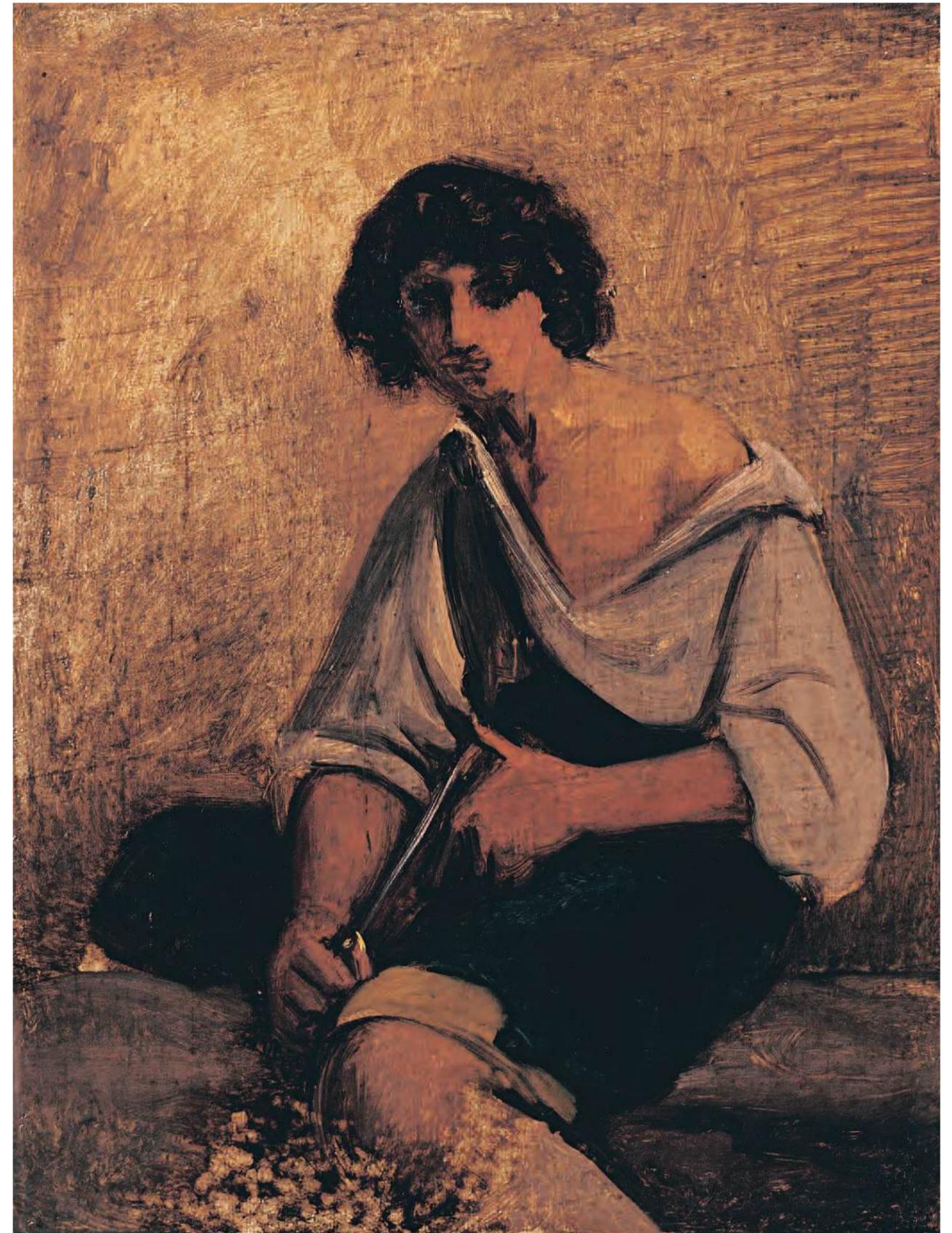
## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

La présente toile est une première ébauche, à un moment où le peintre a déjà conçu la pose de l'adolescent, mais l'imagine encore avec la tête nue et la chemise entr'ouverte sur l'épaule. Peut-être même précède-t-elle le beau dessin au crayon gras, très arrêté, du musée de Neuchâtel. C'est seulement un peu plus tard que Robert peut se procurer «*un véritable costume grec*» qui ne laisse plus voir que le visage et les mains. Non seulement l'aspect, mais l'esprit de l'œuvre s'en trouvent entièrement modifiés. Il l'écrivait lui-même : «*Au lieu d'un Romain qui ne serait autre chose qu'un assassin, j'en fais un Grec et l'action, sans la changer, prend un tout autre caractère...*». C'est le seul tableau connu où en effet Léopold Robert quittait la scène de genre pour exprimer des idées politiques – qui du reste, nous le savons par sa correspondance, le passionnaient assez peu.



*Jeanne la Folle au chevet de Philippe le Beau*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,325 x 0,25 m.

Au revers les mentions *Monvoisin Esquisse pour Jeanne la Folle (barré) by Deveria 1805-1865.*  
Inv. MV 1999.1.54

Monvoisin eut une double carrière. L'une, normale et passablement brillante, s'étend jusqu'à 1842. C'est celle d'un jeune Bordelais doué, qui à vingt et un ans se rend à Paris, suit l'enseignement de Guérin, n'obtient qu'un second prix de Rome, mais reçoit une bourse pour séjourner en Italie. Revenu à Paris en 1826 il connaît le succès et il est chargé de peindre à la *Galerie des Batailles* du château de Versailles la *Prise de Denain*, qu'il expose au Salon de 1836. Mais l'œuvre est refusée, ce qui brouille Monvoisin avec les milieux officiels. Son dépit est tel qu'en 1842 il accepte une invitation venue du Brésil. Alors commence une vie nouvelle, et très active, qui s'étendra du Chili au Pérou et comprendra la fondation d'une académie des Beaux-Arts, la création de divers ateliers, et de multiples commandes

de portraits. Il ne reviendra définitivement en France qu'en 1857. Ces vicissitudes n'ont pas facilité une connaissance exacte de ses œuvres, ni surtout de son art.

La petite huile exposée appartient évidemment à la première partie de la vie de Monvoisin, qui alors rejoignait volontiers l'inspiration romantique. Il s'agit de l'esquisse d'un important tableau conservé au musée d'Amiens. Elle évoque la mort de Philippe le Beau (1478-1506). C'est, naturellement, un drame où l'amour et la mort traversent de hautes destinées. Jeanne, reine de Castille et d'Aragon, anéantie par la mort de cet époux adoré, se sent déjà glisser vers la folie. Mais l'enfant lui-même restera marqué par cet instant tragique : Charles Quint (1500-1558) sera un grand empereur, mais à l'âme inquiète et sombre...

## HISTORIQUE

Acquis en 1967 à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Le Guetteur au bord de la mer*

Huile sur toile ; 0,30 x 0,38 m.

Ni signé ni daté.

Inv. MV 1999.1.55

Eugène Lepoittevin, né en 1806, appartient à la génération de 1830 (il envoie son premier tableau au Salon de 1831...). Mais il se situe dans cette partie du Romantisme qui préfère à l'inspiration littéraire la liberté de l'observation. C'est ainsi qu'il fut l'un des premiers à se passionner pour les vieilles bourgades de la Normandie, le pittoresque de leurs rues, la clarté de leur ciel changeant. Il se fit même construire à Etretat, en 1851, une petite maison et un atelier. Son œuvre, considérable et très éparpillé, reste fort mal connu. On s'accorde pourtant à en reconnaître pour la part la plus poétique ses marines et ses bords de rivière.

Cette œuvre est caractéristique d'un certain Romantisme. Il ne s'agit pas d'un paysage proprement dit : l'essentiel est le sujet. Mais en même temps le tableau exclut l'anecdote historique. Il mêle à l'étude du plein air l'observation d'un type populaire.

Le musée de l'Ermitage possède un tableau d'Eugène

Lepoittevin (inv. 5894) assez proche de celui-ci par la taille (0,355 x 0,435 m). Il représente cette fois un pêcheur au bord de la mer, assis auprès de paniers vides et d'une nature morte composée de moules, d'un gros poisson et d'une raie. La pose est analogue, et le même effet est tiré des vêtements grossiers et rapiécés, du bonnet rayé et du ciel nuageux. L'exécution semble seulement plus poussée et le monogramme *ELP* figure en évidence sur un tonneau. La simplicité de la composition et la liberté de la facture ont conduit Valentine Berezina à le placer dans les années 1840-1850. Cette date convient aussi au *Guetteur* qui semble, lui, dédaigner la pêche et attendre le passage des oiseaux de mer. Si le tableau de l'Ermitage offre des détails plus savoureux que celui de Vic, il lui manque peut-être la qualité la plus précieuse : cette poésie grave, et même un peu sauvage, qui habite le marin assis au bord de la crique, et dont la quête immobile ne finira sans doute qu'avec le jour.

## HISTORIQUE

Acquis dans le commerce d'art à Paris.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



Vercelli (Piémont), 1807 - 1867, Dijon

### *La Barque de César*

Huile sur toile ; 1865 ; 0,275 x 0,405 m.

Signé sur la barque des initiales *L.B.*

Au verso l'inscription :

*Esquisse du César exposée par Louis Boulanger  
au Salon de 1865 et donnée à Mr Joliet  
en mars 1867 par sa veuve.*

Inv. MV 1999.1.56

Boulanger, dont le père était d'origine lorraine, naquit en Italie et d'une mère italienne grâce aux hasards de l'épopée napoléonienne. Il eut une période heureuse : le temps où il était l'intime de Victor Hugo et où il pouvait se croire du génie. Mais dès 1835 il commence à douter de lui-même et à maîtriser ses élans lyriques. L'exil de Victor Hugo, en 1851 et la mort de sa sœur dévouée, Annette, vont changer profondément sa vie. Il se marie, obtient le poste de directeur de l'école des beaux arts de Dijon et la direction du musée. Il n'a rien perdu de la vivacité de sa main : mais il ne sait pas, comme d'autres, renouveler son inspiration aux sources mêlées de la seconde vague romantique.

Le sujet du tableau que Boulanger avait choisi pour le

HISTORIQUE  
Il s'agit de l'esquisse du tableau présenté par Boulanger au Salon de 1865 et aujourd'hui disparu. Cette esquisse aurait donc été donnée à la mort de l'artiste (le 7 mars) par sa veuve à l'un des frères Joliet, peut-être celui qui était alors maire de la ville. Acquis vers 1960-1965 d'un antiquaire de Dijon.

EXPOSITION  
*Louis Boulanger, peintre-graveur de l'époque romantique, 1806-1867,*  
Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1974.

BIBLIOGRAPHIE  
Monique Geiger, exposition *Louis Boulanger,*  
*peintre graveur de l'époque romantique, 1806-1867* (cf. supra).

Salon de 1865 était emprunté à la *Vie de César* de Plutarque. Poursuivant Pompée qui veut s'emparer du pouvoir, César cherche à remonter le fleuve Anius sur une petite embarcation afin d'atteindre Brindes. Mais la tempête se déchaîne, le pilote veut revenir en arrière, et c'est alors que César aurait prononcé les fameuses paroles : «*Risque tout et ne crains rien : tu conduis César et sa fortune*». On ne sait trop quel sens l'homme prématurément vieilli qu'était alors Boulanger pouvait donner à ces paroles d'obstination orgueilleuse. En revanche on peut se demander s'il aurait choisi ce sujet difficile sans les dix toiles que Delacroix venait de brosser dans les années précédentes et qui, sous le titre de *Jésus Christ sur le lac de Genezareth*, représentent toutes une barque vacillant sur les flots démontés.



Paris, 1810 - 1860, Paris

*Deux chevaux*

Huile sur papier marouflé sur bois ; 0,145 x 0,22 m.

Signé en bas à droite : *alfr.*

Inv. MV 1999.1.57

HISTORIQUE  
Acquis à Paris sur le marché d'art en 1967.EXPOSITION  
Jamais exposé.BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Fils d'architecte, Alfred de Dreux avait commencé une formation de peintre d'histoire sous la direction de Léon Cogniet. Mais il céda bientôt à son amour des chevaux et à l'essor de l'anglomanie qui imposait à la France la mode des courses et une passion durable pour l'équitation. Il fit ainsi une brillante carrière à Paris par des tableaux qui exaltent le cheval pour lui-même, ou par des portraits modernes de cavaliers ou d'amazones. Une grande toile comme le *Portrait de M. et Mme Mosselman et leurs deux filles* (Paris, musée du Petit Palais), daté de 1848, n'est pas seulement un morceau d'une grande science doublée d'habileté, et le témoignage précieux d'une époque : il peut passer pour l'un des traits d'union, assez rares dans

l'histoire, entre la peinture française et la peinture anglaise.

Il ne s'agit ici que d'une pochade, et rien ne donne à croire qu'elle préparait quelque grande toile. Mais bien mieux que dans les portraits de la société élégante où de Dreux cherche d'abord la distinction, on découvre ici un peintre savoureux. La construction est claire et solide, le coloris chaud, la touche rapide et riche. Dans cette petite scène empruntée à la vie moderne, nulle concession au réalisme : mais une belle franchise jointe au plaisir de peindre. L'artiste, qui dans son enfance avait connu Géricault, très lié avec son oncle, ne s'est jamais soucié de rompre ses liens avec le Romantisme, et se retrouve ici bien proche d'un Delacroix.



*Autoportrait à la palette*

Huile sur toile ; 0,33 x 0,245 m.

Signé et daté : *Melin 1839*.

Inv. MV 1999.1.58

Joseph-Urbain Melin, né à Paris en 1814, n'a pas laissé grand souvenir. Il entra à l'École des Beaux-Arts le 27 septembre 1830 et fréquenta l'atelier de Paul Delaroche et de David d'Angers. Il semble avoir débuté au Salon de 1836 et obtenu quelques médailles. Très peu de ses œuvres ont été identifiées. A partir de 1850, il s'est plus ou moins spécialisé dans la peinture animalière et les scènes de chasse.

Le principal intérêt de ce tableau n'est peut-être pas de nous rendre une toile signée et datée d'un artiste peu connu ; c'est, croyons-nous, de restituer l'image d'un peintre romantique de vingt-cinq ans, tel qu'il s'imaginait lui-même : en blouse rouge d'ouvrier et cravate autour du cou, la palette à la main, mais assis au bord de la mer, sur un rocher, et menacé par une sombre tempête. Le tout peint avec d'épais grumeaux de pâte. Il y a là une sorte de naïveté, mais trop sincère pour déplaire, et trop bien datée pour ne pas retenir l'intérêt de l'historien.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Néron et Locuste*

Huile sur papier marouflé sur carton ; 0,33 x 0,40 m.

Signé et dédié en bas à droite : *Jules Vignon à son ami Cheygn...*

Inv. MV 1999.1.59

Jules Vignon illustre assez bien à la fois les mérites et les défauts de l'ancien enseignement à l'École des Beaux-Arts. Auprès d'un bon maître l'élève faisait de rapides progrès ; mais s'il n'avait pas un caractère décidé et ambitieux, il pouvait ensuite, et jusqu'à sa mort, se contenter des seconds rôles. Né à Belfort en 1815, Jules Vignon eut la chance d'être reçu en 1831 dans l'atelier de Léon Cogniet. Il débuta au Salon dès 1833, mais il semble n'avoir jamais obtenu personnellement des commandes importantes.

La scène représente l'épisode bien connu de Locuste essayant un poison sur un esclave, devant Néron pensif. Les attitudes sont expressives sans être outrées, la mise en scène claire, la couleur habilement répartie, le drapé élégant, le pinceau ni trop sommaire ni trop attentif. La dimension de la toile est celle des essais pour le concours des Prix de Rome, et les élèves qui souhaitaient s'y risquer l'adoptaient très fréquemment. Nous avons ici un bel exemple de ces exercices dont beaucoup ont subsisté, souvent avec de fausses attributions. En l'absence de recherches sur l'œuvre de l'artiste, on ne saurait dire si par la suite Vignon quitta cette manière tempérée qui était celle de Léon Cogniet, et s'il fit mieux ou moins bien. Mais cette petite toile mérite de rester parmi les meilleurs témoignages de la tradition classique qui si longtemps commanda la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art avant 1975.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*La Vedette*

Huile sur toile ; 0,28 x 0,18 m.

Au revers, sur les débris d'une étiquette :

*Decamps, (g)uerrier m(aroc)ain.*

Inv. MV 1999.1.60

Né à Annecy en 1816, Adrien Guignet se rend à Paris en 1832. Il y rejoint son frère aîné Jean-Baptiste (1810-1857), qui lui-même étudie à l'École des Beaux-Arts. Adrien est admis parmi les élèves de Blondel, mais il échoue au concours du Prix de Rome en 1839. Il ne se décourage pas et expose régulièrement au Salon, notamment en 1841 son *Cambyse et Psammenite*, acquis par l'État (Louvre, 1,14 x 2,11). Il obtient la faveur du duc Albert de Luynes qui lui commande plusieurs toiles pour le château de Dampierre. Mais en 1854, il est brutalement enlevé par la variole. Sa réputation, déjà grande, s'efface très vite, et il faudra les efforts d'Henry Prévost, de Bruno et Jacques Foucart, de Sylvain Lavaissière pour reconstituer, à partir de 1960, son œuvre peint et dessiné.

Comme beaucoup d'œuvres de Guignet, ce petit tableau avait fini par être attribué à Alexandre Decamps (1803-1860). En fait la composition a été lithographiée par

1969, 18 mars, acquis à l'Hôtel Drouot, salle 7, comme anonyme.

## HISTORIQUE

## EXPOSITION

*Adrien Guignet, 1816-1854*, Autun, Musée Rolin, juin-septembre 1978  
Annecy, Musée Château, octobre-novembre 1978, n° 49, reprod.

## BIBLIOGRAPHIE

Sylvain Lavaissière, Catalogue Autun-Annecy (cf. *supra*, n° 49, p.41-42).

Leroux sous le nom de Guignet dès 1853-1854. Il dut en exister une grande version qui avait appartenu à la mère de l'artiste. Il n'est pas rare d'en rencontrer des copies plus ou moins médiocres sous des noms divers. Mais ici le fond maçoné, la pâte nourrie, grumeleuse, ne laissent aucun doute sur le caractère autographe de l'œuvre.

Cette «vedette» - c'est le terme ancien désignant une sentinelle de guet et que Guignet reprend à son compte - est caractéristique de son inspiration. À l'orientalisme, aux recherches archéologiques s'ajoute l'évocation du passé gaulois, de plus en plus à la mode, mêlée à certains modèles offerts par Salvator Rosa et ses *Caprices*. D'où ce curieux amalgame d'armure, de chemise, d'anneau d'oreille, de turban et de plume, dont l'intention est surtout de rompre avec l'antiquité classique et d'ouvrir la porte à une autre poésie du passé.



XIX<sup>e</sup> siècle*Le Christ mort*

Huile sur toile ; 0,26 x 0,345 m.

A gauche, vers le bas, traces illisibles d'un cachet rouge qui semble celui d'une vente d'atelier.

Inv. MV 1999.1.62

HISTORIQUE  
Acquis en 1967 à Paris sur le marché d'art,  
sans attribution.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Malgré toutes les tentatives le cachet, sans doute gratté par quelque marchand avec l'espoir de vendre cette esquisse sous un nom prestigieux, est resté illisible, alors que le reste de la peinture est en excellent état. D'autre part nous n'avons pu découvrir le tableau achevé qui dut lui correspondre. Nous préférons donc laisser l'œuvre dans un anonymat prudent.

La présence de la Vierge, au second plan, n'est qu'indiquée. Il s'agit d'abord d'une très belle étude de nu couché. Mais dès ce stade le peintre a su donner à l'œuvre une émotion authentique. Elle rappelle combien, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'inspiration religieuse continue à jouer un rôle important.



37 France (?)

XIX<sup>e</sup> siècle

*Le Sommeil de la mère*

Huile sur toile ; 0,38 x 0,215 m.

Inv. MV 1999.1.61

Ce tableau retient par deux aspects opposés, du moins en apparence. D'une part, aucune attribution plausible n'a été jusqu'ici possible. Il a été découvert en France, mais rien n'assure que le peintre était français. D'un autre côté, cette petite œuvre est capable, par son seul mérite pictural, de retenir le regard, de le captiver, au point de paraître bientôt un véritable chef-d'œuvre, alliant la perfection de la facture à la délicatesse du sentiment.

Le visage ridé, mais noble, abandonné au sommeil comme à l'approche de la mort, les mains usées, les lunettes restées sur le livre, tout est décrit sans complaisance, mais avec une tendresse infinie. Le peintre a renoncé aux facilités de métier : il rejoint, sans doute très consciemment, la technique des primitifs. Seuls le petit éclat qui anime la muraille ou les quelques franges éparses du châle révèlent une science que dissimule la sobriété de la mise en page.

HISTORIQUE

Acquis en 1967 à Paris, sur le marché d'art, découpé et sans châssis, mais en excellent état ; rentoilé et mis sur châssis par M. Delaval, de Dijon.

EXPOSITION

Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



Genève, 1822 - 1892, Paris

«*Le Rivage des Syrtes*», portrait de son fils

Huile sur carton ; 0,635 x 0,52 m.

Signé en bas à gauche : *PV Galland*.

Dédié en bas à droite : *à mon cher fils Henry Galland, 1885*.

L'œuvre a conservé son montage et son encadrement anciens.

Inv. MV 1999.1.63.

Fils d'un orfèvre parisien, arrivé très tôt à Paris, Pierre-Victor Galland commence son apprentissage chez l'architecte Henri Labrouste (1801-1875), puis entre à l'École des Beaux-Arts et se forme auprès du peintre Michel-Martin Drolling (1786-1851) et d'Eugène Ciceri (1813-1890), célèbre décorateur de théâtre. Très vite il devient lui-même l'un des plus grands décorateurs de son temps. Il reçoit des commandes prestigieuses pour la décoration d'hôtels particuliers, non seulement en France, à Paris et Marseille, mais aussi dans plusieurs autres capitales comme Madrid, Londres, Saint-Petersbourg, New-York et Stuttgart. Sa production, très considérable, mais destinée essentiellement à une clientèle privée, est aujourd'hui pour la plus grande part détruite, et il n'en demeure que les esquisses. Galland est absent de la plupart des musées. Font exception deux de ses œuvres majeures : à l'Hôtel de ville de Paris la petite *Galerie des Métiers* (1888-1891) restée

intacte, et au Panthéon la grande composition de la *Prédication de saint Denis* (1888), chef-d'œuvre méconnu (une grande étude à la sanguine est conservée au musée des Beaux-Arts de Nancy).

L'œuvre est identifiée par la signature et la date, mais aussi grâce à la dédicace par laquelle le peintre a voulu témoigner sa tendresse paternelle. Le buste se détache sur un horizon lointain. Le peintre choisit de découper sur le ciel un profil perdu d'autant plus attirant qu'il ne se livre pas. Les cheveux taillés à la manière florentine, la toque à crevés de la Renaissance, le vêtement qui suggère un justaucorps nuancé de rose et de jaune semblent renvoyer à l'Italie et à la mélancolie des mers toujours bleues. Le titre de *Rivage des Syrtes* avait été donné par le précédent possesseur et faisait manifestement allusion, sans peur d'anachronisme, au célèbre roman de Julien Gracq. Nous n'avons pas cru devoir le supprimer.

HISTORIQUE

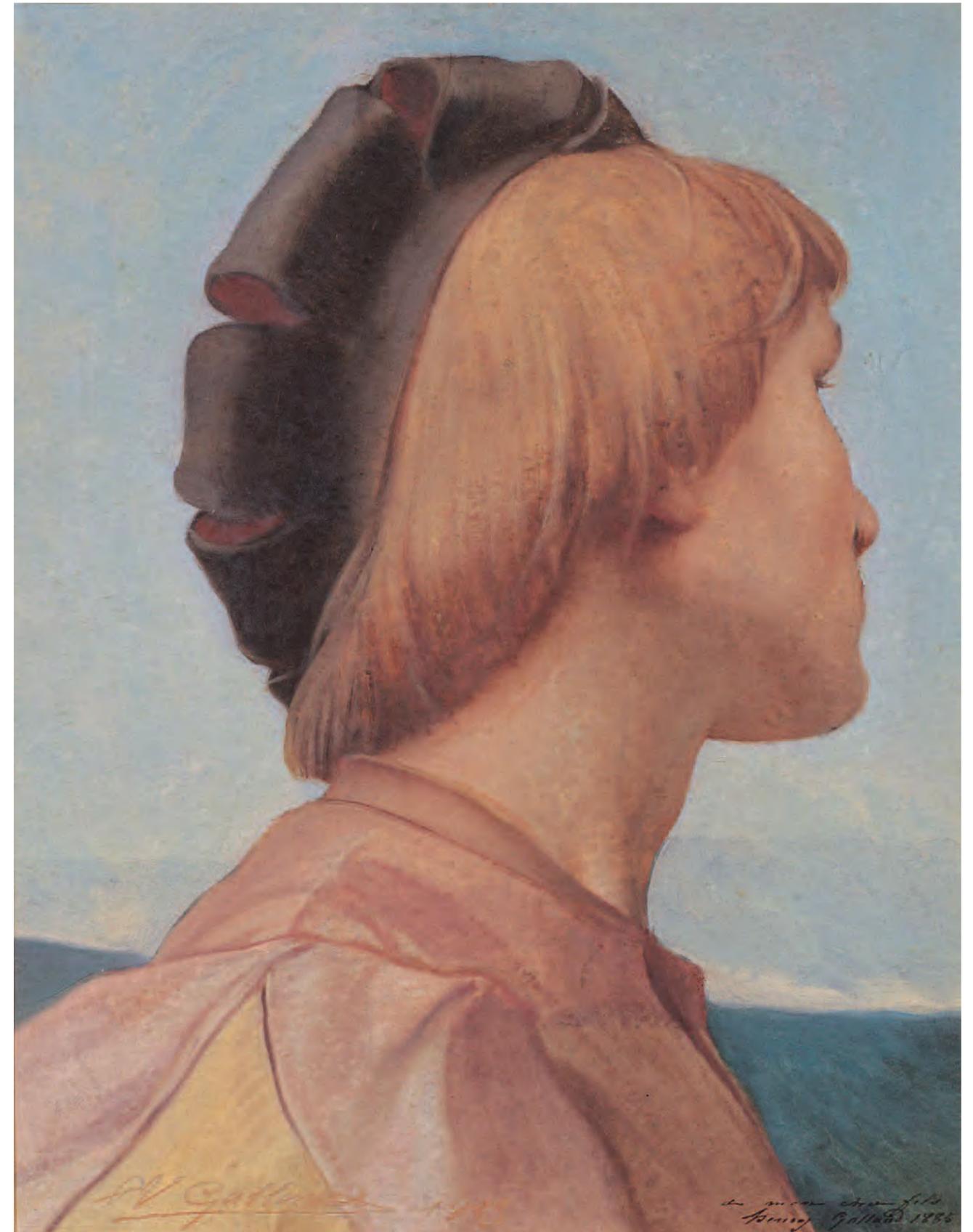
Acquis d'une galerie parisienne.

EXPOSITION

Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Sujet de l'Antiquité classique*

Huile sur toile ; 0,32 x 0,39 m.

Inv. MV 1999.1.64

Le XIX<sup>e</sup> siècle fut la grande période de l'architecture : la plupart de nos villes, Paris y compris, datent en majeure partie de cette époque, et presque tous nos grands édifices : mairies, théâtres, musées, gares... Il était naturel que se développât de façon parallèle une grande peinture décorative, que le XX<sup>e</sup> siècle eut à cœur de vouer au plus complet mépris. Voici seulement qu'on ose rendre hommage au plus inspiré de ces artistes : Puvis de Chavannes. Mais que d'ensembles fabuleux restent dans un demi mépris : pour ne parler que de la France, le Panthéon, la Mairie de Paris, le Capitole de Toulouse, les plafonds du Louvre et l'Opéra tristement mutilé par Chagall... Il reste du moins, dans ce dernier édifice, l'un des décors qui avaient été les plus admirés lors de sa création : le Foyer de Baudry.

Paul Baudry avait été un pur produit de l'École des Beaux-Arts, dans le sens le plus admiratif qu'on puisse donner à ce terme. Petit provincial, fils d'un humble sabotier, né dans une famille de douze enfants, il avait ressenti vers treize ans la vocation de peintre, et il avait bénéficié de ce jeu de bourses et de soutiens qui remplaçait tant bien que mal, depuis la Révolution, le mécénat d'une aristocratie éclairée. Avec une opiniâtreté d'adolescent pauvre, soutenu par le conseil municipal de La Roche-sur-Yon et le conseil général de la Vendée, il vient à Paris dès ses seize ans, en 1844, obtient en 1847 le Second Prix de Rome, puis le Premier en 1850. Cinq années à la villa Médicis, de 1851 à 1856, lui font pénétrer profondément l'art italien

de la Renaissance. Mais sa science et sa sensibilité ne laissent guère place à une inspiration originale. C'est avec la commande officielle du décor du Grand Foyer de l'Opéra (1865), précédée par un second séjour à Rome, qu'il retrouve ses grandes ambitions et la volonté de rivaliser avec les plus brillantes réalisations du passé et du présent.

Nous n'avons pas trouvé mentionné dans les œuvres exécutées par Baudry un sujet qui pourrait correspondre au présent tableau. Peut-être faut-il reconnaître un épisode apparenté à *l'Alexandre renfermant dans un coffre précieux les œuvres d'Homère*, sujet qui figurait parmi ceux du concours de 1830, mais n'était pas sorti au scrutin. Le format, le style même semblent indiquer un exercice du peintre exécuté pour se préparer au tableau du concours, peut-être dans le cadre des «esquisses peintes». On en rapprocherait le sujet antique conservé dans une collection particulière (h.t. ; 0,32 x 0,40 m ; n°3 du catalogue de l'Exposition Baudry de 1986, reprod.), et dont le sujet aussi est peu explicite (Pyrrhus réclamant le jeune Astyanax ?), ou même *l'Incrédulité de saint Thomas* du musée de La Roche-sur-Yon (h.t. ; 0,325 x 0,408 m ; *ibid*, n°5, reprod.). Il faut certainement placer l'œuvre entre 1845 et 1850. Mais la finesse du dessin, la sobriété du coloris témoignent déjà de l'habileté du jeune Baudry. La richesse du cadre qui entourait la toile lorsqu'elle fut découverte suggère que l'ancien propriétaire avait pleine conscience de la valeur de l'œuvre.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*La Musique allemande*

Huile sur toile, forme ovale ; 0,375 x 0,300 m.

Signé sur l'orgue au-dessus du clavier : *Baudry*.

Inv. MV 1999.1.65

Le décor du Foyer de l'Opéra commandé à Baudry comprenait au départ dix grands médaillons ovales de 2,20 mètres sur 1,60, chacun surmontant l'une des grandes ouvertures et symbolisant les musiques des grandes nations. A quoi s'ajoutèrent les voussures que Baudry, dès 1866, demanda à compléter en un plafond complet. Les dix grands médaillons furent donc élaborés avec un soin tout particulier, à partir de dessins et d'esquisses peintes. En 1866 il commença à les exécuter à grandeur avec des couleurs spéciales qui étaient censées produire un effet de fresque. L'expérience ne semble pas avoir répondu à son attente ; il l'abandonna et par la suite fit cadeau des quatre panneaux exécutés à Mme Edmond About «*qui y attachait le plus grand prix vu que les amours sont les portraits de ses enfants et de leurs meilleurs amis*».

Les dix grands médaillons définitifs sont toujours en place au Foyer de l'Opéra.

Le présent tableau, *Germania*, est le *bozzetto* de l'allégorie de la musique allemande, que Baudry représente comme essentiellement religieuse, sans pour autant renoncer à se servir du nu pour les figures des enfants.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Jacques Thuillier, «Pompier. Peinture et sculpture», in *Encyclopedia Universalis*, reprod. p.1179.



*La Musique française*

Huile sur toile, forme ovale ; 0,35 x 0,27 m.

Signé en bas au centre : *Paul Baudry* ;

Inv. MV 1999.1.66

Quoique de mêmes dimensions que la *Musique allemande*, la *Musique française* n'est pas le pendant exact de celle-ci (et seul le hasard a permis de réunir les deux toiles). Le coloris est ici nettement plus vif, et l'ovale ne comporte pas dans le haut l'échancrure qui répondait aux stucs du foyer. Il s'agit d'une de ces réductions que réclamaient à Baudry, vers la fin de sa vie, de très riches amateurs. Celle-ci dut être la «réduction d'un médaillon du Foyer de l'Opéra», haute de 0,35 x 0,26 m, cataloguée sous le n° 160 et le titre *France* à l'année 1884. Il appartenait alors à «M. Mathieu Mavrocordato», qui avait dû faire exécuter le magnifique cadre actuel. Baudry tenait à rester fidèle à son dessin ; mais inquiet pour le coloris de ses œuvres, que menaçait alors l'éclairage au gaz du théâtre, il semble avoir tenu à l'aviver dans les répliques peintes vers cette date. Loin de faire douter de leur caractère autographe, ces carnations plus fraîches sont preuves d'authenticité.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

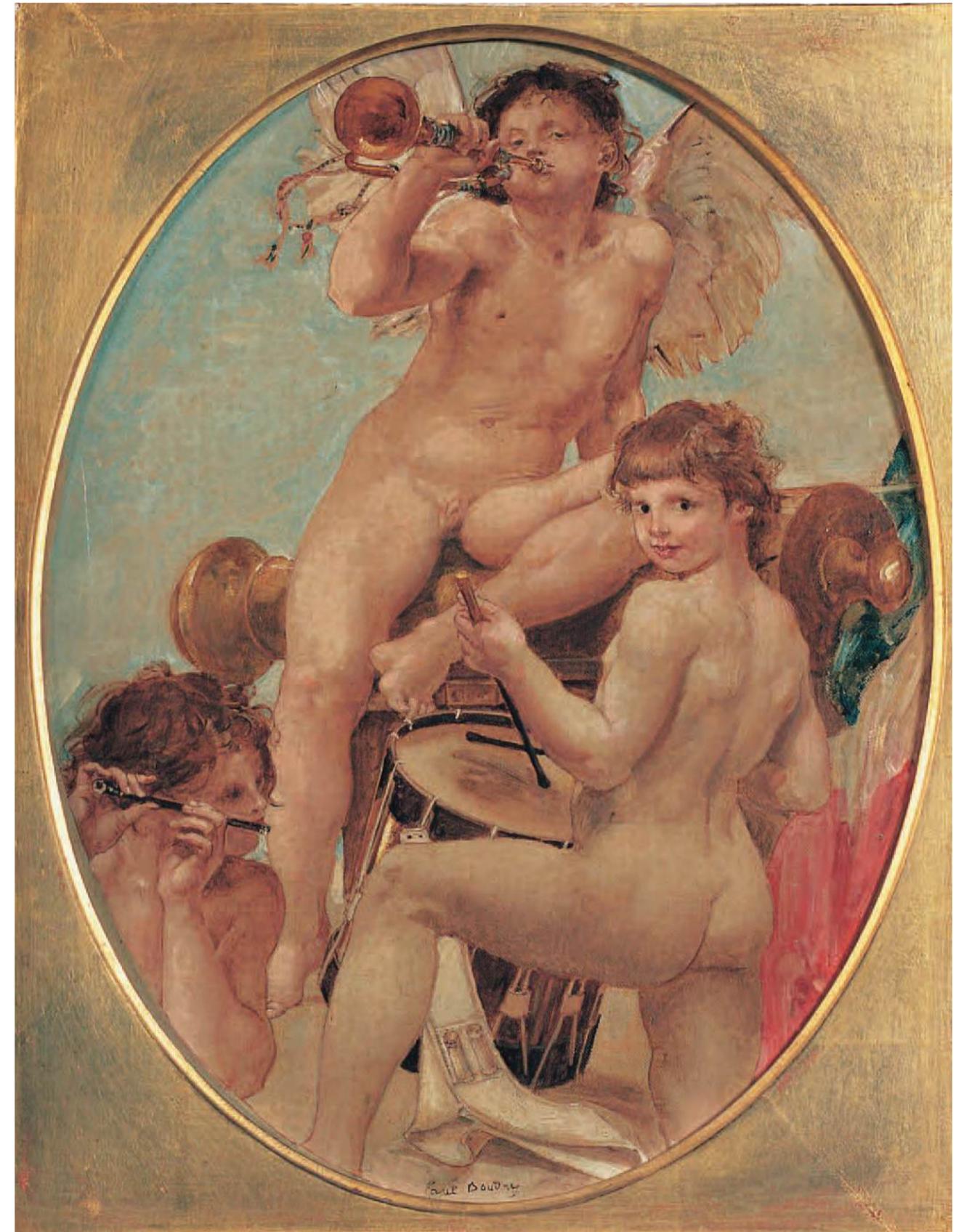
## EXPOSITION

*Rétrospective de Paul Baudry*,

Salon des artistes français, Paris, Grand Palais, 1929, n° 160, p.82.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Projet pour le plafond de la Grand'Chambre de la Cour de Cassation*

5 études sur toile, montées sur une même toile de 0,465 x 0,555 m.  
 Au centre, ovale, inscription en bas à la plume : *projet de M. (?) Duc* ;  
 en haut : 1881 PARIS, PRUDENCE , signé B ; en bas : FOI, signé B ;  
 à droite : VIGILANCE, signé B ; à gauche : PAIX, paix (répété), signé B.  
 Inv. MV 1999.1.67

## HISTORIQUE

Acquis vers 1978 à Paris, galerie De Bayser.

## EXPOSITION

*Catalogue des œuvres de Paul Baudry*,  
 introduction par Eugène Guillaume,  
 Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1886, p.335.  
*Paul Baudry*, Musée d'Orsay, exposition sans catalogue.

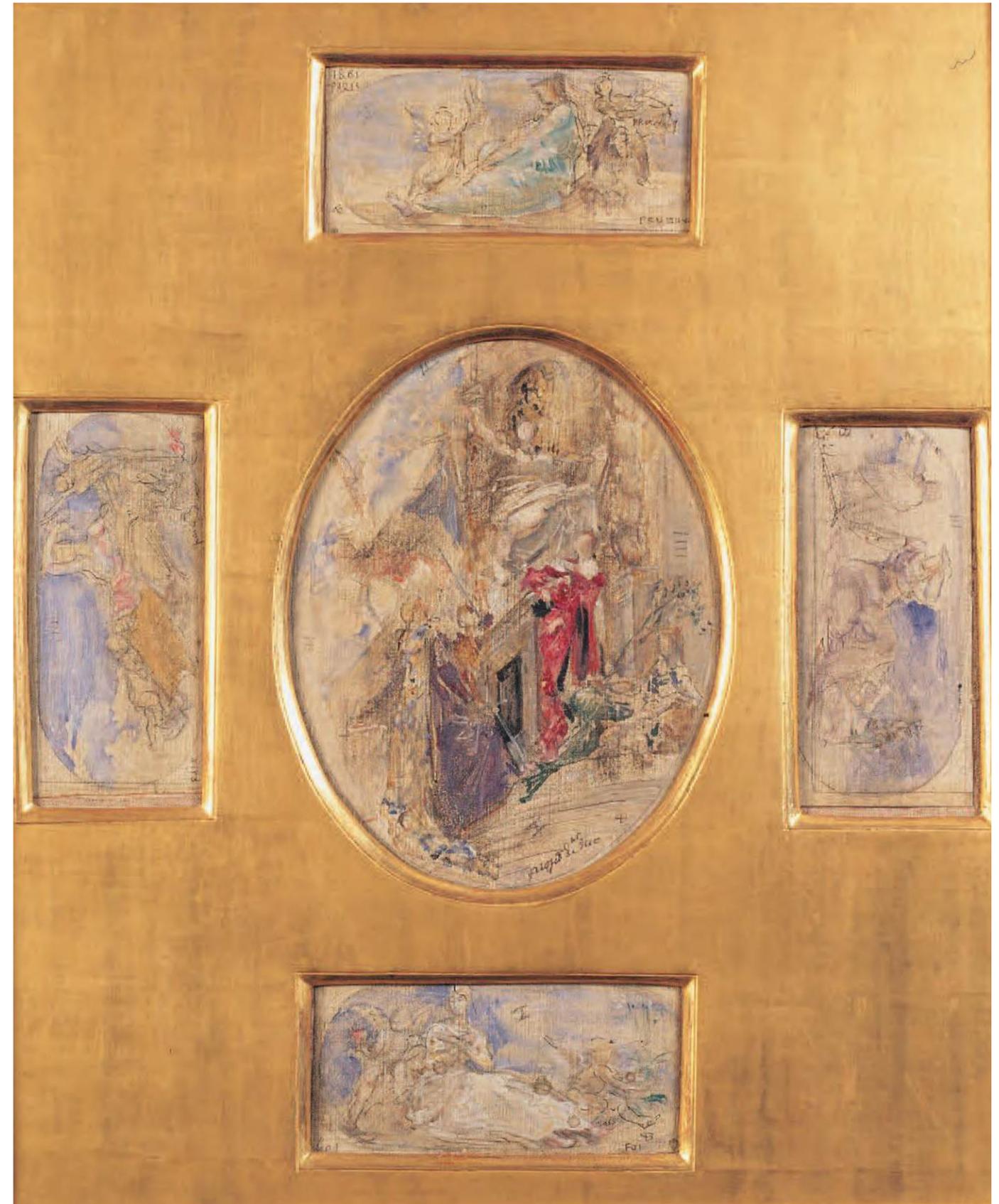
## BIBLIOGRAPHIE

Véronique Goarin, «Projet pour le plafond de la Grand'Chambre de la Cour de Cassation », *Baudry, 1828-1886*, Musée d'Art et d'Archéologie, La-Roche-sur-Yon, 17 janvier - 31 mars 1986, n° 70.  
 Marie-Laure Crosnier Leconte, *La Cour de Cassation et son décor*, Paris, musée d'Orsay, 25 juin - 15 septembre 1991, Dossier 4 (architecture), Pavillon Amont, p.58-72, reprod. couleurs, p.63.

