

MD

Michel Descours

paysages

de Duguet à Caillebotte



MD

Michel Descours

paysages

de Dughet à Caillebotte



Avant-propos

Ceci est le second volet d'un programme consacré au genre du paysage. Après *Vedute*, double exposition de paysages anciens et contemporains réalisée en collaboration avec l'URDLA – Centre international Estampe & Livre, la galerie propose un florilège de peintures et de dessins du XVII^e siècle au début du XX^e. Le Nord et le Sud, le jour et la nuit, le proche et le lointain, le caprice et le réel, la nature naturante et la nature naturée : les pôles qui magnétisent la création du paysage se déclinent dans une sélection d'œuvres souvent inédites.

L'exposition n'a pas la prétention de raconter une histoire – chaque œuvre propose la sienne. Mais il est vrai néanmoins que la sélection fait la part belle au XIX^e siècle. La raison est à chercher notamment dans l'école lyonnaise – l'un des domaines privilégiés par la galerie – qui, de Grobon à Ravier, et dans les limites d'un territoire riche en ressources pittoresques (Bugey, Bresse, Dauphiné, Forez, Velay), a contribué à repousser les frontières picturales de ce genre. Mais la prédominance de ce siècle s'explique aussi par les découvertes, nombreuses comparées à celles qu'offrent les périodes plus anciennes, qu'il réserve

toujours à l'amateur : il est encore possible aujourd'hui d'être surpris et, pour reprendre une exigence stendhalienne à l'égard de la peinture, d'« apprendre quelque chose de nouveau » dans ce siècle prolifique en artistes, dont beaucoup échappent encore au savoir consacré de nos musées. Les romantiques du Nord, qui appartiennent à cette catégorie, ont par exemple donné à la lumière des couleurs qu'on ne lui avait jamais vues.

Malgré son caractère inévitablement lacunaire, cette réunion d'œuvres récoltées au gré du hasard (et parfois acquises à force d'obstination) permet de suivre l'évolution des enjeux qui traversent ces trois siècles de création. On observera au fil de ce parcours la manifestation du génie glisser progressivement d'un lieu mental – édifiant ou capricieux – vers un lieu sensoriel, incarnant une réalité cosmique plus grande que nature. Au point de bascule entre ces deux approches, une œuvre unique de Hubert Robert dont la nostalgie, couplée à l'aspiration vers l'infini, relie l'ancienne tradition classique (le Lorrain) à la modernité romantique (Friedrich). Nous souhaitons au spectateur d'éprouver dans cet horizon autant de plaisir que nous en avons eu à le découvrir.

Mehdi Korchane

Ce catalogue est publié
à l'occasion de l'exposition
Paysages de Dughet
à Caillebotte présentée
à la galerie Michel Descours
du 7 octobre 2011
au 28 janvier 2012.

Catalogue coordonné
par Mehdi Korchane
avec la collaboration
de Gwilherm Perthuis

Remerciements

Nous sommes vivement
reconnaissants à
Élisabeth Hardouin-Fugier
et à Aude Henry-Gobet
d'avoir accepté de
contribuer au catalogue.

Nous exprimons toute
notre gratitude à celles
et ceux qui nous ont
apporté leur aide, leurs
avis et leur expertise
au cours de la préparation
de cette exposition :
Bernard Branger, Yves
Chalvin, Philippe d'Arcy,
Hubert Duchemin,
Laurent Félix, Étienne
Graffe, Christophe Henry,
Marie Lapalus, Jan Stefan
Ortmann, Sylvie Ramond
et Fabrice Riva.

Nous tenons également
à remercier les personnes
qui ont contribué
par leurs compétences
à mettre en valeur les
œuvres présentées :
Hélène André et
Jean Joyerot, Jacques
Hourrière et Chantal
Toussaint pour la
restauration des peintures ;
Béatrice Racine pour
la restauration des pastels ;
Antoine Béchet pour
les encadrements ;
Didier Michalet pour les
photographies, Jérôme
Séjourné pour la maquette
du présent catalogue
et Frédéric Basset
pour la photogravure ;
ainsi que Laurent Fachard
et l'équipe des Éclairagistes
associés pour l'éclairage
de l'exposition.

Sans oublier, à la
galerie, Mokthar Ben Ali,
Catherine Chancel,
Rebecca Charon, Brigitte
Jacquis, Salomon Zeitoun,
et, à la librairie, Thierry
Debourg et Sheza Moledina.

Relecture :
Marie-Claude Schoendorff

Galerie Michel Descours
Peintures et dessins
44, rue Auguste-Comte
69002 Lyon
tél. +33 (0)4 72 56 75 97
fax +33 (0)4 72 41 90 67
contact@galerie-descours.com



catalogue

- p. 6-31 Écoles française et italienne, XVII^e – XVIII^e siècle
p. 32-43 Écoles scandinaves et germaniques, XIX^e siècle
p. 44-69 École française, XIX^e siècle
p. 58-67 *Janmot et le paysage*, par Élisabeth Hardouin-Fugier
p. 70-79 Écoles européennes, fin XIX^e siècle – 1900

Auteurs : Mehdi Korchane (M.K.), Gwilherm Perthuis (G.P.),
avec une contribution d'Aude Henry-Gobet (cat. 4).

Gaspard DUGHET (Rome, 1615 – id., 1675)

1. *Vue de Tivoli avec des bergers*

2. *Paysage pastoral*

Paire d'huiles
sur toile,
50,5 x 65,5 cm.

Provenance

Paris,
collection privée.
– Vente à Paris,
Palais Galliera,
7 décembre 1976,
n° 14 et 15, repr.
– Paris, Galerie
Jean-François
Heim. – France,
collection privée.

Bibliographie

Marie-Nicole
Boisclair, *Gaspard
Dughet. Sa vie,
son œuvre
(1615-1675)*,
Paris : Arthéna,
1986, n°s B24
et 25, p. 298.

Né à Rome d'un père pâtissier, Gaspard Dughet grandit place de la Trinité, cœur de la vie artistique romaine où évoluent un grand nombre de paysagistes nordiques et français – Paul Bril, Van Lear, Breenberg, Swanevelt, Claude Gellée et Nicolas Poussin, entre autres. Ce dernier, après avoir reçu vers 1629 l'hospitalité et les soins des Dughet, épouse l'une des filles de la famille. L'entrée de Gaspard dans l'atelier de Poussin est la conséquence immédiate de cette union ; elle est d'autant plus naturelle que la passion précoce du jeune homme pour la nature rencontre l'intérêt grandissant du maître pour la peinture de paysage. C'est donc exclusivement à ce genre que l'élève s'attache. Ses premiers essais en peinture surpassent les espérances de Poussin au point que ce dernier les aurait fait « très bien vendre, comme ses propres créations, ce qu'ils étaient¹ ». La filiation entre les deux hommes, artistique autant qu'affective, est telle que Gaspard est bien vite connu par le nom de Poussin qu'on lui accole.

Lorsqu'il prend son indépendance, vers Pâques 1635, Dughet n'a pas vingt ans, mais il ne tarde pourtant pas à recevoir des commandes prestigieuses qui augurent la suite de sa carrière. Le Lorrain, qu'il a sans aucun doute fréquenté au cours de sa formation chez Poussin, intervient à son tour dans son développement en lui confiant l'exécution de fresques de sa composition au palais Muti Bussi à Rome vers 1636-1642. De Claude, le « Guaspre » tient son goût pour les effets de lumière et pour l'imitation des moments du jour. Il trouve également dans son œuvre un modèle de paysage pastoral qu'il va s'approprier et faire évoluer au gré de ses expériences. Une modalité cependant ne changera pas : la nature qu'il peint sur le motif ne connaît qu'une saison ; imitée avec vérité, elle n'en est pas moins éternellement verte et relève de l'idéal.