La Commune ayant incendié sans remède la fameuse *Chambre dorée* du palais de Justice de Paris, l'architecte officiel Joseph-Louis Duc proposa de construire à sa place la Grand'Chambre de la Cour de Cassation et de confier le décor du plafond, représentant la *Glorification de la Loi*, à Paul Baudry, qui accepta le 28 mars 1878. Mais Duc mourut le 22 janvier 1879. L'architecte Ernest Coquart (1831-1902) fut commis aux travaux de la Cour de Cassation ; avec lui, les travaux se prolongèrent tant que Baudry, qui avait déjà peint la partie centrale, ne put la voir mettre en place ; il mourut avant d'avoir exécuté le reste du plafond, comme un peu plus tard, en 1891, Jules-Elie Delaunay, qui l'avait remplacé.

On a souvent vu dans la présente esquisse une étude pré-

paratoire de Baudry. Nous croirions plus volontiers qu'il faut prendre à la lettre les inscriptions portées par l'artiste lui-même : il s'agirait de l'évocation du projet laissé à sa mort par Duc et dont la partie principale avait déjà été réalisée par Baudry et allait être présentée au Salon ; cela, au moment où Coquart tentait d'obtenir du ministère une nouvelle distribution du plafond. Une seconde esquisse, acquise par le Petit Palais, semble elle-même se rapporter à la transformation de la partie centrale d'ovale en octogone. D'une extrême subtilité, et plus légère qu'une aquarelle, l'esquisse de Vic montre comment ces toiles qu'on appelle encore trop souvent des «grandes machines» étaient bien souvent au départ d'impalpables formes conduites par la pensée jusqu'à leur juste alliance de volumes et de lumières.



*Tête de jeune fille*

Huile sur toile ; 0,45 x 0,32 m.

Signé en haut à droite, à l'encre : *Baudry* ;

inscription en bas à gauche, dans la pâte : *vendredi*.

Inv. MV 1999.1.68

## HISTORIQUE

1886, lors de l'exposition de l'École des Beaux-Arts, est mentionné comme appartenant à M. Henri de Clermont sous le n° 389 ; mais n'est pas exposé.

Acquis en 1974 à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

*Baudry, 1828-1886*, Musée d'Art et d'Archéologie, La-Roche-sur-Yon, 17 janvier - 31 mars 1986, La Roche-sur-Yon, 1986, n° 74.

*Paul Baudry*, Musée d'Orsay, exposition sans catalogue.

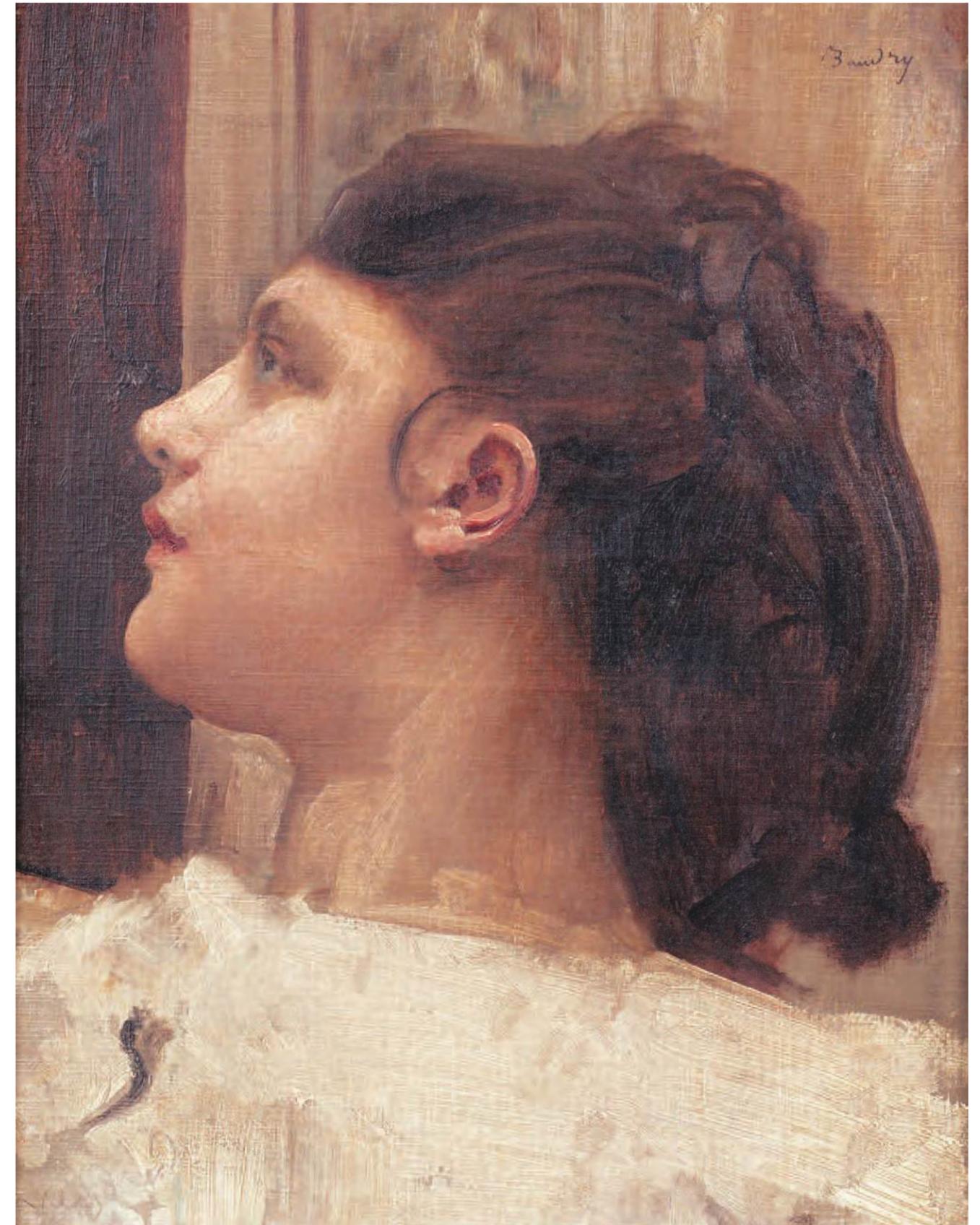
*Paul Baudry, Les portraits et les nus*, La Roche-sur-Yon, 2007, n°76

## BIBLIOGRAPHIE

Véronique Goarin, «Projet pour le plafond de la Grand'Chambre de la Cour de Cassation», *Baudry, 1828-1886*, 1986, n° 74, p.154, reprod. p.155.

Marie-Laure Crosnier Leconte, *La Cour de Cassation et son décor*, Paris, musée d'Orsay, 25 juin - 15 septembre 1991, Dossier 4 (architecture), Pavillon Amont, Paris, 1991, p.62, reprod. couleurs.

Il semble qu'on ait reproché à Baudry, lorsqu'au Salon de 1881 fut exposée sa *Glorification de la Loi*, un certain manque de «convenance». Ce sujet austère avait été traité sur un mode trop souriant : ciel lumineux, carnations légères, visages charmants. Il aurait répondu : «*Je ne sais pas de meilleure manière de glorifier la Loi pour un peintre, qui n'est tenu d'être ni un légiste, ni un pédant, que de la rendre agréable et de lui conquérir des amoureux*». Un fait curieux confirme ce parti : la position donnée à la tête du Premier Président de la Cour de Cassation semble directement inspirée par cette étude de jeune fille, dont le cou semble même sortir de la cape d'hermine...



*Laocoon et ses fils*

Huile sur toile ; 0,315 x 0,47 m.

Signé à droite au-dessus de la vague, en rouge F. EHRMANN.

Inv. MV 1999.1.78

Ehrmann est bien moins connu que Baudry ou Jean-Paul Laurens. Pierre Vaisse, dans une belle étude publiée en 1976 dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français* (p.341-361), a pourtant révélé l'importance et l'originalité de ce peintre. Avant de tomber dans l'oubli, Ehrmann avait fait une brillante carrière parisienne. Formé dans l'atelier de Gleyre, il avait obtenu de beaux succès au Salon, et d'importantes commandes décoratives, pour le *Salon des Muses* du palais de la Légion d'honneur, pour la *Salle des Fêtes* de l'Hôtel de ville de Paris, pour une tenture des Gobelins, etc. Si ces grandes entreprises sont encore conservées, Ehrmann est absent du Louvre et de la plupart des musées, à part Strasbourg, Colmar, Clermont-Ferrand, le Havre et Neufchâtel. Il reste, pratiquement, un peintre à redécouvrir.

Dans sa première période, Ehrmann s'était intéressé particulièrement à l'Antiquité. Ni l'actualité (guerre de 1870) ni l'inspiration religieuse (vitraux) ne purent l'en détourner durablement. C'est, au dépit de l'apparence première, un sujet antique qu'illustre le présent tableau.

Il s'agit, en effet, d'un épisode tiré de l'histoire de Troie. Virgile, dans son *Enéide* (chant II) en a mis le récit dans la bouche même d'Énée, qui conte à Didon l'agonie de la malheureuse cité. Mais cet épisode dramatique semble avoir été rendu célèbre dans l'Antiquité par la *Petite Iliade* d'Arctinos de Milet, poète épique du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle,

dont les œuvres ont pour l'essentiel disparu. Il évoque la mort de Laocoon, prêtre d'Apollon à Troie, et de ses deux fils, qui, au moment où ils s'apprêtaient à faire un sacrifice à Poséidon, furent assaillis et étouffés par deux serpents soudain sortis de la mer. Le sujet avait été traité dans un groupe sculpté de grandes dimensions qui, retrouvé à Rome à la Renaissance, fut considéré comme le plus bel antique parvenu jusqu'à nous. Du coup la plupart des peintres se sont abstenus d'évoquer ce sujet, désespérant de pouvoir surpasser, ni même égaler le sculpteur.

Ehrmann ne l'ignore nullement. Mais il renverse entièrement le problème. C'est évidemment le supplice du père et des deux fils qui est l'élément essentiel : le peintre le relègue dans un quart de la toile et noie tout le reste dans un paysage sombre. C'est le jeu des courbes et des contre-courbes qu'on admire dans le groupe de marbre : Ehrmann choisit la couleur, et si la mise en scène est habile, tout se fond dans l'éclat de la lumière, et l'on distingue à peine des anneaux des serpents. Les fils de Laocoon ne sont plus des adolescents presque adultes, mais de jeunes enfants épouvantés par l'apparition des reptiles. Le sentiment de vengeance sacrée a entièrement disparu. Mais sans nulle volonté de dérision. Au moment où le peintre du XIX<sup>e</sup> siècle rend à l'image trop illustre des dimensions humaines, il l'entoure d'une poésie inattendue que créent l'effet de clair-obscur, la présence de la nature, de sa beauté et de sa menace.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

*Dragons*, château de Malbrouck, Manderen, 16 avril-31 octobre 2005.

## BIBLIOGRAPHIE

Catalogue d'exposition n°8.



*Portrait de Félix Julien*

Huile sur papier marouflé sur bois ; 0,46 x 0,34 m.

Signé en haut à droite : *Ln Bonnat* ; dédié en haut à gauche : *à Félix Julien*.

Inv. MV 1999.1.69

Léon Bonnat est resté célèbre, même si le XX<sup>e</sup> siècle l'a résolument banni de l'histoire de l'art au nom du «modernisme». Sa très longue vie a fait de lui la cible des extrémistes de tous ordres. Mais tous les lazzi n'ont pu déguiser qu'il s'était fait lui-même, poussé par une vocation pressante et profonde ; et pour dissimuler sa science impeccable et sa parfaite honnêteté il a fallu soustraire à la vue la plupart de ses œuvres. Pourtant son *Martyre de saint Denis*, à l'entrée du Panthéon (1885), est un tableau d'histoire d'une puissance exceptionnelle, son grand *Cardinal Lavigerie*, au musée de Versailles, est l'un des portraits les plus impressionnants du siècle, et ses petits paysages d'Orient, peints en 1868 lors de son voyage en compagnie de Gérôme, sont admirés même par ses détracteurs. Il faut aller à Bayonne, dans le musée qui réunit auprès des trésors amassés par ce grand collectionneur un ensemble significatif de ses œuvres personnelles, pour comprendre cet artiste austère, dont l'impassibilité apparente dissimule souvent une psychologie non moins aiguë que celle de son ami Degas.

Bonnat, né à Bayonne en 1833, avait à partir de l'âge de

quatorze ans vécu à Madrid ; et c'est au musée du Prado et au contact avec Federico Madrazo qu'il s'était initié à l'art : de sorte qu'il avait été frappé par le réalisme espagnol. Revenu en France en 1853, il entra dans l'atelier de Cogniet, et n'ayant obtenu que le Second Prix de Rome, il séjourna en Italie en 1868 grâce à une bourse offerte par Bayonne : mais ni Paris ni Rome n'effacèrent entièrement les premières impressions. Ce portrait d'un ami, Félix Julien (1840-1914), fils du peintre Romain Julien (1802-1871) qui avait fondé une école de peinture à Bayonne, doit se placer assez tôt dans sa carrière. Il prouve à quel point l'avaient marqué la peinture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle et son goût du clair-obscur. La lumière est concentrée sur le front et sur le plastron de la chemise, elle glisse sur le visage en cachant le regard dans les orbites. Audacieusement, elle construit par grandes masses sévères et solides une seule moitié de la face. Toute couleur est supprimée, aucune distraction n'est possible. De là cet aspect grave et presque tragique, qui se justifie dans un portrait rapidement brossé par un jeune peintre comme cadeau pour un ami.

## HISTORIQUE

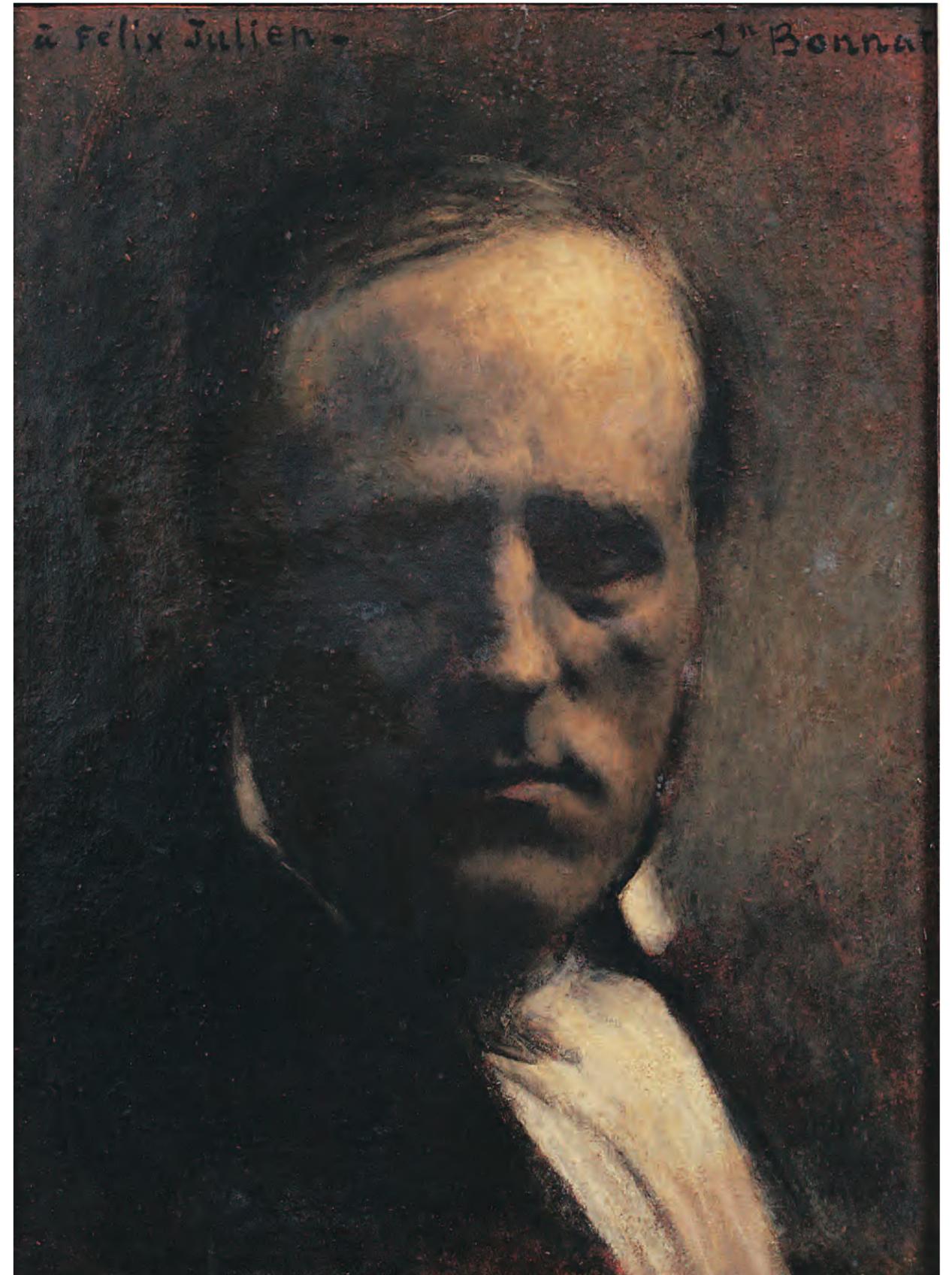
Acquis à Paris sur le marché d'art, sans provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



Bayonne, 1833 - 1922, Monchy-Saint-Eloy

### *Portrait du Docteur Bouchard*

Huile sur toile ; 0,76 x 0,66 m.

Signé et daté en haut à gauche : *Ln Bonnat 1888*.

Le tableau portait au verso une étiquette usée et déchirée avec la mention : *Docteur [...] Bouchard*.

Inv. MV 1999.1.70

L'identité du personnage, mentionnée sur une vieille étiquette, est confirmée par les papiers de l'artiste, avec la date de 1888.

L'œuvre est presque aussi sévère que le *Portrait de Julien*, mais l'effet est plus discret. Cette fois, des touches de couleur animent la toile : quelques coups de pinceau rouge dans le coin du bas pour faire passer le trait minuscule de la Légion d'honneur, une tache de bleu sur la gauche, deux jaunes clair sur les boutons de manchettes. La tête est à nouveau traitée par grandes masses simples, les lunettes sont présentes, mais comme esquissées, et le motif de l'oreille au contraire, détaché avec insistance, est le seul qui vient rompre sa simplicité des volumes. Le pinceau montre une assurance admirable et qui dans le rendu de la barbe, touche même à la virtuosité. Bonnat réussit ici la difficile alliance du réalisme – et il faudrait même dire du naturalisme – avec le style.

#### HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Jamais publié.



Bayonne, 1833 - 1922, Monchy-Saint-Eloy

### *Portrait de Madame Ruffer*

Huile sur toile ; 0,78 x 0,62 m.

Signé et daté en haut à droite : *Ln Bonnat 1886*.

Inv. MV 1999.1.71

L'art réaliste et sévère de Bonnat était certainement mieux adapté au portrait masculin qu'à la célébration de la femme où excellait au contraire toute l'époque. Mais devant les dames d'âge mûr il retrouve le réalisme du pinceau, et malgré sa constante réserve, une cruauté d'observation toute espagnole. Le jour où sera enfin publié l'œuvre complet de Bonnat, on s'étonnera sans doute de la galerie que constituent ses portraits de femmes âgées, tant pour l'analyse sociale que pour l'intuition psychologique. Le chef d'œuvre en ce domaine est sans doute le *Portrait de Madame Léopold Stern* (1879), femme du célèbre banquier avec ses diamants, sa robe de soie noire et son fauteuil rouge, grasse et le regard sérieux sous les paupières lourdes. Pour le présent tableau nous n'avons pu nous assurer de l'identité du modèle. Moins opulent, sans doute, plus discret aussi. Mais la vision du peintre n'est guère moins intransigeante devant ce visage volontaire, anxieux, privé de toute grâce, et dont la bouche a été marquée par l'âge d'un pli amer.

■ Ce portrait a pu être identifié grâce aux recherches de Guy Saigne (communication écrite de P. Rosenberg février 2011). Son pendant se trouve actuellement dans une collection privée française.

#### HISTORIQUE

Acquis dans le commerce d'art à Paris, sans indication de provenance.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Allégorie de la Douleur*

Huile sur toile ; 0,270 x 0,215 m.

Monogrammé à gauche en bas sur la pierre : JPL

dédicace autographe à droite, en bas :

à Philippe Gille / son tout dévoué / Jean-Paul Laurens.

Inv. MV 1999.1.73

Fils d'un simple charron (1838), orphelin de mère à l'âge de huit ans, attiré de façon irrésistible vers la peinture, Jean-Paul Laurens fut solidement formé par l'École des Beaux-Arts de Toulouse (1854-1860), et comme un Baudry ou un Bonnat un peu plus tôt, il reçut une bourse pour venir à Paris tenter d'obtenir le Prix de Rome. À leur différence, ayant échoué quatre fois, il ne s'obstina pas. Dès 1863, il avait exposé au Salon, et il y obtint assez vite la notoriété. Les désastres de la Commune allaient bientôt lui apporter d'importantes commandes officielles : un plafond à l'Hôtel de Salm (1874-1876), le *Salon Lobau* à l'Hôtel de Ville (1889-1894), à quoi s'ajoutent notamment un mur entier du Panthéon (1874-1885), le plafond du théâtre de l'Odéon (achevé en 1888), un ensemble de décors pour le Capitole de Toulouse et pour la Sorbonne, sans parler de nombreux tableaux devenus aussitôt célèbres. Pratiquement, il apparaît vite comme le successeur de Paul Delaroche en tant que peintre d'histoire.

Mais un successeur doué d'une verve encore supérieure, et surtout d'une foi profonde dans l'Histoire et dans le rôle éminent que le peintre peut et doit jouer auprès d'elle.

Cette étude très libre, mais très poussée, concerne la figure nue et voilée de noir qui symbolise la Douleur et qu'on aperçoit au Panthéon tout au bout de la frise, surplombant la grande composition de la *Mort de sainte Geneviève*. C'est peut-être le plus beau des rares nus féminins qu'ait peints Jean-Paul Laurens. Rien ne suggère que l'artiste ait été particulièrement pudibond ; mais dans une période où le nu féminin était un genre très conventionnel, il semble s'être refusé à abdiquer son réalisme, tout spécialement dans ces scènes du Panthéon qui évoquaient une population primitive. Il se montre plus libre au plafond de l'Odéon, mais aussi plus banal.

Cette figure doit se situer vers 1885, au moment où Jean-Paul Laurens achève la frise et l'ensemble des travaux sur la *Mort de sainte Geneviève*.

## HISTORIQUE

Acquis dans le commerce d'art à Paris.

## EXPOSITION

1983-1984, Japon (Bridgestone, Mie, Ehime, Nagasaki),  
*L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, n° 96, reproduit.

1997-1998, Paris, Orsay, et Toulouse, Musée des Augustins,

*Jean-Paul Laurens*, n° 33.

## BIBLIOGRAPHIE

1983, Catalogue, *L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, n° 96 (cf. *supra*).

1997, Catalogue *Jean-Paul Laurens*, n° 33 (cf. *supra*).



*Étude pour un héraut d'armes*

Huile sur toile ; 0,33 x 0,24 m.

Signé en bas à gauche : *JP Laurens.*

Inv. MV 1999.1.75

HISTORIQUE  
Acquis sur le marché d'art à Paris.EXPOSITION  
Jamais exposé.BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Cette étude pour un héraut d'armes du Moyen Âge semble avoir été réalisée au moment où Jean-Paul Laurens travaillait à son grand panneau de *l'Exécution des Maillotins* à l'Hôtel de Ville (1892-1894). Mais elle n'y a pas été employée. On peut la rapprocher d'une esquisse pour un *Personnage tenant un bâton* (localisation actuelle inconnue), de dimensions et de facture analogues, mais qui, elle, a été utilisée dans la composition. Celle-ci montre aujourd'hui un héraut d'armes à cheval, qui a fait l'objet d'une autre étude (conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans). Il est à croire que Laurens a craint un redoublement fâcheux des formes à l'intérieur du même épisode.



*Les Récits des temps mérovingiens : Radegonde à son miroir*

Huile sur toile ; 0,41 x 0,27 m.

Signé en bas à droite : J. Paul Laurens.

Inv. MV 1999.1.76

## HISTORIQUE

Acquis avant 1975 à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

*Jean-Paul Laurens, 1838-1921. Peintre d'histoire*, Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997 - 4 janvier 1998 ; Toulouse, musée des Augustins - musée des Beaux-Arts, 2 février - 4 mai 1998, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, p.177, n° 68.

## BIBLIOGRAPHIE

François de Vergnette, «Etude de Radegonde», *Jean-Paul Laurens, 1838-1921. Peintre d'histoire*, Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997 - 4 janvier 1998, Toulouse, musée des Augustins - musée des Beaux-Arts, 2 février - 4 mai 1998, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, p.177, n° 68.

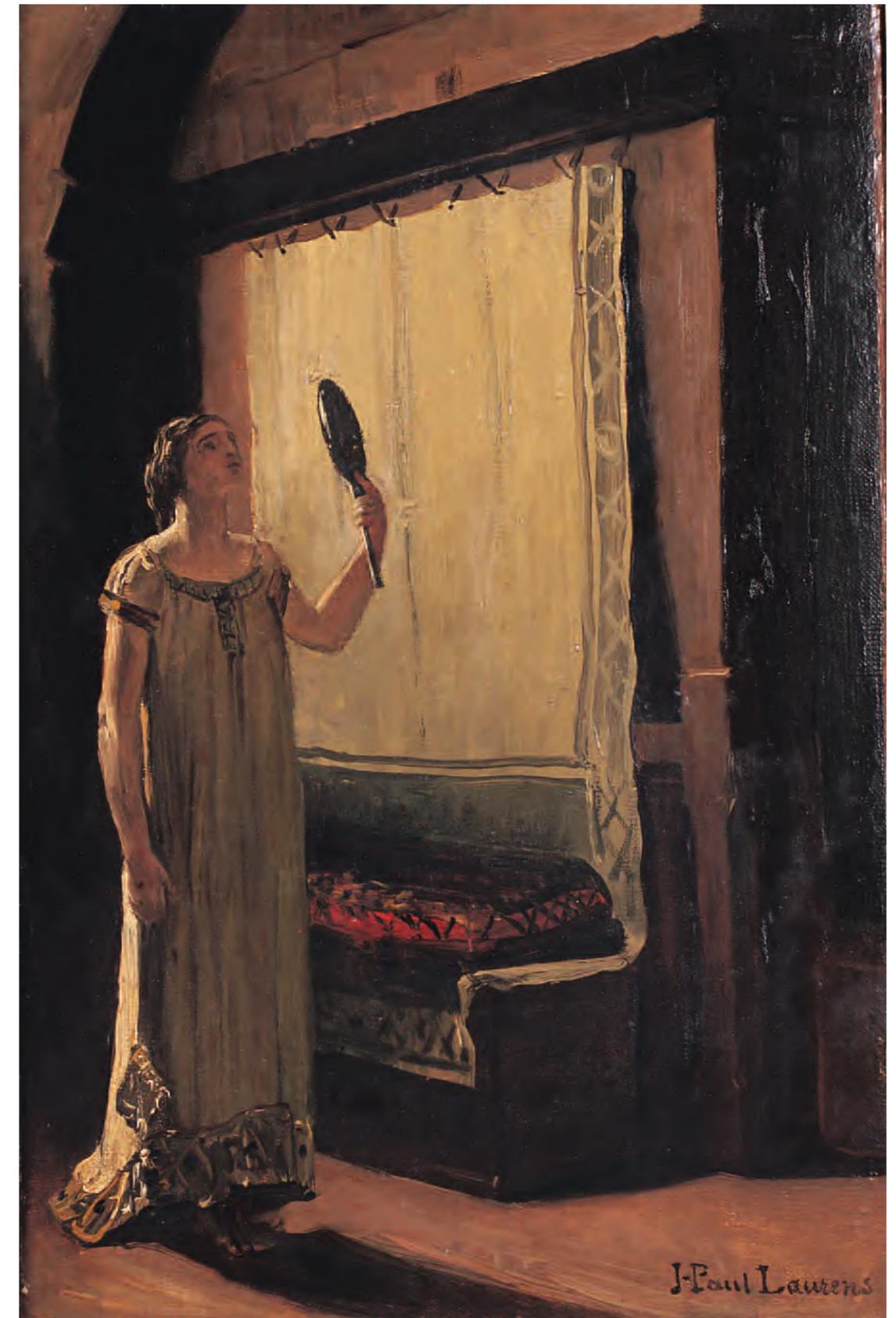
Ce petit tableau représente la fille des rois des Thuringiens au moment où elle remarque dans son miroir qu'approche le temps d'appartenir comme épouse au roi Clothar dont elle est la captive. L'épisode est tiré des *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry. Il fait partie des 42 passages que Laurens avait choisi pour illustrer une édition de ce texte. Entre 1879 et 1887 il réalisa ainsi une extraordinaire série de dessins, aussi variée que soignée, et qui constitue une véritable geste mérovingienne. Il leur accorda du reste assez d'importance pour les présenter à mesure au Salon.

Cette suite était restée miraculeusement intacte jusqu'en 1975. Elle fut dispersée à l'Hôtel Drouot en décembre de cette année, et peu de ces pièces furent acquises par des musées.

Chacun des dessins, de taille parfaitement égale, était exécuté au pinceau et à la plume, avec lavis d'encre noire. Laurens les avait préparés avec le même soin que des tableaux, en réalisant souvent pour les personnages prin-

cipaux des études à l'huile (voir numéro suivant). Mais le présent tableau, qui correspond au dessin n°27 (désormais conservé au musée des Beaux-Arts de Nancy, cabinet des dessins) est le seul retrouvé jusqu'ici qui offre l'ensemble de la composition exécutée à l'huile, et même à une taille légèrement plus grande que celle du dessin. La peinture n'est pas traitée en esquisse, et d'autre part on relève de multiples et importantes variantes. Ce qui pourrait indiquer que le tableau est même antérieur au dessin.

On ne s'en étonnerait pas trop. Le sujet offrait à l'artiste, au lieu de tragédies, de meurtres ou de grandes figures de guerriers barbares, l'occasion de peindre une belle silhouette de jeune fille vue presque à contre-jour devant une tenture claire. Cet effet ne se retrouvera pas entièrement dans le dessin, au demeurant fort beau. La tenture qui semble un rideau, a pu être jugée anachronique, et fut remplacée par un lourd tapis orné d'arabesques ; ce qui a conduit à jeter une grande lumière sur Radegonde et accru l'effet décoratif, mais peut-être aux dépens de la poésie.



*Les Récits des temps mérovingiens : étude de vieillard*

Huile sur toile ; 0,270 x 0,215.

En haut à gauche, monogramme de l'artiste : *JPL*

en haut à droite, dédicace : *A mr Bardon / cordialement / offert JP Laurens.*

Inv. MV 1999.1.74

## HISTORIQUE

Acquis avant 1975 à Paris sur le marché d'art.

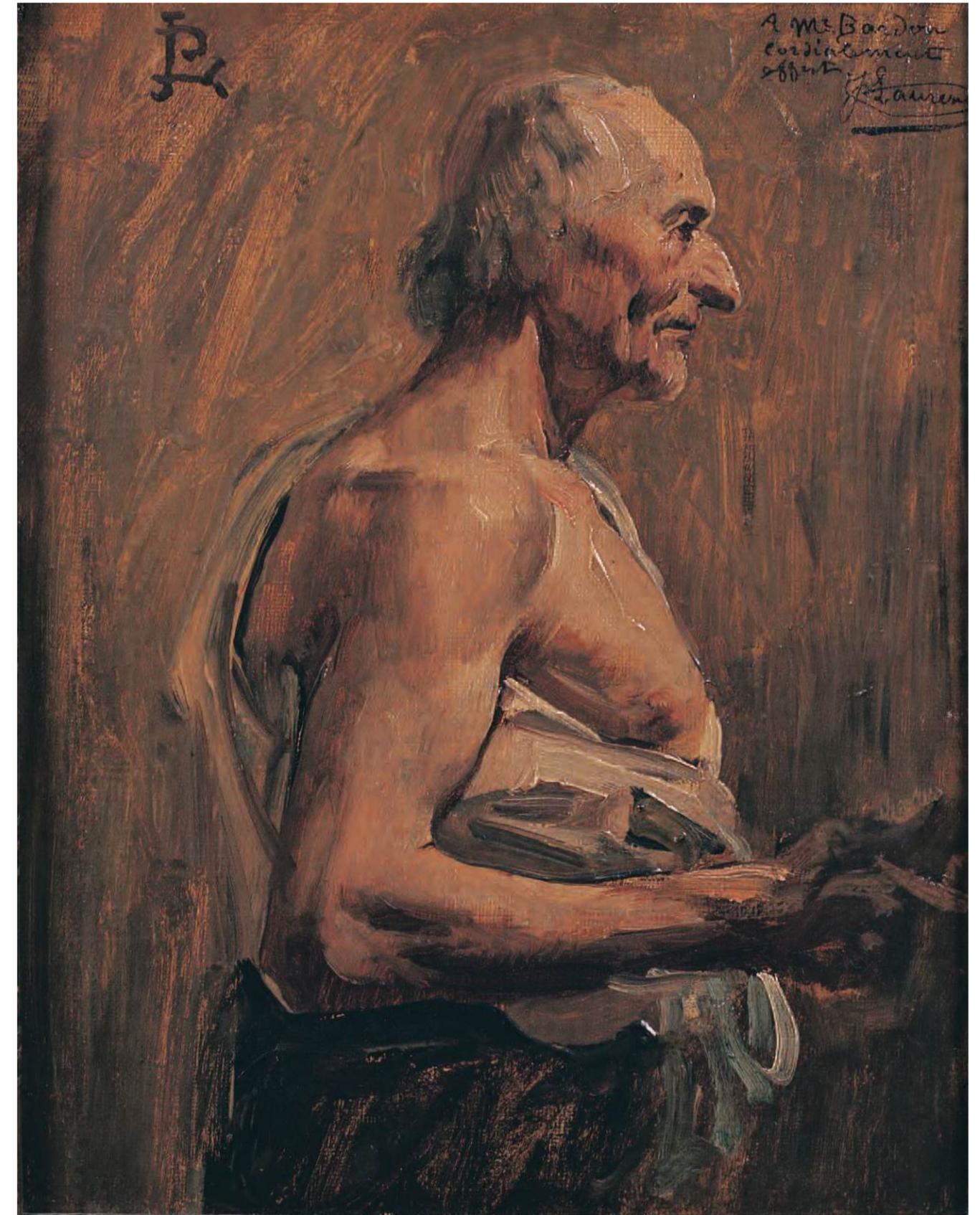
## EXPOSITION

*Jean-Paul Laurens, 1838-1921. Peintre d'histoire*, Paris, musée d'Orsay  
6 octobre 1997 - 4 janvier 1998, Toulouse, musée des Augustins - musée  
des Beaux-Arts, 2 février - 4 mai 1998, Réunion des Musées Nationaux,  
Paris, 1997, p.173, n° 61.

## BIBLIOGRAPHIE

François de Vergnette, «23<sup>e</sup> dessin : Empoisonnement du chef  
de la députation franque par Frédégonde», *Jean-Paul Laurens, 1838-1921.*  
*Peintre d'histoire*, Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997 - 4 janvier 1998,  
Toulouse, musée des Augustins - musée des Beaux-Arts, 2 février - 4 mai 1998,  
Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, p.173, n° 61, notice et reprodu.

Cette étude à l'huile, très réaliste, et peut-être exécutée à partir de quelque vieux modèle d'atelier, a servi pour la composition du dessin 22 des *Temps mérovingiens*, qui montre l'Évêque Prétextatus sur son lit de mort ; face à la reine Frédégonde, qui l'avait fait poignarder en pleine église, il dénonce son crime et la maudit (original au musée des Beaux-Arts de Nancy, cabinet des dessins). La même étude a pu servir aussi pour le dessin 23, qui évoque l'Empoisonnement par Frédégonde du chef de la délégation franque : on retrouve à l'extrême gauche, chez l'un des quatre personnages, un profil très voisin (*ibidem*, musée des Beaux-Arts de Nancy).



*L'Attente*

Huile sur toile ; 0,405 x 0,270 m.

Signé en bas à droite : *JP Laurens*.

Cette peinture a été adaptée à l'un des quarante-deux cadres de bois exécutés sur le modèle donné par Jean-Paul Laurens

pour exposer les quarante-deux dessins de la suite des *Récits des Temps Mérovingiens*.

Inv. MV 1999.1.77

## HISTORIQUE

Acquis sur le marché d'art à Paris.

## EXPOSITION

1983-1984, Japon (Bridgestone, Mie, Ehime, Nagasaki),  
*L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, n° 91, reprod.

1997-1998, Paris, Orsay, et Toulouse, Musée des Augustins,  
*Jean-Paul Laurens*, n° 33

## BIBLIOGRAPHIE

1983, Catalogue, *L'Académie du Japon moderne et les peintres français*,  
n° 91 (cf. *supra*).

Ce petit tableau semble avoir été inspiré à Jean-Paul Laurens par un escalier avec perron et portique qu'il a dessiné avec grand soin (cf. dessin original conservé au cabinet des dessins du musée des Beaux-Arts de Nancy) et qu'il a quelque peu adapté dans la présente peinture, en y ajoutant un personnage, mais sans chercher, semble-t-il, à suggérer aucune «histoire». Ce qui rend ce tableau très exceptionnel dans l'œuvre de l'artiste et lui confère une poésie très particulière.

Cette simplicité et cette mélancolie délicate ne se retrouvent pas entièrement dans la *Griselda* exposée au Salon de 1894 (localisation actuelle inconnue, mais photographie conservée). Le sujet, tiré du *Decameron* de Boccace, est placé dans un cadre assez proche, mais l'architecture est «historicisée», et les deux personnages accaparent l'attention. Nous ne croyons pas que cette *Griselda* ait pu précéder le dessin de Nancy et la tableau de Vic, mais plutôt qu'elle exploite – un peu artificiellement, cette fois – un sentiment direct tiré d'une expérience personnelle.



Paris, 1848 - 1923, Paris

*Autoportrait au chevalet*

Huile sur toile ; 0,99 x 0,50 m.

Signé et daté en haut à gauche : *Lecomte du Nouÿ 1889*.

Inv. MV 1999.1.79

Jean Lecomte du Nouÿ fut l'une des célébrités de son temps. Rejeté dès avant sa mort parmi les «peintres pompiers», il est aujourd'hui entièrement délaissé. Personne n'a encore remis à jour le livre que lui avait consacré Guy de Montgaillard bien avant sa mort, voici près de cent ans. Jean Lecomte du Nouÿ, soucieux d'archéologie, passionné d'orientalisme, grand décorateur, portraitiste recherché, sculpteur à l'occasion, capable de grands raffinements et comme tant de ses contemporains, de mauvais goût, reste à redécouvrir. C'est à juste titre que Serge Lemoine a remis dernièrement à l'honneur, dans les salles du musée des Beaux-Arts de Grenoble, son grand triptyque d'*Homère*, impressionnant tableau de 1881.

Il semble que Lecomte du Nouÿ ne détestait pas sa propre image. Montgaillard cite cinq de ses autoportraits. Le plus

célèbre est celui que le musée des Offices de Florence lui réclama – honneur très recherché – pour sa fameuse galerie. Il date de 1880 : petit (0,25 x 0,21 m), peint sur un fond d'un bleu intense, orné dans le haut d'un monogramme de l'artiste dessiné comme une lettrine de manuscrit, il semble avoir été conçu avec le souci de s'intégrer aux œuvres de la Renaissance.

Le présent portrait, beaucoup plus grand, est au contraire d'esprit réaliste. La facture est large, le visage fortement modelé. La sobriété des bruns et des noirs, sur lesquels tranche seules la chemise blanche et la cravate rouge, laisse toute son intensité au regard tendu, inquisiteur, et presque maussade, que le peintre porte sur son modèle : un interlocuteur supposé, ou lui-même ?

## HISTORIQUE

Acquis à Paris d'un antiquaire installé boulevard Raspail.

## EXPOSITION

*From Homer to the harem, the art of Lecomte de Nouÿ*  
New York, Dahesh Museum of art, 2004.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



Lübeck, 1850 - 1915, Dresde

*La Nourrice rousse*

Huile sur panneau de bois ; 0,295 x 0,225 m.

Signé et daté à gauche : G. Kühn 78.

Inv. MV 1999.1.80

Gotthardt Kühn est presque inconnu en France. Il fait pourtant partie, avec Max Liebermann et Fritz von Uhde, de ces quelques artistes allemands qui ont bien connu l'Impressionnisme français et qui ont cherché à introduire ses leçons dans leurs tableaux. Mais l'entre-deux-guerres, tourné surtout vers l'expressionnisme, fut peu favorable à sa renommée. D'autre part l'essentiel de sa carrière s'était déroulée à Dresde : les ravages des bombardements, la longue fermeture du musée d'art moderne, le rideau de fer desservirent sa mémoire. C'est seulement en 1993 que lui fut consacré un catalogue d'exposition scientifiquement conçu, et offrant une première tentative de reconstitution de son œuvre.

Aucun de ses tableaux ne semble conservé en France, sauf la *Question difficile* acquise par l'État au Salon des Artistes Français de 1889 et conservée au musée d'Orsay. Pourtant Kühn avait passé plus de dix ans à Paris, et sans jamais renier sa patrie il avait fini par devenir une figure parisienne connue. Même après son retour en Allemagne, il n'y fut pas oublié. Lors de la fondation de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890, il en fut élu membre associé. En 1889 il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur, et en 1904 il fut élevé au rang d'officier. Il faut s'étonner que, si l'on met à part le *Quai de la Seine* du musée de Dresde et la *Vue de Montmartre* du musée de Leipzig, presque toutes ses toiles évoquant Paris et les paysages français aient aujourd'hui disparu.

En 1878 Kühn semble résider à Munich, si l'on en croit l'indication «*München*» qui accompagne la signature «*G. Kühn 78*» portée sur son *Jeune savetier* (coll. part., Schweinfurt) : cette jolie esquisse, de dimensions très voisines du présent tableau (0,315 x 0,220 m), n'est pourtant pas sans évoquer les petits pauvres de Bastien-Lepage. Elle est brillamment enlevée sur un fond brun-noir. La *Nourrice rousse* est peinte au contraire sur un fond clair, d'un pinceau plus fin qui mêle la pleine pâte au glacis. On y rencontre des raffinements subtils, comme la perle de corail à l'oreille de la femme, et surtout des effets de lumière qui font pressentir les toiles futures inspirées par la Hollande. Une œuvre comme celle-ci se dégage nettement de la «*braune Sauce*» chère aux Italiens de Munich et que Kühn aura bientôt en horreur. On peut se demander si entre-temps il n'a pas vu des tableaux de Manet, de Stevens, voire de Fortuny.

Faut-il en conclure que cette *Nourrice rousse* a pu être peinte à Paris ? L'hypothèse n'est pas absurde. On sait que Kühn dût s'y rendre au cours de l'année pour l'Exposition Universelle. A-t-il trouvé l'occasion et le temps de broser cette pochade ? Deux éléments pourraient le faire penser. L'un est que le tableau a été trouvé à Paris même et qu'il semble n'avoir jamais souffert de grandes tribulations. Le second est le curieux support de bois utilisé par Kühn, doté d'une épaisse traverse fixée au verso : matériau d'occasion, qui s'expliquerait difficilement si l'artiste avait disposé d'un atelier personnel et des commodités de Munich.

## HISTORIQUE

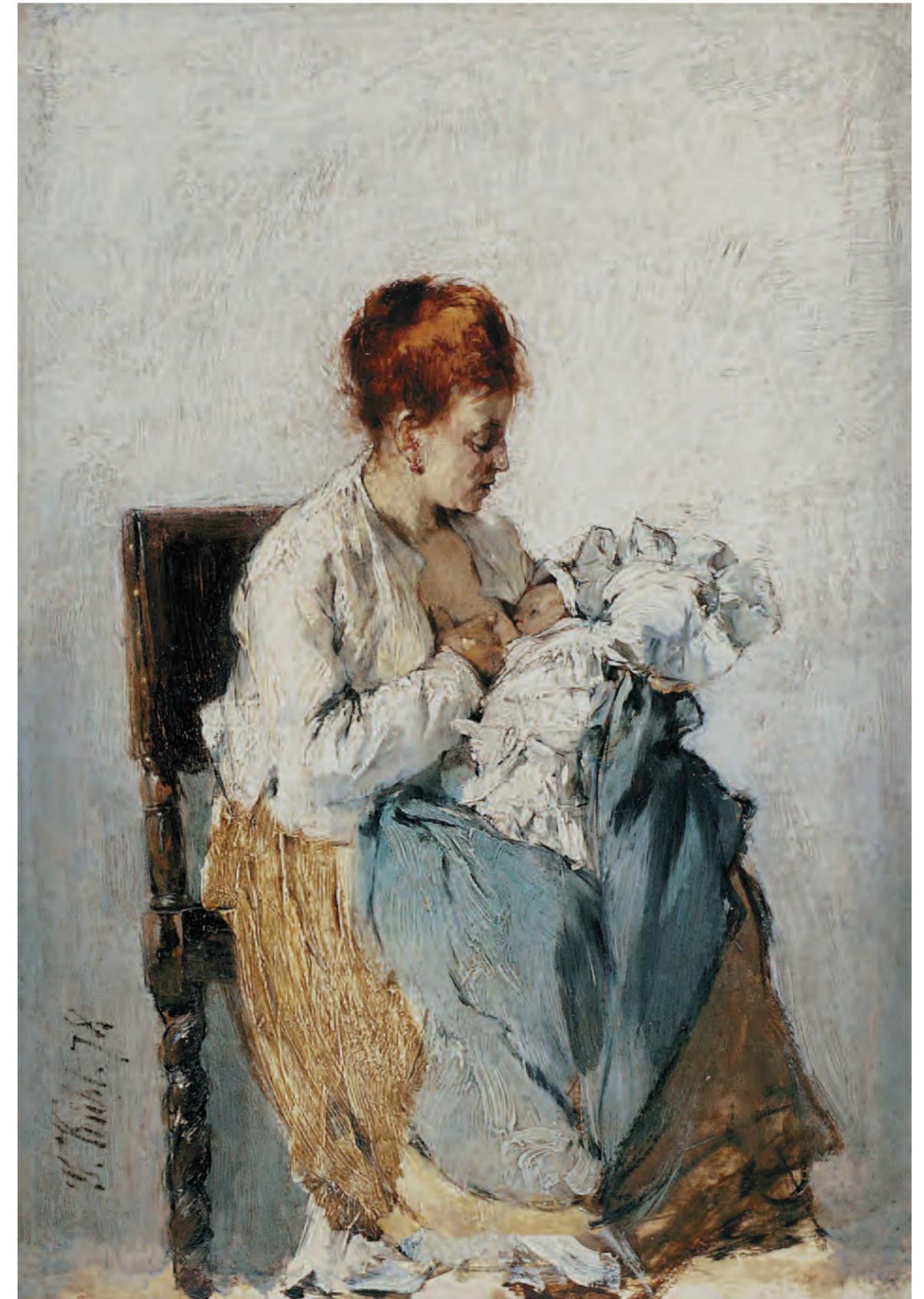
Acquis à Paris sur le marché d'art, sans provenance.

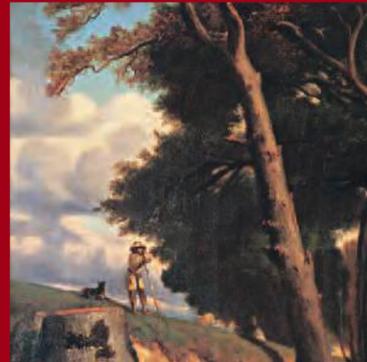
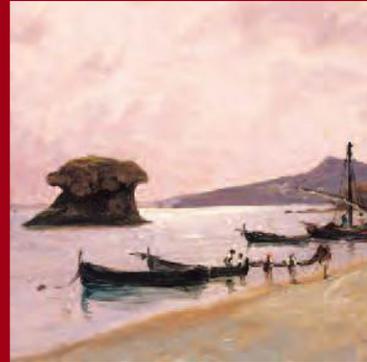
## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.





## Chapitre III

---

### *Le peintre devant la nature*

(XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)

*Sentier à la lisière d'une forêt*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,285 x 0,390 m.

Inv. MV 1999.1.18

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art,  
sans indication de provenance, vers 1975.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Cette étude a été brossée rapidement sur un papier où se trouvaient déjà quelques inscriptions à l'encre (la trace d'un calcul transparait encore dans le ciel). Elle offre un bon exemple des exercices exécutés à l'huile devant les paysages les plus simples, tels qu'on en rencontre dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On comparerait à celui-ci les feuilles laissées par François Desportes (1661-1743) et conservées à la manufacture de Sèvres, plus subtiles d'exécution, mais très proches d'esprit.



*À la villa Borghèse : nuages blancs*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,27 x 0,43 m.

Inv. 1999.1.19

En classant et en étudiant le fonds du Louvre provenant de la collection Charles de l'Espine et que l'on considérait comme l'ensemble complet des esquisses conservées de Valenciennes, Geneviève Lacambre avait constaté qu'il existait souvent des doubles, sans qu'il lui fût possible de distinguer un original et une copie. La découverte, vers 1970, d'une trentaine d'esquisses acquises par la galerie de Bayser a confirmé ce fait. C'est le cas pour les *Monts Albains* passés avec la collection Granville au musée des Beaux-Arts de Dijon (inventaire DG 856) qui fait paire avec une étude du Louvre (RF 2933). C'est le cas aussi pour la présente étude, qui pareillement fait paire avec l'une des esquisses les plus admirées du fonds Charles de l'Espine (RF 3030), inventoriée dans un carnet manuscrit de l'artiste conservé au cabinet des dessins du musée du Louvre sous le titre : *A la villa Borghèse, nuages blancs*.

Il s'agit donc d'une étude datant d'un des séjours à Rome (1777-1784) et exécutée à partir des jardins de la villa Borghèse. C'est l'une des premières peintures connues qui se consacre entièrement à rendre de grandes traînées de nuages, tandis que les collines ne forment qu'une mince bande oblique où rien ne retient le regard.

Pierre-Henri de Valenciennes a conservé dans l'histoire de

la peinture un double visage. D'une part il s'agit d'un peintre de grands paysages composés savamment construits dans la tradition de Poussin et traitant des thèmes souvent empruntés à l'Antiquité : tel le *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* avec lequel il fut reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1787 (Toulouse, musée des Augustins) ou *l'Ancienne ville d'Agrigente* (Salon de 1787, Louvre). Il se voulait même le théoricien du paysage historique avec ses *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* suivis de *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement le genre du paysage* (1800). Pour sa part, il sut répandre dans ses grandes pages une harmonie calme et une belle lumière claire et fine. Mais d'un autre côté, à la vente posthume de ses œuvres, en 1819, apparut tout un ensemble de dessins et surtout d'esquisses peintes sur papier, dont l'essentiel fut préservé de la dispersion par le vicomte Charles de l'Espine et légué au Louvre en 1930 par la princesse Louis de Croÿ. On y découvre un peintre très différent, sensible aux changements d'atmosphère, au jeu des nuages, aux incessantes métamorphoses des couleurs : soit des recherches qui dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ouvrent la voie à une poésie neuve, entrevue naguère par Desportes.

## HISTORIQUE

Acquis en 1973 de la galerie de Bayser à Paris.  
Cette feuille a été choisie dans un lot d'une trentaine de paysages retrouvés peu auparavant en Normandie.

## EXPOSITION

*Pierre-Henri de Valenciennes*, Paris, galerie de Bayser, 1973-1974.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*L'Horizon*

Huile sur toile ; 0,145 x 0,42 m.

Inv. MV 1999.1.20

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art avant 1970.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Bidault fut le premier paysagiste qui fut admis à l'Institut. Comme Valenciennes, il a composé des paysages historiques d'un style savant et subtil. Mais c'est surtout pour ses études d'après nature qu'on l'admire aujourd'hui. De son séjour en Italie, qui dure de 1785 à 1790, ce fils du Midi conserve un sentiment délicat de la perspective atmosphérique qui confère à ses œuvres une exceptionnelle fraîcheur.

Nous n'avons pu retrouver l'histoire de cette petite toile qui n'est ni signée ni datée. Mais la finesse des notations et surtout la limpidité de l'atmosphère autorisent à y voir une étude italienne de Bidault, probablement inspirée par les environs de Rome.

On comparera, pour ce sentiment des lointains, la *Vue prise de Subiaco* et la *Vue d'Avezzano* conservées au Louvre, et qui datent toutes deux de 1789.



*Le Talus au soleil*

Huile sur toile ; 0,175 x 0,27 m ; inachevé ; ni signé, ni daté.  
Inv. MV 1999.1.21

La destinée de Georges Michel fut à la fois fort commune et bien singulière. Né en plein XVIII<sup>e</sup> siècle dans une famille très modeste, il acquit, à force de contrefaire les peintres hollandais, un métier excellent, mais dépourvu de toute originalité et qui le laisse dans une condition obscure. Vers 1808 ses œuvres deviennent plus personnelles, mais c'est seulement aux approches de la soixantaine, vers 1820, qu'on voit son pinceau prendre une liberté surprenante : il conçoit ses paysages par grandes masses, hausse les tons en opposant aux gris bleus des ocres chauds, joue d'une pâte solide et variée. Après sa mort certains artistes et critiques prendront conscience de son art et cette dernière période sera considérée, à juste titre, comme l'une des expressions majeures du «Romantisme» français.

Manifestement inachevée, cette toile n'est pas signée : du reste Michel a rarement apposé une signature sur ses œuvres. Mais l'attribution ne fait aucun doute. On rencontre ici les motifs favoris de l'artiste : le tournant d'un chemin dégagant un horizon lointain, l'orage menaçant et les trouées de lumière (cf. le *Paysage au moulin* du musée de Pau). On y reconnaît sa pâte à la fois lisse et nourrie, ses contrastes entre les teintes rousses du sol et les gris plombés du ciel. Peut-être faut-il voir dans cette petite toile l'une de ces multiples ébauches qu'on découvre chez le vieillard après sa mort. Face à des œuvres tragiques comme la *Trombe* du musée des Beaux-Arts de Lyon, intacte et fraîche, elle constitue une sorte de «condensé» de l'art de ce peintre singulier.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris, sur le marché d'art,  
sans indication d'auteur ni de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*La Lisière du parc*

Huile sur bois ; 0,265 x 0,380 m.

Signé : *Duclaux*.

Inv. MV 1999.1.22

## HISTORIQUE

Acquis à Paris dans le commerce d'art,  
sans indication de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Antoine-Jean Duclaux est l'un des peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle dont la province facilita la carrière, mais compromit la notoriété. Après un séjour de deux années à Naples, comme secrétaire du général Compère, il avait décidé de se consacrer à la peinture et se plut à peindre des paysages et des animaux de la région lyonnaise. Il a laissé de nombreux dessins et une quarantaine d'eaux-fortes (une série assez représentative est conservée au musée des Beaux-Arts de Nancy). Ses scènes de genre, brossées d'un pinceau délicat, ne sont déparées par aucune anecdote.

Si l'art de Duclaux peintre est bien représenté à Lyon et dans les environs (Bourg-en-Bresse, Dijon), ses tableaux semblent rares dans le reste de la France et à l'étranger. Il a brossé des compositions bien plus ambitieuses que le présent tableau. Mais c'est peut-être ici qu'il est à son mieux : un rideau de grands arbres à l'entrée d'un parc, deux vaches paissant librement (Ingres disait que parmi les modernes Duclaux était celui qui dessinait le mieux les animaux), et le tout baigné d'une lumière calme et simple, qui fait de lui un rival des peintres hollandais, mais non un pasticheur.



*Arbres et rochers*

Huile sur carton ; 0,195 x 0,30 m.

Signé discrètement en bas vers la droite : *Corot*.

Inv. MV 1999.1.23

Corot est peut-être le paysagiste français le plus connu de tous les étrangers. Sa longue carrière se partage clairement entre une période qu'on peut dire «réaliste» – mais d'un réalisme dépourvu de toutes les prétentions dogmatiques qu'on rencontrera dans le groupe de Barbizon ou chez un Courbet –, et une période «élégiaque» où l'imagination conquiert ses droits. Parfois avec trop de facilité : mais s'il faut admirer l'éclat du *Pont de Narni* (1827, Louvre) et la subtilité de la *Vue de Volterra* (1834, *ibidem*), on ne saurait pour autant refuser de se laisser séduire par les brumes irisées du *Souvenir de Mortefontaine* (1864, *ibidem*). La production de Corot, artiste studieux et prompt, atteint sans doute à trois mille peintures. Un premier catalogue a été dressé par son admirateur Alfred Robaut et publié en 1905. Il comportait déjà près de 2500 numéros. Mais il n'a cessé d'être corrigé et en dépit de tout son mérite il ne saurait être tenu pour intouchable.

Cette pochade a été peinte sur l'un de ces petits cartons préparés jadis pour les artistes qui allaient travailler dans la campagne. Le sujet, un bouquet d'arbres près d'un gros rocher, évoque le forêt de Fontainebleau. Il est disposé avec aisance.

Lorsque l'œuvre fut découverte, il y a dix ou quinze ans, elle portait en bas à droite, presque cachée, une petite signature en brun. Elle suscita pourtant la défiance : les fausses signatures *Corot* sont innombrables. Mais lors de la toilette entreprise, très légère du reste, elle se refusa à disparaître.

Si nous n'avons pas insisté auprès du restaurateur, c'est que les débuts de Corot sont encore bien mal connus. Nous savons seulement qu'en 1822, lorsque ses parents lui permirent de se livrer à sa vocation, il fit connaissance de Michallon (1796-1822) qui l'entraîna à travailler à Fontainebleau. Après la mort de celui-ci, il se tourna vers Jean-Victor Bertin (1767-1842), élève de Valenciennes, et qui lui aussi le poussa à travailler au contact avec la nature. Corot ne se rendit en Italie qu'en 1825. Durant ces trois ans, que peignit-il ? Sans doute un grand nombre de petites œuvres de ce type. Celle-ci n'est pas seulement habile, mais d'une poésie simple, où l'on ne sent pas la trace d'un enseignement conventionnel. Aussi n'avons-nous pas cru qu'il fallait, avant une étude plus approfondie, exclure son attribution.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art, sans indication de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Les Cascatelles à Terni*

Huile sur toile ; 0,30 x 0,37 m.

Au revers, inscription sur la toile :

*Wasserfall bei Terni / J.C. Bischoff 1817.*

Inv. MV 1999.1.25.

L'annotation portée à la plume au verso est d'une écriture ancienne : elle semble désigner le nom de l'auteur, J.C. Bischoff et la date d'exécution : 1817. Mais nous n'avons pu découvrir aucun peintre de ce nom. Pourtant la facture est délicate et montre un artiste expérimenté. Nous avons quelque mal à croire qu'il s'agit du nom du collectionneur ayant possédé l'œuvre.

L'autre indication inscrite au verso, *Wasserfall bei Terni* est véridique : il s'agit d'une cascade située près de Terni, en Ombrie, et ce site célèbre a souvent attiré les peintres et les dessinateurs. Celui-ci, si l'on en juge par son nom et l'utilisation de l'allemand pour désigner le sujet, joints au fait que le tableau a été acheté à Bâle, devrait être suisse. Sa manière de traiter les arbres par petites masses séparées n'est du reste pas sans rappeler celle de Franz Niklaus König (Berne, 1765-1832). En revanche, il a le courage de couvrir de forêts sombres tout le champ du tableau, en réservant seulement, au centre, le trajet mince et clair des cascades, et en introduisant, au bas, un minuscule personnage qui donne l'échelle.

## HISTORIQUE

Acquis à Bâle, à la galerie M. et G. Segal, en 1974.

Le tableau est intact dans un cadre qui n'a jamais été touché.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Défilé en Italie*

Huile sur toile ; 0,645 x 0,470 m ;  
 Signé en rouge en bas à gauche : *P. Delaroche* ;  
 au revers sur le châssis, cachet de cire rouge :  
*Vente Paul Delaroche*.  
 Inv. MV 1999.1.24

Il est peu de peintres qui aient autant souffert que Delaroche des fluctuations de l'histoire de l'art. De son vivant il avait joui d'une immense réputation, décuplée encore par la diffusion populaire de son œuvre entreprise par la maison Goupil. Il apparaissait comme le peintre le plus important qui eût cherché à illustrer l'histoire avant Jean-Paul Laurens. Or, voici quarante ans, il n'était plus qu'un « pompier » fabricant d'anecdotes niaises et que les musées de province se devaient de faire oublier en cachant ses œuvres.

Pourtant il était difficile de nier la qualité de son métier. La *Jane Gray* restait exposée à la National Gallery de Londres, et l'achat de la *Jeanne d'Arc* par le musée des Beaux-Arts de Rouen contraignit à réfléchir sur son talent. L'Amphithéâtre de l'École des Beaux-Arts de Paris demeurerait, pour tous ceux qui avaient pu l'entrevoir, l'un des décors les plus saisissants de Paris. Le *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier* (1846) fut acquis en dation par le Louvre aux applaudissements unanimes, et certains n'hésitèrent pas à la comparer aux œuvres d'Ingres. Cette fois Delaroche pouvait passer pour l'un des maîtres qui, parallèlement à Gérôme (*Le Combat de coqs*,

HISTORIQUE  
 Conservé par l'artiste, le tableau apparaît lors de sa vente aux enchères des 12 et 13 juin 1857, *Vente des tableaux, esquisses, dessins et croquis de M. Paul Delaroche*, n° 36.  
 Acquis à Paris sur le marché de l'art avant 1980.  
 Nous n'avons pu reconstituer les vicissitudes connues par cette œuvre entre 1857 et cette date. Elles ne durent pas être nombreuses, car le tableau était intact quand il a été redécouvert.

EXPOSITION  
 Claude Allemand-Cosneau, Isabelle Julia, *Paul Delaroche, Un peintre dans l'histoire*, Nantes, 1999, Montpellier, 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, n° 30, reprod. p.294 et reprod. couleurs p.74.

BIBLIOGRAPHIE  
 Norman D. Ziff, *Paul Delaroche : a study in nineteenth century French history painting*, New York et Londres, 1977, n° 78 (d'après la vente après décès ; Ziff ignore où se trouve l'œuvre).

1846), avait tenté de réagir contre les excès du Romantisme. Mais c'est un chef-d'œuvre de ce même Romantisme que Théophile Gautier croyait reconnaître dans la *Jeune martyre* du Louvre (1855)...

On voit assez par là qu'il est vain de vouloir faire coïncider avec nos catégories scolaires la plupart des grandes personnalités : or Delaroche, quoiqu'il ait été trop souvent victime de la passion pour le théâtre que nourrissait son temps, était une personnalité puissante et d'une vie intérieure indéniable.

Ce tableau est précisément une exception dans l'œuvre de Delaroche, qui ne semble pas s'être attaché particulièrement au paysage. Il dut être peint lors du séjour en Italie de 1835, et peut-être fut-ce la présence d'Edmond François Bertin aux côtés de son ami qui poussa ce dernier à l'entreprendre. Mais on n'y trouverait rien des grands plans simplifiés et des lignes calmes qui caractérisent en propre l'art de Bertin. Au contraire une pâte tourmentée analyse les moindres détails et cherche à suggérer jusqu'à l'aspect rugueux des rochers. Sans la signature et la mention de la vente, on eût certainement beaucoup hésité avant de désigner l'auteur de l'œuvre.



63

**André Giroux**

Paris, 1801 - 1879, Paris

*Le Matin*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,13 x 0,30 m.  
Inv. MV 1999.1.26

## HISTORIQUE

Acquis directement à la vente du 27 avril 1970 (n° 36, *Deux paysages*).  
Les œuvres étaient marouflées sur une même toile.  
Le mauvais état de ce marouflage a conduit à le refaire, et à cette occasion elles ont été remontées séparément par M. Gérard Delaval à Dijon (1970).

## EXPOSITION

Jamais exposées depuis la vente de l'atelier.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédits.

64

*Le Crépuscule*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,12 x 0,30 m.  
Inv. MV 1999.1.27

André Giroux doit être soigneusement distingué des autres artistes du XIX<sup>e</sup> siècle portant le même nom, notamment Achille Giroux (Mortagne, 1820-1854, Château d'Overton, Lot-et-Garonne), qui exposa au Salon de 1840 à 1853 des toiles comportant des chevaux et des chiens, et Alphonse Giroux, élève de David, très présent dans le commerce d'art parisien de 1811 à 1857. Pour sa part, André Giroux fut essentiellement un paysagiste.

Sa vocation s'était dessinée très tôt, puisqu'on le voit exposer dès 1819. Elle fut couronnée par un grand prix de Rome du paysage historique, décerné le 1<sup>er</sup> octobre 1825 pour une *Chasse de Méléagre*. Sa grande *Vue du «Bout-du-Monde» dans le ravin d'Allevard* (3,26 x 2,62 m.), commandée par l'Etat, exposée au Salon de 1837, lui valut la Légion d'honneur et se trouve aujourd'hui conservée au Louvre (RF 3926). Il s'est inspiré aussi bien des environs de Paris, de la forêt de Fontainebleau, de la côte bretonne, que de

l'Italie, de la Suisse et du Grésivaudan, et il a été fortement marqué par les divers courants de son temps, notamment le Romantisme.

Une vente de son atelier (Hôtel Drouot, 27 avril 1970, 150 numéros) a révélé ses petites études sur le motif, souvent exécutées sur carton ou sur papier, et du même coup elle a montré que la partie de l'œuvre la plus subtile, la plus sensible, remontait au séjour en Italie que lui avait valu son Prix de Rome de 1825. Par la suite il s'orientera vers un art pittoresque multipliant les notations jusqu'à la surcharge.

Ces deux petites peintures doivent dater de 1826 ou 1827. Elles avaient été soigneusement conservées par l'artiste. Manifestement exécutées sur nature, elles ont toute la simplicité, toute la délicatesse d'atmosphère qu'on admire chez Valenciennes ou chez Corot.



*Vue d'un bourg italien*

Huile sur carton ; 0,175 x 0,335 m.

Au dos du tableau une étiquette à demi effacée : *Vue de Ter.g..n..*

Inv. MV 1999.1.28

## HISTORIQUE

Acquis vers 1972 à Paris sur le marché d'art.

Il ne nous a pas été possible de savoir si le tableau avait figuré parmi les 150 œuvres présentées à la vente du 27 avril 1970, ou si, comme il est probable, elle appartenait au surplus de l'atelier dispersé.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

D'une poésie moins subtile que celle des deux paysages précédents, cette vue d'un site italien des environs de Rome fait partie de ces esquisses que les peintres, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, aimaient à brosser (ou simplement à dessiner) au cours de longues randonnées. Le pinceau est fluide, la tonalité juste, la notation simple et sans recherches.



*Dans les environs de Rome*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,245 x 0,335 m.  
Inv. MV 1999.1.29

Jean-Baptiste Adolphe Gibert appartient à la même génération qu'André Giroux et eut comme lui une vocation décidée pour le paysage. Né en janvier 1803 à Pointe-à-Pitre, il entra en 1821 à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il fut l'élève de Guillon-Lethière (né lui-même à la Guadeloupe). Il y obtint en 1825, derrière Giroux, avec une *Chasse de Méléagre*, le Second Grand Prix de Rome du paysage historique, puis en 1829, avec une *Mort d'Adonis*, le Premier Grand Prix : ce qui lui permit un séjour en Italie. Il semble y être retourné souvent, si l'on en juge par les diverses vues de la campagne romaine ou de la Sicile qu'il exposa au Salon de 1851 à 1872. D'après le dictionnaire Bénézit, il ne serait mort qu'en 1889, mais des travaux récents indiquent plutôt 1883.

Il avait travaillé vers 1835 sur le chantier de Versailles pour broser les fonds de paysages de plusieurs grands tableaux d'histoire. Mais l'État ne semble pas lui avoir acheté de peintures. Le Louvre n'en possède pas, de sorte

qu'a manqué la référence la plus commode. Ajoutons que des confusions ont dû se produire avec Antoine Gibert, né en 1806 à Bordeaux, et second Prix de Rome en 1832. De sorte qu'Adolphe Gibert était pratiquement un peintre inconnu lorsqu'apparut à la galerie de Bayser un petit ensemble d'huiles sur papier qui avaient la chance de remonter à son séjour à la villa Médicis et qui révélaient un artiste d'une sensibilité inattendue. Un second ensemble a été présenté à New York à la galerie Emmanuel Moatti, du 10 octobre au 3 novembre 2001 (exp. *Jean-Baptiste Gibert, 1803-1883, Mediterranean Landscapes, 1830-1850*). Elle a confirmé la qualité et l'aisance du paysagiste.

Cette esquisse marque le souci, chez Gibert, d'organiser les volumes dans le moment même où il souligne la perspective atmosphérique. De là un dégradé des plans plus ferme, mais aussi plus sec que chez un Bidauld ou un André Giroux.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris, à la galerie de Bayser, avant 1980.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Vue prise à Mergellina*

Huile sur toile ; 0,26 x 0,42 m.

signé en bas à droite : *De Francesco Luglio 1835.*

au verso, cachet de la vente Corot (26 mai 1875)

Inv. MV 1999.1.30

## HISTORIQUE

1870 : le tableau, conservé par l'artiste et rapporté en France, figure à sa vente après décès : *Catalogue de tableaux et des études provenant de la succession de Benjamin de Francesco, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle n° 8, le samedi 26 mars 1870 à deux heures et demie.* Cf. n° 36. Acquis par Corot pour 150 francs en même temps que le n° 18 (une *Vue de Torre del Greco*, de 1834, 200 fr.) et le n° 33 (une *Vue de la place de l'église à Vietri*, 200 fr.)

1875 : la *Vue de Mergellina* et les deux autres toiles de Benjamin de Francesco se retrouvent à la vente après décès de Corot sous les n° 696-698 : *Catalogue des tableaux, études, esquisses, dessins et eaux-fortes par Corot (...) et des tableaux, dessins, curiosités diverses composant sa collection particulière.*

*Vente par suite du décès de Corot. Hôtel Drouot salles n° 8 et 9.*

*Les mercredis 26 mai 1875 et jours suivants...*

1979 : le tableau réapparaît lors d'une vente à Bourges : *Vente X...*

Bourges, Hôtel des Ventes, 24 novembre 1979,

*«De Francesco, Bord de mer avec maison de pêcheurs en Sicile».*

1980 : retrouvé chez un antiquaire de Nevers intact, avec cadre et cachets.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Jacques Thuillier, «Benjamin de Francesco et la Scuola di Pausillipo», *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa Napoli, 1988, p.401-408, reprod.



### Vue prise à Mergellina

Benjamin de Francesco eut une double carrière. La première s'étend jusqu'aux alentours de 1842 : elle semble entièrement napolitaine ; la seconde, de 1843 à sa mort en 1869, se déroule en France.

Né en 1807, dans une famille dont la noblesse remontait à tout le moins au début du seizième siècle, il semble s'être voué très tôt à la peinture en dépit de ses goûts aristocratiques. Il se rattache au «groupe du Pausilippe», qui illustre alors la peinture napolitaine, et montre des dons brillants de paysagiste.

Passé en France vers 1843 et finalement installé en Bretagne, il expose au Salon des paysages historiques sans grande originalité ; mais il peint aussi des études d'après nature qui soulèvent l'enthousiasme de Théophile Gautier : «On ne saurait rien imaginer de plus délicat, de plus juste, de plus exact, de plus parfait (...) de délicieux fouillis d'une couleur tendre et charmante...». Malheureusement ces «plantes aquatiques», «nénuphars», «coquelicots»... sont tous aujourd'hui perdus.

Les tableaux de Benjamin de Francesco sont très rares dans les musées. Pour la période italienne, on ne conserve guère qu'une toile à Capodimonte (1837) et deux à Copenhague, au musée Thorwaldsen (1836 et 1839), à quoi s'ajoutent une dizaine de dessins récemment entrés au musée des Beaux-Arts de Nancy. Pour la période fran-

çaise seule est connue la *Rencontre de Laure et Pétrarque à la fontaine de Vacluse* (1847) du musée des Beaux-Arts d'Angers.

Le choix de Corot ne pouvait qu'être bon. Attentivement signé et daté, ce tableau est certainement l'un des chefs-d'œuvre de Benjamin de Francesco. C'est aussi l'une des meilleures peintures de l'«Ecole du Pausilippe» et la seule qui la représente dignement dans les musées français.

La vue est prise à Mergellina, bourg ancien installé sur le bord de la mer, non loin de Naples. L'éclat du soleil couchant, pris au moment où les marins retirent leurs filets, illumine encore toute la côte. «L'artiste napolitain», écrit Théophile Gautier en tête du catalogue de la vente où Corot achète cette toile, «on l'a déjà dit et l'on peut le redire, car c'est vrai, a quelque chose de la manière large et facile de Bonington, surtout dans les ciels, les eaux et les plages marines... (II) possède le don indispensable pour peindre ce radieux climat [de Naples] : le don de la lumière ; il a sur sa palette la gamme des harmonies claires, les bleus tendres, les violets d'améthyste, les blancs ensoleillés...». Il a aussi cette pâte épaisse et lisse qui garde des transparences d'aquarelle. L'effort de Corot, qui touchait alors à ses soixante-seize ans, pour se rendre à l'Hôtel Drouot et acheter quelques souvenirs de son ami, ne doit pas être compris seulement comme un geste de fidélité, mais comme le témoignage d'une véritable admiration.



*Vue d'Auvergne*

Huile sur toile ; 0,12 x 0,92 m.

Au verso, sur la toile, en grosses lettres majuscules : MARILHAT

Inv. MV 1999.1.31

Prosper Marilhat est demeuré dans l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle comme peintre «orientaliste». En mai 1831 il avait accompli avec un diplomate autrichien, le baron Alexandre von Hügel, un périple au Moyen Orient qui dura trois ans et les mena en Grèce, en Syrie, en Palestine et en Egypte. Il allait par la suite exploiter longuement le répertoire amassé. Mais on peut préférer ses vues d'Italie, de Provence, de Languedoc, et également d'Auvergne où il séjournait chaque année. Il y trouva un sentiment plus simple, un coloris plus juste, qui font regretter une mort précoce.

Ce tableau constitue un repère capital dans la production «française» de Marilhat. Il appartient certainement à ses dernières années. On y découvre quelque chose de romantique dans la mise en page, qui privilégie un tronc coupé, des racines tortueuses, deux arbres à-demi morts, et renvoie au second plan un minuscule berger et son chien. Mais c'est finalement le sentiment réaliste qui triomphe et qui, chez cet «orientaliste» dénonce l'esprit de Barbizon.

## HISTORIQUE

Acquis chez un antiquaire d'Angers. Le tableau portait le grand cadre doré avec son cartouche : *Marilhat / Vue d'Auvergne* qui ont été conservés.

Il était dit provenir de l'ancienne collection Bessonneau d'Angers, qui a possédé d'autres Marilhat.

## BIBLIOGRAPHIE

Le tableau semble resté inconnu et n'avoir pas été gravé.

Rien ne semble permettre d'assimiler cette œuvre avec le tableau vendu à Paris le 23 juin 1954 (Hôtel Drouot, salle 6, n° 84) sous le titre *Moutons* (huile sur toile, 1,14 x 0,80 m, coll. Bessonneau), ni celui qui a été signalé en 1956 par Francis Spar dans l'*Annuaire du collectionneur* sous le n° 93, ni avec celui qui a été catalogué par Danièle Menu en 1972 sous le n° 611 comme *Paysage du Berry*.

Aucune de ces personnes ne semble avoir vu le tableau, qui n'a jamais quitté son cadre et son cartouche.



*Montagne et cascade*

Huile sur toile ; tableau inachevé ; 0,33 x 0,41 m.

Inv. 1999.1.32.

D'un format adapté à la peinture sur le motif, cette étude présente un paysage montagneux traversé par une cascade. Les différents plans sont mis en place, avec les sommets lointains, les parois qui bordent la cascade et les rochers qui encombrent son lit. Seules les montagnes enneigées du fond paraissent plus travaillées, tandis que tout le premier plan est resté inachevé. Par la composition et la facture, ce tableau n'est pas sans rappeler une œuvre de Paul Huet (1803-1869), entrée il y a peu au musée de Beauvais, intitulée *Le Torrent* (h.t. ; 0,605 x 0,920 m) et qui dut être réalisée vers 1850, lors d'un séjour dans les Pyrénées. Cette région, surtout autour de 1850, a beaucoup attiré les peintres attachés au travail en plein air. La présente esquisse, animée par un beau contraste de lumière et le travail tourmenté du pinceau, tranche entièrement avec les études de perspective atmosphérique conduites au début du siècle par les peintres français dans les environs de Rome.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art,  
sans attribution de provenance.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*La Barrière brisée*

Huile sur toile marouflée sur une autre toile ; 0,225 x 0,365 m.

Signé en bas à gauche : *Jules Dupré*.

Inv. MV 1999.1.33

Les recherches menées par Marie-Madeleine Aubrun en 1973 ont complètement renouvelé la compréhension des œuvres de Jules Dupré et lui ont restitué sa véritable place parmi les paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est son maître Jean-Michel Diébolt qui l'oriente vers le travail en plein air. Son art est marqué à la fois par une collaboration avec Théodore Rousseau, par la découverte des paysagistes anglais, surtout John Constable, mais aussi par les œuvres de Georges Michel. Des vacances familiales en bord de mer, dans la Somme, contribuent à lui faire entrevoir de nouvelles perspectives.

C'est un banal motif qui a retenu de l'attention Jules Dupré. Comme le peintre Flers, qui fut son ami, il est sensible au pittoresque d'une nature qui, peu à peu et sans hostilité, efface les traces humaines. Le format et la facture du tableau suggèrent une étude en plein air, avec des empâtements vigoureux, caractéristiques de sa manière. Rien ne permet d'identifier le lieu où cette étude a été réalisée car, si Jules Dupré a souvent séjourné à Cayeux-sur-Mer, il est également passé dans les Landes.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*La Promenade du Poussin*

Huile sur toile, étude ; 0,215 x 0,33 m.

Signé en bas à gauche : *L. Cabat*.

Inv. MV 1999.1.34

Louis Cabat eut une longue vie et fit une belle carrière : quoique peintre de paysage, il fut élu à l'Institut en 1867 et devint directeur de l'Académie de France de 1878 à 1885.