C'est à cette veine qu'appartient notre paire. La *Vue de Tivoli avec des bergers* rappelle que ce site est l'un des quatre lieux de résidence de Dughet et sans

doute celui qu'il affectionne le plus, si l'on en juge par la part importante qu'il occupe dans le catalogue de ses œuvres. Le même point de vue se retrouve dans le tableau de l'Ashmolean Museum, que Marie Nicole Boisclair date vers 1659, ainsi que dans la *Vue de Tivoli avec la fuite en Égypte* de la Sarah Campbell Blaffer Foundation, plus tardive, tandis qu'une autre version de notre tableau, aujourd'hui non localisée, a été vue sur le marché de l'art en 1980². Le *Paysage pastoral* est une version réduite et avec variantes de celui de Holkham Hall à Norfolk, daté entre 1664 et 1668³. Ces références inscrivent notre paire dans la « grande », sinon dans la « dernière maturité » de l'artiste, pour reprendre le découpage de son œuvre proposé par M.-N. Boisclair.

S'il est impossible (et somme toute peu important) de dire si Dughet a répliqué dans cette paire deux compositions initialement indépendantes, ou si celle-ci a préexisté aux versions autonomes, il est indéniable que les deux tableaux se répondent plastiquement : tous deux représentent un fragment de campagne plongé en son creux dans la pénombre, tandis que seuls ses contours sont effleurés par la lumière d'un soleil tardif.

Dans son catalogue raisonné, M.-N. Boisclair avait par prudence classé ces deux tableaux parmi les œuvres « douteuses », faute d'avoir pu les voir, quoiqu'ils lui parussent authentiques ; elle a depuis oralement confirmé leur authenticité. (M.K.)

1. Lione Pascoli, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rome, 1730-1736*, éd. Valentino Martinelli et Alessandro Marabottini, Pérouse, 1992, p. 126, cité d'après la traduction de Silvia Ginzburg, « Les paysages de Nicolas Poussin et Gaspard Dughet dans la première moitié du XVII^e siècle », dans *Nature*

et idéal. Le Paysage à Rome, 1600-1650, cat. exp. Paris, Grand Palais ; Madrid, musée du Prado, 2011 (Paris : Rmn/Grand Palais, 2011), p. 60.

2. Boisclair, *op. cit.*, n° 186, fig. 230 ; n° 193, fig. 235 ; n° 411, fig. 446 (Christie's, Londres, 18 juillet 1980, lot 164).

3. Boisclair, n° 261, fig. 301.







Johannes GLAUBER, dit Polydore (Utrecht, 1646 – Schoonhoven, 1726)

3. Paysage arcadien ; effet de vent

Huile sur toile,
32,5 x 39 cm.
Traces de signature
sur le socle
de l'urne :
[J. GLAUBER. F.]

Johannes Glauber est l'une des figures majeures d'une époque négligée de l'histoire du paysage : celle qui succède à l'âge d'or de Poussin, Gellée et Dughet, entre XVII^e et XVIII^e siècle, que l'historiographie assimile à celle des imitateurs. Ignorant encore ce préjugé, Jean-Baptiste Descamps, son premier biographe français, reconnaissait pourtant en lui le « caractère distinctif du génie » et « l'un des meilleurs paysagistes de Hollande¹ ». Natif d'Utrecht, Glauber se forme d'abord auprès du paysagiste italianisant Nicolaes Berchem à Amsterdam, avant d'entrer chez le marchand Gerrit Uylenburgh pour lequel il copie des tableaux de grands maîtres italiens. En 1671 il se rend à Paris accompagné de son frère Jan Gottlieb, et travaille pour le peintre de fleurs et marchand Jean-Michel Picard. Vers 1673-1674 il est signalé à Lyon auprès de son compatriote le paysagiste Van der Kabel. Documenté par une suite de six vues de la Grande Chartreuse gravées par lui-même d'après ses dessins, son séjour dans la région n'est toutefois qu'une étape vers l'Italie, où il se rend avec son frère en 1674. Tous deux deviennent membres des *bentvueghels*, société bachique des artistes des Pays-Bas du Nord et du Sud, l'un sous le nom de *Polidoro*, l'autre sous celui de *Mirtillo*. Après une année passée à Padoue et deux autres à Venise, les frères Glauber se rendent à Hambourg. Le séjour que Polydore effectue à Copenhague, où le vice-roi a tenté de le retenir, ne dure pas et c'est finalement à Amsterdam qu'il se fixe en 1684 ; il y devient l'un des principaux collaborateurs de Gérard de Lairesse et inspire très probablement à ce dernier les développements théoriques qu'il consacre au paysage dans son *Grand Livre des peintres* (1707)².

Si les voyages et l'étude continuelle des grands maîtres ont donné à Glauber une connaissance étendue de la peinture de paysage, les compositions de Poussin et Dughet qu'il a gravées en collaboration avec son frère trahissent ses préférences. Exclusivement composé de paysages arcadiens

peuplés de figures d'agrément, son œuvre opère une synthèse des deux grands maîtres comparable à celle que propose son contemporain Francisque Millet. Tous deux ont inventé des paysages idéaux revêtus des formes les plus vraies et embellis de fabriques à l'antique. Si leurs manières se ressemblent au point d'être parfois confondues, elles se distinguent le plus souvent : pour être composés les paysages de Glauber ne sont pas aussi « composites » que ceux de Millet. Baignant dans une lumière homogène aux effets atmosphériques subtils, ordonnancés dans un souci d'élégance, d'un fini plus délicat que solide, ils cherchent moins à étonner qu'à séduire. Ce qui ne les prive pas d'un certain sens dramatique comme dans notre paysage arcadien à l'effet de vent, véritable abrégé de l'art de Glauber.

Sur le plan de la spatialité, l'échelonnement des plans ne crée pas la topographie accidentée que Millet affectionne ; l'alternance de zones claires et sombres participent plus à l'instauration de la profondeur que les escarpements du terrain. Ce contraste permet notamment de faire ressortir l'urne monumentale (on la suppose funéraire) que l'artiste place souvent dans ses compositions. Dégageant l'espace autour de ce monument, le chemin introduit une dynamique qui accompagne intelligemment celle des éléments ; son arrondi répond au sens du vent que les feuillages, les troncs fléchis et les postures courbées des figures trahissent. Le sentiment de l'air est d'ailleurs l'attrait principal du tableau : il tient à la perspective ouverte dans le ciel et à la dégradation chromatique des nuages qui imite admirablement l'orage chassé par le vent. (M.K.)

1. *La Vie des Peintres flamands, allemands et hollandais*, III, Paris, 1760, p. 187-190.

2. Voir Bernard Biard,

« Johannes Glauber. L'art des paysages arcadiens à la fin du XVII^e siècle », *L'objet d'art – L'estampille*, n° 371, juillet-août 2002, p. 50-61.



Louis CRETEY (Lyon, avant 1638 – Rome (?), après 1702)

4. Paysage montagneux

Huile sur toile (anciennement sur bois et transposée sur toile, comme en atteste la marque horizontale au centre du tableau), 65 x 100 cm.

Collection
Michel Descours.

Bibliographie

Aude Henry-Gobet, Pierre Rosenberg, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010 (Paris : Somogy, 2010) p. 196-197 (p. 54), repr. coul.

Ce paysage, dans lequel l'absence de figure étonne, fut l'une des surprises de la première rétrospective organisée sur le peintre par le musée des Beaux-arts de Lyon à l'automne 2010. Sa découverte et son attribution reviennent à Michel Descours : c'est une œuvre unique dans le catalogue actuel des œuvres connues de Louis Cretey.

L'artiste – prénommé à tort Pierre-Louis – avait fait l'objet d'une première réhabilitation en 1988, par l'entremise d'un article publié dans la *Revue de l'art*. Co-signée par Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier et Pierre Rosenberg, l'étude s'appuyait sur un corpus d'une quarantaine d'œuvres qui, dispersées sous des attributions très diverses, avaient été redécouvertes et rassemblées depuis les années 1970 par Michel Descours et ces trois historiens de l'art¹. Ce premier état de la question avait ensuite permis à quelques tableaux et ensembles de revoir le jour sous leur correcte identité². L'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon (2010) et le catalogue raisonné établi sous la direction de Pierre Rosenberg auront permis, en plus de rassembler soixante-dix œuvres de l'artiste, de faire le point sur une personnalité très originale pour son époque et de préciser les grandes étapes de sa vie et de sa carrière.

Louis Cretey est né à Lyon, paroisse Saint-Pierre le Vieux, avant 1638, d'un père peintre, André, dont nous ne connaissons l'œuvre qu'à travers une gravure de Karl Audran³. On lui connaît également deux frères : Floris, curé de Duerne de 1661 à 1711, et François (1636-1711), peintre, puis professeur de langue latine à Lyon. Si nous ne savons rien de la formation de Louis, les trois lettres autographes envoyées d'Italie et retrouvées aux Archives départementales de Lyon laissent supposer une éducation soignée. Son apprentissage s'effectua vraisemblablement sous la tutelle de son père, avant un premier séjour à Rome où il est attesté de 1661 à 1663. De retour à Lyon en 1667, il se marie avec Marie Pélaton dans l'église

de Duerne, près de Lyon. Les années suivantes furent sûrement itinérantes : Cretey est attesté à Parme en 1669, à Lyon en 1671 et enfin à Rome entre 1671 et 1682. En Italie, il travaille surtout pour des collectionneurs privés comme le cardinal Giuseppe Maria Renato Imperiali (1651-1737) à Rome et pour la famille Boscoli à Parme. De retour à Lyon en 1682 ou 1683, il participe aux chantiers dirigés par Thomas Blanchet, premier peintre de la ville, et est rapidement protégé par le collectionneur Louis Bay de Curis (c.1631-1719). Il répond également à des commandes prestigieuses issues notamment de la Confrérie des Pénitents Blancs du Confalon (*Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs*, Lyon, MBA) et de l'Abbaye des Dames de Saint-Pierre (décor du réfectoire, Lyon, musée des Beaux-Arts). Il semble ensuite reprendre la route – le fait est rare pour un artiste de cet âge – après 1696, car nous le retrouvons à Rome entre 1700 et 1702. Il s'agit de la dernière mention du peintre, dont la date et le lieu de décès n'ont à ce jour pu être retrouvés.

Si l'œuvre est unique dans le corpus actuel de l'artiste, sa composition se révèle proche des autres fonds paysagers de l'artiste. Au centre, une montagne rocheuse aux tonalités gris vert se détache sur un paysage d'horizon variant d'un bleu azur au gris clair – très caractéristique de la palette du peintre. Un brun-rouge automnal et doré est utilisé pour les premiers plans balayés par les ramures des arbres aux reflets miroitants. Par contre les tons sont plus variés à mi-profondeur par le dialogue délicat du gris-vert de la montagne centrale et de ses alentours rehaussés de discrètes fabriques blanches.

Ces jeux de perspective aérienne volontairement contrastés – plus italiens que nordiques – se développent chez Cretey lors de son retour à Lyon, entre 1684 et 1690. Le thème paysager devient alors, quels que soient les sujets auxquels il est assujéti, l'objet d'importants développements. En attestent le délicat *Tobie et l'Ange* du musée de







Tours et les trois *tondi* figurant des anachorètes (collection particulière et collection Michel Descours, ill. 1), dont les pensées semblent illustrées par l'articulation du mouvement du paysage et du ciel.

Les inventaires après décès des commanditaires de Cretey attestent une production de paysages peints pour eux-mêmes. Nous en avons retrouvé jusqu'à présent six mentions, notamment dans l'inventaire après décès du directeur de l'Académie de France à Rome, Charles Errard, en 1689, et dans celui du protecteur lyonnais de Cretey, Louis Bay de Curis, en 1718. Ce tableau aurait pu appartenir à ce dernier, la mention « grand paysage » indiquée sur l'inventaire de son hôtel particulier de la place Bellecour pouvant s'y rapporter. (Aude Henry-Gobet)

ill. 1. Louis Cretey, *Saint Jérôme dans un paysage*. Huile sur toile, diamètre 45 cm. Collection Michel Descours.

1. Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier, Pierre Rosenberg, « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », *Revue de l'Art*, 1988, p. 19-38.
 2. Voir notamment : Erich Schleier « Pier Francesco Mola e la pittura a Roma », dans *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. exp. Lugano, Museo Cantonale d'Arte ; Roma, Musei Capitolini (Milan : Electa, 1989), p. 85-89 et Guillaume Faroult, « Deux tableaux de Pierre-Louis Cretey pour la Salle des États du Château

de Sassenage, *Mélanges Brachlianoff*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2003, p. 17-23.
 3. Le registre de la paroisse Saint-Pierre le Vieux de Lyon, pour les années 1631 à 1637, n'a pas été conservé. Nous savons entre autres que son frère François est né en 1636. Pour la gravure, voir : Karl Audran, d'après André Cretey, *La Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, Paris, Bibl. nat., Cabinet des Estampes, repr. *op. cit.* Chomer, Galactéros-de Boissier, Rosenberg, 1988, p. 19, fig. 1.

Salvator ROSA (Arenella, 1615 – Rome, 1673) (suiveur de)

5. *Bûcherons dans un paysage rocheux*

Huile sur toile,
89 x 120 cm.

Provenance

Collection Christine
et Thierry De Chirée.

Ce paysage tourmenté est une interprétation pour le moins libre du *Paysage rocheux avec Jacob abreuvant le troupeau de Laban* de Salvator Rosa¹ (ill. 1). Daté des années 1650-1660, ce modèle appartient à la veine la plus romantique du peintre napolitain, dont l'influence, déjà grande de son vivant, n'a cessé de s'accroître tout au long du dix-huitième siècle. Elle se distingue par une prédilection pour une nature primordiale, dont le caractère sauvage s'accorde avec la vie contemplative des ermites qui s'y sont retranchés. Dans le paysage avec Jacob, l'épisode pastoral ne rend pas la nature plus hospitalière ; exhibant leurs arrêtes saillantes et projetant leurs membres écorchés, rocs et arbres définissent un enclos impraticable et menaçant.



ill. 1. Salvator Rosa, *Paysage rocheux avec Jacob abreuvant le troupeau de Laban*. Huile sur toile, 132 x 188 cm. Collection particulière.

L'auteur de notre version a exploité cette composition dans un sens éminemment pittoresque. Étranger au ténébrisme de Salvator Rosa, ignorant l'art des demi-teintes comme de tout effet de lumière, il réduit les ombres à du noir mêlé de gris et de brun, et ne s'en

sert que pour exagérer la plasticité de l'aberrante nature qu'il donne à voir, tandis que les feuillages se parent de couleurs variées, par pur souci d'équilibre chromatique. Cette interprétation essentiellement coloriste pourrait faire douter de la compréhension que le peintre a de son modèle, de même que sa manière abrégée – les formes sont tracées quasiment d'un seul jet – pourrait passer pour de la naïveté. C'est cependant précisément de cette expressivité que la composition tire son cachet d'originalité. L'action que le peintre y a introduite trahit par ailleurs une invention truculente : la scène de bûcherons, que l'obsédant motif des arbres brisés a inspiré au peintre, est un détournement du modèle qui ne manque pas d'esprit. Un tronc mort du tableau de Rosa est métamorphosé en fougereux bûcheron débitant une branche foudroyée, tandis que ses compagnons collectent le bois en contrebas, un chien succinctement silhouetté observant la scène à gauche.

Si on en juge par l'ancienneté de la toile et le style esquissé de la peinture, il semble raisonnable de dater l'œuvre du premier tiers du XVIII^e siècle, c'est-à-dire avant l'entrée du tableau de Salvator Rosa dans la collection du prince Alexandre Andreïevitch Bezborodko (1747-1799). Mais sa singularité stylistique, associée au fait que le thème du bûcheron est inhabituel dans l'iconographie du paysage italien, rend l'origine géographique de l'auteur difficile à déterminer. Il ne fait en revanche aucun doute que ce dernier n'a rien de commun avec Jean-Antoine Constantin (1756-1844), auquel ce tableau était jusqu'à présent attribué. (M.K.)