En fait, il reste mal connu. On se contente d'ordinaire de diviser sa carrière en deux parts : un époque de jeunesse, où il s'adonne à la peinture de plein air et lutte contre la tradition du paysage «historique» des Valenciennes ou des Bidault ; puis un souci de spiritualisme, peut-être dû à l'influence de Lacordaire, qui le conduit, à partir de 1836, à mêler au paysage naturaliste l'inspiration religieuse. L'inflexion est fort sensible dans les dessins (une série assez significative est conservée au cabinet des dessins du musée des Beaux-Arts de Nancy). Mais les trois ventes

successives de l'atelier de Cabat ont montré que l'inspiration de l'artiste fut plus complexe et méritera une analyse plus approfondie. Ce que peuvent suggérer aussi les trois esquisses du musée de Vic.

La «Promenade du Poussin» est un sentier qui jadis suivait le Tibre au sortir de Rome par la *porta del Popolo*. L'endroit, pittoresque et fameux, et tout habité encore par les souvenirs de l'antique, inspira de nombreux peintres au XIX<sup>e</sup> siècle (voir le n° 73). Quoique toute datation des œuvres de Cabat reste pour l'instant fort risquée, on peut mettre celle-ci en rapport avec ses premiers séjours à Rome entre 1836 et 1843. Le camaïeu des bleus conserve un accent romantique qui rappelle ses liens avec le Romantisme littéraire.

HISTORIQUE  
Acquis en 1972 à Paris dans le commerce d'art.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.



*La Lande, la mer et la nuit*

Huile sur papier marouflé sur carton ; 0,175 x 0,24 m.

Signé en bas à gauche : *L. Cabat*.

Inv. MV 1999.1.35

HISTORIQUE  
Acquis à Paris dans le commerce d'art.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Une étude comme celle-ci montre toute la difficulté de définir et dater certaines œuvres de Cabat. Elle offre, tant dans le dessin que dans le coloris, une sorte de fantastique qu'on n'attend guère de la part d'un peintre dont les grandes toiles sont parfois lourdes et ternes.



*Nuages au matin*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,163 x 0,230 m.

En bas à droite cachet de la seconde vente de l'atelier Cabat.

Inv. MV 1999.1.36

## HISTORIQUE

Acquis à la seconde vente de l'atelier Louis Cabat,  
Paris, Hôtel Drouot,  
mardi 5 décembre 1972, n° 105, *Paysage*  
(faussement dit «huile sur panneau»  
Marouflé par G. Delaval, de Dijon, en février 1973.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Jacques Thuillier, «Come vediamo oggi gli impressionisti :  
conservatori travestiti da avanguardia»,  
*Bolaffi Arte*, n° 42, anno V, estate 1974, p.46,  
reprod. couleurs.

On regrette de ne pas connaître la date de cette petite esquisse. L'évocation d'un ciel matinal où courent encore de légers nuages se souvient-elle simplement des études bien antérieures du temps de Valenciennes ? Prend-elle place parmi les nombreuses recherches atmosphériques du début du XIX<sup>e</sup> siècle ? Ou appartient-elle aux années tardives de Cabat, alors que s'est déjà développé l'Impressionnisme ? Seul un inventaire attentif de tout l'œuvre permettrait de mesurer entièrement son audace. Reste que la sensibilité de l'œil et la hardiesse de la facture sont évidentes, et font de cette pochade un petit chef-d'œuvre.



*Souvenir de la campagne romaine*

Huile sur bois ; 0,185 x 0,46 m.

Signé en rouge, en bas à droite : J. Clésinger.

Au dos étiquette : ... campagne de Rome /J. Clésinger

Inv. MV 1999.1.37

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Le sculpteur Jean-Baptiste Clésinger reste connu par son mariage malheureux avec la fille de George Sand, et par le scandale que souleva au Salon de 1847 sa *Femme piquée par un serpent* (aujourd'hui au musée d'Orsay). Son œuvre, fort abondant, le classe parmi les meilleurs sculpteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il pratiqua aussi la peinture, en particulier durant ses moments d'exil à Rome. La vente de son atelier, le 26 février 1923, comportait notamment un *Soleil couchant*, une *Rivière dans la campagne romaine*, *effet du soir*, des *Taureaux dans la campagne romaine*, des *Buffles dans les marais pontins*, etc...

Par son format allongé encore tout romantique, ce tableau est très caractéristique du style de Jean-Baptiste-Clésinger. Il porte la grosse signature rouge propre à l'artiste, mais il n'est pas daté. En fait, ce paysage est très proche d'un tableau conservé au musée Magnin de Dijon, intitulé *Crépuscule italien* (h.b. ; 0,185 x 0,450 m), qui représente une vue des bords du Tibre avec un buffle sur la rive et dont les dimensions sont très voisines. Sur celui-ci, la signature «J. Clésinger» est accompagnée de la date de 1875, ce qui permettrait de situer plus précisément le *Souvenir de la campagne romaine* dans l'œuvre du peintre.



## 75 François-Nicolas Chiffart

Saint-Omer, 1826 - 1901, Paris

### *Le Bord de la rivière*

Huile sur plaquette de bois ; 0,12 x 0,235 m.

Mentions au revers : cachet *Vente Chiffart* ; étiquette n°5.

Inv. MV 1999.1.38

#### HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

#### EXPOSITION

Jamais exposés.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédits.

## 76 François-Nicolas Chiffart

Saint-Omer, 1826 - 1901, Paris

### *La Maison dans les arbres*

Huile sur plaquette de bois ; 0,12 x 0,235 m.

Mention au revers : cachet *vente Chiffart*.

Inv. MV 1999.1.39

Enfant très doué, François-Nicolas Chiffart est inscrit dès 1833 à l'école municipale de dessin de Saint-Omer où il suit également des cours de peinture dès leur création en 1840. Il se rend à Paris en 1843, réussit le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts et il va rester six ans dans l'atelier de Léon Cogniet (1794-1880). Il obtient en 1851 le Prix de Rome avec un très remarquable *Periclès au lit de mort de son fils* qui reste son chef-d'œuvre (École des Beaux-Arts). Il séjourne cinq ans à Rome, étudiant l'art de l'Antiquité et l'art de la Renaissance. De retour à Paris, Chiffart parvient mal à vivre de son art. L'éditeur Alfred Cadart, son beau-frère, publie en 1859 un recueil intitulé *Oeuvres de M. Chiffart. Grand Prix de Rome*, où il fait connaître les tableaux réalisés à Rome, reproduits sur vingt planches par des photographies ou par des gravures. Avec son appui et grâce à une imagination féconde, Chiffart trouvera sa voie dans la pratique de l'estampe originale. Une de ses entreprises les plus célèbres sera d'illustrer par cent cinquante-quatre gravures *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo en 1883. Ses gravures et ses illustrations connurent

une vaste diffusion. Mais ses peintures sont rares dans les musées (Calais, Saint-Omer), et exceptionnels ses paysages.

Il est difficile de dater cette pochade, que Chiffart semble avoir conservée jusqu'à sa mort. Plus encore d'en localiser le sujet. Le format de ce panneau s'accorde avec la pratique de l'étude d'après nature. Pourtant la composition est construite avec un grand soin, les valeurs attentivement équilibrées, et la touche offre une simplicité et une sûreté qui, plus que Daubigny, évoquent un Corot.

La seconde peinture, quoique de mêmes dimensions et provenant pareillement de la vente de l'atelier, n'est pas nécessairement de la même date. Chiffart joue ici avec le bois de la plaquette, laissé à nu, et se contente presque de placer quelques lumières et quelques valeurs sombres. Le réalisme du sujet, si étranger au romantisme tardif de Chiffart, évoque quelques petites eaux-fortes exécutées dans le même esprit. On ne peut s'empêcher de songer aussi aux œuvres des *Macchiaioli* italiens, sans doute de date très proche.



*Paysage au crépuscule*

Huile sur toile ; 0,33 x 0,535 m ; non signé.  
Inv. MV 1999.1.40

Le peintre fait entièrement abstraction du monde animé ; aucun animal, aucun village n'apparaît. Les collines et les arbres aux branches touffues et irrégulières s'organisent en deux plans principaux et le vert très sombre des feuillages, qui devient presque noir au premier plan, suggère la tombée de la nuit. Ce tableau avait été attribué à Isidore-Jules Bonheur (Bordeaux, 1827-1901), frère cadet de la fameuse Rosa Bonheur (1822-1899). Jules Bonheur est essentiellement connu pour ses sculptures animalières. Il se forme à Bordeaux, sa ville natale, dans l'atelier de son père, le peintre et professeur de dessin Raymond Bonheur († 1849), puis à l'École des Beaux-Arts de Paris. Sa première participation au Salon a lieu en 1848 ; il présente un

tableau et une sculpture en plâtre figurant le même thème, un *Cavalier africain attaqué par une lionne*. Jules Bonheur semble se consacrer définitivement à la sculpture dès le début des années 1850.

Ce tableau daterait donc de la fin des années 1840, car on ne connaît pas d'œuvre peinte postérieurement dans la carrière de l'artiste. Ce serait alors une œuvre de jeunesse, peut-être réalisée sur les conseils de sa sœur, quand il hésitait encore entre la peinture et la sculpture. A moins qu'il ne faille simplement l'attribuer à Rosa Bonheur elle-même, dont les paysages sans prétexte animalier restent assez mal connus.

## HISTORIQUE

Provient du marché d'art parisien

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*L'Étang*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,31 x 0,39 m.  
 Porte en bas à gauche le cachet : *Th. Chauvel*.  
 Mentions au revers : n°6 de l'exposition 1976 ;  
 autre cachet sur le cadre au centre : *Th. Chauvel* ;  
 Inv. MV 1999.1.41

Théophile-Narcisse Chauvel, formé d'abord chez François-Edouard Picot (1786-1868), peintre d'histoire, entra dans l'atelier de Jean-Joseph Bellel (1816-1898), qui pratiquait le paysage et exécuta des lithographies d'après des tableaux d'Edouard Bertin (1797-1871) et de Prosper Marilhat (1811-1847). Admis à l'École des Beaux-Arts le 4 mars 1854, Chauvel reçoit, quelques mois plus tard seulement, le Second Prix de Rome pour le paysage historique. Très tôt, il a fréquenté Caruelle d'Aligny (1798-1871), qui l'incite à peindre en plein air dans la forêt de Fontainebleau. C'est ainsi qu'il rencontre plusieurs membres de l'école de Barbizon, notamment Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) et Jules Dupré (1811-1889) (n° 69). Il expose pour la première fois au Salon en 1855, avec un *Souvenir du parc de Neuilly*, et y participe jusqu'aux années 1866-1867. Mais, l'édition de plusieurs de ses eaux-fortes, entreprise par Alfred Cadart entre 1862 et 1867, le pousse à privilégier la gravure. Il publie ses travaux dans la revue *L'Art* et finit par en occuper le poste de Directeur artistique.

Le succès obtenu par Chauvel comme aquafortiste explique qu'on ait si facilement oublié le peintre. Il avait pourtant montré dans ses toiles une sensibilité à la lumière et un sentiment de la nature qui le plaçaient d'emblée aux côtés d'Aligny et de Bertin. Nous ne connaissons pas de musée français qui possède de ses tableaux, sauf un. Le musée des Beaux-Arts de Nancy conserve un groupe de ses dessins et plusieurs états rares de ses gravures

Le présent tableau a figuré à l'exposition organisée en 1976 à la galerie Pierre Gaubert à Paris sous le numéro 6. Il fut alors daté autour de 1893 par rapprochement avec un autre tableau intitulé dans le catalogue *Perspective sur une clairière* (numéro 5 du catalogue) et daté en bas à droite. Mais lors de l'exposition, les deux œuvres apparurent de facture et d'esprit entièrement différents. Il semble bien que cette composition très savamment construite soit à rapprocher d'une suite de belles études d'arbres sur papier bleu clairement datées de 1852-1853 ; ce qui conduirait au contraire à voir ici l'une des premières peintures conservées de l'artiste. Et l'une des plus exquises.

## HISTORIQUE

Acquis en 1976 lors de l'exposition organisée par Pierre Gaubert dans sa galerie de la rue de Miromesnil à Paris.

## EXPOSITION

Jamais exposé depuis son apparition en 1976.

## BIBLIOGRAPHIE

Aubrun, Paris, 1976, n° 6

«Site pittoresque avec piton rocheux et vue sur un lac».



*Paysage nocturne*

Huile sur toile ; 0,320 x 0,415 m.

Signé et daté en bas à gauche : *Ln Bonnat 1884.*

Inv. MV 1999.1.72

## HISTORIQUE

1974, apparu à l'Hôtel Drouot à Paris, salle 1, n° 30

*(Paysage au crépuscule ; 0,33 x 0,42 m)..*

1974, repassé en vente à Paris sur le marché d'art et acquis.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit à notre connaissance.

Léon Bonnat n'est pas seulement un peintre d'histoire et un portraitiste. Il s'est mesuré à tous les genres, mais sans vouloir céder aux modes. C'est ainsi qu'il fut un paysagiste très remarquable. On connaît surtout quelques-unes des 72 études peintes qu'il avait rapportées de son voyage au Moyen Orient, lorsqu'en 1868, avec quelques amis, il y avait accompagné Léon Gérôme : ces feuilles raffinées jouent des roses et des ocres avec un admirable sentiment de la lumière du désert (cf. l'esquisse conservée au Musée Bonnat, à Bayonne, et les deux petites peintures de la collection Granville au musée des Beaux-Arts de Dijon, *Paysage du Sinaï* et *Paysage de Jéricho*, (cat. Serge Lemoine, t.I, n°13 et 14). Mais Bonnat fut également sensible à la gamme fraîche des paysages italiens et français. Dans sa *Vue de San Giorgio Maggiore* à Venise, par exemple (Musée Bonnat, 1883), la tonalité se fait légère et la pâte fluide,

rivalisant avec la luminosité des Impressionnistes sans rien leur emprunter.

La présente toile, datée de 1884, est d'un type que nous n'avions jamais rencontré jusqu'alors chez Bonnat. Le paysage est construit par un simple jeu de valeurs, même si quelques nuances de brun ou d'ocre transparaissent dans certaines parties de la toile. La silhouette noire des arbres, la blancheur du lac, du ciel, sol même, donnent l'impression d'un nocturne. La simplification des masses à la manière japonaise (celle des peintures, inverse de celle des estampes aux contours appuyés...) confère à cette œuvre une sorte de gravité silencieuse. Mais nous ne sommes pas très loin des solutions recherchées vers les mêmes années par un Chiffart (né en 1825 cf. n° 74) ou un Chauvel (né en 1831 cf. n° 77)...



Zam (Transylvanie), 1846 - 1879, Paris

### *Étude de sous-bois*

Huile sur bois (peint sur le couvercle d'une boîte en bois, d'un magasin d'articles de dessin : *Maison Merlin* / *Paul Denis successeur / Paris 18 rue Médicis*);  
0,14 x 0,235 m.  
Inv. MV 1999.1.42

Ladislav Paal s'installe à Vienne en 1865, s'inscrit aux cours de l'Académie des Beaux-Arts et suit l'enseignement d'Albert Zimmermann (1808-1888). En 1869, il visite l'Exposition Universelle de Munich et découvre l'art des paysagistes français. Après un voyage en Hollande, il fait un séjour à Londres en 1871 et se fixe définitivement à Paris en 1873. Paal séjourne à Barbizon, de 1874 à 1878. Après sa mort, le catalogue de la vente de son atelier mentionnera quarante-quatre tableaux réalisés à Barbizon, vingt paysages hollandais et un exécuté au Luxembourg.

Cette petite esquisse offre les caractères essentiels du style qu'il élabore en France. Il privilégie l'intérieur de la forêt où la lumière est plus tamisée et emploie une palette plutôt sombre pour traduire l'effet de pénombre, tandis qu'il traite les volumes avec une touche large épaisse et vigoureuse. Quelques empâtements plus clairs et de taille variable suggèrent les percées de la lumière à travers les frondaisons, notamment ces taches d'un rouge vif qui montrent sa manière personnelle de pratiquer le paysage en plein air.

HISTORIQUE  
Acquis à Paris sur le marché d'art.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.



*Le Pont dans la brume*

Huile sur toile ; 0,330 x 0,225 m.  
Inv. MV 1999.1.43



On ne saurait dire de Charles Lacoste ni qu'il fut un peintre célèbre, ni qu'il fut un peintre méconnu. Né en 1870 dans la Gironde, à Floirac, près de Bordeaux, il fit carrière à Paris, et ses paysages, souvent des neiges ou des nuits, simples et sensibles, furent constamment appréciés. Mais une étude récente due à M. Frédéric Chappey, et une exposition organisée à Paris (Mairie du XVI<sup>e</sup> arr.), Beauvais et Bordeaux, ont montré que ses premières toiles, conservées par l'artiste toute sa vie, possédaient une subtilité et une originalité inattendues.

L'œuvre n'est ni signée ni datée ; mais elle provient directement du fonds de l'artiste resté en possession de la famille. Elle représente le pont de Sainte-Foy. Il semble qu'on puisse la placer peu avant le séjour en Angleterre, ou peu après le retour à Bordeaux, dans le cours de 1894. La même nuance de mauve et de jaune envahit toute la toile, la composition se réduit à une grande arabesque suggérant la rive et deux taches plus claires mettant en place les piles d'un pont suspendu sur un fleuve. Une sensibilité parente de celle des Nabis, mais dépourvue de tout symbolisme, rejoint ici les raffinements de l'art oriental.

## HISTORIQUE

Acquis de la famille de l'artiste en 1980 ; était conservé parmi les œuvres de Lacoste restées sans châssis ni indication de sujet.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

*Rue à Bordeaux*

Huile sur carton ; 0,275 x 0,175 m.  
Non signé.

Inscription en bas à droite dans la pâte : *Bordeaux mars 1894.*  
Inv. MV 1999.1.44



## HISTORIQUE

Acquis de la famille de l'artiste en 1980.

## EXPOSITION

*Charles Lacoste*, Paris, Beauvais, Bordeaux, 1985, n° 9, reprod.p.57.

## BIBLIOGRAPHIE

Frédéric Chappey, *Charles Lacoste, 1870-1959 :*

*60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme,*

Paris, Mairie du XVI<sup>e</sup> arrondissement, avril-mai 1985,

Beauvais, Musée départemental de l'Oise, juin-septembre 1985,

Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, novembre 1985, Paris,

Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1985,

n° 9, reprod. p.57 et notice p.93.

Cette œuvre, clairement datée de mars 1894 et localisée à Bordeaux, fait suite aux deux chefs-d'œuvre peints par Lacoste les mois précédents lors d'un séjour en Angleterre auprès de son ami l'écrivain Crakanthorpe, *London Sloane Street* (janvier 1894 ; Paris, coll. part.) et *Londres, brume et réverbère* (février 1894 ; coll ; part.). On y trouve un essai non moins audacieux de contre-jour, qui découpe des silhouettes en pleine lumière, et oppose subtilement à une lumière ocre et dorée des ombres roses et violines.

*La Nuit sur le golfe*

Huile sur toile ; 0,27 x 0,41 m.

Signé en bas à gauche : *GEORGES LEROUX.*Étiquette au dos : *N°57 Mr Petit 6 rue de l'Alboni.*

Inv. MV 1999.1.45.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Elève de Léon Bonnat, Georges Leroux exposa régulièrement au Salon dès 1904. Grâce au Prix de Rome qu'il obtint en 1906, il séjourna quelques années en Italie. Son art s'inscrit avec quelque retard dans la tradition de Maurice Denis et des Nabis, dont il a compris les grandes leçons ; mais il les interprète avec une sensibilité discrète et sereine, qui lui mérite une place tout à fait à part dans la peinture française de l'entre-deux guerres. Ses œuvres sont rares dans les musées, mais celui de Beauvais en possède plusieurs beaux témoignages.

Ce tableau propose une large perspective sur un golfe, à partir de la rive opposée, invisible sur la toile, mais évoquée par la cime des arbres. Pour ce paysage nocturne, Georges Leroux a limité sa palette au bleu et à un vert très sombre mêlé à un peu de mauve. Le calme de la nuit, les lumières éparses sur l'autre rive, la profondeur d'un bleu subtilement nuancé confèrent à ce petit tableau la plus subtile poésie. Leroux signait presque toujours, mais datait rarement. Ce paysage, qui semble évoquer l'Italie, a sans doute été brossé lors du séjour qui suivit le Prix de Rome.



*Les Cyprès italiens*

Huile sur toile ; 0,41 x 0,27 m.

signé en bas à droite : GEORGES LEROUX.

étiquette au dos : *Mr Petit 6 rue de l'Alboni.*

Inv. MV 1999.1.46.

Le paysage présente une végétation dense où dominent les cyprès, dont la silhouette rythme les différents plans. L'utilisation de tons vifs et éclatants pour la représentation des arbres, la grande tache centrale d'un jaune flamboyant qui contraste avec les innombrables nuances de vert, pourraient renvoyer à certaines œuvres de Bonnard, voire au célèbre *Talisman* de Sérusier que possédait alors Maurice Denis, qui n'en faisait pas mystère. L'œuvre semble se situer elle aussi pendant le séjour italien de Georges Leroux, entre l'obtention du Prix de Rome en 1906 et la présentation à Paris, dans la galerie Devambez, en 1913, de soixante-dix tableaux de paysages réalisés autour de Rome et en Toscane.

## HISTORIQUE

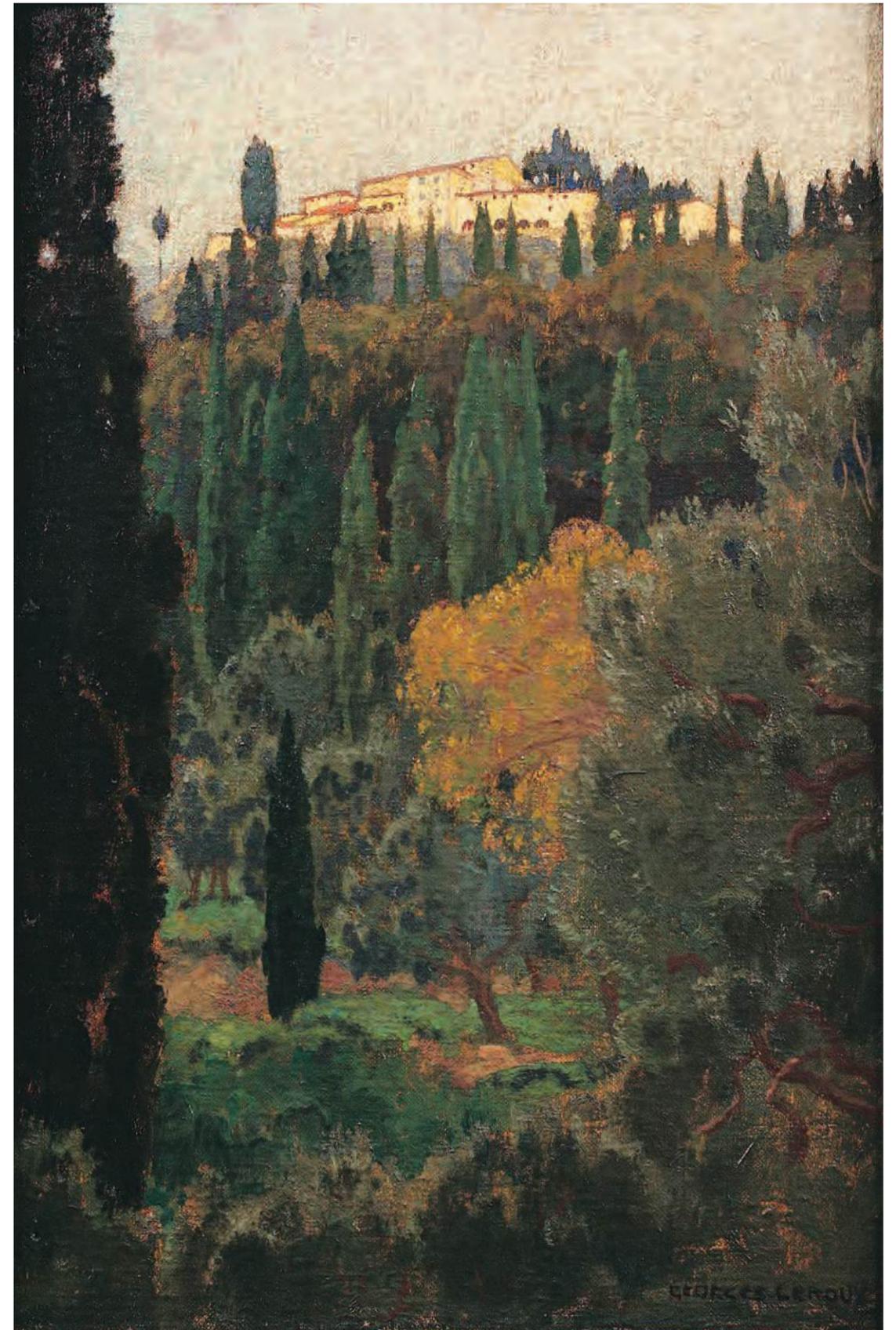
Acquis à Paris sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



L'achat, en 1994, du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* de Georges de La Tour a été un acte important pour le département de la Moselle, à la fois symbolique et fondateur : montrer à Vic-sur-Seille, cité dont il était originaire, une œuvre de l'un des plus importants peintres du XVII<sup>e</sup> siècle et poser de ce fait les bases d'une collection départementale de peinture.

Cette décision était d'autant plus méritoire qu'elle partait pratiquement de rien alors que l'objectif visé était ambitieux. Une œuvre, aussi prestigieuse soit-elle, ne remplit pleinement son rôle que si elle est montrée et diffusée, mais elle justifie difficilement la construction d'un musée, car elle ne constitue pas à elle seule une collection. En toute logique, et pour une meilleure compréhension, le *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, témoin insigne de la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, se devait donc d'être présenté dans un environnement d'œuvres qui mettent en évidence sa singularité, voire son unicité.

C'est pourquoi les acquisitions successives qui devaient constituer le fonds propre du musée départemental créé en 1997 se sont essentiellement portées sur la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier sur des « peintres de la Réalité » dont Georges de La Tour est l'un des plus brillants représentants, mais aussi le plus complexe.

C'est dans cette optique que le musée s'est rendu acquéreur d'un deuxième tableau de Georges de La Tour – *Tête de femme* – d'un *Saint Pierre* et *Saint Matthias* qui apportent un éclairage particulier sur le contexte lorrain, ainsi que d'une sobre et profonde *Vanité au sablier* dont l'attribution reste malheureusement problématique, ou encore d'une extraordinaire *Annonciation* de Blanchard.

Cependant, une volonté forte n'est pas suffisante pour constituer en un temps aussi court une collection significative et cohérente, car les opportunités sont moins fréquentes qu'il n'y paraît. C'est la donation de 1998 qui permet d'abonder très logiquement la présentation et de constituer un véritable fonds muséographique. Elle oblige désormais à cerner les choix avec plus de rigueur encore pour ne pas rompre la cohérence de l'ensemble de la collection, tout en ouvrant le champ d'investigation du musée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, en respectant le fil conducteur donné par les précédents collectionneurs, particulièrement attachés à la peinture issue de la grande tradition, au savoir-faire lié à la connaissance et à la modernité, assumant la continuité de l'histoire.

Gabriel Diss

# Les acquisitions

---

*Saint Matthias*

Huile sur toile ; 0,55 x 0,46 m.

Inv. MV 1999.2.2

Le thème du Christ et des apôtres, conçu comme une série est fréquent au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est traité tant par les peintres que par les graveurs et les sculpteurs. Les suites les plus célèbres sont dues à des peintres comme Anton Van Dyck (1599-1641), Francisco de Zurbaran (1598-1664), le Greco (1541-1614) ou Pierre-Paul Rubens (1577-1640).

Les artistes lorrains produisent également des œuvres sur ce thème, le graveur Jacques Bellange avec *Jésus et les apôtres* en pied, le peintre Georges Lallemand avec les *Apôtres* représentés à mi-corps gravés par Ludwig Bösink (Thuillier, 1992, p.48) et Jacques Callot avec les *Grands apôtres* en pied publiés à Paris en 1631. La série peinte la plus renommée a été réalisée par Georges de La Tour, probablement au début de sa carrière ; les figures, traitées comme des portraits à mi-corps et en gros plan, devant des fonds unis, portent des vêtements ordinaires et sont traitées de manière réaliste. Il paraît vraisemblable que de tels ensembles aient pu inspirer d'autres artistes et servir de modèles, devenant ainsi une formule à la mode. Il n'est pas impossible que ce soit le cas pour les deux apôtres de Vic.

Le modèle de cet apôtre est à chercher dans la série réalisée par Georges de La Tour au début du XVII<sup>e</sup> siècle et

plus particulièrement dans le *Saint Matthias* dont on ne connaît plus qu'une copie réalisée au début du XIX<sup>e</sup> siècle et conservée au musée Toulouse-Lautrec d'Albi (h.t. ; 0,670 x 0,535 m). Si la composition diffère entre les deux, avec une présentation de trois-quarts arrière par La Tour et presque frontale pour le tableau de Vic-sur-Seille, l'épisode retenu est identique. Sur les deux tableaux le personnage lit, un livre pour le premier et deux feuillets posés sur un ouvrage pour le second. Cette représentation de l'apôtre lisant avec la hache comme simple accessoire est suffisamment peu fréquente pour évoquer la diffusion d'une formule. Le *Saint Matthias* de Vic-sur-Seille apparaît peut-être un peu moins pittoresque, mais il présente le même dépouillement et la même interprétation générale. L'auteur anonyme reprend l'esprit caravagesque de l'éclairage latéral et le plan rapproché, mais il semble abandonner les vêtements contemporains pour des drapés antiques. Le traitement de la main, elle-même élément constitutif de la représentation, rappelle très nettement celui que Georges de La Tour a utilisé pour son *Saint Jacques le Mineur* conservé à Albi (h.t. ; 0,65 x 0,54 m) : les deux artistes créent des volumes puissants mais sommaires et prennent soin de cerner d'un large trait noir les contours des doigts.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris en 1998 sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Saint Pierre*

Huile sur toile ; 0,55 x 0,46 m.

Inv. MV 1999.2.1

HISTORIQUE  
Acquis à Paris en 1998 sur le marché d'art.EXPOSITION  
Jamais exposé.BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Le deuxième apôtre s'éloigne du *Saint Pierre* réalisé par Georges de La Tour, connu également par une copie conservée au musée Toulouse-Lautrec à Albi (h.t. ; 0,670 x 0,535 m). Ici, l'intensité du portrait provient du regard fixé droit devant, procédé utilisé par La Tour seulement pour un seul de ses apôtres, *Saint Simon*, connu aussi par une copie (h.t. ; 0,650 x 0,535 m ; Albi). Le tableau de Vic-sur-Seille fait partie de la même série que le *Saint Matthias*.

L'auteur montre comment il a assimilé l'interprétation élaborée par Georges de La Tour, en conservant des dimensions proches pour ses tableaux et en reprenant le principe caravagesque du portrait de vieillard à mi-corps dans un environnement dépouillé. Nous ne savons cependant pas, en l'état actuel de nos connaissances, le rapport exact de ces œuvres avec le maître de Vic.



Première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*L'Annonce faite aux bergers*

Huile sur toile ; 0,50 x 0,60 m.

Inv. MV 2000.3.1

Le thème de l'Annonce faite aux bergers apparaît seulement dans l'Évangile de saint Luc (2, 8-14). Il constitue pourtant un épisode du Nouveau Testament largement illustré depuis le Moyen Âge.

Ici, la représentation est conforme au récit biblique. Des bergers, hommes, femmes et enfants, dorment dans des cabanes en chaume au moment où un ange perce la nuit et les nuées pour apporter son message au monde.

Le peintre parvient à transcrire le choc provoqué par le réveil brutal et l'émotion causée par la présence surnaturelle de l'ange. Il sait aussi restituer cet effet de nuit subitement transpercée par la lumière divine. Il a la volonté de reconstituer un cadre vraisemblable, avec les cabanes, les bœufs et les moutons, l'arbre noueux à droite au premier plan, et des personnages de petites dimensions placés dans un vaste paysage où le ciel occupe une large surface. La gamme colorée est dominée par des tons froids réchauffés par le ciel doré et par deux tuniques rouges.

L'auteur de ce tableau aux accents un peu naïfs qui ne sont pas sans évoquer les Flandres reste à ce jour anonyme mais, par le traitement des attitudes et des drapés, il semble bien d'origine française.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris en 2000 sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Eric Necker, «Ecole nordique ou école française, L'Annonciation aux bergers», in *Revue du Louvre*, n° 1, 2001, p.93-94 (notice, reprodu.).



Première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*La Sainte Famille*

Huile sur cuivre ; 0,370 x 0,295 m.

*Modello* d'une gravure de René Lochon.

Inv. MV 2002.1.1

HISTORIQUE  
Acquis à Paris en 2002 sur le marché d'art.EXPOSITION  
Jamais exposé.BIBLIOGRAPHIE  
Gabriel Diss, *Revue du Louvre*, n° 4,  
octobre 2002, p. 87, n° 18.

La Vierge, assise sur une chaise, accueille saint Joseph et l'Enfant qui s'avancent vers elle ; tous trois se tiennent dans une pièce largement ouverte sur un paysage par une porte et une fenêtre ; au fond à gauche, on distingue un buffet et une grande cheminée ; le sol est revêtu d'un large dallage géométrique. La Vierge tend à l'Enfant un petit fruit sombre. Saint Joseph porte ses outils et tient par le poignet Jésus, qui ramène un bouquet de petites fleurs bleues. L'ensemble dépend d'un éclairage contrasté qui renforce l'intensité des couleurs vives utilisées pour les vêtements de la Vierge et de son Fils.

Ce tableau caractéristique de la peinture parisienne montre une fois de plus les rapports artistiques entre Flandres et France au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle annonce l'univers des frères Le Nain et de La Tour. Attribuée à tort à Juste d'Egmont, elle est le *modello* d'une gravure de René Lochon qu'il faut rapprocher de la série représentant *Les quatre heures du jour chrétien*, publiée par Roland Leblond pour qui Lochon travaillait vers 1640. En 1643, il publie de lui une *Sainte Famille* d'après Claude Vignon. L'adresse de Mariette qui figure sur la gravure tirée à partir de notre tableau laisse penser qu'il pourrait en être le premier éditeur puisqu'il était installé à l'enseigne de l'Espérance depuis 1638 et que les graveurs allaient facilement d'un éditeur à l'autre. Quant au peintre, la question reste posée et les initiales L (?) T relevées dans le cartouche au-dessus de la porte ne font que brouiller les pistes.



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

### Portrait de jeune fille

Huile sur toile ; 0,552 x 0,398 m.  
Inv. MV 2000.2.1

Ce tableau appartenait à un grand marchand américain et fut étudié à l'occasion d'une grande exposition portant sur l'histoire de la peinture française, organisée à Pittsburgh en 1951. Dans le catalogue, il figurait sous le nom de Matthieu Le Nain (1607-1677). Depuis, des travaux plus récents portant sur les frères Le Nain ont remis en cause l'attribution du tableau (Jacques Thuillier, *Les frères Le Nain*, Paris, Grand Palais, 1978-1979, p.212-213) ; il est maintenant attesté que très peu de portraits peuvent leur être attribués avec certitude, même si le thème est largement présent dans leur œuvre (avec plus de cent portraits répertoriés dans l'inventaire après-décès de Matthieu Le Nain).

Le modèle de ce portrait est une jeune fille qui se présente à mi-corps légèrement de trois-quarts, dans une pose sobre et d'une élégance discrète. Le peintre donne d'elle une image empreinte de modestie et de retenue, notamment

■ Dans son article «une suite de questions pour le Maître des Cortèges à propos de l'entrée au Louvre du *Couronnement d'Épines*», Jean-Pierre Cuzin lui aussi, se pose la question de l'attribution de ce portrait qui pourrait être rapproché de sa manière. Il observe cependant aussi, que «anciennement donné aux Le Nain, il frappe par une dignité réservée, presque raide, qui ne

par le sourire qui étire à peine la bouche et ne modifie aucune autre partie du visage.

Le portrait est un genre très largement répandu dans l'art du XVII<sup>e</sup> siècle français, mais c'est aussi un domaine qui reste mal connu. Ainsi, le *Portrait de Charlotte Duchesne* (h.b. ; 0,309 x 0,266 ; Bowes Museum, Bernard Castle), dont l'attribution à Philippe de Champaigne reste très discutée, est assez proche de la manière mise en œuvre par l'auteur du tableau de Vic. L'exécution de ce dernier démontre une habileté et un talent pour la maîtrise du modelé et des harmonies colorées ; dans une évocation qui semble très fidèle au modèle, le peintre parvient à restituer une impression de réalité presque palpable. L'ancienne attribution à Matthieu Le Nain exprimait bien l'idée que le tableau était dû à l'un des plus grands portraitistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, dont il reste à découvrir l'identité.

nous semble pas sans rapport». Mais prudent, il ajoute aussitôt, que nous «entrons-là dans le domaine de la pure spéculation». Devant ces hésitations et malgré la qualité indiscutable de l'œuvre, nous conserverons une attitude prudente quant à son attribution.

#### HISTORIQUE

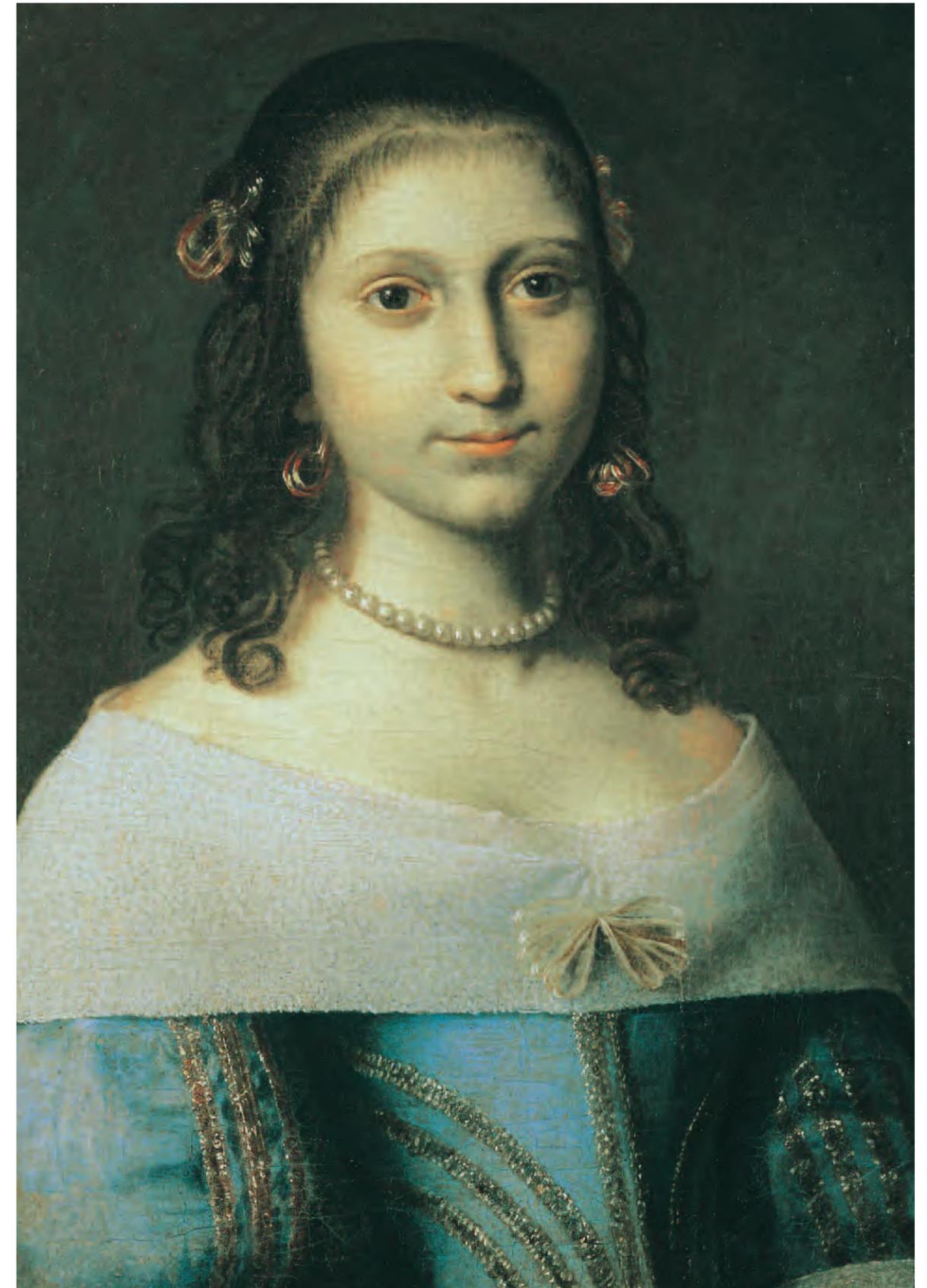
Provient de la collection Jacques Seligmann and Compagny.  
Acquis en 2000 à Paris sur le marché d'art.