1. Christie's, Londres, 11 juillet 2001, lot 81, p. 201-202, repr.



Giovanni Paolo PANINI (Plaisance, 1691 – Rome, 1765)

6. *Caprice architectural avec Alexandre s'apprêtant à dominer Bucéphale*, vers 1720

7. *Caprice architectural avec Alexandre accueillant la famille de Darius*, vers 1720

6. **Caprice architectural avec Alexandre s'apprêtant à dominer Bucéphale**

Huile sur toile,
220 x 169 cm ;
ovale.

7. **Caprice architectural avec Alexandre accueillant la famille de Darius**

Huile sur toile,
220 x 181 cm ;
ovale.

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

Ferdinando Arisi,
« Inediti interessanti di Gian Paolo Panini », dans
Strenna Piacentina,
2007, p. 66-67,
fig. 22-23.

Chaînon capital entre Gaspard Vanvitelli, inventeur du genre de la vue urbaine, et Hubert Robert, Giovanni Paolo Panini domine sans partage le marché de la *veduta* à Rome dans le second quart du XVIII^e siècle. Né à Plaisance, il abandonne bien vite la carrière cléricale à laquelle on le destinait dans sa jeunesse pour la peinture. Il étudie auprès des grands peintres de perspective établis dans la cité que sont Ferdinando Galli Bibiena et Giovanni Battista Galluzzi, avant de se rendre à Rome en novembre 1711. Durant les années qui suivent il puise son inspiration dans les modèles de Van Bloemen, Locatelli et Vanvitelli, principaux protagonistes du genre qu'il s'est choisi, mais devient également excellent peintre de figure grâce aux leçons de Benedetto Luti, dans l'académie duquel il étudie en 1717-1718. Ses compétences sont d'ailleurs suffisamment estimées pour qu'il soit reçu membre de la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (académie pontificale des arts et lettres), en octobre 1718, puis à l'Accademia di San Luca, au début de 1719, sur la présentation d'un morceau de réception représentant *Alexandre visitant le tombeau d'Achille* (ill. 1). Son amitié avec Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome à partir de 1724, et plus tard son beau-frère, donne une impulsion décisive à sa carrière en l'introduisant auprès de l'ambassade de France, dont il devient le peintre attitré. Il est reçu membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1732, honneur rarement accordé à un artiste étranger, et dirige la classe de perspective de l'Académie de France. De fait, si ses peintures rayonneront dans toute l'Europe, c'est sur les peintres d'architecture et les paysagistes français que son influence sera la plus grande.

Exécutée dans des circonstances et pour un commanditaire inconnus, notre paire de tableaux ovales représentant des scènes de la vie d'Alexandre apparaît comme une démonstration autrement

plus magistrale de son talent que le morceau d'agrément à l'académie romaine, sur un sujet similaire, à la suite duquel elle est exécutée.

Ferdinando Arisi la date en effet vers 1720, « avant *Jésus chassant les marchands du Temple* de la galerie Alberoni de Piacenza, quand, depuis peu agréé à l'Académie de Saint Luc à Rome, il se préoccupait de se présenter comme peintre d'histoire¹ ». Ce sont de fait, à notre connaissance, les plus grandes toiles réalisées par l'artiste à cette date, les décorations à fresque de palais et de villas que l'aristocratie romaine lui commande, et auxquelles il se consacre dans ces années, lui ayant permis d'appréhender la représentation en grand d'un sujet cultivé et édifiant.



ill. 1. Giovanni Paolo Panini, *Alexandre visitant le tombeau d'Achille*, 1719. Huile sur toile, 66 x 49 cm. Rome, Académie de Saint-Luc.



Panini a bien sûr déployé sa maestria dans l'exécution de l'architecture, offrant dans les bas-reliefs ornementaux et historiés, éclairés par la lumière rasante du jour finissant, des morceaux d'un grand raffinement. Mais c'est dans l'articulation des scènes narratives et dans la noblesse de leur pantomime que transparait le plus son ambition. Le traitement très soigné des figures, que F. Arisi compare à celles de Placido Costanzi, ancien condisciple de l'atelier de Luti², révèle selon Giancarlo Sestieri « la présence d'un maître désormais instruit et sûr de ses moyens et, dans ce goût pour l'animation des caprices, tout à fait à la hauteur des meilleurs peintres de figure actifs à Rome dans le second quart du XVIII^e siècle³ ». (M.K.)

1. Communication écrite de 2007 (ma traduction), et Arisi, 2007 (*op. cit.* en bibliographie). Giancarlo Sestieri propose de dater ces œuvres de la fin des années 1720, « quand Panini avait déjà atteint une pleine maturité, dans la composition des "caprices" [...] autant que dans leur animation figurative », communication

écrite du 10 février 2007 (ma traduction).

2. *Ibidem*: « Comme dans le tableau de la galerie Alberoni, les figures sont extrêmement soignées ; elles ressemblent à celle de Placido Costanzi, son compagnon d'études dans l'atelier de Benedetto Luti, mais elles sont plus nerveuses. »

3. Communication écrite du 10 février 2007.



Hubert ROBERT (Paris, 1733 – id., 1808)

8. *Embarcadère méditerranéen*, 1771

Huile sur toile,
183 x 225 cm.
Signé et daté
en bas à gauche,
sur le cartouche
au-dessus
de la fontaine :
H. ROBERT/1771

Provenance

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle le tableau est dans la collection des ducs de Montpensier au palais San Telmo, à Séville ; on ignore son sort lors du legs du palais à l'archidiocèse de Séville par Marie-Louise d'Orléans en 1897. – 1963, collection particulière à Madrid, jusqu'en 2010.

Exposition

Pintura siglos XV-XIX, Galeria El Viaducto, Madrid, 1963, n° 43, repr.

Dans le système artistique d'Ancien Régime régi par les grâces et les hautes protections, Hubert Robert fait figure d'enfant gâté. La maison de Stainville-Choiseul au service de laquelle son père travaille, comme valet de chambre, lui assure dès ses débuts un appui considérable. Quoique son goût précoce pour l'architecture l'ait tenu à l'écart de l'enseignement de l'Académie de peinture et de sculpture, qui n'encourage pas ce genre, il est hébergé à l'Académie de France à Rome à partir de 1754 grâce au patronage du marquis de Stainville, ambassadeur de France, futur duc de Choiseul, privilège qui n'est pourtant accordé qu'aux élèves qui ont concouru au prix de Rome. Le zèle avec lequel Marigny et Natoire, respectivement directeurs des Bâtiments du roi et de l'Académie de France, soutiennent cette recommandation s'explique par la puissance du protecteur autant que par les dispositions exceptionnelles du jeune homme. La promotion officielle de Robert comme pensionnaire du roi en 1759 n'est dès lors qu'une formalité.

À Rome les études qu'il accomplit sont de deux ordres : nature et invention. Robert fait ses classes dans les rues et dans la nature, et suit vraisemblablement les conseils de Cochin de ne pas simplement dessiner mais de peindre d'après nature, afin de se pénétrer de « la couleur directe et reflétée, qu'il est infiniment important d'étudier avec justesse et de bien graver dans sa mémoire ; on ne les devine point et l'on ne peut y parvenir qu'en peignant tout d'après nature, surtout pendant le temps qu'on consacre à l'étude, temps dont le bon emploi influe sur le reste de sa vie¹. » Mais c'est l'exemple des deux grands peintres de ruines contemporains qui va donner une impulsion décisive à son génie : il va tirer le principe de son art des caprices architecturaux de Giovanni Paolo Panini (1691-1765) et des planches visionnaires de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), deux artistes qui entretiennent des liens privilégiés avec les Français.

Grâce aux tableaux peints pour Marigny, Watelet et Choiseul et à ses « dessins coloriés » qui circulent parmi les amateurs, une réputation avantageuse précède le retour de Robert en France en 1765. Son agrément et sa réception simultanés à l'Académie l'année suivante marquent son entrée officielle dans la carrière. Ses envois pléthoriques au Salon révèlent un génie abondant : « en général cet auteur est majestueux ; tous ses tableaux sont imposants par la magnificence des édifices qu'il a choisis et bien rendus. Il me semble en ce genre avoir une bien plus grande manière que son modèle [Panini], plus recherché, plus fini, plus français². » La forte valeur décorative de son art lui attire rapidement des commandes de grands ensembles pour des demeures aristocratiques.

La finalité de ces morceaux le conduit à adapter une manière plus esquissée qui s'éloigne des critères d'excellence établis par la critique contemporaine que sont le fini et l'illusion. Dans la fortune critique de Robert, l'opinion de Diderot selon laquelle il expédie trop vite ces peintures contrebalancera souvent les témoignages du plaisir qu'elles procurent, sans porter préjudice au peintre pour autant. Car les attentes des critiques ne sont pas celles des commanditaires. Juger les peintures décoratives de Robert avec les mêmes critères que des tableaux de chevalet est pour l'homme de lettres une façon de reprocher implicitement au peintre une servilité qui l'obligerait à diminuer ses facultés. Or, comme le rappelle plus tard son biographe Pierre de Nolhac, le traitement de ces peintures témoigne au contraire de son intelligence du décor : « leurs tons argentins, si remarquables des contemporains, sont d'ordinaire fort exactement choisis pour s'harmoniser avec la claire ornementation des appartements d'alors. La légèreté de leur touche convient aux perspectives bien établies du peintre, à la profondeur des ciels, qu'il aime vastes et remplis de lumière ; encastrées aux quatre murs d'un salon du temps,





ses bonnes toiles y jouent avec franchise et gaieté leurs rôles de fenêtres idéales ouvertes sur la nature. Ces “tableaux de place”, suivant le mot de l’époque, doivent donc être vus à leur place³. »

L’Embarcadère méditerranéen appartient à cette production. Si son commanditaire n’est pas connu, son appartenance aux collections du palais San Telmo de Séville, depuis 1846 résidence d’Antoine d’Orléans (1824-1890), dernier fils de Louis Philippe et duc de Montpensier, et de son épouse, l’infante d’Espagne Louise Fernande de Bourbon, laisse penser que sa provenance pourrait être princière. Daté de 1771, il précède la série monumentale peinte pour le palais du comte Alexandre Stroganov à Saint-Pétersbourg, en 1773, le premier sommet de l’artiste dans ce genre⁴.

Cette marine idéale cependant échappe aux catégories du caprice et de la *veduta* les plus souvent exploitées par l’artiste. Elle ne vise ni à divertir par l’accumulation de monuments pittoresques ni à surprendre par le spectacle d’une nature sublime. La sobriété de la composition, l’effet d’amplification spatiale produit par la perspective marine et par le rapport entre le proche et le lointain, l’impression de sérénité qui se dégage de l’inaction,

l’importance donnée au motif de la felouque, tous ces éléments invitent à la contemplation. Ils inscrivent *L’Embarcadère* dans une histoire de la marine idéale allant du Lorrain à Friedrich, en passant par Vernet, que Robert revisite plus particulièrement ici en le dépouillant du côté anecdotique. Première incursion dans le champ du paysage ornemental, *L’Embarcadère* échappe à l’esprit de système et de recyclage dont sera parfois empreinte sa production décorative. (M.K.)

1. Charles-Nicolas Cochin, « Réflexions sur les tableaux de M. Robert », août 1759, dans A. de Montaiglon et J. Guiffrey (éd.), *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome, XI : 1754-1763*, Paris : Noël Charavay, 1901, p. 299-301.
2. Anonyme, « Lettre II sur les peintures, sculptures et gravures [...] exposées au Salon du Louvre, le 25 août 1767 », dans B. Fort (éd.), *Les Salons des « Mémoires secrets »*, 1767-1787, Paris : Ensba, 1999, p. 42.

3. Pierre de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris : Goupil & Cie, 1910, p. 47, cité par Joseph Baillio dans son article de référence sur Robert peintre de décors, « Hubert Robert’s Decorations for the Château de Bagatelle », dans *The Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 149-182.
4. Voir H. Moulin (dir.), *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, cat. exp. Valence, musée des Beaux-Arts, 1999 (Paris : Rmn, 1999).

Jean-Antoine CONSTANTIN (La Loubière, Marseille, 1756 – Aix-en-Provence, 1844)

9. *Ruines romaines*, entre 1777 et 1780

Plume et encre
brune, lavis gris
et rose,
36,2 x 47,4 cm.

Provenance

Collection
Thierry et Christine
De Chirée.

Originaire d'un milieu rural peu favorable à la pratique du dessin, Constantin exerce durant six années comme apprenti dans une manufacture de faïence marseillaise, où il est remarqué par un peintre sur émail nommé Blanchard. D'abord poussé vers l'école gratuite de dessin par ce dernier, il intègre en 1771 l'école de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille où, sous la direction des paysagistes compétents que sont David de Marseille, Kappeler, Coste, Giry, il fait de rapides progrès. Lauréat du premier prix de l'Académie en 1773, il s'attache la protection d'un négociant d'Aix, Perron, qui lui permet de s'installer dans la riche cité. Le cercle d'amateurs que son talent fédère bientôt lui procure à partir de 1777 la pension qui doit lui permettre de s'établir à Rome pour six ans. En raison d'une maladie il n'effectuera que la moitié du séjour, mais cette période d'étude sera néanmoins cruciale pour le perfectionnement de son art. De 1787 à 1792, il est directeur de l'école de dessin d'Aix et forme la nouvelle génération de paysagistes provençaux tels Granet, Forbin et Clérian. La Révolution entraîne la fermeture de l'établissement et condamne l'artiste à de longues années de précarité. Privé du parrainage de la noblesse locale, d'un caractère trop humble pour défendre ses intérêts, il vivote de leçons particulières de dessin, enseigne à Digne de 1798 à 1804 et, de retour à Aix en 1807, se maintient difficilement jusqu'à sa nomination comme professeur de la nouvelle école de dessin d'Aix en 1813. Sa reconnaissance n'intervient que tardivement, grâce à l'appui d'Auguste de Forbin, ancien élève devenu directeur des musées royaux lors de la seconde Restauration, qui lui réserve une place avantageuse aux Salons. Décoré d'une médaille d'or en 1817 et de la Légion d'honneur en 1833, il n'en meurt pas moins dans la misère.

La technique de la plume et encre brune associée au lavis gris est typique de la période italienne de Constantin. Contrairement à ses grands dessins finis à l'encre de Chine qu'il exécute tout au long de sa carrière pour le marché et qui sentent un peu trop l'atelier, ses études d'Italie se caractérisent par la franchise et la nervosité de la plume. Le souci de transcription de la lumière et le goût des architectures rustiques qu'elles manifestent placent l'artiste provençal dans la lignée des Hollandais italianisants du siècle d'or, tels Breenbergh et Poelenburgh. Ces qualités sont élevées au plus haut degré dans ce morceau de ruines romaines, à l'exécution particulièrement fouillée. Constantin a négocié le passage entre la vive lumière, qui sculpte les volumes, et l'ombre transparente du fossé inondé avec un art subtil de la dégradation des teintes. L'épaisseur des hachures varie avec la profondeur de l'ombre tandis que les lavis brun et rosé traduisent les reflets de lumière – dispositif d'une grande efficacité atmosphérique. De l'architecture antique Constantin fait surtout ressortir le côté vernaculaire, avec ses habitations parasites ménagées au cours des siècles. Mais il est rare qu'il la dépouille à ce point de tout pittoresque ; seules les tonnelles garnies de plantes évoquent la vie quotidienne. La monumentalité, accrue par le point de vue oblique, la contre-plongée et le cadrage serré, trahissent l'inspiration piranésienne. Le lieu n'est pas aisé à identifier ; plusieurs édifices antiques présentent ces configurations d'arcs et de murailles, tels le château de l'Aqua Giulia ou le Palais des Empereurs sur le Palatin. (M.K.)