#### EXPOSITION

*French painting, 1100-1900*, catalogue d'exposition,  
Introduction par Charles Sterling, Departement of fine arts,  
Carnegie Institute, Pittsburgh (Pennsylvanie), 1951, n° 53.

#### BIBLIOGRAPHIE

Éric Necker, «École française, atelier des Le Nain, Portrait de jeune fille»,  
in *Revue du Louvre*, n° 1, 2001, p.94.  
Jean-Pierre Cuzin, *Figures de la réalité caravagesque*,  
*Georges de La Tour, Les frères Le Nain...*  
Éd. Hazan, 2010, p.329, note 32.



*Sainte Praxède soignant les chrétiens suppliciés*

Huile sur cuivre ; 0,30 x 0,38 m.

Inv. 2001.1.1

Né à Troyes, Jacques de Létin grandit dans une ville qui a connu un brillant essor artistique au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Le dynamisme de ce foyer s'est maintenu à l'époque suivante, favorisant l'épanouissement de plusieurs grands artistes, comme les peintres Nicolas et Pierre Mignard ou le sculpteur François Girardon. La formation du jeune peintre a probablement lieu à Troyes, mais c'est à Rome, où sa présence est attestée du printemps 1622 au printemps 1625, qu'il parfait ses connaissances et que son style peut s'affirmer dans la fréquentation des artistes français qu'il y retrouve, essentiellement Simon Vouet qui commence son ascension. Jacques de Létin rentre à Troyes vers 1627, installe son atelier et fonde une famille. Il partage son temps entre sa ville et Paris, où il se rend régulièrement. Son activité à Troyes est connue par plusieurs tableaux religieux notamment une *Adoration des Bergers* (1625-1635, église Saint-Rémi), une *Assomption de la Vierge* (même église) provenant de la chapelle du collège de l'Oratoire et qui figure dans les inventaires révolution-

naires de 1792, et enfin une *Déposition de croix* léguée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à l'Hôtel-Dieu (en dépôt au musée des Beaux-Arts). En 1628, il peint l'*Adoration des Mages* et le retable pour l'église du couvent des Cordelières de Provins (Hôpital général) et vers la même année, *La Présentation de Jésus au Temple* non datée mais proche du retour d'Italie, conservée dans l'église Saint-Pierre de Nevers, provenant peut-être de l'ancienne chapelle des Jésuites (aujourd'hui église Saint-Pierre) ou de la chapelle des Minimes disparue. Les commandes parisiennes, souvent prestigieuses, ne manquent pas. En 1636, la confrérie des orfèvres parisiens lui commande le *May de Notre-Dame*, *Saint Paul dans l'aréopage convertissant saint Denis et plusieurs autres par sa prédication*, disparu mais connu par une gravure d'Abraham Bosse et une autre de Jacques-Nicolas Tardieu. Entre 1639 et 1642, il peint *Saint Louis mourant de la peste à Tunis* pour l'église Saint-Louis des Jésuites (aujourd'hui Saint-Paul-Saint-Louis), toujours en place.

## HISTORIQUE

Acquis à Paris en 2001 sur le marché d'art.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Gabriel Diss, « Jacques de Létin (Troyes, 1597-1661), Sainte Praxède soignant les Chrétiens suppliciés », in *Revue du Louvre*, n° 4, 2001, p.93.



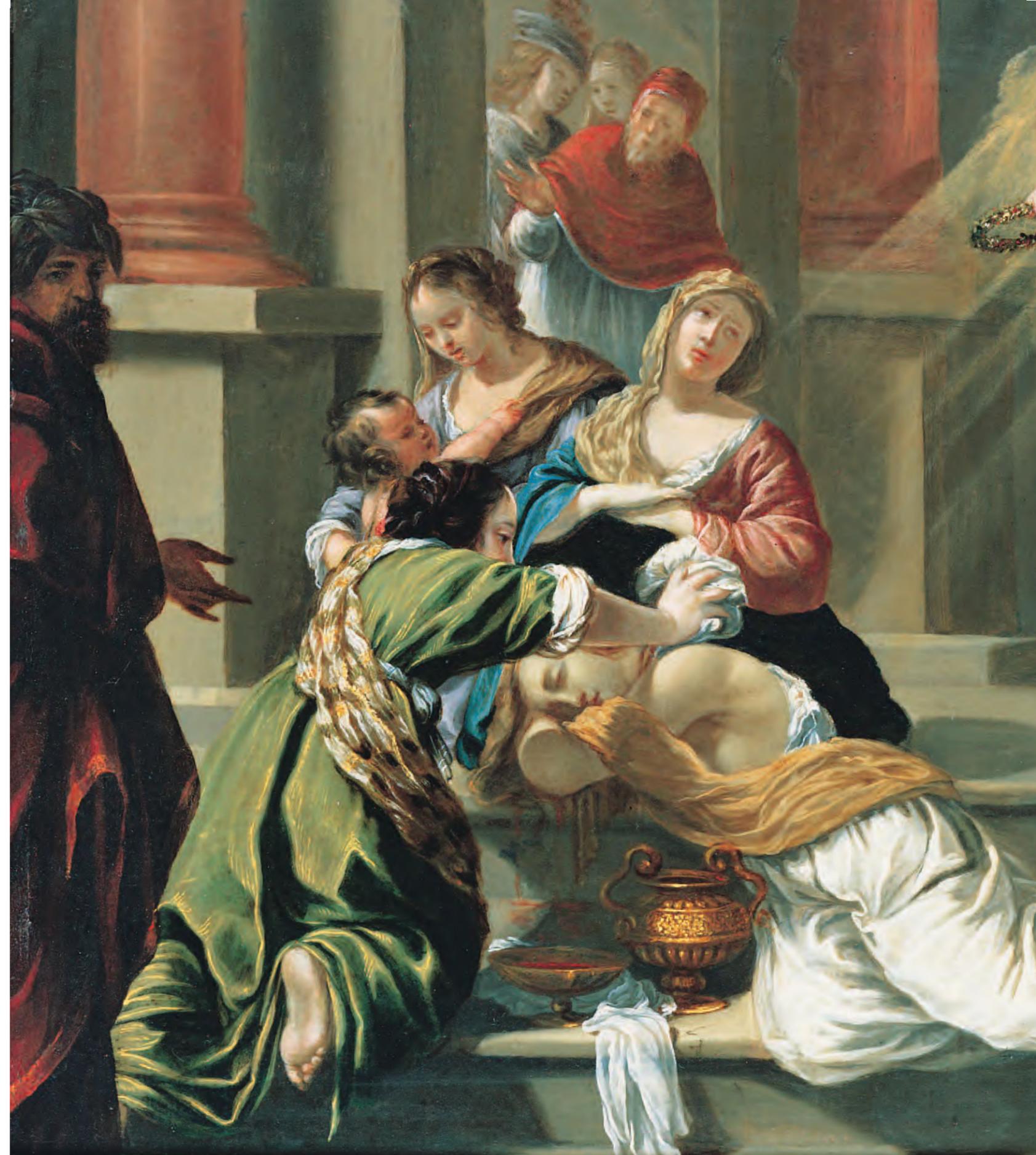
### Sainte Praxède soignant les chrétiens suppliciés

La *Légende dorée* relate l'histoire de sainte Praxède et de sa sœur sainte Pudencienne qui, au milieu du II<sup>e</sup> siècle, lavaient et ensevelissaient les dépouilles des chrétiens martyrisés à Rome. Ce thème, assez rarement utilisé par les artistes dans le décor des monuments religieux, l'a peut-être surtout été pour la dévotion personnelle. Ici, l'action principale est parfaitement identifiable mais quelques éléments ajoutés à l'épisode restent mystérieux, comme l'homme debout à gauche qui désigne la scène, la femme et l'enfant ainsi que le petit chien blanc qui bondit sur les marches ou encore l'arrivée de trois personnages dans l'embrasure d'une porte du palais.

Ce petit tableau n'est pas signé, mais plusieurs indices ont permis de l'attribuer à Jacques de Létin. La juxtaposition avec les gravures du *May* de 1636, *Saint Paul dans l'aréopage convertissant saint Denis et plusieurs autres par sa prédication*, montre des parentés tant par la présence d'un groupe de femmes dont les attitudes sont très proches, que par certains détails, comme la forme des mains ou les visages masculins. Dans la série consacrée à la *Vie de La Vierge*, commandée vers 1640 par Marco Antonio II Lumaga et

installée dans le presbytère de l'église de l'Assunta à Prosto di Piuro, Létin a peint une *Naissance de la Vierge* où l'on retrouve les mêmes caractères dans le groupe de femmes du premier plan et dans l'utilisation des couleurs. En général, le peintre place très souvent dans ses compositions un personnage habillé de vert qui occupe un rôle marquant dans l'épisode représenté, comme ici sainte Praxède. Il utilise également beaucoup d'architectures monumentales coupées par les bords du tableau afin d'augmenter le volume suggéré et des degrés à plusieurs marches qui facilitent les effets de profondeur, procédés adoptés également ici.

Par ses dimensions si éloignées des vastes compositions habituelles du peintre, cette œuvre pourrait être interprétée soit comme un tableau de dévotion personnelle, ce qui pourrait justifier la présence du chien qui symboliserait des armoiries ainsi que celle des personnages étrangers à la scène, soit comme un *bozzetto*. En tout état de cause c'est la seule œuvre de ce type connue dans la production de Jacques de Létin.



Seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

### *Nature morte, raisins et poires sur ruine et rocaille*

Huile sur toile ; 0,92 x 0,115 m.

Inv. MV 2001.2.1

Lors de son acquisition, ce tableau était rapproché, comme le suivant, du milieu napolitain où la nature morte se diffuse largement après 1650 comme dans toute l'Italie. Ce genre reste proche de l'esprit caravagesque par les puissants contrastes d'ombre et de lumière. L'œuvre se compose uniquement de fruits et de feuillages, présentés en extérieur sur des rochers. Les rondeurs des poires et des

raisins très charnus sont accentuées par la concentration du rayon lumineux sur les grappes, comme pouvait le faire la flamande Rachel Ruysch, durant la seconde moitié du siècle. Cette manière pourrait illustrer les nombreux échanges existants alors entre les Flandres catholiques et l'Italie. Ce tableau a été acquis comme le pendant du tableau suivant (92).

- Acquis sur le marché d'art parisien en 2001, les deux toiles étaient rapprochées, déjà lors de la vente, au milieu napolitain du XVII<sup>e</sup> siècle, à cause sans doute de l'importance accordée aux grappes de raisins, souvent mises en scène à Naples tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle et notamment par les Ruoppolo.

Cependant, l'atmosphère que dégagent les deux natures mortes de Vic est toute différente de celles des contemporaines *mostre d'uve* napolitaines et nous renvoie à un autre contexte culturel : celui de l'Italie du Nord et précisément à l'art d'un peintre qui s'était fait une véritable spécialité dans la représentation du raisin : Gilardo da Lodi.

Sur le peintre que la critique moderne a nommé ainsi, interprétant une inscription ancienne qui apparaissait sur le verso de quatre toiles connues seulement grâce aux reproductions photographiques venant du fond Volpe en dépôt à l'Université de Bologne et dans lesquelles on lit « *del pittore Gilardi lodigiano, anno 1716* », nous ne savons pas grand-chose. Il est vrai que cette inscription, qu'il faut prendre au sérieux<sup>1</sup>, même s'il ne s'agit pas d'une signature, laisse entendre que Gilardi serait non pas le prénom, mais bien le nom, ainsi que le remarque G. Bocchi<sup>2</sup>.

Carlo Volpe<sup>3</sup> qui publiait en 1664 une grappe de raisins qu'il pensait avoir été réalisée par notre artiste mais qui revenait en fait au peintre Gianlisi junior, (gravitant toutefois dans le même milieu), définissait déjà correctement Gilardi lodigiano comme un peintre vraisemblablement issu du terroir lombard, marqué par Giuseppe Volò, surnommé Giuseppe Vicenzino<sup>4</sup> (Milan 1662 – après 1700), avec lequel il aurait pu parfaire un apprentissage et avec qui peut-être il s'associa. Or la collaboration de ces deux peintres est aujourd'hui avérée par deux documents figuratifs. Il s'agit, d'une part, de deux pendants de format ovale dont l'un a été peint par Gilardi lodigiano et

HISTORIQUE

Acquis à Paris en 2001 sur le marché d'art.

EXPOSITION

Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

l'autre par Giuseppe Vicenzino; d'autre part, d'un tableau conservé au Palazzo della Provincia di Lodi représentant des *Fruits et entablement*<sup>5</sup>, peint à deux mains et où un amoncellement de raisins blancs en cascade, entremêlés de pampres dorés, reviendrait à notre peintre tandis que des prunes, un melon et une fiasque auraient été réalisés en revanche par Giuseppe Vicenzino.

Si le rapport de Gilardo da Lodi avec l'un des protagonistes de la nature morte lombarde du XVII<sup>e</sup> siècle est donc réel, le lien le plus frappant est, cependant, celui que notre peintre entretient avec Antonio Gianlisi senior (Ponte dell'Olio 1655 – Crémone, 1713), également peintre de raisins. Le plus important des biographes de la région, le Père Arisi, parle déjà dans sa *Galleria di pittori, scultori e architetti cremonesi*<sup>6</sup> de cette prérogative de l'art de Gianlisi, à savoir qu'il fut peintre dans la spécialité des raisins. Arisi rapporte notamment que Gianlisi fut apprécié de la noblesse de Crémone ; en effet, le peintre est mentionné dans l'inventaire du comte Nicolò Maria Bondenti, dressé à Crémone en 1719. D'autre part, il semblerait que le peintre se serait établi dans la ville lombarde avec sa famille, comme semblerait le prouver le fait qu'il eut ici plusieurs enfants.

Il est fort probable que Gilardi lodigiano soit son contemporain, et qu'il fut actif, comme lui, vraisemblablement dès le XVII<sup>e</sup> siècle dans la même zone géographique, achevant sa trajectoire plus au moins à la même époque que Gianlisi senior, soit au début du siècle suivant. D'ailleurs, le tableau de Vic avec raisins et oiseaux se rapproche stylistiquement d'un tableau actuellement attribué à Vincenzo Volò (? 1606- Milano 1671) avec *Fleurs, fruits et oiseaux* du Museo Civico « Ala Ponzone » de Crémone, ce qui pourrait venir conforter ces réflexions<sup>7</sup>.

(suite du texte en notice 92)



Seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

*Nature morte, grappes de raisins, prunes, cerise et une coloquinte, avec gibier pendu et pigeons sur une branche*

Huile sur toile ; 0,90 x 0,105 m.

Inv. 2001.2.2

Considérée comme le pendant du tableau précédent, cette nature morte est plus généreuse. Elle présente une gamme élargie de fruits avec un oiseau perché sur une branche et du gibier attaché par le bec ; ce type de composition est largement repris par les natures mortes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre reprend le principe du clair-obs-

(suite du texte de la notice 91)

- Si les données biographiques et historiques font défaut, on connaît cependant de Gilardi lodigiano un groupe très homogène de toiles où les raisins sont les protagonistes indiscutables de ses compositions. Quelquefois elles sont associées à des fruits ou à des oiseaux, comme dans l'un des pendants du musée de Vic, et souvent à des entablements, à des ruines, symbole du temps qui passe (Lodi, Palazzo della Provincia), à des fleurs (*Fleurs, fruits et perroquet*, collection particulière<sup>8</sup>, ou à des enfants (les quatre toiles du Musée Civique de Lodi<sup>9</sup>).

L'atmosphère de ses mises en scène est très caractérisée et, contrairement aux napolitains où la lumière façonne les choses, elle est ici « valeur » au même titre que la couleur cherchant à capter une forme de substance commune. Les raisins se disposent sur le devant de la scène dans un amoncellement pyramidal envahissant parfois entièrement la toile (*Raisins, poires, cerises, pastèque et coings*, Pavia, Pinacothèque Malaspina<sup>10</sup>), mais ce sont toujours les notions de lumière et de *tocco* qui permettent d'en suggérer l'apparence. Gilardo da Lodi recherche des effets sophistiqués de réfraction de la lumière : il s'appuie pour ce faire sur l'opacité et la brillance des grains des raisins qu'il affectionne, sur les volutes des vrilles qui accrochent le jour, sur les feuilles de vignes aux moirures estompées et il assortit toute sa grammaire à des effets de lumière réduite, voire crépusculaire, nimbée d'orage ou de pluie. Le ciel bas, invariablement gris ou bleu gris, se démarque clairement du « *barocchetto* » triomphant pour seconder métaphoriquement la pluie de raisins avec une palette qui sent l'orage : on songe à *l'Hiver* de Vivaldi, à ses mesures de campagne endormie, abandonnée, triste, aux lueurs blafardes sous la brume, au ciel de plomb soudainement zébré par l'apparition de l'éclair. Ainsi la perception de ces amas de raisins et de pampres offrant de larges surfaces, qui fonctionnent tels des réceptacles de lumière qu'elles cherchent à emprisonner

cur avec les grappes vivement éclairées, ainsi que la table en pierre, élément souvent utilisé par Agostino Verrochi, actif à Rome jusqu'à la fin des années 1630 et dont on retrouve plusieurs tableaux dans les collections napolitaines et qui pourrait avoir inspiré l'auteur du tableau de Vic.

plus qu'à réfléchir, nous donnent un avant-goût de cette poétique *scapi-gliata* qui a fait la gloire de l'École lombarde au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans celle-ci, comme dans les pendants du musée de Vic, des frémissements de ton, de touches fébriles assistent la forme qui semble se défaire sous l'emprise de la lumière comme si celle-ci avait sur les choses un effet désagrégeant et donne, en particulier, aux pendants de Vic le charme peu conventionnel qui les caractérise.

HISTORIQUE

Acquis à Paris en 2001 sur le marché d'art.

EXPOSITION

Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Claudia Salvi

1. En tout état de cause, dans l'attente de documents qui prouveraient le contraire.
2. G. BOCCHI, *La famiglia Volò, Ludovico Caffi e Gilardo da Lodi*, « Gilardo da Lodi e la pittura d'uva in Lombardia nel Seicento e nel Settecento » a cura di Tino Gipponi, cat. Exp. Lodi Chiesa di San Cristoforo 24 aprile-6 giugno 2004, p.39.
3. C. VOLPE, in, *La natura morta italiana*, Naples, Palazzo Reale, octobre-novembre 1964; Zürich, s. d.; Rotterdam, jusqu'à avril 1965, Milan 1968, n° 221, tav. 100a, p. 95.
4. F. ARISI, *Natura morta tra Milano e Parma in età barocca*, Piacenza, 1995, fig. 652
5. U. G. BOCCHI, op. cit., n° 63, p. 148.
6. Manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle: D. ARISI, *Accademia dei pittori, scultori e architetti cremonesi, altramente detta Galleria di uomini illustri*, Crémone, Biblioteca Statale, ms. AA. 2. 21 ; *Galleria di pittori, scultori e architetti cremonesi, ivi*, ms AA. 2. 43.
7. *Gilardo da Lodi...*, op. cit., n° 8, p. 74.
8. *Gilardo da Lodi...*, op. cit., n° 71, p. 155.
9. *Gilardo da Lodi...*, op. cit., n° 64-67 p. 150-151.
10. *Gilardo da Lodi...*, op. cit., n° 74 , p. 158-159.



Anonyme XVII<sup>e</sup> siècle

### *Saint Jérôme*

Huile sur toile ; 0,92 m x 0,70 m

Inv. 2007.1.1

#### HISTORIQUE

Collection Debré, galerie Sylvain Levy-Alban.  
Acquis par le Conseil général de la Moselle pour le compte  
du musée départemental Georges de La Tour, en 2007.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

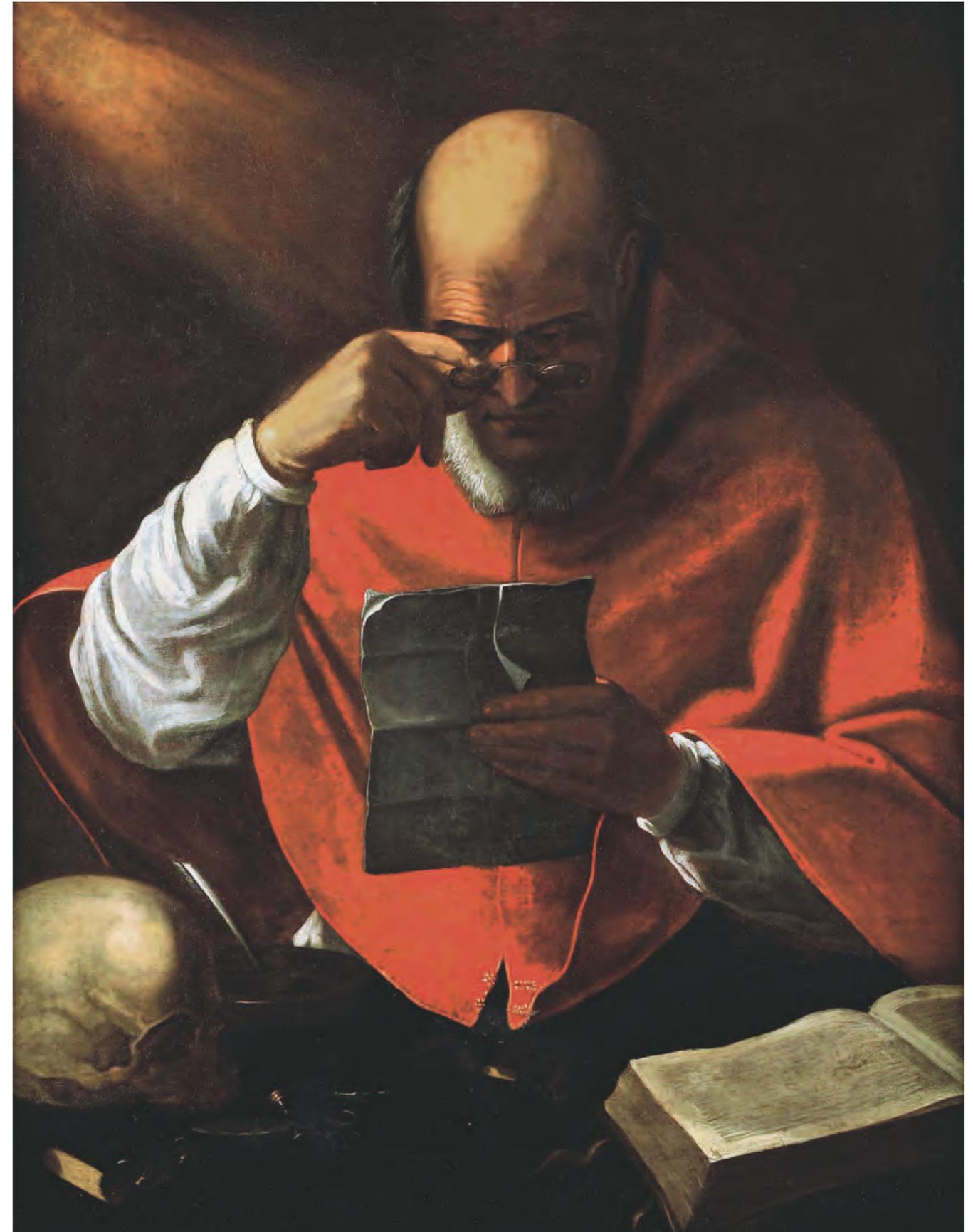
#### BIBLIOGRAPHIE

Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Coll. Flammarion, p.287, n° 36.

Cette copie ancienne d'un original de Georges de La Tour est un document d'époque.

Avec les nombreuses versions des *Saint Jérôme lisant* ; des *Saint Sébastien soigné par Sainte Irène*, ainsi que les scènes de genres avec les souffleurs de bougies, elle pose le problème de la production de l'atelier et de la diffusion des images emblématiques du Maître.

Elle permet en outre, comme d'autres copies d'originaux disparus (il existe une autre copie proche dans une collection privée) de mieux cerner et d'enrichir le corpus de Georges de La Tour.



Paris, 1600 - 1638, Paris

*L'Annonciation*

Huile sur bois ; 1,515 m x 1,20 m

Inv. 2008.1.1

L'activité de Blanchard ne se limite pas aux tableaux de chevalet. Comme tous les grands peintres de son temps, il décore des hôtels particuliers, dont aucun décor entier n'est parvenu jusqu'à nous.

Vers 1631, il orne la petite galerie puis le cabinet de l'Hôtel Le Barbier, de sujets mythologiques et de paysages, dont la renommée provoque en 1634 la commande de la galerie basse de l'Hôtel Bullion.

*L'Annonciation* peinte sur des panneaux de bois assemblés fait elle aussi vraisemblablement partie d'un ensemble décoratif, les traces de l'arrière en témoignent. Sa destination cependant relève de l'hypothèse.

S'agit-il d'un panneau provenant de *l'Histoire des suites de la vierge* peinte pour la chapelle de Chevrette de Monsieur de Montoron entre 1637 et 1638 ?

La composition est étrangère à la version gravée par Garnier (Thuillier op.c. p. 262, 336). Elle pourrait cependant correspondre à l'un des deux tableaux cités en 1797 (confiscation chez le Marquis de Nesle) ou en 1818 (une *Salutation angélique* concédée au préfet de la Seine).

L'hypothèse que ces deux mentions concernent le même tableau doit aussi être envisagée.

Sur le plan stylistique, la mise en page de la scène est relativement serrée et éloignée de l'iconographie traditionnelle (séparation claire des espaces, fleur de lys dans un vase). Le caractère mouvementé est renforcé par un coloris aux accents baroques pour la Vierge alors que des substrats d'un maniérisme tardif sont décelables dans la silhouette juvénile de l'ange qui domine la scène à gauche.

Le trait du pinceau enlevé avec des touches plus grasses au réalisme d'une sensualité toute païenne que l'on retrouve dans *Diane et Endymion* (collection particulière) nous permet d'envisager une date de production plus précoce autour des années 1630 (ce qui exclut une production pour la chapelle de Chevrette). Il reste à relever les nombreux repentirs qui donnent des précieuses indications sur la manière de travailler de l'artiste.

## HISTORIQUE

Vente Sotheby's Paris, 19 juin 2007, lot 7, galerie Millet, Paris.  
Acquis en 2008 par le Conseil général de la Moselle pour le compte du musée départemental Georges de La Tour, avec l'aide du Fonds Régional d'Acquisition des Musées (FRAM), de la Caisse d'Épargne Lorraine-Champagne et l'Association des Amis du musée.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Vanité, crâne et sablier*

Huile sur toile ; 0,59 m x 0,79 m

Inv. 2006.1.1

Cette vanité ne porte pas de signature mais, malgré quelques réminiscences hollandaises telle que la bougie éteinte, son caractère s'accorde avec la production française du XVII<sup>e</sup> siècle.

Lors de son acquisition en 2007, elle était attribuée à Madeleine Boullogne (1646 – 1710). Cependant, le corpus de cette artiste est très mince et au regard des *trophées d'armes* peints pour Versailles entre 1670 et 1675 et après la confrontation avec le tableau de Mulhouse lors de l'exposition dossier de 2007, force est de constater que cette attribution ne paraît pas pouvoir être conservée.

La signature du tableau de Mulhouse ne fait en outre pas l'unanimité et la seule mention qui étaye cette attribution se réfère au salon de 1704 où Madeleine Boullogne expose sept tableaux dont «une pensée de mort».

Le tableau a été confié au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, pour étude, en 2006. Celle-ci fait apparaître l'absence de date et de signature, quelques lacunes de la couche peinte sur le plat du livre et le bord inférieur de la nappe, sachant par ailleurs que

l'adhérence est bonne et que l'œuvre peu altérée ne présente aucune fragilité structurelle.

Claudia Salvi, dans une étude fouillée de 2007, remet en cause l'attribution à Madeleine Boullogne et avance le nom de Meffrein Conte (environ 1630 - 1705) et propose une date d'exécution entre 1660 et 1670.

Si la démonstration est brillante et l'argumentation soutenue, le caractère tardif et plus décoratif de cet artiste ne nous convainc pas non plus.

Notre œuvre raffinée et austère nous semble participer de la production de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et nous nous rallierions plus aisément à l'avis de Stéphane Loire (communication écrite du 23 février 2007) qui la rattache à l'activité des «peintres de la réalité».

En tout état de cause, malgré son caractère exceptionnel et devant la complexité et la diversité de la production des vanités au XVII<sup>e</sup> siècle, il nous paraît sage de maintenir un anonymat prudent concernant cette œuvre.

Nous ne désespérons cependant pas qu'une étude future puisse un jour proposer une attribution plus convaincante.

HISTORIQUE

Vente Sotheby's Monaco, 18-19 juin 1992, lot 222, collection Patrice Trigano, galerie Haboldt & Co. Paris.

Acquis par le Conseil général de la Moselle pour le musée départemental Georges de La Tour, en 2006.

EXPOSITION

Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Allégorie de la musique*

Huile sur carton ; 0,19 m x 0,242 m  
Inv. MV 2005.1.1

Peintre d'histoire, d'allégories et de portraits, Jean-Marie Vien est l'élève de Natoire et de Panocel. Il séjourne à Rome à partir de 1743 où il copie les maîtres anciens et exécute plusieurs tableaux religieux. De retour à Paris, vers 1750, sa conception austère, proche des grands maîtres de la Renaissance est assez mal accueillie. Il faudra l'intervention énergique de François Boucher pour qu'il soit accueilli au sein de l'Académie en 1754.

Une réaction favorable se produit alors en sa faveur et il devient un peintre à la mode. Maître de David, il définit le style néo-classique et remplace en 1775 Natoire à la Direction de l'Académie à Rome jusqu'en 1782.

Cette allégorie de la musique est une esquisse préparatoire à la peinture (1,35 m x 1,70 m) conservée dans une collection particulière française exécutée vers 1761.

L'esquisse et le tableau (qu'il ne faut pas confondre avec une autre version réalisée en 1759) ont été vendus à Reims, le 26 mai 1870 - (n°264).

Il est fort probable que le tableau ait été à l'origine et avant modification de ses dimensions un pendant de *L'Amour et Psyché* conservé au musée des Beaux-Arts de Lille.

## HISTORIQUE

Galerie de la Scala - 2005  
New York - Collection particulière.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Thomas W. Gaehtgens, Jacques Lugand  
*Joseph-Marie Vien, peintre du Roi*,  
Arthena, 1988, p.169, n°173,  
Rep. p.170, n°173.



Paris, 1806 - 1879, Paris

*Jeune Pâtre romain*

Huile sur panneau de bois ; 0,345 m x 0,237 m

Signée en bas au centre : Alexandre HESSE - Rome

Inv. MV.2004.3.1

Jean-Baptiste Alexandre Hesse était le fils d'un élève de David d'origine allemande, et de mère native de Mariembourg, dans les Ardennes. Son oncle, Nicolas-Auguste Hesse (1795-1869), né lui aussi à Paris, fut membre de l'Institut, où il succéda en 1863 au siège de Delacroix. Il occupe une place importante dans l'histoire de la peinture religieuse en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Jean-Baptiste Alexandre Hesse devait occuper le siège d'Ingres à l'Institut (1867) et sa carrière ne fut pas moins brillante. Il fréquenta très jeune l'atelier de Jean-Victor Bertin, fut inscrit par son père à l'École des Beaux-Arts, travailla dans l'atelier de Gros, puis fit, à ses propres frais, de multiples séjours en Italie.

Le premier, de sept mois, en 1830, lui fit connaître Rome et Venise. Un second, de neuf mois, en 1833, le familiarisa avec Venise et Florence. Il en rapporta l'idée de ses *Hommages funèbres rendus au Titien mort pendant la peste*, grand tableau qui obtient un triomphe et valut au jeune peintre une médaille d'or de première classe. La société des Amis du Louvre l'a offert en 1985 pour représenter dignement Hesse au Musée. Ses grands décors multipliés dans les églises de Paris sont pour la plupart conservés. Ses dessins ont dernièrement retrouvé l'estime des amateurs. Il en avait légué à l'École des Beaux-Arts quelque cinq cents, qui ont fait en 1988, l'objet d'une exposition-dossier au musée d'Orsay ; une centaine d'autres avaient été présentés en 1979 à la Galerie Pierre Gaubert, accompagné d'un catalogue dû à Marie-Madeleine Aubrun.

L'œuvre de Vic-sur-Seille, signée de Rome, a toute chance de remonter au premier des séjours d'Alexandre Hesse dans

HISTORIQUE  
Galerie de la Scala, Paris.  
Acquis par l'Association des Amis du musée départemental Georges de La Tour pour la somme de 12 000 € en mai 2004, avec l'aide du FRAM (Fonds Régional d'Acquisition des Musées).  
Offert au musée départemental Georges de La Tour, en septembre 2004, par l'Association des Amis du musée.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

la capitale italienne où le jeune artiste fut accueilli amicalement par Horace Vernet, alors directeur de l'Académie. Elle doit donc dater de 1830. Elle prend la suite des petites figures de paysannes et de bandits romains, peintes quelques années auparavant par Michallon ou par Corot.

*Le Jeune Pâtre romain*, scène de genre à la correction du dessin irréprochable, a été peint lors du premier séjour en Italie d'Alexandre Hesse quand il avait rejoint Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome depuis 1828. Plusieurs dessins datés de 1831 présentent le même thème de musiciens en costume traditionnel savamment arrangé dans lesquels il associe histoire et anecdote avec une aimable familiarité. Une œuvre de la même série était apparue sur le marché de l'Art en 2010.

Il est important de signaler l'importance que prend la photographie pour la réalisation de tels sujets. Elle servira d'abord de soutien à la composition pour petit à petit concurrencer le sujet peint allant jusqu'à le remplacer (cf. Carlo Naya).



Carlo Naya  
*Jeune musicien*  
vers 1865  
collodion, 25,2 x 20  
collection particulière



*Religieuse tricotant*

Huile sur toile ; 0,33 m x 0,25 m  
Signée en bas à gauche : F. Bonvin  
Inv. MV.2004.2.1

François Bonvin (1817-1887), qu'il ne faut pas confondre avec son frère l'aquarelliste Léon-François (1834-1866) eut la chance de naître dans un Paris où la peinture se rencontrait sous tous les pas. Sans fortune, sans protections, formé plus ou moins au hasard, il finit par se faire remarquer au Salon et même par obtenir la Légion d'honneur. Les natures mortes de Chardin, les motifs de couvents et de religieuses mis à la mode par Granet lui fournirent un répertoire qui serait banal s'il n'était traité avec une grande simplicité de dessin et un coloris souple qui rivalise avec celui des tableaux de genre hollandais sans les imiter. Ses toiles discrètes font le bonheur des amateurs. Le Louvre peut en montrer neuf. Mais elles ne sont pas nombreuses dans les musées de province qui semblent n'en posséder pas plus d'une vingtaine.

La *Religieuse tricotant* témoigne de l'organisation sociale de l'époque où les ordres religieux jouaient un rôle déterminant dans des domaines aussi divers que l'éducation des pauvres et des orphelins ou la santé. Elle est à rapprocher

d'une série de tableaux inspirés par la vie d'une communauté de religieuses qui vivaient à Saint-Germain-en-Laye non loin du domicile de François Bonvin (*La Lettre de réception* et *Religieuse se préparant pour le repas*, tous deux de 1867). Celui-ci avait par ailleurs déjà traité le sujet de la tricoteuse en 1855 puis 1861. Il le reprend en 1869 dans *Religieuse tricotant, intérieur d'hôpital* que Paul Lefort qualifie, lorsqu'il voit le tableau au Salon, «d'un sentiment admirable». Notre œuvre date de la même période, soit probablement peu de temps avant le départ de François Bonvin pour Londres.

De format restreint pour mieux rendre le caractère intime du sujet, la finesse de touche et la précision du trait sont admirables. François Bonvin fixe sur une diagonale allant du linge blanc posé sur la table à la croix qui se détache sur le mur du fond, une scène familière empreinte de calme et de sérénité. Il la complète par une remarquable petite nature morte posée sur une nappe rouge qui semble traitée pour elle-même tant elle est intelligente.

## HISTORIQUE

Galerie de la Scala Paris.

Acquis par le Conseil général de la Moselle pour le musée départemental Georges de La Tour en 2004 avec l'aide du Fonds Régional d'Acquisition des Musées (FRAM).

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Anisabelle Berès, Michel Arveillet, François Bonvin, galerie Berès, Paris, 1998, n°69, ill.



■ Il existe une autre version de ce tableau, avec d'infimes variantes, dans une collection privée française (février 2011).

*Les Moissonneuses*

Huile sur carton ; 0,194 m x 0,238 m

Signée en bas

Inv. MV. 2004.4.1

Fils de cultivateur, Edmond Louyot est né le 15 novembre 1861 à La Lobe en Lorraine. Après 1870 et l'annexion allemande, il quitte le petit séminaire de Montigny pour poursuivre des études secondaires au lycée de Metz et se destine à la carrière de peintre. Il entre en formation à Karlsruhe puis à Munich. Peu après, grâce à l'obtention d'une bourse pour trois ans, il entre à l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1884 puis à celle de Munich en 1885. En 1889, il expose au *Kunstverein* de Strasbourg et obtient sa première commande officielle. De retour à Munich, il peint des scènes de genre «à la Meissonier».

De 1892 à 1894, il revient en Lorraine pour se ressourcer. Retour à Munich où il s'installe définitivement en automne 1894. Il fait un voyage d'études en Hollande et un autre en Italie et à partir de 1911, il organise des expositions dans les grandes villes industrielles allemandes.

Edmond Louyot tombe malade en 1915, ce qui ne l'empêche pas d'organiser six expositions en 1916. En 1917, il séjourne au *Schliersee* pour des raisons de santé.

En 1919, il se réinstalle en Moselle redevenue française et meurt à la Lobe en 1920.

*Les Moissonneuses* est une charmante scène de genre où le souvenir des impressionnistes français est très présent. La facture et le format suggèrent une étude de plein air exécutée vers 1892 lors du retour du peintre pour près de deux ans à La Lobe. Le séjour dans cet univers familial et paysan contribuera à lui faire entrevoir de nouvelles perspectives. La composition est resserrée et construite avec soin.

La touche nerveuse, vigoureuse et colorée est soignée et sure. Le réalisme du sujet, relativement étranger au romantisme tardif qui avait pu faire le succès de ses premières œuvres, représente les deux sœurs du peintre, Marie et Rose, dans un décor champêtre plein de sérénité.

## HISTORIQUE

Collection Michel Louyot.

Don au musée départemental Georges de La Tour, juin 2004.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Lorraine*

Huile sur carton ; 0,319 m x 0,253 m

Signée en bas

Inv. MV.2004.4.2

## HISTORIQUE

Collection Michel Louyot.

Don au musée départemental Georges de La Tour, juin 2004.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Cette œuvre comme la précédente, date du séjour qu'Edmont Louyot fit en Lorraine en 1892-1893, pour donner à sa peinture un nouveau souffle. La composition d'après nature est simple, les contrastes d'ombres et de lumières sont francs, parfaitement évocateurs de ce morceau de la Lorraine rurale paisible et silencieuse, non loin d'Arry. La touche ample mais toujours mesurée, la juxtaposition des couleurs réduites de la palette ainsi que la composition sont exemptes de toute présence humaine et montrent l'intérêt qu'Edmont Louyot porte aux solutions proposées par les impressionnistes pour le renouvellement du genre.