Augustin PAJOU (Paris, 1730 – id., 1809)

10. *Le Repos de la Sainte Famille en Égypte*, 1778

Plume et encre noire, lavis gris, 32,5 x 44,7 cm (filet d'encadrement) 39 x 51,5 cm (feuille). Daté en bas à gauche : f. 1778.

Provenance

Elle est renseignée par une inscription moderne au revers : « Collection Forgeron./ Collection Docteur Fournier. Vente de "La Gragnasde"/ Marseille 15 novembre 1961. n° 51 du catalogue (reproduit)./ Vente succession Schonstein. Hôtel des ventes du Prado./ 13 janvier 1978. n° 230 du catalogue. » – Collection Thierry et Christine de Chirée (comme Constantin d'Aix).

Fils d'un compagnon sculpteur, Pajou entre à l'école de l'Académie en 1744 où il se forme auprès de Jean-Baptiste II Lemoyne. En 1748 le Grand Prix de sculpture lui donne accès à l'École royale des élèves protégés qui prépare les plus doués au séjour en Italie. Nommé pensionnaire du roi en 1751, il rejoint l'Académie de France à Rome l'année suivante et y réside jusqu'en 1756. Ces années sont employées non seulement à l'étude de son art, « mais encore à celle des auteurs anciens », nous apprend son premier biographe : « il s'instruisit de l'histoire, de la mythologie, etc. etc. connaissances qu'il jugeait être de nécessité absolue pour l'exercice de son Art ; et que la médiocrité de la fortune de son père ne lui avait pas permis de se procurer¹. » À son retour le sculpteur ne connaît pas de temps mort et enchaîne les distinctions : agrégé par l'Académie de peinture et de sculpture en janvier 1759, il devient académicien en titre l'année suivante et gravit les échelons de l'institution jusqu'à sa suppression en 1793. Pajou sera tout au long du règne de Louis XVI particulièrement favorisé par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, auquel il devra de participer à l'administration des arts, à titre de garde des sculptures modernes du roi et de membre de la commission de préfiguration du Muséum.

Le sculpteur manifeste un intérêt marqué pour le dessin dès son séjour en Italie. Il en fait un usage abondant dans son travail de statuaire, mais le pratique aussi indépendamment et avec un sens de la couleur qui trahit, à ses débuts, la tentation de la peinture : c'est ce que démontrent ses dessins sur le thème de la bacchanale exécutés au moyen d'une technique très sophistiquée de crayons et lavis aux quatre couleurs. S'il revient à une technique plus mesurée après l'épisode italien, les grandes feuilles qu'il expose au Salon tout au long de sa carrière révèlent un talent accompli dans toutes les parties du dessin : composition, perspective, clair-obscur.

Il lui vaut d'obtenir la charge de dessinateur de l'Académie des Inscriptions en 1772.

Compte tenu du nombre très réduit des paysages dans son corpus dessiné, la redécouverte du *Repos de la Sainte Famille en Égypte* revêt une importance particulière. Son format et sa technique l'apparentent aux deux paysages à l'encre de Chine exposés au Salon de 1777³, quoique ses dimensions soient légèrement supérieures. L'exécution à la plume en est aussi fouillée, pour autant que les seules reproductions connues permettent de juger, et sa construction spatiale procède de la même alternance pittoresque de monuments antiques et de massifs végétaux. Mais le volume de l'arbre et son contraste avec les formes rectilignes des architectures confèrent au lieu une amplitude spatiale et une monumentalité qui n'ont pas d'équivalent dans les dessins de ce genre connus de Pajou. Aux comparses qui animaient les précédentes scènes l'artiste a substitué un épisode biblique qui élève le paysage au registre historique, lui conférant de fait une valeur supérieure. Indice d'un goût archéologique propre à un esprit cultivé, la description des monuments égyptiens offre pour l'amateur un attrait supplémentaire. C'est d'ailleurs cette thématique qui, de Ménageot (1773) à Gauffier (1792), renouvellera l'iconographie du repos de la Sainte Famille dans la peinture française de la fin du XVIII^e siècle. Pajou dupliquera sa composition presque à l'identique l'année suivante⁴, et la reprendra en la simplifiant dans un dessin de format plus modeste en 1784⁵. (M.K.)

1. Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français, ou Description du Salon de 1806* (Paris : F. Buisson, 2nd éd., 1808), p. 463.
2. Voir la notice de James David Draper dans James David Draper et Guilhem Scherf, *Pajou, Sculpteur de Roi. 1730-1809*, cat. exp., Paris,

musée du Louvre, 1997-1998 (Paris : Rmn, 1997), p. 52-53.

3. Voir la notice de Guilhem Scherf dans *ibidem*, p. 204, fig. 130a et b.

4. Vente à Paris, Bailly-Pommery et Voutier, 17 mars 2006, lot 123.

5. Voir G. Scherf dans *ibidem*, p. 210, fig. 135.



Jean-Baptiste PILLEMENT (Lyon, 1728 – id., 1808)

11. *Paysage alpestre avec des pêcheurs au bord d'un torrent*, vers 1782

12. *Paysage alpestre avec des glaneurs au bord d'un torrent*, vers 1782

Paire de pastels, pierre noire et estompe sur papier préparé, marouflé sur toile marouflée sur carton, 46 x 72 cm.

Provenance
Collection particulière.

Le XVIII^e siècle, cosmopolite par excellence, a connu peu de carrières aussi itinérantes et de célébrités aussi universelles que celles de Pillement. Son inconstance semble avoir comblé de caprices toutes les cours européennes si l'on en juge par l'accueil qui fut fait à son talent partout où il se rendit, et ce en dépit des conflits qui opposèrent les grandes puissances tout au long du siècle.

Fils d'un dessinateur des soieries royales de Lyon, il étudie auprès du peintre d'histoire Daniel Sarrabat avant de se rendre à Paris en 1743, où il devient dessinateur à la Manufacture royale des Gobelins. À dix-sept ans il a suffisamment d'assurance pour prendre son indépendance : un élan autodidacte le pousse d'abord sur les chemins d'Espagne et du Portugal (1745-1750). Il refuse de cette dernière nation la pension et le titre de premier peintre du roi car « ces offres honorables ne purent éteindre en lui le désir de s'instruire en voyageant¹ ». Il s'établit ensuite à Londres (1754-1763) où il acquiert une solide réputation d'ornemaniste dans la manière rocaille. Après un tour de l'Italie il passe à Vienne. Tandis que ses talents de paysagiste ne sont pas encore reconnus par l'establishment parisien, méprisant à l'égard de qui n'a pas suivi le cursus académique, Pillement est employé à Vienne par la cour impériale. Le roi Stanislas Auguste de Pologne le prend ensuite à son service (1765-1767). Le titre de premier peintre du roi de Pologne fait beaucoup pour sa reconnaissance française et favorise les commandes, comme celles que Marie-Antoinette lui passe. Pendant la décennie révolutionnaire il se retire à Pézenas, continuant de produire abondamment, puis revient dans sa ville natale en 1800 et y meurt huit ans plus tard.

Chez Pillement l'invention « capricieuse » propre à la pratique rococo s'enracine dans une solide connaissance de la nature – c'est le paradoxe qui caractérise son génie. L'étendue des paysages parcourus tout au long de sa carrière lui a permis d'introduire dans ce genre pictural une grande variété. Notre paire de paysages alpestres montre combien l'expérience géographique influence sa production : elle se situe vraisemblablement peu après le séjour qu'il effectue en Suisse en 1781, au cours duquel la découverte des déserts alpins lui inspire un nouveau type de paysage. Il parvient en effet à concilier les notions contradictoires de « pittoresque » (plaisir) et de « sublime » (terreur) : le sentiment de vertige introduit par les énormes rochers moussus et oblongs hérissés au-dessus du torrent est contrebalancé par la présence rassurante de figures d'agrément – des pêcheurs (cat. 11). Pillement exploitera dans ces mêmes années ces deux notions dans des paires contradictoires opposant le *Temps calme* à la *Tempête*. C'est également à partir du début des années 1780 qu'il devient le plus virtuose des pastellistes de son temps dans le genre du paysage ; l'importance des rehauts parcimonieux de pastel bleu dans la palette en grisaille démontre sa surprenante intelligence de la couleur.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon conserve un croquis préparatoire pour le *Paysage aux glaneurs*². Le Kunstmuseum de Bâle conserve par ailleurs un dessin de moindres dimensions très proche par sa composition et daté de 1782³. (M.K.)

1. Autobiographie citée par Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracovie, 2006.

2. Pierre noire, 12,3 x 19,5 cm, inv. 1962.180.

Ce dessin ainsi que le

suisant nous ont été très aimablement signalés par Laurent Félix.

3. Pierre noire et rehauts de craie, 35 x 49,3 cm, inv. 1905.74.



Carl Johan FAHLCRANTZ (Stora Tuna, 1774 – Stockholm, 1861)

13. *Paysage de montagne au crépuscule*

Huile sur toile,
27,5 x 37 cm.
Signé en bas à
droite : *Fahlcrantz*.

Carl Johan Fahlcrantz est considéré comme l'un des fondateurs de l'école de peinture suédoise. Lorsqu'il s'installe à Stockholm au début des années 1790, il commence à travailler avec des peintres spécialisés dans les décors d'opéra pour le Théâtre royal. Il côtoie également le peintre français Louis Bélanger (1736-1816) et fut très marqué par les paysages d'Élias Martin (1739-1818), qui venait de rentrer d'un séjour de plusieurs années en Angleterre. Les voyages à l'étranger de Fahlcrantz sont rares et tardifs : en Norvège (1827) et au Danemark (1829). Il parvient à établir une sorte de synthèse ou de point de rencontre entre les styles du Français Claude Lorrain et du Hollandais Jacob van Ruysdael. Il prend la voie d'une carrière officielle en multipliant les distinctions et en répondant à des commandes prestigieuses. Il devient membre de l'Académie d'art de Stockholm en 1803, professeur en 1815, et reçoit des charges honoraires dans plusieurs académies étrangères (Copenhague, New York et Philadelphie). La famille royale suédoise et l'empereur Nicolas I^{er} de Russie figurent parmi ses principaux commanditaires.

Les compositions de Fahlcrantz sont très étudiées en atelier. Dans notre *Paysage de montagne au crépuscule*, il focalise son attention sur le fond d'une vallée bordée de très hauts sommets dont on ne perçoit pas les cimes. Les tonalités chromatiques éteintes et sombres correspondent aux atmosphères dramatiques



ill. 1. Carl Johan Fahlcrantz, *Paysage*, 1833.

Huile sur toile, 27 x 36 cm. Collection privée.

que l'artiste privilégie le plus souvent. Il convient également de mettre en évidence une dimension politique dans ce type de paysage. Affirmation des spécificités des territoires nordiques, ces peintures romantiques chargées émotionnellement doivent permettre au spectateur d'y reconnaître son identité. Le paysage est l'expression des origines et un ensemble de formes ancestrales dans lesquelles peut se retrouver la diversité de la population¹. (G.P)

1. Hildor Arnold Barton, *Sweden and Visions of Norway: Politics and Culture, 1814-1905*, Southern Illinois University, 2003.

Au sujet des enjeux politiques du paysage suédois et en particulier des œuvres de Carl Johan Fahlcrantz, voir p. 89 à 95.



Bernhard STANGE (Dresde, 1807 – Sindelsdorf, 1880)

14. *Cloche au crépuscule*, vers 1845

Huile sur toile,
36 x 28 cm.

Bernhard Stange est placé très jeune chez un teinturier de Leipzig, à la suite de la mort prématurée de son père, fatigué par la guerre contre Napoléon (bataille de Dresde) et atteint de la typhoïde. Son tuteur lui impose de poursuivre l'activité bien que son intérêt se porte davantage sur la peinture et les beaux-arts. Une bourse lui permet de partir étudier à Zwickau où il rencontre le futur compositeur Robert Schumann. Les examens passés, il gagne rapidement Munich avec comme projet de débiter une véritable carrière de peintre. Stange est sensible à la poésie des paysages au clair de lune de Caspar David Friedrich qui décrivent les sentiments humains. Ses connaissances artistiques sont prolongées par la traversée d'immenses territoires naturels qui lui permettent de prendre conscience de la fragilité de l'homme face à son environnement. Les lieux qu'il affectionne le plus et qui sont très attachés à son œuvre sont Venise, la région de Munich et les montagnes du Tyrol. Il travaille fréquemment sur des ciels nuageux dans lesquels éclate la lumière du soleil ou de la lune et représente des reflets quasiment surnaturels comme le font à la même époque Knud Baade ou Carl Morgenstern. Il étudie les projections de la lumière en dégradé sur le sol à différents moments de la journée.

Dans le premier tiers du XIX^e siècle, trois foyers artistiques importants se développent en Allemagne : Berlin, où Adolf von Menzel démontre un intérêt particulier pour la narration ; Düsseldorf, directement influencé par l'art hollandais et les études mouvementées de la nature de Jacob van Ruysdael ; Munich, enfin, qui voit le groupe réuni autour de Carl Spitzweg renouer avec le principe de fidélité

à la nature. Après de ce dernier, Stange adopte une attitude face au paysage à rapprocher de l'école de Barbizon contemporaine.

Avec la peinture intitulée *Cloche au crépuscule*, Bernhard Stange démontre un intérêt pour la représentation d'effets de lumière ou d'atmosphères chromatiques attachés à une phase temporelle précise de la journée. Les moments de transition du lever et du coucher du soleil l'intéressent pour analyser les différents degrés d'intensité de la lumière qui se dépose sur le territoire observé. La vue d'un paysage à perte de vue à travers l'ouverture d'une arcade gothique a connu un grand succès et a été repris dans des dizaines de variations. Dans les trois versions connues¹ (de formats différents), les rares objets sont disposés de la même manière : la cloche dans un mouvement de balancier, un tableau représentant une Vierge à l'Enfant accroché à droite, l'équipement d'un sonneur de cloche est posé au sol, dans l'ombre, en bas à droite... Les maisons et la silhouette d'une église situées en contrebas sont davantage réinventées d'une version à l'autre en fonction de l'instant représenté et de la luminosité. Dans notre peinture fixant la fin du jour le paysage est encore totalement embrasé. Stange ne distingue pas véritablement le ciel de la terre et déploie un long dégradé glissant du bleu pâle à l'orange-brun. L'architecture en ruine cadre le regard porté sur le paysage et le met à distance. (G.P.)

1. Voir par exemple Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, vol. II/2, p. 799, n° 5.



Knude Andreassen BAADE (Skjold, 1808 – Munich, 1879)

15. *Paysage marécageux au clair de lune*, vers 1850-1860

Huile sur toile,
36 x 50 cm.

Knude Andreassen Baade consacra l'intégralité de son œuvre au portrait et au paysage. Ces clairs de lune, motif auquel il donna une tension dramatique relativement personnelle, furent particulièrement recherchés et appréciés au milieu du XIX^e siècle. Sa famille s'installe à Bergen lorsqu'il a 15 ans. Il commence une formation auprès du peintre dano-suédois Carl Peter Lehmann (1794-1876) spécialisé dans le portrait. En 1827, grâce à une bourse, Baade intègre l'Académie de Copenhague, mais faute de moyens suffisants il est contraint de s'installer dans une ville moins importante au bout de quelques mois et de répondre à des commandes de portraits. Lorsqu'il rentre en Norvège au printemps 1829, Baade entreprend plusieurs voyages dans l'extrême nord du pays (Trondheim puis Bodø) et réalise à la fin des années 1840 de nombreuses photographies pour conserver la mémoire des sommets enneigés, pour saisir l'agitation de la mer sur les fjords escarpés, ou l'atmosphère des grandes baies sauvages.