La Lobe (commune d'Arry), 1861 - 1920, La Lobe

### *Le Mouton à la porte rouge*

Huile sur toile ; 0,500 m x 0,345 m

Signée en bas

Cadre d'origine

Inv. MV. 2004.4.3

Exécutée lors d'un séjour d'Edmont Louyot dans les Alpes, probablement après son retour à Munich en 1895, cette peinture montre l'intérêt réel d'Edmont Louyot pour les scènes de genre, bientôt supplantées par les portraits intimistes après la naissance de sa fille Rita.

Il existe une autre version de ce sujet dans une collection privée (*Mouton de profil*) ainsi qu'une esquisse de petit format intitulée *Transhumance*.

Par le cadrage resserré qui exclut toute ouverture sur le paysage, cette scène se focalise, telle une étude, sur le sujet seul.

Vu de trois quarts arrière, sur une diagonale qui renforce une certaine tension, le mouton, à l'arrêt, attend devant une porte d'un rouge profond, obstacle à toute action. Le réalisme du traitement, accompagné d'un jeu contrasté de matières et de couleurs, en souligne le caractère spontané.

#### HISTORIQUE

Collection Michel Louyot.

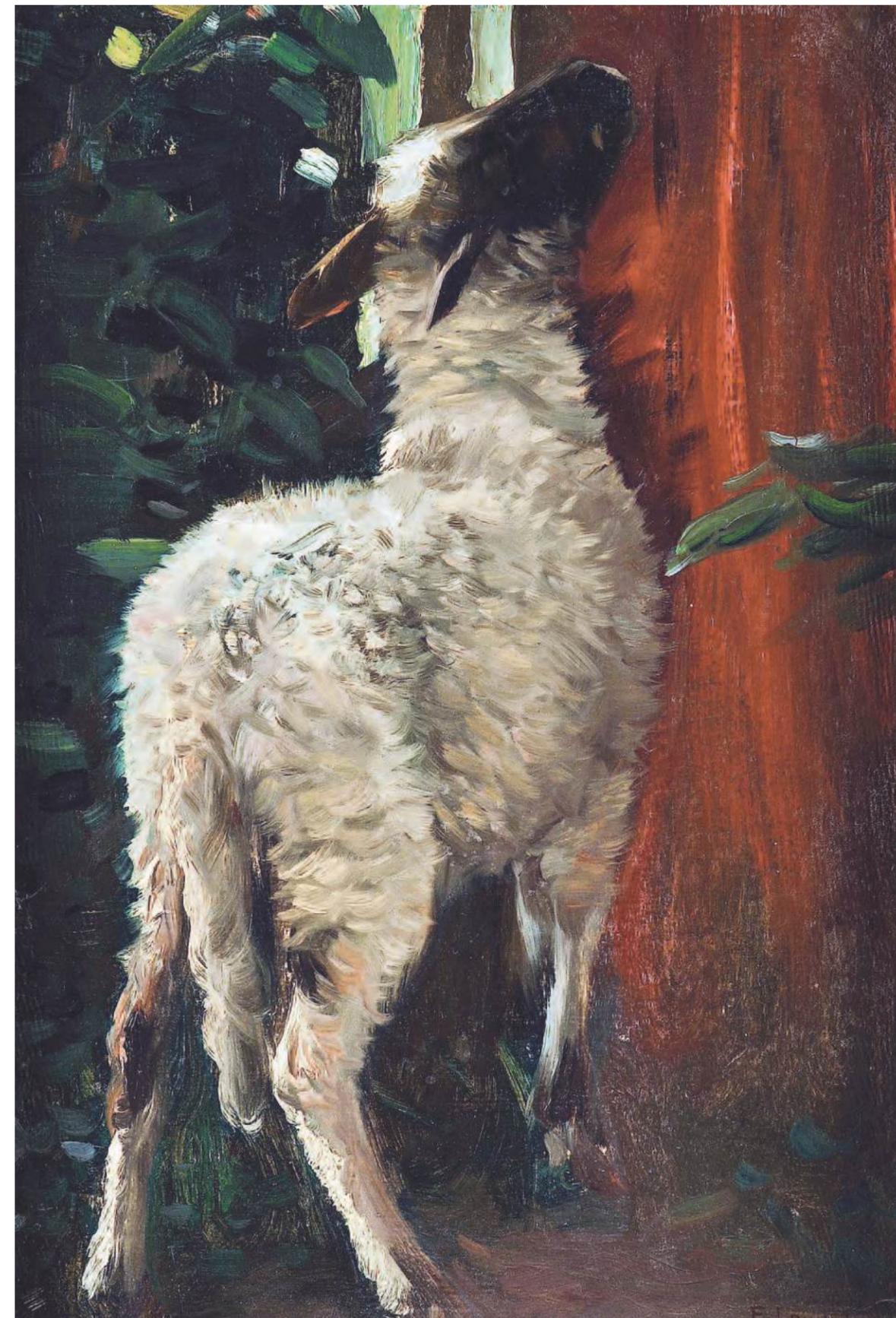
Don au musée départemental Georges de La Tour, juin 2004.

#### EXPOSITION

Jamais exposé.

#### BIBLIOGRAPHIE

Inédit.



*Garmisch*

Huile sur toile ; 0,238 m x 0,298 m

Signée en bas

Inv. MV.2004.4.4

## HISTORIQUE

Collection Michel Louyot.

Don au musée départemental Georges de La Tour, juin 2004.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Cette peinture aux dimensions modestes a été exécutée par Edmont Louyot lors d'un séjour qu'il effectua à Garmisch en 1906. La correspondance entretenue avec sa famille et des cartes postales permettent de confirmer la date. La touche gagne en épaisseur mais la palette des couleurs mises en œuvre est encore fort éloignée de celles, beaucoup plus crues, des peintures plus tardives (*Schliersee*, *Le Lac*).



*Les Falaises de Varangéville, plein soleil*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,28 m x 0,41m

Signé des initiales en bas à gauche

Cachet vente Isabey, en bas à droite

Inv. 2006.1.1

## HISTORIQUE

Galerie Terradès. Collection particulière.

Vente Monaco Sotheby's, 8 décembre 1990, n°320

Vente après décès de l'artiste, Paris, 30-31 mars 1887.

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

Fils et élève du miniaturiste Jean-Baptiste Isabey, il fut l'un des maîtres les plus représentatifs de l'École de 1830. Il s'affranchit très tôt de l'influence classique de son père pour s'engager dès les années 1820-25 autour de Delacroix et de Bonington sur la voie du romantisme naissant.

Il débuta au salon de 1824 avec des marines et des paysages à l'influence anglaise perceptible. Ce succès, dû en partie à l'influence paternelle ne se démentira pas. Maître de Jonkind et de Boudin, Eugène Isabey constitue l'un des principaux chaînons qui relie les paysages des années 1830 à l'impressionnisme.

Dès 1827, Isabey sillonne la Normandie et expose des vues de Honfleur, Trouville ou Dieppe (musée des Beaux-Arts de Nancy, musée des Beaux-Arts de Nantes). Il continue à explorer cette région jusqu'en 1874 avec une attention toute particulière pour les falaises de la côte d'Albâtre dont certaines sont décrites dans la monographie de 1980 consacrée à l'artiste par Pierre Miguel (n°279, 400 et 504). La touche large et épaisse, pleine de luxuriance est très éloignée de la méticulosité des paysages de Bidault, conservés eux aussi au musée. Proche du lyrisme de Georges Michel (*Le Talus au soleil*), elle caractérise les œuvres que l'on peut dater après 1850.



*Clair de lune*

Huile sur papier marouflé sur panneau ; 0,33 m x 0,245 m

Signé date en bas à droite : C.Guilloux / 95

Inv. 2010.2.1

## HISTORIQUE

Galerie Terradès.

Acquis par le Conseil général de la Moselle pour le compte du musée départemental Georges de La Tour, avec l'aide du Fonds Régional d'Acquisition des Musées (FRAM).

## EXPOSITION

Jamais exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

F. Fénéon, «Société des artistes indépendants».

Le chat noir, 2 avril 1892.

Chroniques d'art, Genève, 1970, p.213.

Catalogue Galerie Terradès 2010, n°31.

Mellerio, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, 1896, p.42.

Scientifique de formation, employé de la Bibliothèque nationale, Charles-Victor Guilloux s'intéresse à la peinture sous ses aspects théoriques et physiques, en particulier la juxtaposition et la valeur progressive des tons et aux contrastes simultanés des couleurs.

Les écrits de Delacroix, Chevreul et Charles Henry le guident et lui permettent de mettre en place sa propre peinture qui, pour être expérimentale, ne perd rien en force poétique et en harmonie. C'est ainsi qu'il produit des séries qui prennent plus particulièrement en compte le temps et la lumière sur un sujet donné.

Il expose à la Société des artistes indépendants en 1891 où il est remarqué par le critique Roger Marx mais aussi par Albert Aurier, Félix Fénéon et Rémy de Gourmont, défenseurs du mouvement symboliste qui voient en lui un véritable «musicien en peinture».

En 1892, il peint le décor pour «le premier chant de l'Illiade» adapté par Jules Méry au théâtre de Paul Fort.

En 1896, Le Barc de Bouteville lui consacre une exposition personnelle ; dans le catalogue accompagnant l'exposition figure une étude de Thiebault-Sisson intitulée : «Un essai de peinture scientifique. Charles Guilloux».

Ce caractère scientifique et expérimental dans la peinture de Guilloux, souligné par la critique, n'enlève rien à l'harmonie des accords chromatiques ni à la rigueur du dessin du *Clair de lune*.

Tout comme dans *Scherzo lunaire* (1894), l'unité de facture, la pureté des tons et l'expressivité du trait suggèrent plus qu'ils ne montrent «les configurations presque réduites à un schéma géométrique du sol, de l'eau, des arbres, des nuées. L'ensemble des teintes forme une harmonie donnant l'exquis du rêve».

Le motif poétique du *Clair de lune* vu à contre jour, l'eau, miroir du ciel, reflétant une lune blanche invisible dégagent un rare sentiment de poésie, de silence et d'harmonie.



105 François-Édouard Picot

Paris, 1786 - 1868, Paris

*Ravin dans la région de Civita Castellana*

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,297 m x 0,22 m

Inv. 2010.1.1

HISTORIQUE  
Collection Stéphane Rouvet  
Acquisition 2010.

EXPOSITION  
Jamais exposé.

BIBLIOGRAPHIE  
Inédit.

Élève de François-André Vincent et de Jacques-Louis David, François-Édouard Picot reçoit le deuxième Prix de Rome en 1811.

Plus connu pour ses compositions historiques, religieuses ou allégoriques que pour ses paysages, il peint cette pochade dans un style extrêmement enlevé, selon toute vraisemblance, lors de son voyage de formation en Italie. Par sa simplicité et sa rapidité d'exécution, elle est un bon exemple d'exercices peints sur le motif tels qu'on les rencontrait chez les pensionnaires de la Villa Médicis du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les exemples de ce type sont cependant rares chez Picot car on ne lui connaît que quatre ou cinq paysages équivalents exécutés entre 1811 et 1816.



Samer, 1841 - Le Lavandou, 1901

*Paysage du soir avec Marie-Madeleine*

Vers 1888

Huile sur bois ; 0,24 m x 0,32 m

signé en bas à gauche C.CAZIN

Au verso, numéro d'inventaire 3076 et 4054,

cachet de cire rouge de la collection Brandus

Dépôt collection Stéphane Rouvet

Inv. D. 2011.1.1

Notre tableau est une version réduite, peut être préliminaire, à une toile de grand format (*Paysage du soir avec Marie-Madeleine*, huile sur toile, 1,04 m x 1,34 m) et datée des années 1890. Le paysage de dunes à l'arrière plan rappelle la région d'Equihen, où il s'établit à partir de 1890. Grand ami de Degas (il refusa toujours de participer aux expositions impressionnistes malgré son insistance), il expose régulièrement aux salons de 1876 à 1883 mais, fuyant les honneurs, il ne connut jamais la célébrité à laquelle son talent le prédestinait. Ce tableau a appartenu à Edward Brandus, grand collectionneur de peintures impressionnistes (il légua une toile de Claude Monet *Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt* au musée du Petit Palais en 1906) mais aussi (et surtout) marchand de tableaux installé à New York et Paris. Le cachet prouve que ce tableau faisait partie de sa collection personnelle.

Stéphane Rouvet



*Paysage du soir avec Marie-Madeleine*  
Tableau disparu à Berlin en 1945  
Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz n°10011427

## HISTORIQUE

Galerie Georges Petit (Lugt 2022, inv. 3076).

Collection Edward Brandus (1857-1939).

Collection Stéphane Rouvet.



*Vue d'une partie de la ville de Thiers*

Vers 1836

Huile sur papier maroufflé sur toile ; 0,245 m x 0,325 m

Signé discrètement en bas, à droite : *COROT*

Dépôt collection Stéphane Rouvet

Inv. D 2011.2.1

HISTORIQUE

Acquis sur le marché de l'art parisien en 2009.

Ce tableau peut être daté des années 1836, année durant laquelle notre peintre se rend accompagné de son ami Corot, en Provence. Il est fort probable que les deux peintres, sur la route qui les mena vers le Sud, firent étape à Thiers, ville dont Marilhat était lui-même originaire, puisque né dans cette ville le 26 mars 1811. Dans cette perspective, la signature de Corot que l'on retrouve parfois sur des tableaux qui ne sont pas de sa main, ne serait pas un hasard et reflèterait l'émulation entre les deux peintres qui ont travaillé sans aucun doute ensemble durant ce voyage comme ils le feront à Avignon (voir à ce sujet la toile exposée au musée de Reims). La signature, apposée au moment de l'exécution de l'œuvre, intrigue et nous incite à nous interroger sur les liens qui unissaient les peintres travaillant ensemble sur le motif.

Stéphane Rouvet



*Vue depuis le parc réservé du château de Fontainebleau*

vers 1888

Huile sur papier marouflé sur toile ; 0,270 m x 0,380 m

Signé en bas à gauche *Paul Flandrin*

Au revers, annoté sur le châssis « Du parc réservé à Fontainebleau »

Dépôt collection Stéphane Rouvet

Inv. D 2011.3.1

Exécuté dans le parc du château de Fontainebleau, comme la toile du même peintre aujourd'hui conservée au musée de Fontainebleau mais prise dans une autre partie du parc, ils ont vraisemblablement été exécutés vers 1863. À cette date, le peintre s'y rend fréquemment. La statue visible dans le parc nous permet de localiser avec certitude le lieu représenté : il s'agit du jardin de Diane, ancien jardin de la reine. Cette sculpture, datée de 1684, fut réalisée par Barthélemy Prieur et fut remplacée en 1813 par une copie. Le jardin actuel fut modifié par Louis-Philippe en un jardin à l'anglaise et fut longtemps réservé, comme l'indique l'annotation du peintre, au membre de la famille royale.

Stéphane Rouvet

HISTORIQUE

Collection Pierre Miquel,  
vente du 31 mars 2004, lot n°210 – Rossini SVV.

BIBLIOGRAPHIE

*Le Paysage français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1975,  
La Martinelle, Tome III, p.148.



Dieuze, 1863 - 1932, Paris

### *En Pleine Nature*

1924

Huile sur toile ; 3,45 m x 5,00 m

Signé en bas, à droite *Émile Friant*

Dépôt du Sénat, Palais du Luxembourg

Inv. D 2006.1.1

Émile Friant, né à Dieuze le 16 avril 1863, s'installe à Nancy avec ses parents après la défaite de 1870 et l'annexion. Il suit les cours de Jules Larcher, élève de Bonnat, d'Ernest Charbonnier élève de Cabanel et de Théodore Devilly. Doué et volontaire, il se lie d'amitié avec Victor Prouvé et Camille Martin.

En 1879, il est admis dans l'atelier de Cabanel à Paris et découvre la peinture de Jean-Léon Gérôme et de Meissonnier.

Témoin de la société de la III<sup>e</sup> République, Émile Friant est salué par le critique Roger Marx dès 1883. Il participe à la campagne d'embellissement des bâtiments publics (*Les Jours heureux* de l'hôtel de Ville de Nancy) et c'est dans ce cadre qu'il réalise entre 1910 et 1924 *En Pleine Nature* qu'il destine au Sénat. Cette toile immense apparaît comme un manifeste concluant la démarche artistique d'Émile Friant. Sa complexité imposante et décorative est la représentation allégorique du mythe de l'âge d'or, de l'être humain vivant en parfaite symbiose avec la nature.

#### EXPOSITION

*Émile Friant, un nouveau regard*, 10 juin - 3 septembre 2006,  
Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille.

#### BIBLIOGRAPHIE

Patrick Absalon « En Pleine Nature », *Émile Friant, un nouveau regard*, catalogue de l'exposition, Metz, 2006, Serpenoise, pp.35-45.  
Gabriel Diss, « Émile Friant et la peinture », *50sept*, #5, Metz, août 2006, Conseil général de la Moselle, pp.6-17.



# Autour de Constantin Brancusi Origines et postérité

*Addendum* au catalogue général  
à l'occasion de l'exposition-hommage à Brancusi  
Musée départemental Georges de La Tour de Vic-sur-Seille  
23 mai 2017 / 27 août 2017

CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA MOSELLE

.....  
SERGE DOMINI ÉDITEUR

# Table

## Remerciements

L'association Botarro et sa présidente Valérie Botar, l'artiste Remus Botar Botarro, tiennent à remercier tout particulièrement pour leur aide précieuse :

Le Département de la Moselle  
Patrick Weiten, Président du Conseil départemental de la Moselle  
Marc Houver, Directeur général des services départementaux

Le Consulat général roumain de Strasbourg  
Sabin Pop, Ambassadeur-Consul général

La Ville de Dieuze  
Fernand Lormant, Maire  
Bernard François, Premier adjoint  
Alain Chabot, Directeur général des services

La Ligue culturelle pour l'Unité des Roumains du Monde Entier

Prof. Dr. Victor Craciun, Académicien, historien d'art, expert brancusologue, légataire universel de l'artiste Milita Petrascu détenteur de la documentation Sidney Geist, Barbu Brezianu, Radu Ionescu, et des archives Milita Petrascu – Constantin Brancusi

La Fondation Franco-Roumaine Internationale, le Département de la Culture

Vasile Maruta, professeur d'histoire de l'art contemporain, chercheur sur la biographie et la création du sculpteur Constantin Brancusi, Président de l'Association franco-roumaine « L'Arc Carpatique »

Vasile Blendea, photographe

Les collections d'art Victor Craciun, Laurentiu Genta, Inna Ershova, Alexander Wenzel, Nina Ocampo, Maria Andritoiu, Julian Herscovici, Chris Douglas

Drew Hammond, chercheur en histoire de l'art, conservateur et écrivain d'art

## Préface

## Autour de Brancusi

## Catalogue des œuvres exposées

### Première partie - *Auguste Rodin / Constantin Brancusi / Amedeo Modigliani / Milita Petrascu*

- 1 *Gustave Mabler. Auguste Rodin*
- 2 *Portrait-autoportrait. Milita Petrascu / Constantin Brancusi*
- 3 *Portrait en bas-relief de Constantin Brancusi. Milita Petrascu*
- 4 *Tête de jeune fille à la frange. Amedeo Modigliani*
- 5 *L'Oiseau dans l'espace. Constantin Brancusi*
- 6 *Carnet de croquis. Constantin Brancusi*
- 7 *Le Commencement du monde. Constantin Brancusi*
- 8 *Portrait d'Eileen Lane. Constantin Brancusi*
- 9 *Portrait de Mademoiselle Pogany. Constantin Brancusi*

### Deuxième partie - *Remus Botar Botarro - Sculptures / Peintures / Œuvres graphiques*

- |   |   |
|---|---|
| 10 <i>L'Esprit du bronze</i>                      | 29 <i>Le Burg</i>                         |
| 11 <i>Venus mécanique</i>                         | 30 <i>La Naissance de l'Angleterre</i>    |
| 12 <i>Madone noire</i>                            | 31 <i>La Liberté de la presse</i>         |
| 13 <i>Miss 64</i>                                 | 32 <i>La Nuit des sorcières I</i>         |
| 14 <i>Le Fruit du Paradis</i>                     | 33 <i>La Nuit des sorcières II</i>        |
| 15 <i>Cariatide</i>                               | 34 <i>Dacia</i>                           |
| 16 <i>Nilus (blason)</i>                          | 35 <i>Le Marché aux poissons de Tokyo</i> |
| 17 <i>Le Dernier Chevalier</i>                    | 36 <i>Decimus</i>                         |
| 18 <i>L'Esprit du vent</i>                        | 37 <i>L'Hospice</i>                       |
| 19 <i>Valérie</i>                                 | 38 <i>Le Secret</i>                       |
| 20 <i>Le Roi Salomon</i>                          | 39 <i>Sinella</i>                         |
| 21 <i>Le Roi Bois</i>                             | 40 <i>I Remember You</i>                  |
| 22 <i>Prométhée</i>                               | 41 <i>Le Rêve de Cerninna</i>             |
| 23 <i>Céline</i>                                  | 42 <i>US Air Force 1</i>                  |
| 24 <i>L'Apocalypse</i>                            | 43 <i>Le Deuxième Rêve de Cerninna</i>    |
| 25 <i>Les Musiciens bleus</i>                     | 44 <i>Le Dernier Spectacle</i>            |
| 26 <i>Gold Master</i>                             | 45 <i>Picasso Como yo era</i>             |
| 27 <i>Le Retour d'Holopherne</i>                  | 46 <i>Le Troisième Rêve de Cerninna</i>   |
| 28 <i>Portrait onirique de Georges de La Tour</i> | 47 <i>L'Apologie du dollar</i>            |

# Préface

Constantin Brancusi approche de la trentaine lorsqu'en 1904, il quitte sa Roumanie natale. À Bucarest, il a reçu sa première formation de sculpteur dans les ateliers de l'École nationale des Beaux-Arts, après avoir été apprenti tonnelier, ouvrier dans la teinturerie et garçon de café. Mais la réputation dont jouit la vie artistique parisienne exerce sur lui un puissant attrait. Brancusi se met en route, traversant une bonne partie de l'Europe (Budapest, Vienne, Munich, Zurich, Bâle...). La légende veut que cet itinéraire ait été intégralement accompli à pied... Se rapprochant de son but, le jeune artiste roumain affaibli par un aussi long périple, ayant dépassé Dieuze et se dirigeant vers Lunéville sous les pluies battantes de l'hiver, est atteint d'une pneumonie infectieuse qui met ses jours en danger. Recueilli par des habitants du Saulnois et hospitalisé dans la cité ducale, il en guérit grâce aux soins que lui prodiguent les sœurs infirmières. Devenu l'un des maîtres de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, Brancusi n'oubliera jamais la Lorraine.

Il est beau qu'à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire de sa disparition, en 1957, un hommage soit rendu à Brancusi précisément dans le Saulnois, sous la forme d'une exposition présentée au Musée départemental Georges de La Tour de Vic-sur-Seille. L'initiative en revient à l'un des compatriotes du maître, qui en est aussi un disciple spirituel, le sculpteur Remus Botar Botarro. Ce dernier a réuni pour la circonstance différentes œuvres de nature à mettre en évidence tout à la fois les origines et, plus encore, la postérité multiple de Brancusi.

Ainsi, un buste du compositeur Gustav Mahler par Auguste Rodin, dont on célèbre le centenaire en 2017, vient rappeler que Brancusi, arrivé à Paris, intégra en 1907 l'atelier de celui qui venait de créer *Le Penseur*. Cette collaboration, il faut le souligner, se révéla éphémère, Brancusi considérant que « rien ne pousse à l'ombre des grands arbres »... Dans le même temps, des amitiés se nouent. Avec Amedeo Modigliani, d'abord, rencontré en 1909. Brancusi, de huit ans son aîné, convertit le jeune peintre italien à la sculpture et l'influence du maître roumain apparaît avec évidence dans son travail de la pierre ou du métal. Le buste présenté à Vic-sur-Seille en offre un bel exemple.

Plus que d'autres, les artistes roumains vivant à Paris, formant une très créative intelligentsia, trouvent en Brancusi qui un maître, qui un modèle, qui un ami... Il en va ainsi de Milita Petrascu, considérée comme la plus talentueuse sculptrice roumaine du XX<sup>e</sup> siècle. Elle réalisa un buste de Brancusi, exposé à Vic-sur-Seille, auquel le maître apporta la touche finale, de telle sorte que l'œuvre en question peut à juste titre être considérée comme un « portrait-autoportrait » de Brancusi et Milita Petrascu.

Remus Botar Botarro, établi dans le Saulnois, s'inscrit dans la lignée de ces artistes roumains ambassadeurs de leur culture dans notre pays et dans le monde. Il pratique non seulement la sculpture, discipline dont il est un représentant internationalement reconnu, mais aussi la peinture et les arts graphiques, en particulier le collage ; une diversité de talents dont témoignent les pièces rassemblées à Vic-sur-Seille.

Je remercie les mécènes dont la générosité a rendu possible l'édition de cet ouvrage qui, non seulement conserve la mémoire de l'exposition organisée « autour de Brancusi », mais contribue en outre à faire mieux connaître les collections de peinture du Musée départemental Georges de La Tour.

**Patrick Weiten**

Président du Conseil départemental de la Moselle

Mai 2017

# Autour de Brancusi

« Il est temps, de mettre en évidence ...  
autour de l'œuvre de Brancusi...  
le rajeunissement dont l'art plastique lui est redevable. »  
(Alfred Dreyfus, *C. Brancusi*, Cahiers d'Art, 1929)

L'année 2017 marque le 60<sup>e</sup> anniversaire de la disparition de l'artiste franco-roumain Constantin Brancusi (1876 Hobita – 1957 Paris), l'un des plus importants sculpteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, artiste regardé en tant que « père » de la sculpture moderne et inscrit dans l'histoire de l'art universelle comme un génial et novateur pionnier de la réduction de la forme sculpturale.

L'exposition *Autour de Constantin Brancusi* présentée au musée Georges de La Tour de Vic-sur-Seille permet également – à l'occasion du centenaire de sa mort en novembre 1917 – de rendre hommage au sculpteur Auguste Rodin qui fut en effet, pendant une courte période, le professeur de Brancusi.

Ainsi, l'exposition a notamment pour objectif d'illustrer l'ensemble des liens ayant existé entre Brancusi et son maître Auguste Rodin (1840-1917) ainsi que ses relations avec Amedeo Modigliani (1884-1920) et Milita Petrascu (1892-1976), ces deux derniers artistes s'étant formés dans l'atelier brancusien de leur mentor situé aux 8-11 de l'impasse Ronzin, à Paris, comme plus d'une vingtaine d'autres disciples du monde entier, dont une majorité de Roumains, mais aussi certains sculpteurs de grand prestige comme par exemple le réputé artiste américain d'origine nipponne Isamu Noguchi (1904-1988).

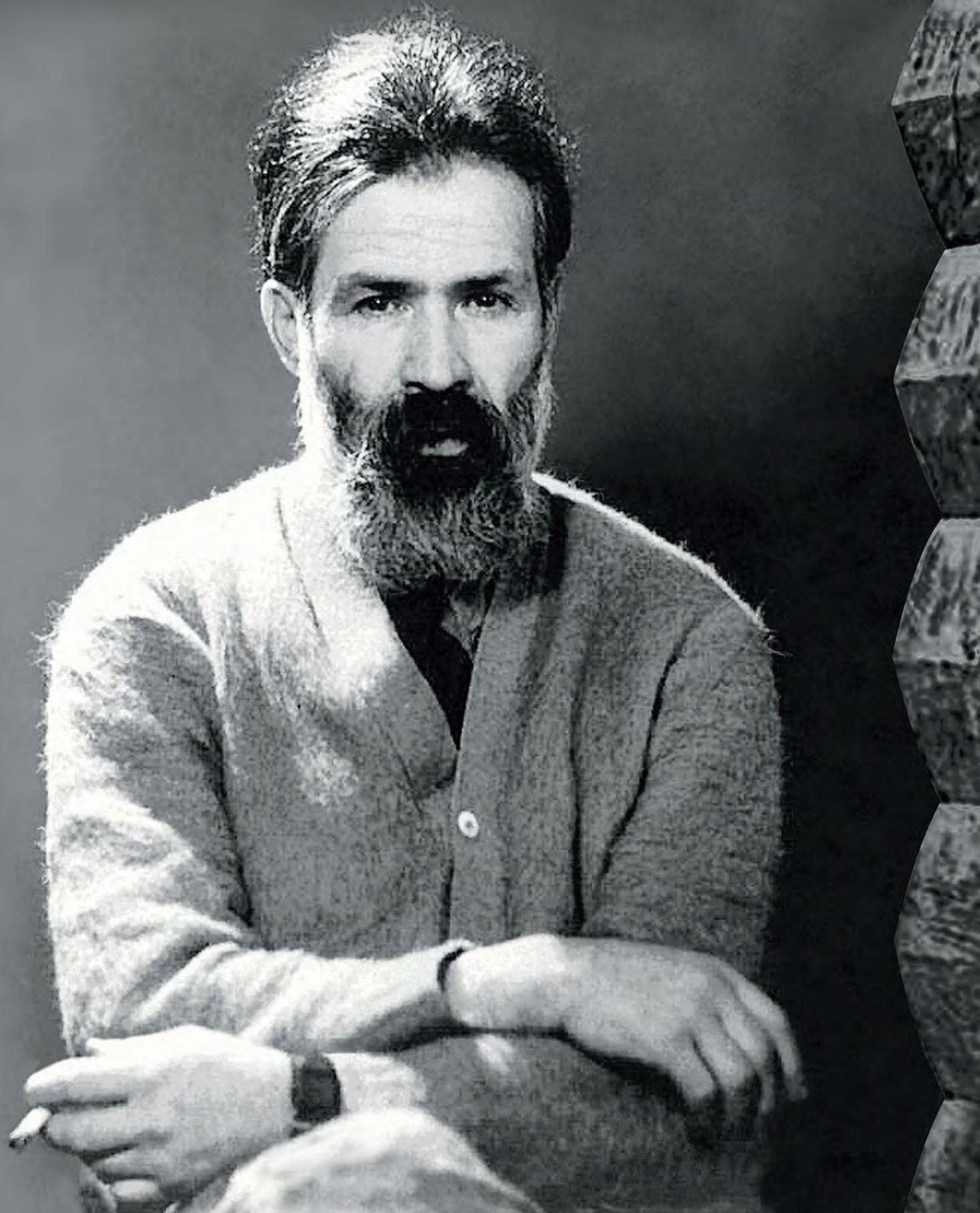
En 1904, sans doute motivé par la renommée que Rodin a acquise en Europe, Constantin Brancusi traverse le continent – à pied, selon la tradition – pour le rencontrer à Paris. Un très important monument commémoratif, érigé en avril 2016 à Dieuze, en Moselle, marque son passage en Lorraine



**Constantin Brancusi à Londres vers 1940** entre les deux artistes britanniques Augustus John (peintre post-impressionniste) et Frank Owen Dobson (peintre-sculpteur inscrit dans le mouvement cubiste).

où, atteint par une sévère pneumonie, Brancusi a été guéri par les Lorrains. Arrivé en 1904 à Paris, il commence sa carrière dans la célèbre fonderie Rodin. S'il est très impressionné par le maître, il ne passe pourtant que quelques semaines dans l'atelier rodinien, convaincu qu'il doit s'affranchir de son influence : « Il ne pousse rien à l'ombre des grands chênes », aurait-il déclaré.

**Constantin Brancusi (1876-1957)**  
Coll. Radu Ionescu



## Autour de Brancusi

Jusqu'au début des années 1910, sa sculpture reste néanmoins tributaire de celle de Rodin. Il comprend bientôt qu'il ne pourra suivre sa propre voie que s'il choisit d'abandonner la technique dans laquelle Rodin excelle, le modelage, pour renouer avec l'archaïque technique de la taille directe sur marbre, pierre et bois. Pour autant, parmi ses premières œuvres emblématiques, on peut compter de véritables hommages à Rodin : ainsi *Le Baiser*, achevé en 1907.

Du point de vue sémiotique, Brancusi oppose l'abstrait au figuratif traditionnel. Car, alors que le figuratif implique « le découpage usuel du monde naturel, sa reconnaissance et son exercice de la part de celui qui reconnaît dans l'image objets, personnages, gestes et situations », pour réitérer la définition générale instituée par J.-M. Floch, la tâche de l'artiste moderne est de représenter l'objet du monde naturel sans effets de ressemblance, mais par la substitution de la forme initiale avec une « configuration essentialisée », autrement dit, avec la projection de l'essence même dudit objet.

Cette méthode permet l'extraction de la qualité essentielle du modèle et la substitution de sa forme initiale par « l'idée-message » matérialisée en « concret sculptural ».

C'est ainsi que Brancusi s'est imposé au début du XX<sup>e</sup> siècle comme l'incontournable maître de la réduction en instituant un nouveau regard sur les moyens sculpturaux dont ses élèves et continuateurs sont tributaires.

Cependant, pour pénétrer dans l'étrange univers brancusien, il nous sera utile, avant tout, de déchiffrer le propos de son ami Henri Rousseau, le Douanier, (1844-1910) qui lui avait dit, fasciné à la vue de la sculpture *La Prière*, ces mots prophétiques : « Tu as transformé l'antique en moderne » ; et d'appliquer à l'évolution presque mythologique de la création de Brancusi, le principe de la *Paideuma* élaboré par Leo Frobenius (1873-1938) comme facteur déterminant de la loi qui préside à la naissance de telles inégalables œuvres d'art.

Brancusi est le fruit d'une éducation ancrée dans la culture paysanne roumaine tributaire des légendes multimillénaires, aux contes d'une rarissime beauté, comme celui d'un oiseau fantastique qui se rend périodiquement dans « l'autre monde » pour nous relier avec nos défunts – le mythique oiseau *Maiastra* – personnage chimérique matérialisé par



**Icône de voyage**

XV<sup>e</sup> siècle / Bois et argent

Ayant appartenu à Vlad l'Empaleur Prince de Valachie.

Brancusi dans ses sculptures portant le même nom, ou le *Dragobete*, lequel est le produit imaginaire de la métamorphose d'une jeune fille et d'un jeune amoureux transformés et réunis par la déesse du printemps, dans un seul oiseau qui s'envole dans leur premier baiser cosmique. De plus, Constantin Brancusi, dès sa plus tendre enfance, fut introduit par son père, mécène de la chapelle de Hobita, dans le mystérieux et clair-obscur monde de l'Église orthodoxe roumaine où les saints byzantins font leur partielle apparition en icônes et sculptures byzantines éclairées par la lumière délicate de quelques pâles cierges – inoubliables souvenirs d'enfance – ; le profond mystère de tout ceci restera inscrit à jamais dans la personnalité du futur maître sculpteur et transféré dans sa création artistique. C'est bien le même esprit créateur – *genius loci* artistique – qui se manifeste dans l'étonnant couple sculpté *Le Penseur de Hamangia et sa Femme*, œuvre appartenant à la civilisation néolithique carpato-danubienne ayant incisé ses matrices dans des œuvres brancusiennes comme les exquises *Mademoiselle Pogany* et *La Muse endormie*.



**Le Penseur et sa femme**

5500-4500 avant J.-C. / Culture Hamangia / Terre cuite  
Musée national d'Histoire de Roumanie, Bucarest

## Autour de Brancusi

Quand Amedeo Modigliani arrive à Paris en 1906, la capitale est alors un important centre de l'avant-garde, tel le Bateau-Lavoir, véritable phalanstère pour artistes à Montmartre. En 1909, Paul Alexandre, ami et premier mécène de Modigliani, lui présente le sculpteur roumain Constantin Brancusi. Dans les confessions d'une autre éminente étudiante de Brancusi – l'artiste Milita Petrascu – rapportées par l'académicien Prof. Dr. Victor Craciun, légataire universel de l'artiste et spécialiste en art et patrimoine attesté par le ministère de la Culture, il est consigné que Brancusi fut le principal moteur dans le style sculptural moderne retrouvé dans les portraits « à la byzantine » achevés par Modigliani durant sa courte carrière artistique parisienne. Il est aussi avéré que, sur les conseils de ce dernier, il installe, en avril 1909, son atelier à la Cité Falguière de Montparnasse et se consacre à la sculpture sur pierre, qui pour quelque temps passe au premier plan de sa création manifestement influencée par le style épuré de Brancusi. Nous retenons comme témoignage de leur relation les portraits de Brancusi exécutés à l'époque par Modigliani en forme de peinture sur toile et dessins sur papier.

La liaison Brancusi-Milita Petrascu (née Melania Nicolaevici) reste le plus extraordinaire, voire le plus fécond épisode de la vie de Brancusi puisque, mis à part leur attachement mutuel, d'une manière ou d'une autre, pendant toute leur vie, leur relation spéciale a engendré deux chefs-d'œuvre d'une totale exceptionnalité : l'*Ensemble sculptural de Targu Jiu* (*La Table du Silence, La Porte du Baiser, La Colonne sans fin*), ainsi que l'unique *Autoportrait de Brancusi*, œuvres d'art achevées par Brancusi en 1938, en Roumanie, avec l'implication directe de Milita et réalisées dans les fonderies roumaines de Petrosani et Malaxa.

Au début de sa carrière, Milita Petrascu a étudié parallèlement à Moscou, à l'École d'Arts plastiques Stroganov, ainsi qu'à l'Institut Bestujev à Saint-Petersbourg, période au cours de laquelle elle devient une proche d'Ilya Ivanovitch Machkov (1881-1944), peintre russe réputé qui est un des fondateurs du groupe artistique moscovite du *Valet de Carreau* (avec Aristarkh Lentoulov, Robert Falk, Piotr Kontchalovski et autres). Ainsi, les expositions du Valet de Carreau fournissent l'occasion de présenter les fruits des nouvelles expériences picturales dont les influences sont diverses :

primitivisme, cubisme, expressionisme, avec des artistes tels que Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel.

Une même « tendre violence d'avant-garde » sera également retrouvée chez Machkov, mais cependant tricotée sur un choix de sujets moins provocateurs que chez ses homologues allemands, donc d'une architecture artistique moins outrancière et d'un rythme plus coulant, et ceci vu aussi le fait que Machkov, dans le contexte, peut être certainement regardé comme l'un des premiers artistes russes qui ont introduit la téméraire représentation des nus dans le concept, parfois rigide et exclusiviste, de l'art soviétique post-révolutionnaire.

Après 1910, Milita part à Munich pour continuer ses études à l'Académie de Peinture sous la prestigieuse direction de Kandinsky et d'Alexei von Jawlensky, pour se placer dans une très étroite collaboration avec le groupe allemand *Jugend*. On la retrouve ensuite dans un nouvel épisode, en France, cette fois comme apprentie, dans les ateliers d'Antoine Bourdelle et d'Henri Matisse pour finalement s'installer comme étudiante préférée et bien-aimée de Brancusi.

Ainsi, pendant cinq ans, la sculptrice Petrascu allait y faire son apprentissage et s'accoutumer aux mystères de la sculpture en « taille directe » dans l'atelier brancusien. Cette période passée aux côtés de Brancusi a contribué définitivement à son devenir en tant que personnalité de l'art national, si bien que Milita Petrascu a aujourd'hui des œuvres éparpillées dans environ trente pays du monde, principalement en Roumanie, mais aussi aux États-Unis, au Canada, en Argentine, en France, en Russie, au Japon et en Chine, entre autres.

L'art a uni ces deux personnalités, mais a surtout forgé une profonde amitié qui a perduré de 1919 à la mort de Brancusi. Une amitié qui a permis à Milita Petrascu d'atteindre les dimensions de l'art moderne, alors que le patrimoine mondial allait enrichir son trésor artistique avec l'*Ensemble sculptural de Targu Jiu*, puisque cette sculpture architectonique unique au monde de Brancusi fut réalisée sur une idée de Milita, comme il en résulte bien des lettres que Brancusi avait envoyées à Milita et lesquelles sont conservées dans les archives de l'Académie roumaine.



**Ilya Machkov (1881-1944)**  
*Nu féminin*

1909 / Huile sur toile / 60 x 80 cm

Signé en haut à gauche : *Ilya Machkov*

Coll. part.

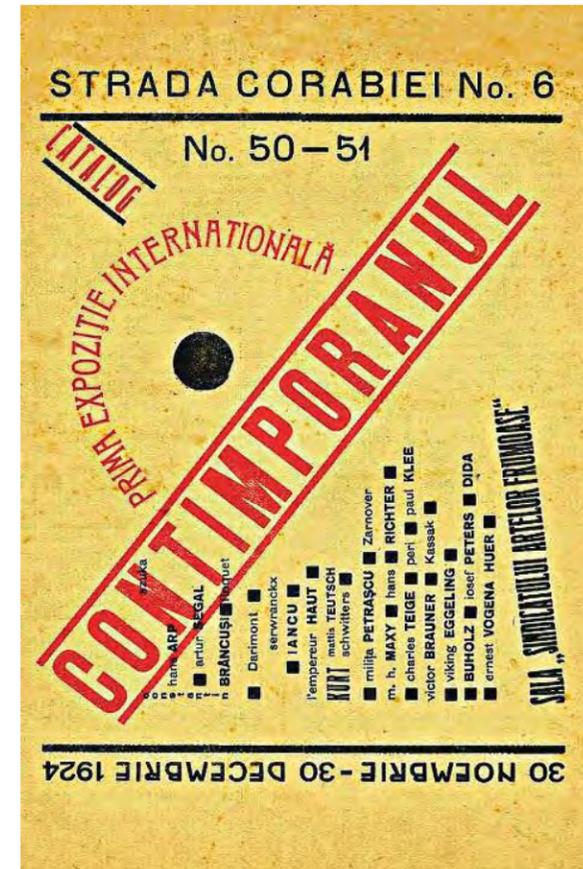


Constantin Brancusi vers 1940.  
Assise à sa droite, Milita Petrascu.

En même temps, l'artiste a immortalisé la personnalité de Brancusi dans trois portraits sculptés exécutés en 1937-1938, 1968 et 1969. Chacune de ces œuvres a ses propres particularités artistiques. La première, par exemple, représente un cas unique, puisque Constantin Brancusi lui-même a contribué à la mise en forme de la sculpture. Dès lors, l'œuvre devient un autoportrait de Brancusi puisque l'intervention du maître n'a pas simplement consisté à reconfigurer les éléments du portrait, mais il a ajouté des caractéristiques spécifiques aussi bien en ce qui concerne sa vision sur son aspect propre que sur certains éléments qui

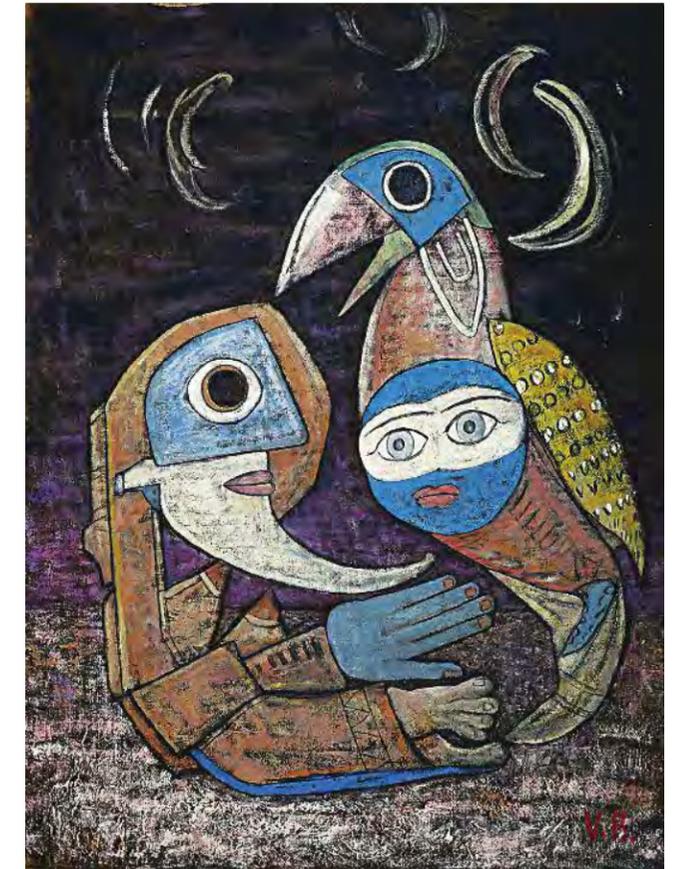
tiennent à la technique rencontrée et aux portraits qu'il a réalisés au début de sa carrière lorsqu'il a sculpté de nombreux bustes. (Références et expertises : Barbu Brezianu, Sidney Geist, Radu Ionescu, Victor Craciun, Paul Rezeanu, Radu Bogdan).

En 1924, la revue *Contimporanul* organise à Bucarest une exceptionnelle exposition internationale d'art moderne à laquelle participent les peintres et sculpteurs roumains Constantin Brancusi, M. H. Maxy, Milita Petrascu, Victor Brauner, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, aux côtés de plusieurs artistes étrangers parmi les plus réputés : Paul Klee,



Revue *Contimporanul*. Présentation de l'Exposition internationale d'art moderne à Bucarest en décembre 1924. Coll. part.

Hans Arp, Arthur Segal. Dès les années 1920, les Roumains se lancent dans l'aventure du modernisme, inlassablement liés à leurs compatriotes parisiens Tzara et Brancusi qui, depuis Paris, influencent le climat artistique de Bucarest ; les avant-gardes roumaines créent des revues, publient des livres, fondent des collections, organisent des expositions et des rencontres artistiques internationales. L'amitié entre Constantin Brancusi, Milita Petrascu, Victor Brauner reste dans l'histoire des beaux-arts comme un symbole fort de la fidélité et de la fraternité artistique.



*Le Poète et la lune*. Victor Brauner (1903-1966). Huile sur toile. © Musée d'art de Craiova.

Aborder le sujet des sources d'inspiration qui ont influencé le travail de Brancusi réclamerait la publication de plusieurs tomes scientifiques et conjointement le déroulement d'une énorme documentation photographique, aussi bien que l'étude de tous les dessins exécutés par l'artiste pendant son évolution, les témoignages d'amis et disciples, les lettres signées par celui-ci, etc. Pour cette raison, et vu l'espace limité, nous dévoilons ci-dessous prioritairement les facteurs et éléments de référence les plus importants en commençant par les chefs-d'œuvre de ce génial créateur.

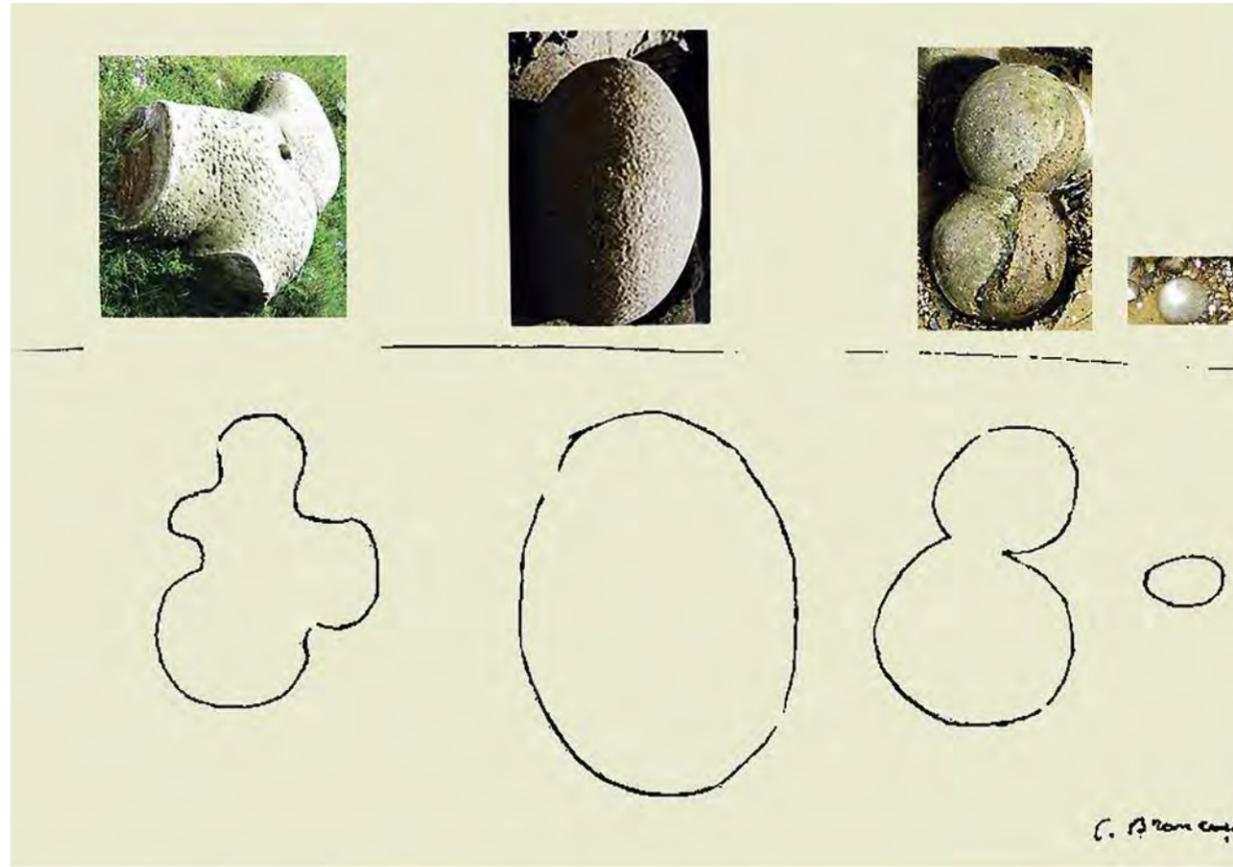


Illustration par Constantin Brancusi de l'ouvrage *Plante si animale*, Ilarie Voronca, Bucarest, 1929. Coll. part.

Ainsi, avec sa hauteur rhomboïdale de 29,33 m et sa vibration spirituelle d'une infinie majesté, *La Colonne sans fin*, monument dédié aux héros roumains tombés pendant la Grande Guerre, est une création brancusienne définitivement inspirée par le *Pilier Mortuaire* daco-roumain élément inscrit dans la tradition bimillénaire dudit peuple. Il est nécessaire de souligner ici que l'identique « succession rhomboïdale » a été utilisée par les mêmes Daco-Roumains dans les piliers de leurs maisons, dans les motifs décoratifs de leurs vêtements et tapis comme dans leur céramique et les poteaux de leurs fontaines rurales conçues en bois et pierre.

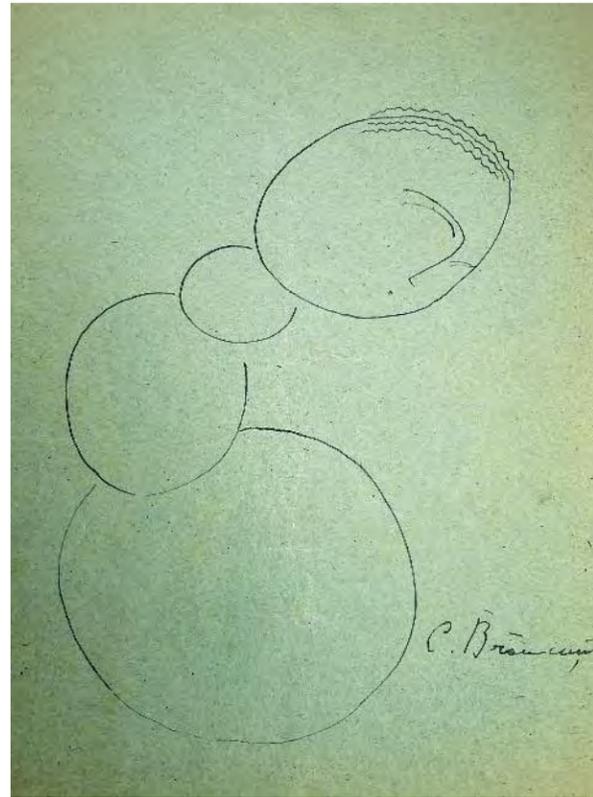
« Dans les sculptures de Brancusi les pensées ne seront pas appliquées, surajoutées à un sujet compréhensible, à la matière, elles surgiront dans la matière, dont elles ne seront que la transformation naturelle, comme la feuille végétale se transforme en fleur. Brancusi créa de la matière pensante comme s'il s'était rendu maître du secret suprême que Dieu, dans l'essence primordiale des choses, a offert en chance à la matière, d'être aussi pensée, tout en réservant ce pouvoir suprême réalisateur aux seuls démiurges. Brancusi, scrutant la matière qui se tenait devant lui hargneuse et muette, lui a arraché le secret qu'elle garde inclus en elle-même. Ses



Forme naturelle de 20 millions d'années, trouvée par Constantin Brancusi dans les dunes de sable roumaine d'Otesani, à rapprocher de la sculpture *Mademoiselle Pogany*.

sculptures ne sont pas des formes dont nous prendrions connaissance par l'appréciation des apparences ; ce sont des formes en soi, c'est-à-dire quelque chose qui nous est révélé par l'essence de la forme qui l'exprime. Brancusi n'a jamais exclu le hasard de son œuvre et l'on connaît l'histoire du fort curieux caillou ramassé par lui dans les torrents des Pyrénées et qu'il considérait comme un chef-d'œuvre de la nature librement agissante et dont il enviait avec tristesse la « *Forme inattingible* », selon lui, « par aucune œuvre humaine. » (V.G. Paleolog, *C. Brancusi*, Bucarest, 1947)

« La fameuse sculpture *Mademoiselle Pogany* a – sans cesse et encore aujourd'hui – suscité l'admiration et même les controverses depuis sa première apparition publique. Œuvre d'inspiration égyptienne, primitive, grecque, africaine ? Rien de tel ! En réalité, la réponse est inattendue et captivante par sa simplicité humaine. Collectionneur de pierres et fasciné depuis sa tendre enfance par les insolites formes créées par la nature, comme nous l'a dévoilé V.G. Palelog dans son livre de 1947, Brancusi a trouvé dans les dunes de sable roumaines d'Otesani une étrange pierre en forme parfaitement ovoïdale, une figure stylisée placée sur une épaule tronquée.



**Études pour le portrait de Mademoiselle Pogany**

Constantin Brancusi. Encre sur papier. Coll. part.

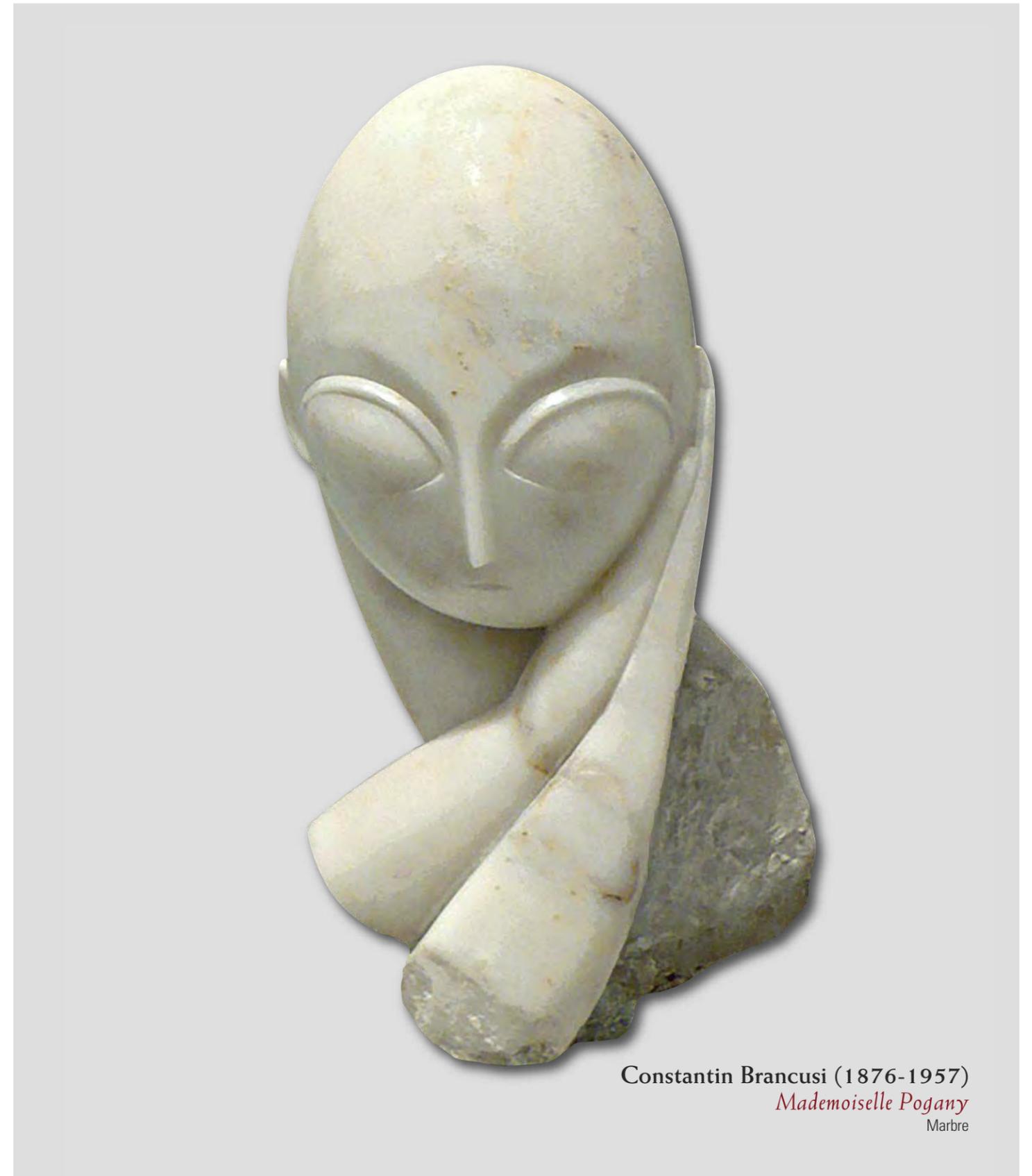


L'âge de cette œuvre naturelle ? Plus de 20 millions d'années !  
À l'époque où la mer Sarmatique couvrait une grande partie de l'Europe dont toute la Roumanie. Hauteur de cette forme : 44 cm. Hauteur de la sculpture *Mademoiselle Pogany* : 44 cm.  
Description des deux sculptures : tête ovoïdale sur épaule tronquée. *Quod erat demonstrandum !* Tout le reste n'est qu'affabulation puisque les deux formes font, dans leur frappante identité, une démonstration absolue et indiscutable. »  
(Radu Ionescu, FFRI, *Communications pour le 125<sup>e</sup> anniversaire international Brancusi*, 2001).

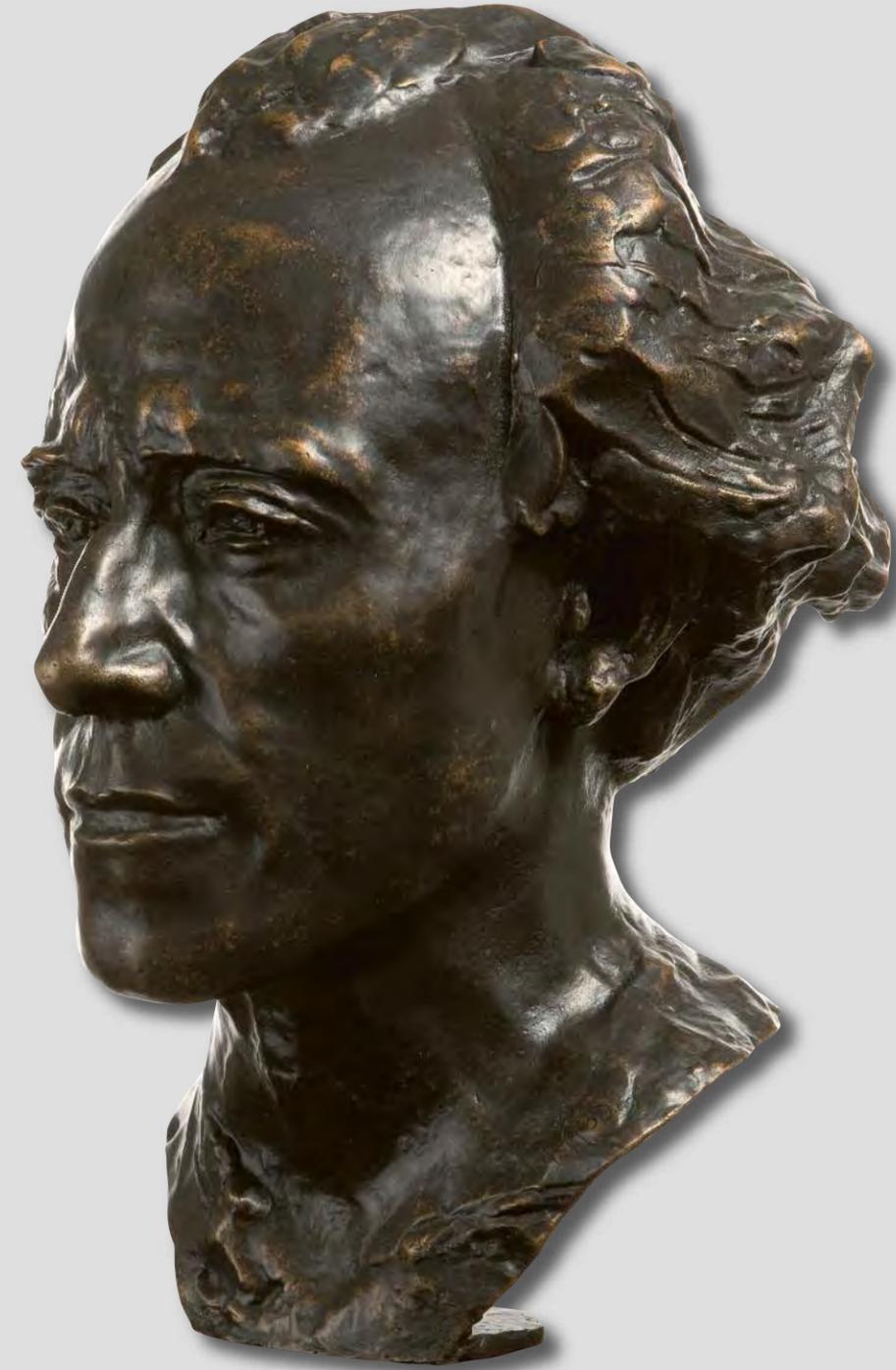
Brancusi est le premier artiste à avoir réalisé l'unité de la sculpture avec son socle et c'est aussi lui qui a chargé la forme d'une force symbolique au travers de la taille directe

de la pierre et du bois en effaçant les ombres et les aspects éphémères dans sa recherche des formes primaires, à l'horizon de la genèse de la vie : *La Princesse X* (1916), *Le Nouveau-né* (1920) ; *Le Commencement du Monde* (1924), etc. Les œuvres de Brancusi insistent sur les textures intérieures des matières qui deviennent l'objet d'un minutieux travail artistique où les formes sont épurées et simplifiées au maximum. À travers ses créations, Brancusi voulait faire ressortir la lumière intérieure de la matière afin de donner à l'œuvre d'art une signification symbolique qui touche la transcendance. Cet artiste émérite reste l'un des plus grands initiateurs du XX<sup>e</sup> siècle.

Prof. Vasile Maruta, Université de Lorraine.



Constantin Brancusi (1876-1957)  
*Mademoiselle Pogany*  
Marbre



**1** Auguste Rodin (1840-1917)  
*Gustave Mahler*  
1909 / Bronze / H. 34 cm / Signé en bas à droite : A. Rodin / Coll. part.

## Catalogue des œuvres exposées

Première partie

---

*Auguste Rodin*  
*Constantin Brancusi*  
*Amedeo Modigliani*  
*Miluta Petrascu*



2 Milita Petrascu (1892-1976)  
Constantin Brancusi (1876-1957)  
*Portrait-autoportrait*  
Bronze / H. 40 cm / Coll. part.



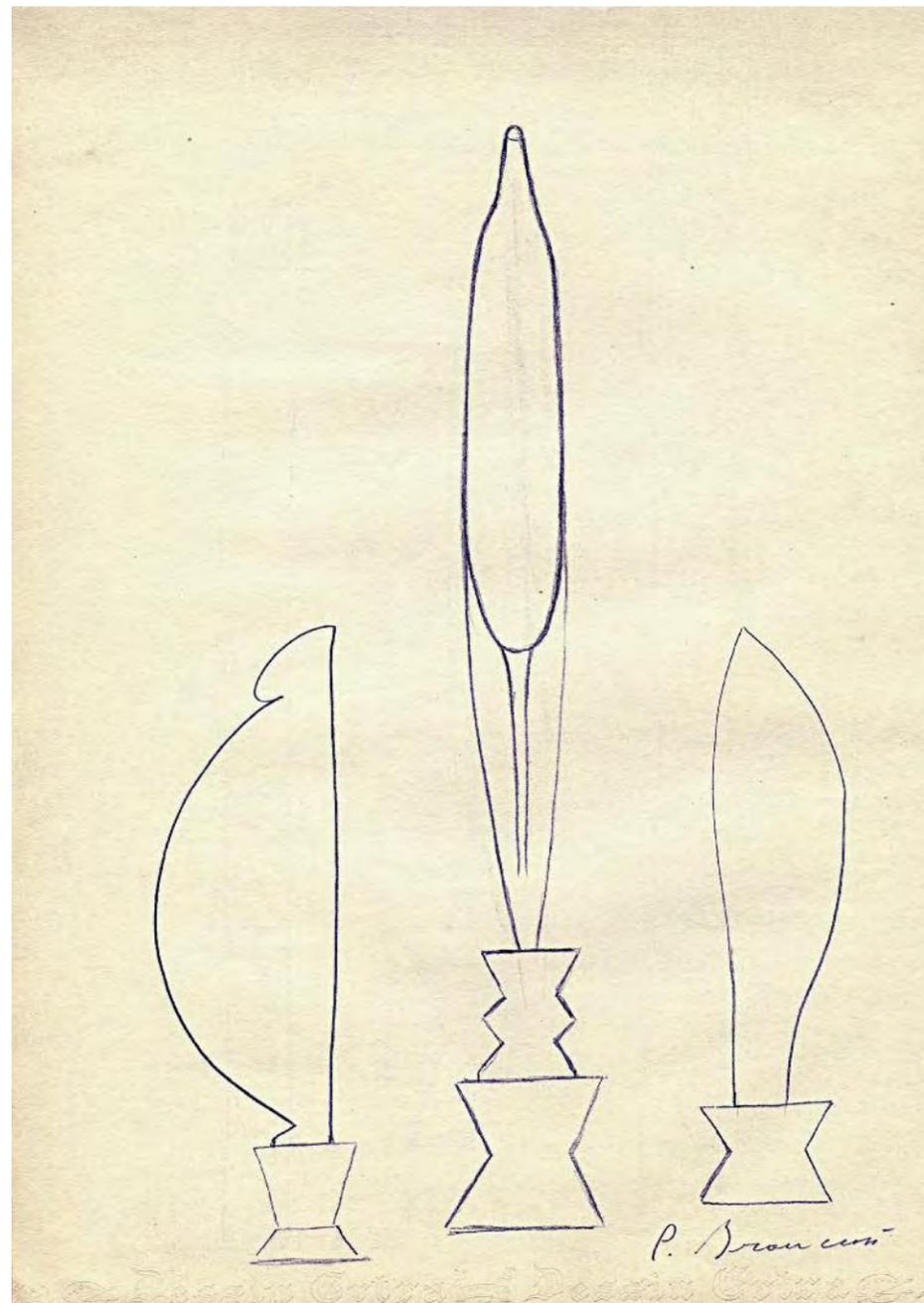
Milita Petrascu (1892-1976) 3  
*Portrait en bas-relief de Constantin Brancusi (détail)*  
Bas-relief / Bronze / 15,2 x 13 cm / Support bois provenant de l'ancienne maison de Brancusi à Hobita, Roumanie  
Signé en bas à droite : MP / Coll. part.



4 **Amedeo Modigliani (1884-1920)**  
*Tête de jeune fille à la frange*  
Bronze / H. 50 cm / Marqué en bas à droite : C. Valsuani, cire perdue / Signé en bas à l'arrière : Modigliani / Coll. part.



**Constantin Brancusi (1876-1957)** 5  
*L'Oiseau dans l'espace*  
Bronze / H. 96,2 cm / Coll. part.



6 Constantin Brancusi (1876-1957)

*Carnet de croquis*

Recueil de dix esquisses et d'un dessin plus abouti. Dessins sur papier / Coll. part.



Constantin Brancusi (1876-1957)

*Le Commencement du monde*

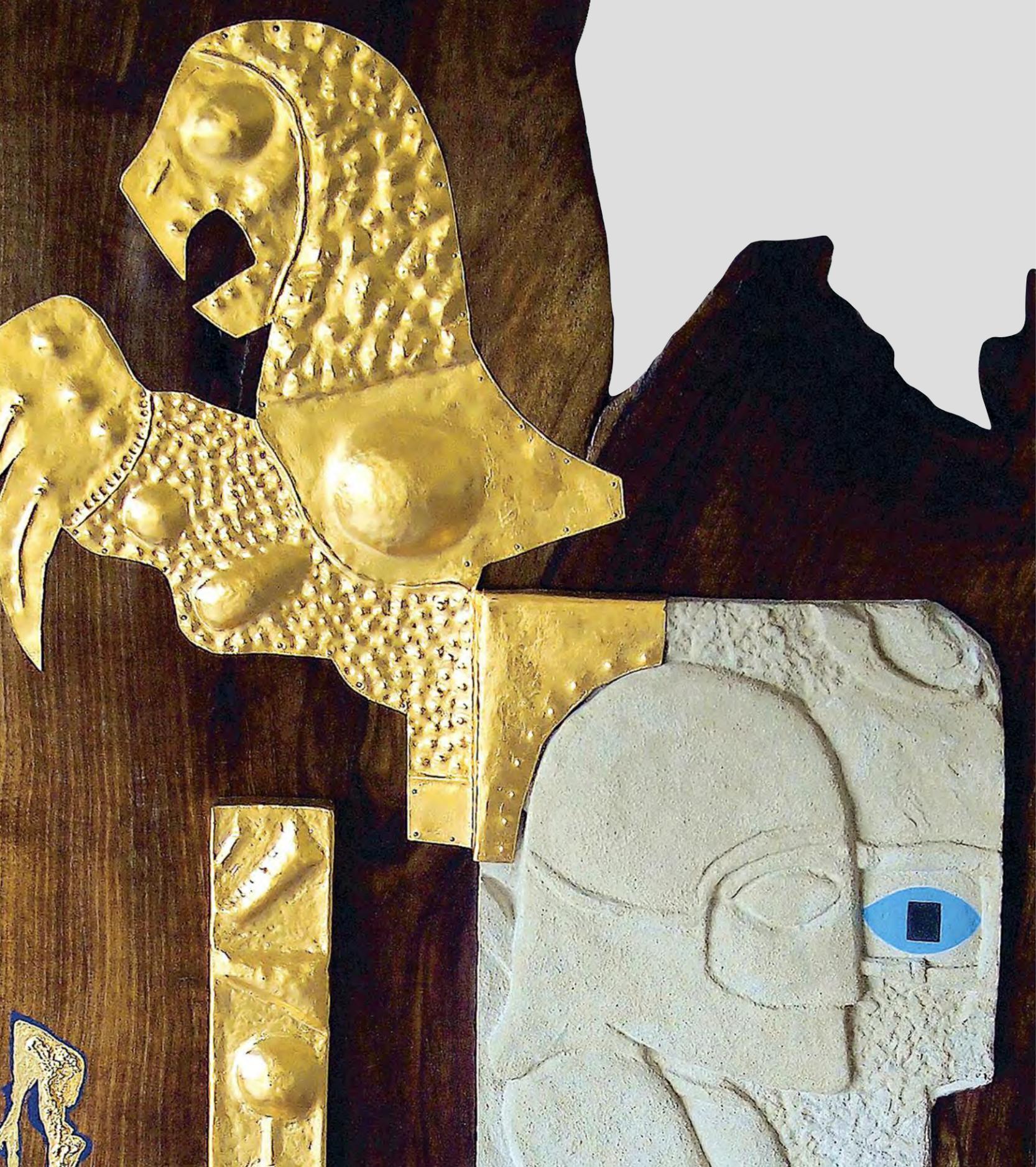
1924 / Bois / 1.32 cm / Support rond en pierre / Coll. part.



8 Constantin Brancusi (1876-1957)  
*Portrait d'Eileen Lane*  
Vers 1922 / Plâtre original / H. 28 cm / Coll. part.



9 Constantin Brancusi (1876-1957)  
*Portrait de Mademoiselle Pogany*  
Encre de Chine sur papier / 33 x 24 cm  
Signé en bas à droite : *Brancusi* / Coll. part.



# Catalogue des œuvres exposées

Deuxième partie

---

*Remus Botar Botarro*

Sculptures

Peintures

Œuvres graphiques



10 Remus Botar Botarro  
*L'Esprit du bronze*  
Fonte en bronze / Coll. part.



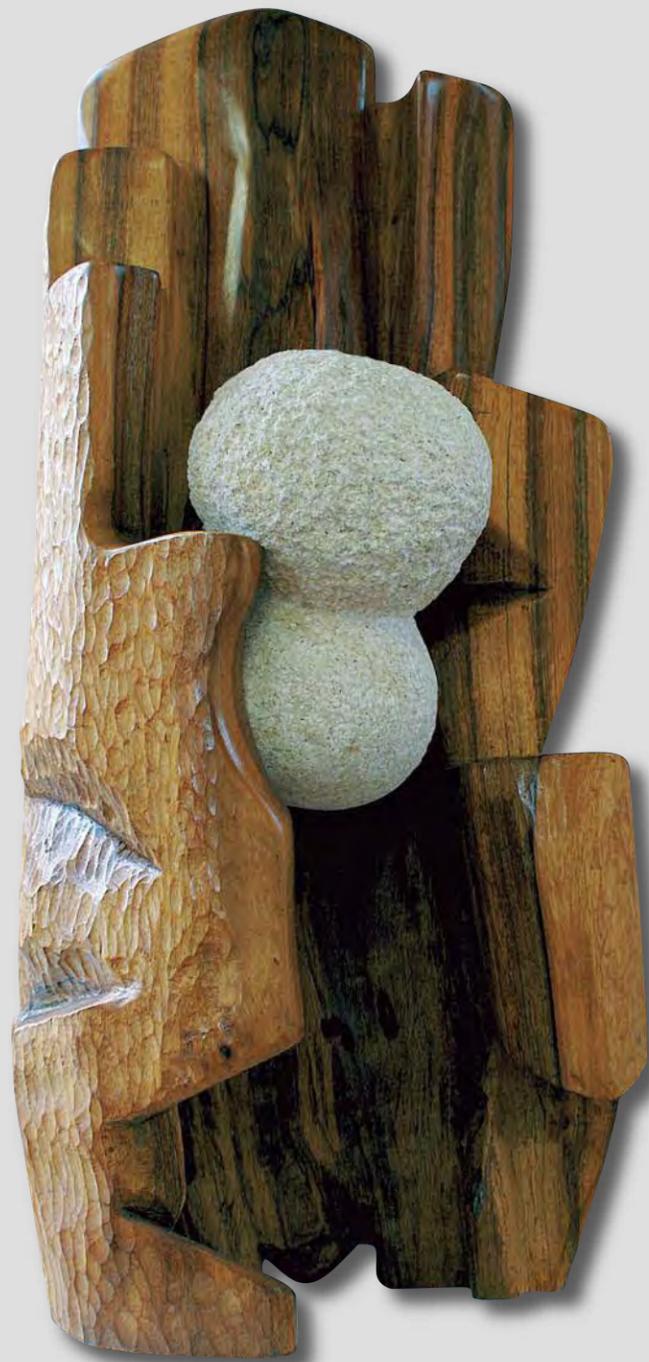
Remus Botar Botarro 11  
*Venus mécanique*  
Marbre et bois / Coll. part.



12 Remus Botar Botarro  
*Madone noire*  
Gypse en patine de bronze / Coll. part.



Remus Botar Botarro  
*Miss 64* 13  
Bois et pierre / Coll. part.



14 Remus Botar Botarro  
*Le Fruit du Paradis*  
Bois et pierre / Coll. part.



Remus Botar Botarro 15  
*Cariatide*  
Granite et marbre / Coll. part.



16 Remus Botar Botarro  
*Nillus (blason)*  
Bois de noyer, cuivre, or de 23 carats / Coll. part.



Remus Botar Botarro 17  
*Le Dernier Chevalier*  
Bronze et bois / Coll. part.



18 Remus Botar Botarro  
*L'Esprit du vent*  
Bronze et bois / Coll. part.



Remus Botar Botarro 19  
*Valérie*  
Pierre, granite / Coll. part.



20 Remus Botar Botarro  
*Le Roi Salomon*  
Bois et pierre / Coll. part.



Remus Botar Botarro 21  
*Le Roi Bois*  
Bois / Coll. part.



22 Remus Botar Botarro  
*Prométhée*  
Bois et pierre / Coll. part.



Remus Botar Botarro 23  
*Céline*  
Bois et pierre / Coll. part.



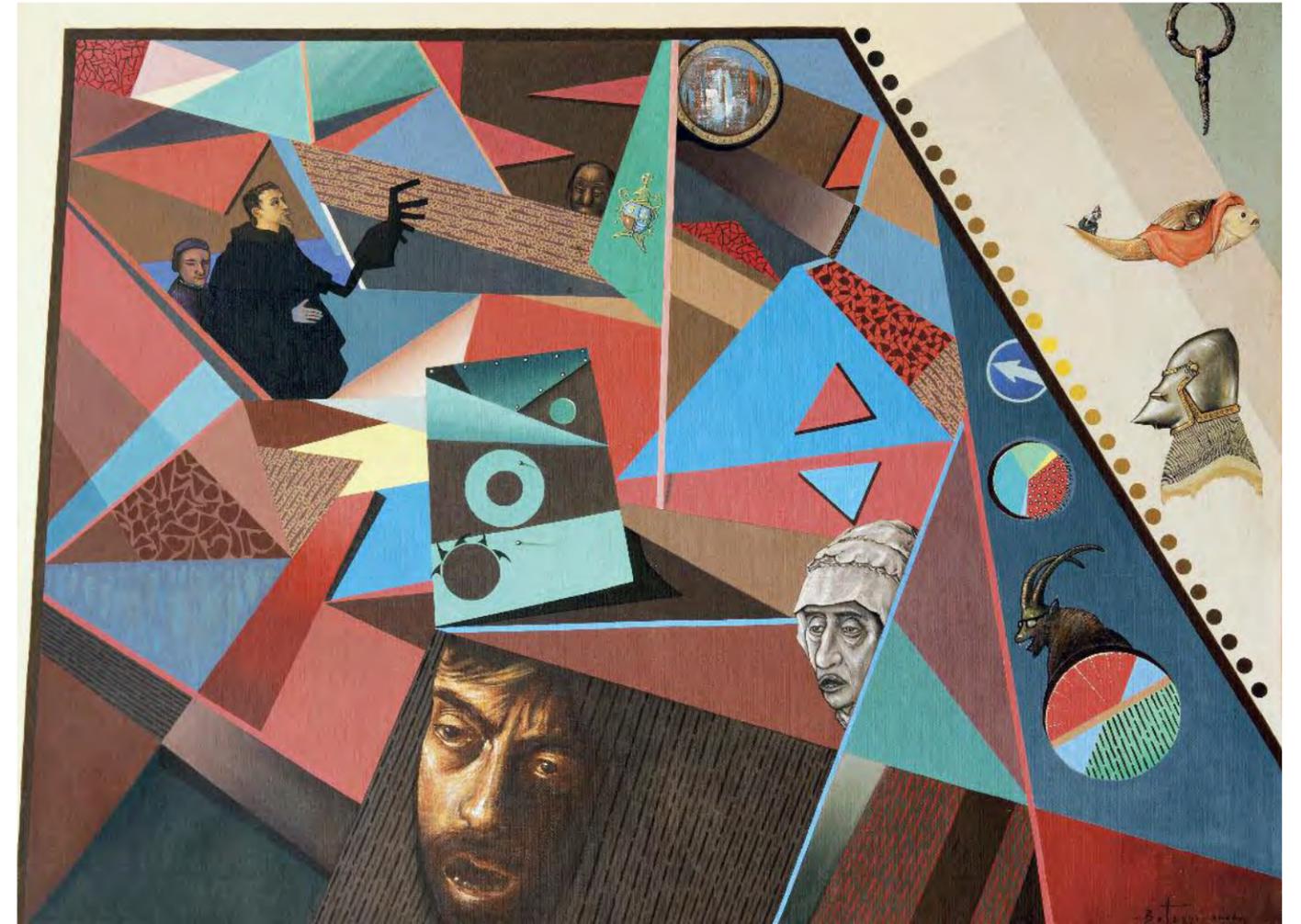
24 Remus Botar Botarro  
*L'Apocalypse*  
Huile sur toile / Coll. part.



Remus Botar Botarro 25  
*Les Musiciens bleus*  
Huile sur toile / Coll. part.



26 Remus Botar Botarro  
*Gold Master*  
Huile sur panneau / Coll. part.



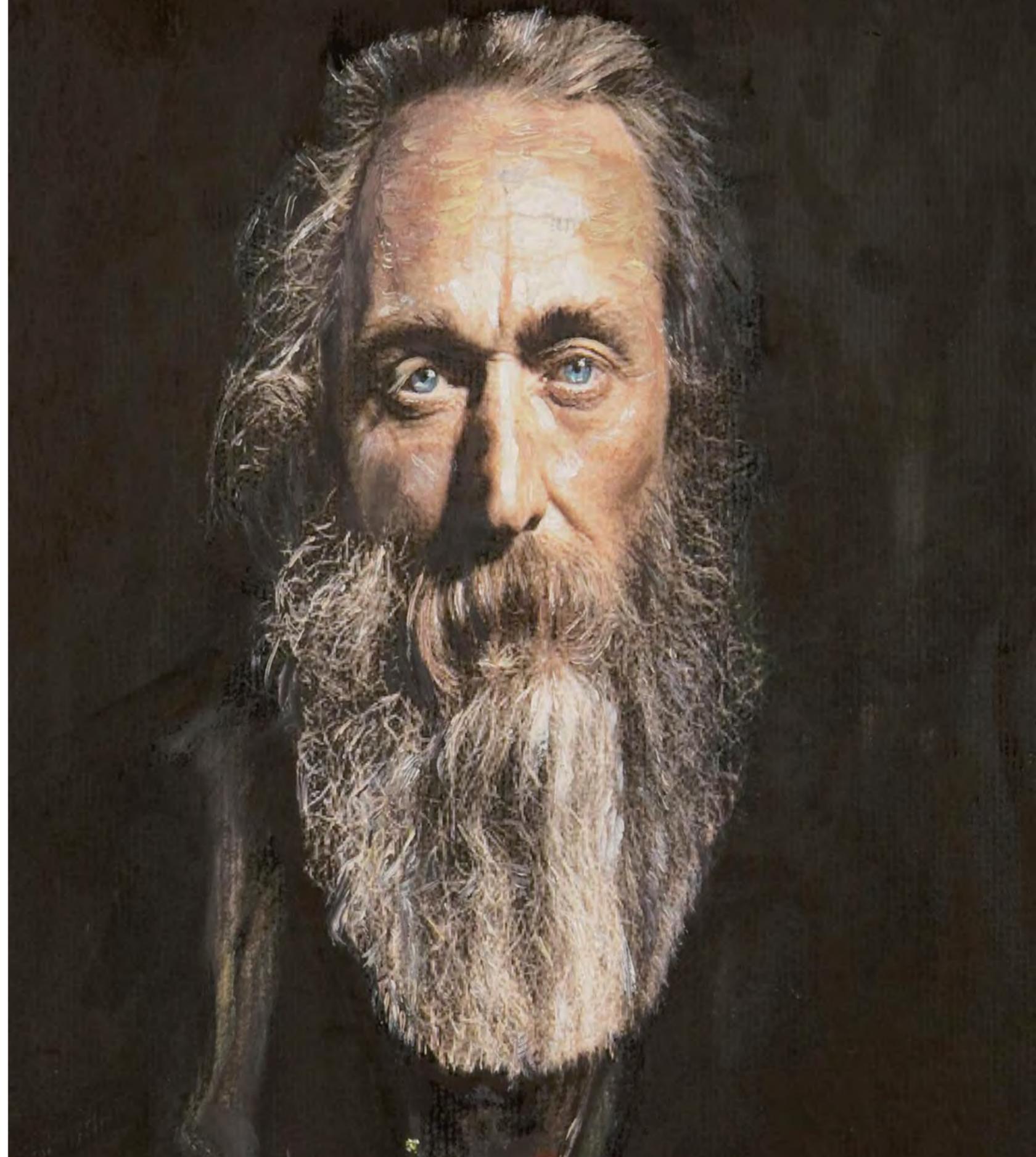
Remus Botar Botarro 27  
*Le Retour d'Holopherne*  
Huile sur toile / Coll. part.



Quel était le visage de Georges de La Tour ? Nul ne saurait répondre car, en effet, aucun portrait, et moins encore d'autoportrait du peintre vicois n'est connu. Remus Botarro, à l'occasion de l'exposition organisée dans la cité natale du maître des lumières, a brossé son *Portrait onirique*.

Le tableau s'inspire d'un des éléments de la série des douze *Apôtres* présente à la cathédrale d'Albi dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, *Saint André*. La toile de Georges de La Tour, qui daterait des années 1620, a été remplacée au XIX<sup>e</sup> siècle – avec d'autres du même ensemble – par une copie en raison de la dégradation de l'original. Elle figure aujourd'hui dans une collection privée en Suisse.

Cette dernière œuvre pourrait bien être, en réalité, d'après Remus Botarro, la reproduction d'un possible autoportrait de La Tour vers la trentaine. Ne pourrait-on pas imaginer, en effet, la présence d'un pinceau dans la main droite du saint et celle d'une palette (dont l'ombre plutôt circulaire sur l'épaule d'André serait la trace) en lieu et place de ce livre étrangement tenu et qu'il est impossible de lire dans cette position ? Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, pour son *Portrait onirique*, Remus Botarro a vieilli le modèle et invite le visiteur à se représenter à son tour le peintre de Vic-sur-Seille dans la force de l'âge.





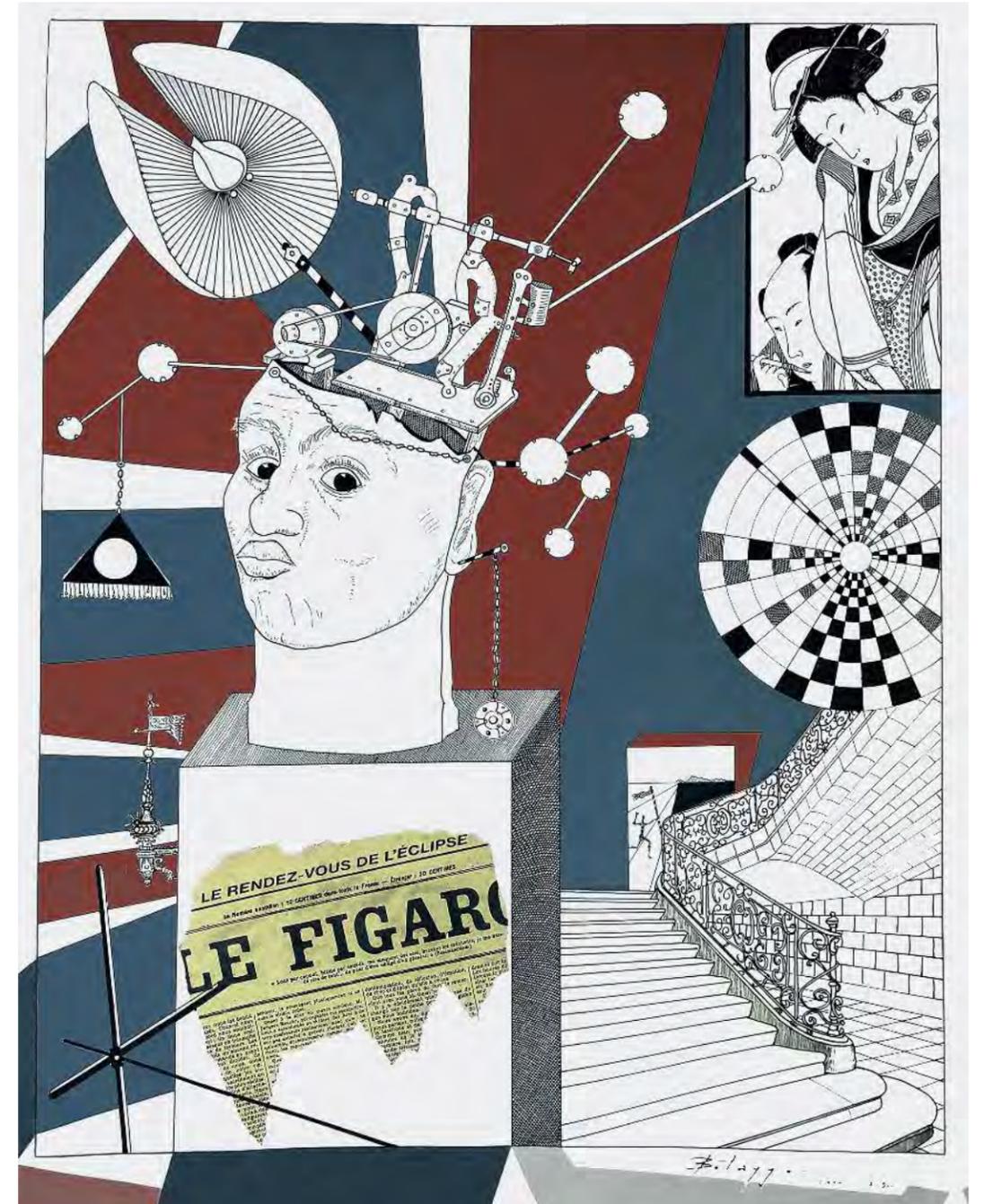
29 Remus Botar Botarro  
*Le Burg*  
Triptyque / Tempera, encre de Chine / Coll. part.



30

**Remus Botar Botarro**  
*La Naissance de l'Angleterre*

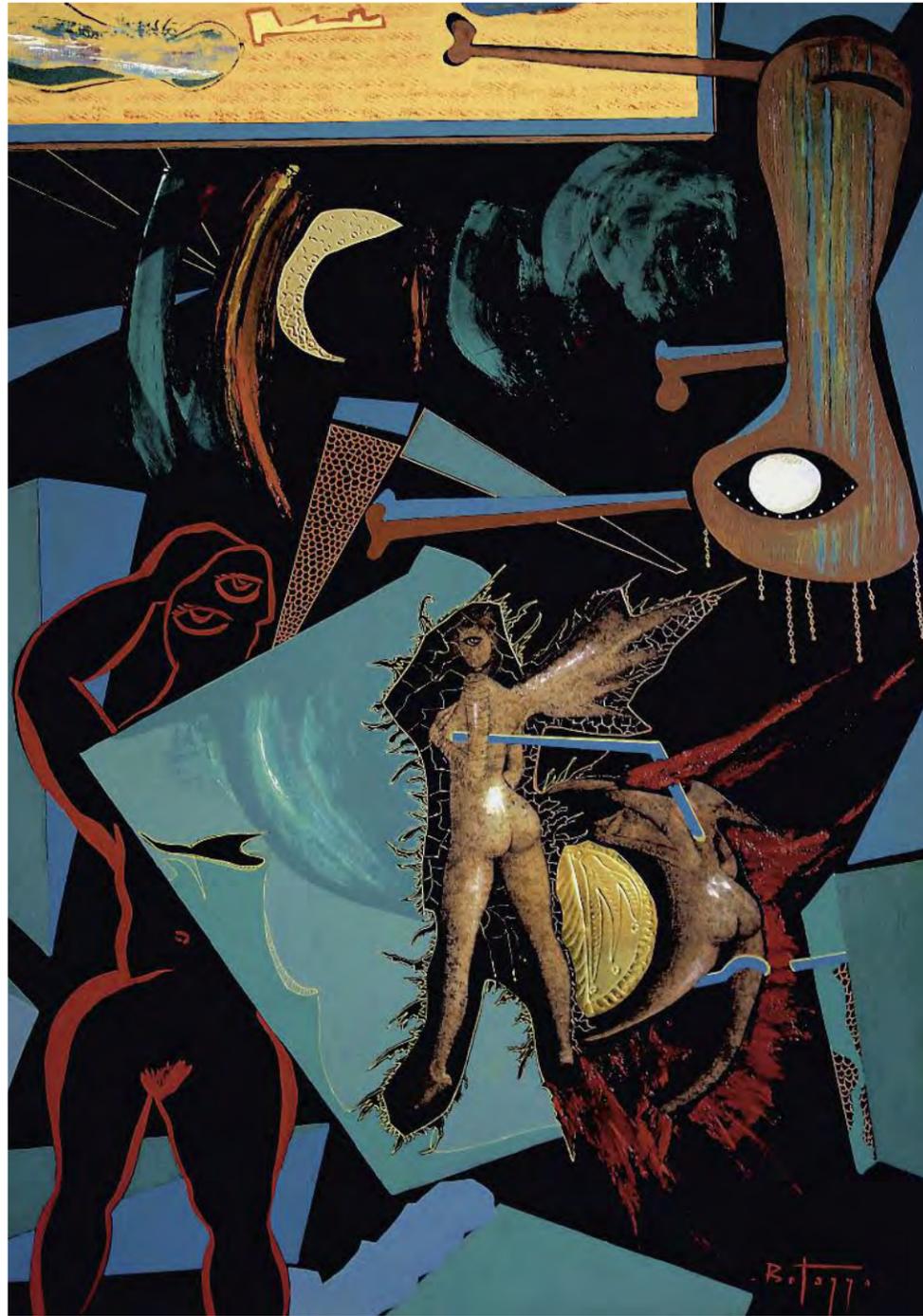
Huile, tempera, encre de Chine sur carton / Coll. part.



31

**Remus Botar Botarro**  
*La Liberté de la presse*

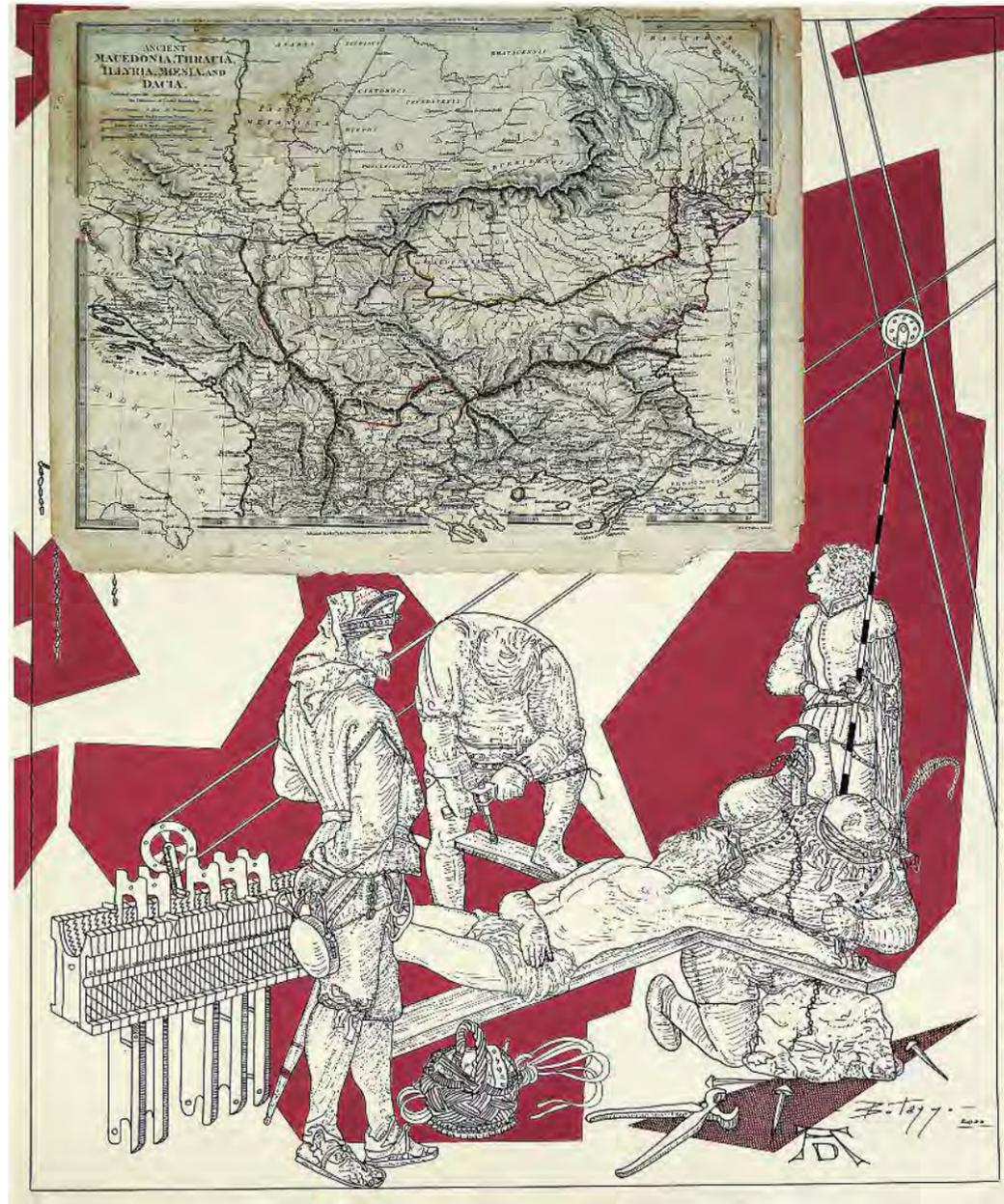
Huile, tempera, encre de Chine sur carton / Coll. part.



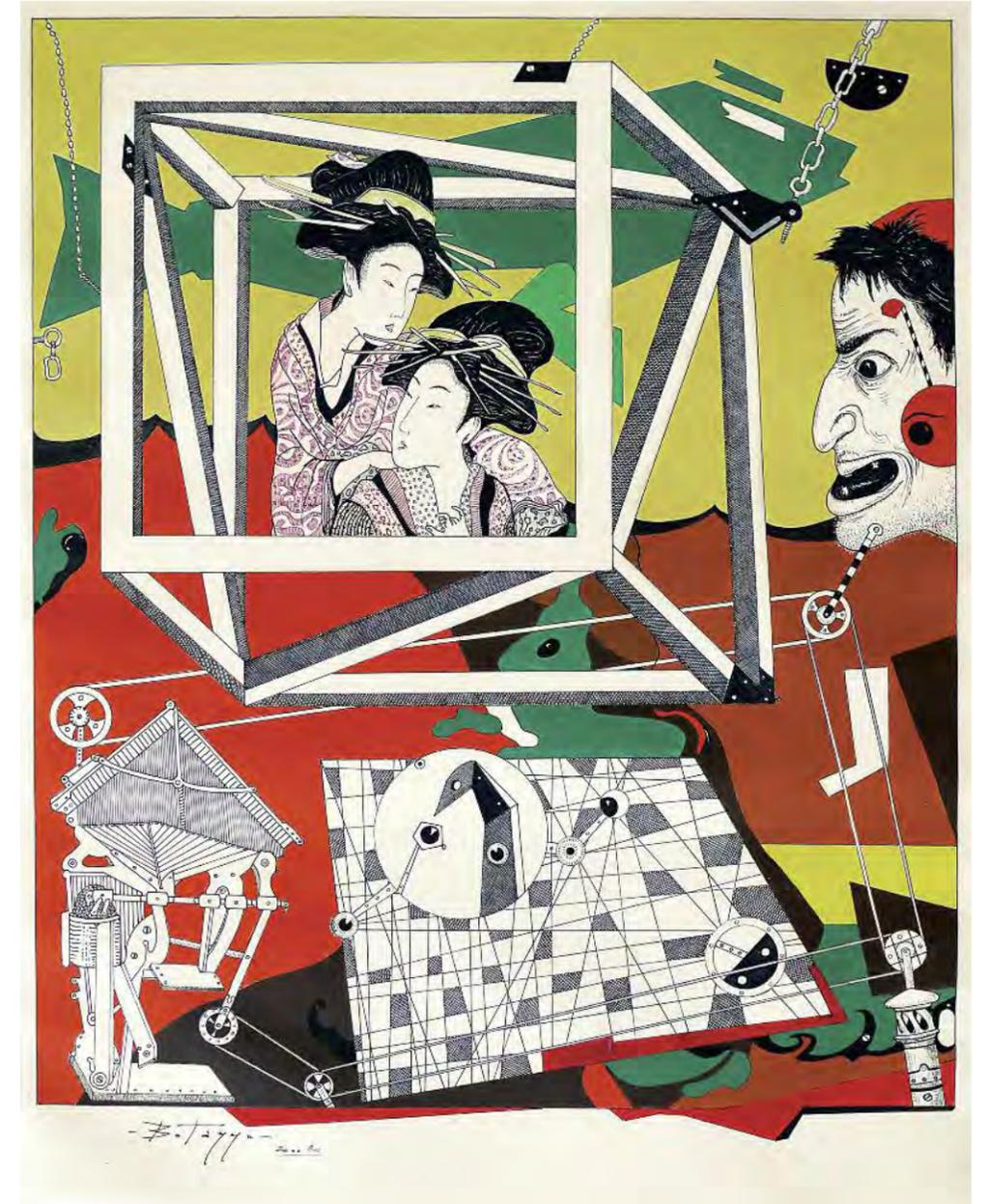
32 Remus Botar Botarro  
*La Nuit des sorcières I*  
 Huile, carta, sur carton / Coll. part.

Remus Botar Botarro 33  
*La Nuit des sorcières II*  
 Huile, carta, sur carton / Coll. part.

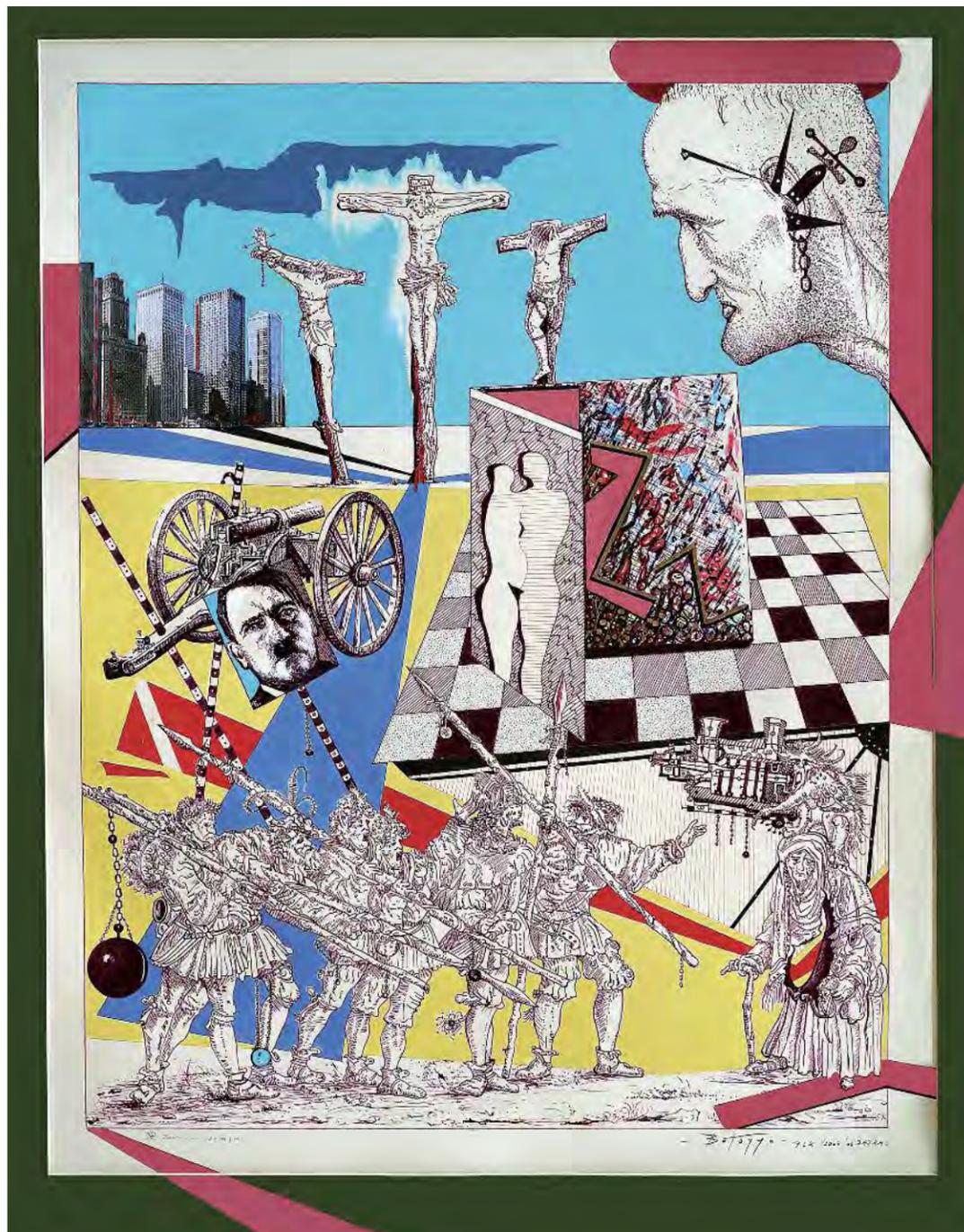




34 Remus Botar Botarro  
*Dacia*  
 Carte de Dacie, collage / Coll. part.



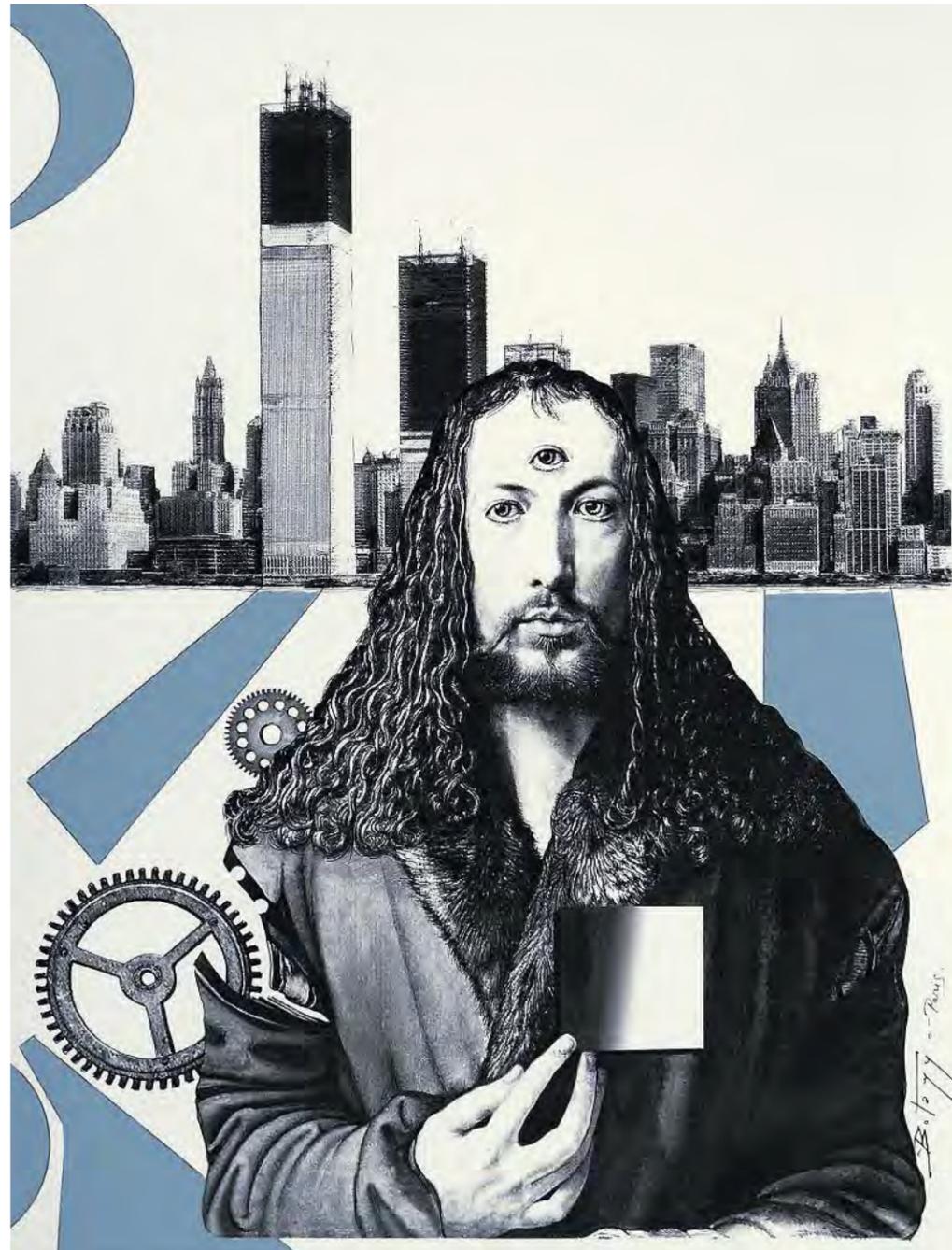
Remus Botar Botarro  
*Le Marché aux poissons de Tokyo*  
 Huile, tempera, encre de Chine sur carton / Coll. part.



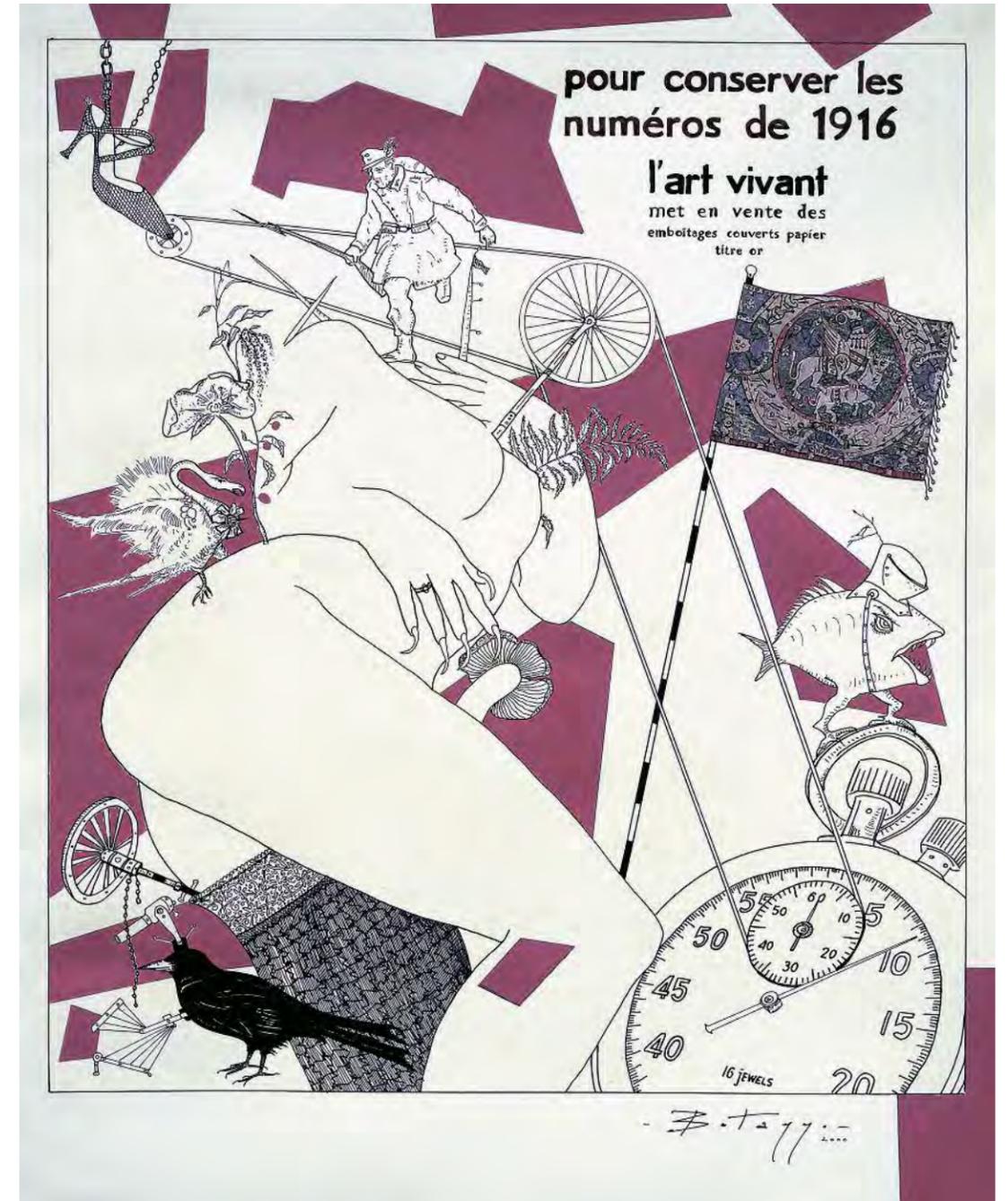
36 Remus Botar Botarro  
*Decimus*  
 Huile, tempera, carta, encre de Chine sur carton / Coll. part.



Remus Botar Botarro  
*L'Hospice* 37



38 Remus Botar Botarro  
*Le Secret*  
 Tempera, encre de chine sur papier / Coll. part.



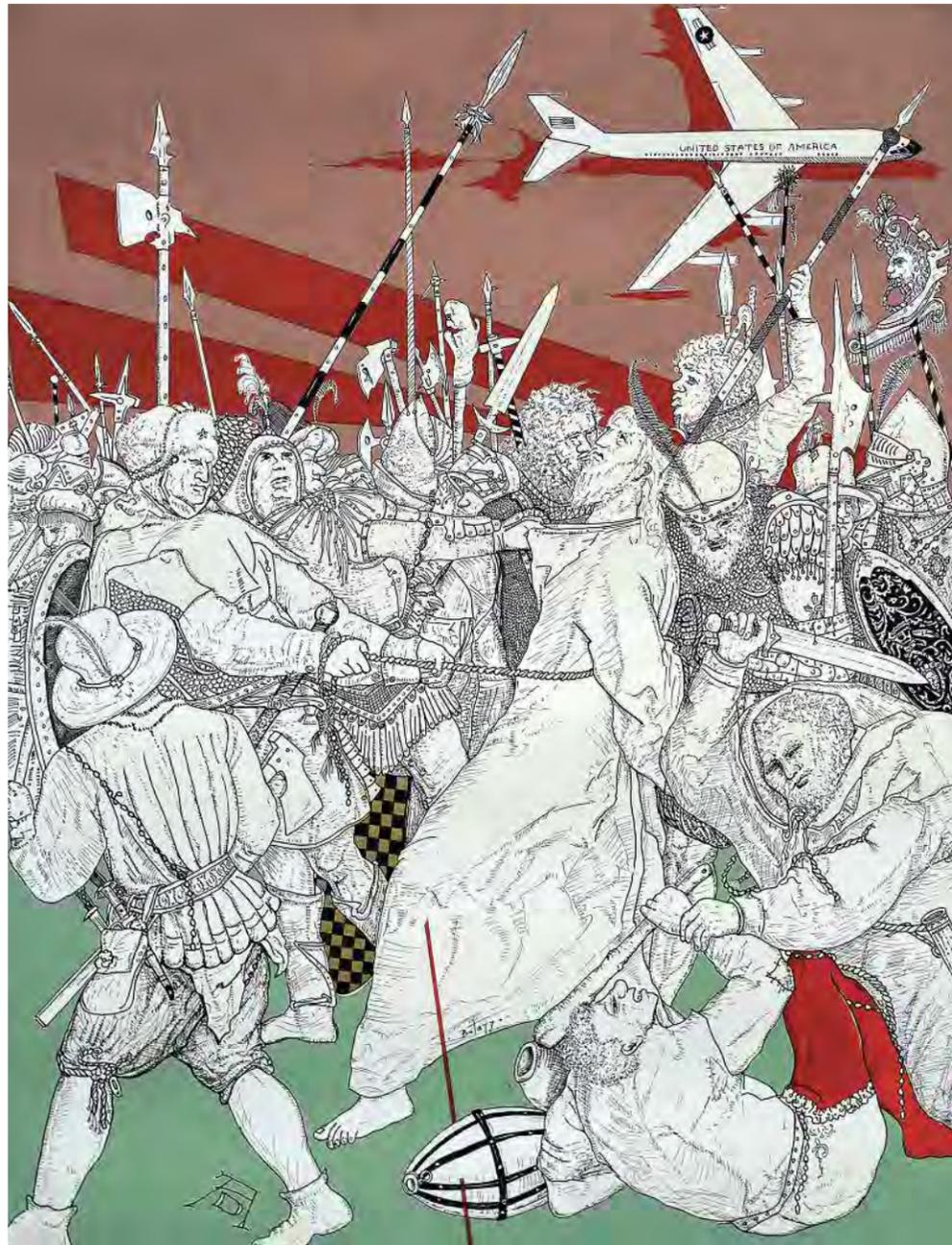
Remus Botar Botarro  
*Sinella*  
 Carta, tempera, encre de Chine sur carton / Coll. part.



40 Remus Botar Botarro  
*I Remember You*  
Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



Remus Botar Botarro  
*Le Rêve de Cerminna* 41  
Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



42 Remus Botar Botarro  
*US Air Force 1*  
Huile, encre de Chine / Coll. part.



Remus Botar Botarro  
*Le Deuxième Rêve de Cerminna*  
Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



44 Remus Botar Botarro  
*Le Dernier Spectacle*  
Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



Remus Botar Botarro  
*Picasso Como yo era* 45  
Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



46 Remus Botar Botarro  
*Le Troisième Rêve de Cerminna*  
 Tempera, encre de Chine sur papier / Coll. part.



Remus Botar Botarro 47  
*L'Apologie du dollar*  
 Huile, carta, encre de Chine sur carton / Coll. part.

**Remus Botar Botarro (né en 1946)**



Botarro est regardé comme un innovateur ayant poussé les représentations sculpturales jusqu'à une nouvelle étape dans l'univers artistique.

Selon le « Concept Botarro », la substance de base utilisée dans la sculpture est nécessairement le rêve : « un composé surnaturel parfait, d'origine cosmique, lequel se matérialise en formes sculpturales visibles, par le concours laborieux de l'artiste. »

Ainsi, le sculpteur dépasse l'étape simplement abstraite de la réduction de l'œuvre et ouvre les portes vers les hauts secrets cosmiques inscrits dans l'intérieur intime de chaque forme concrète représentant, au final, un rêve matérialisé spécifiquement accessible à la perception.

Dans l'école de Pythagore, on enseigne que la communication avec l'Univers s'effectue uniquement pendant le rêve, moment où l'âme s'éveille.

Pourtant, le mécanisme des rêves n'est pas encore bien compris, bien que la question soit posée depuis toujours, comme le prouvent les innombrables recherches et écrits. « Mais, le rêve subsistant incontestablement au niveau terrestre et identiquement au niveau interstellaire, nous devons l'utiliser avec une sensibilité créative totale, en le transformant en œuvres inspirées entièrement par le message cosmique. »

Pour les grands maîtres, l'art débute là où le quotidien s'arrête. Pour Botarro, l'art commence là où le rêve se matérialise en magistrales configurations eurythmiques – en œuvres touchables exprimées en marbre, bronze et bois.

**Barbu Brezianu**

Historien d'art, expert de Brancusi

© Serge Domini Éditeur  
Beaux-Livres / Art - Histoire - Patrimoine - Mémoire  
Tél. 06 07 94 30 92  
B.P. 10002 - 57131 Ars-sur-Moselle Cedex  
courriel : sdomini@wanadoo.fr

Mise en page et photogravure  
PMC Patricia Maurice  
pmc.communication@free.fr  
Tél. 06 31 92 64 41  
ISBN 978-2-35475-122-7

Achévé d'imprimer en juin 2017 par l'imprimerie de Champagne