En 1836, le paysagiste Carl Dahl (1810-1887) parvient à le convaincre de travailler quelques mois à Dresde pour rencontrer des artistes et en particulier Caspar David Friedrich, principal représentant du romantisme allemand¹. Une maladie oculaire le contraint à retourner temporairement en Norvège en 1839, mais c'est finalement à Munich qu'il passe la dernière partie de sa vie, puisqu'il parvient à y construire une importante clientèle et connaît le succès avec un répertoire de sujets nordiques souvent plongés dans l'obscurité. L'aisance financière acquise avec le temps lui permet de voyager aux États-Unis, en Irlande et dans le Tyrol...

Knude Andreassen Baade était considéré dès 1840 comme un « peintre de lune ». Sa réputation était attachée à ce genre très particulier qui marque profondément la peinture romantique, ce qui a sans doute éclipsé une autre partie de son œuvre et a

contribué à l'orienter différemment après 1840. Les murs de sa demeure munichoise étaient recouverts de photographies prises la nuit sur les côtes norvégiennes. C'est dans ce répertoire qu'il puisa certainement le sujet de notre *Paysage marécageux au clair de lune* pour répondre au goût des amateurs bava-rois qui s'intéressèrent à la peinture romantique seulement autour de 1850 (avec du retard par rapport au nord de l'Allemagne). Sa production abondante est distribuée en quelques thèmes archétypaux : la tempête, le naufrage d'un navire, la lisière d'une forêt... Le roi Louis II de Bavière fit l'acquisition de plusieurs de ses paysages et l'honore d'un buste à la Neue Pinakothek de Munich.

Notre tableau doit beaucoup à l'héritage de Caspar David Friedrich. Il s'agit d'un objet de contemplation ou de méditation sur le temps et le rapport de l'homme à la nature. La seule présence humaine est la silhouette d'un chasseur de dos camouflée dans les feuillages. Le grand chêne très sombre qui occupe le centre de l'œuvre permet de créer un contraste saisissant avec le halo lumineux de la lune. La clairière est fortement éclairée en pleine nuit par des tons bleu argenté. La végétation massive et monumentale contraint le regard sur la partie centrale du tableau et détermine un cadre au sein de la composition : l'attention est focalisée sur l'effet du clair de lune. (G.P.)

1. Il convient de préciser que l'important mouvement intellectuel, littéraire et artistique nommé romantisme débute en Allemagne dès les années 1770-1780 sur le plan littéraire avec Schiller et Novalis, plusieurs décennies avant le domaine de la peinture. Sur l'histoire du romantisme, voir Roger Ayrault,

La Genèse du romantisme allemand, Paris, Aubier – Éditions Montaigne, 1961, 1969, et 1976 (en 4 tomes). Par ailleurs, plus récemment, Jean-Christophe Bailly a ouvert de nouvelles perspectives pour envisager la question, cf. Jean-Christophe Bailly, *La Légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, 2001.



Markus Simeon LARSSON (Ostergotland, 1825 – Londres, 1864)

16. Paysage de fjord, fin des années 1850

Huile sur toile,
71 x 82 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
M Larson 185 [?].

Provenance
Collection privée.

Après des études à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, Markus Simeon Larsson suit l'enseignement du peintre de marine Vilhelm Melbye, à Copenhague, et peint des paysages réalistes, au contact de Killian Zole et Bengt Nordenberg. Il est par ailleurs sensibilisé à l'esthétique romantique de Carl Johan Fahlcrantz. Il se rend plusieurs fois en Norvège et s'imprègne ainsi d'une grande diversité de motifs et de lieux. De 1852 à 1857, il complète sa formation à Düsseldorf auprès d'Andreas Achenbach (principal représentant de l'école de Düsseldorf) tout en retournant régulièrement l'été en Suède pour peindre des paysages caractérisés par des effets de clair-obscur ou par des atmosphères lumineuses intenses (*Naufrage sur la côte suédoise*, 1853, Stockholm, Nationalmuseum). Il se rend à Paris en 1855 pour participer à l'Exposition universelle et découvre les œuvres de Jacob van Ruysdael. Son style évolue vers une touche plus brillante et des effets atmosphériques plus dramatiques. Les sujets de la nature qui l'intéressent particulièrement sont les chutes d'eau, les cascades, les torrents débordant dans les plaines nordiques, ou les tempêtes s'abattant sur des fjords. Sa peinture gagne progressivement en théâtralité et exacerbe de plus en plus radicalement les passions. La *Cascade dans le Småland* (1856, Stockholm, Nationalmuseum) est un exemple remarquable de composition illusionniste travaillée à partir de photographies, où la palette tranchée rompt avec le chromatisme plus modéré de Düsseldorf. Plusieurs marchands allemands et français commencent à s'intéresser à son œuvre et il parvient à vivre très confortablement de sa peinture. En 1858, à son retour en Suède, Larsson est nommé membre de l'Académie de Stockholm. Il fait construire un manoir à Vimmerby avec l'intention de fonder sa propre académie et de restaurer l'école du paysage suédois. Mais l'incendie de sa maison en 1860 le conduit à rester mobile et à voyager régulièrement en Finlande, en Russie (où il fut membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg), et enfin à Londres, où il passe les derniers mois de sa vie. Bien que l'œuvre de Larsson soit inégal, l'artiste s'impose comme un des principaux représentants du paysage romantique

suédois : conforme à la tradition du genre développée par Carl Blechen (1798-1840) ou Christian Dahl (1788-1857), enrichie d'une recherche sur les émotions provoquées par la puissance de la nature, mais moins animée par les idées panthéistes et spirituelles que dans la peinture de Caspar David Friedrich. Ses œuvres sont principalement conservées dans les musées de Stockholm, de Göteborg et de Malmö.

La qualité de la facture de notre paysage de fjord en fait une peinture importante de la fin du parcours de Markus Simeon Larsson. La liberté de l'exécution, la maîtrise de la composition et le contraste de lumière, permettent de le dater des années qui suivent son retour en Suède après le séjour parisien. Une scène de naufrage datée de 1856 et située précisément dans l'archipel de Bohuslän est comparable par sa composition à notre peinture. Le ciel nuageux qui occupe la moitié supérieure de la toile est traversé par les violents rayons du soleil partant de la gauche. Le paysage est articulé par des masses rocheuses très découpées au premier plan et des montagnes dans le lointain moins détaillé. Les effets vaporeux produits par la cascade et l'extrême intensité lumineuse (jaune orangé) expriment la puissance et la violence des éléments naturels. (G.P.)



ill. 1. Markus Simeon Larsson, *Cascade dans le Småland*, 1856. Huile sur toile. List, Stockholm, Nationalmuseum.



Johann Jakob FREY (Bâle, 1813 – Frascati, 1865)

17. Caravane prise dans le Simoun devant les pyramides de Gizeh, 1850

Huile sur toile,
55,5 x 66,5 cm.
Signé et daté
en bas à droite :
J.J. Frey 1850.

Provenance

Acquis par
Guillaume I^{er}
de Wurtemberg
(1781-1864)
en 1850.
– Collection Akif
Arhan (1905-1981),
négociant en
tapis d'origine
stambouliote
établi à Stockholm
en 1928 ; dans
sa famille par
descendance.

Johann Jakob Frey quitte assez tôt l'atelier de son père, auprès duquel il a fait sa première formation, pour poursuivre ses études à Paris et à Munich. Ses séances de copie d'après les paysages flamands et hollandais du musée du Louvre, puis sa découverte de l'art de Carl Rottmann dans la capitale bavaroise, ont été deux étapes constitutives de son talent. Arrivé à Rome en 1836 il s'installe au Palazzo Venezia, siège de l'académie autrichienne, et effectue dès lors le parcours vertueux du paysagiste en « Terre sacrée », agrandissant son champ d'observation et d'étude aux alentours de Rome, avant de descendre en Campanie et de rejoindre Naples où une communauté de vision le rapproche des peintres de l'école du Pausilippe (Gigante, Vianelli).

1842 marque un tournant dans sa carrière. L'amitié qu'il a nouée avec l'égyptologue Richard Lepsius à Rome lui permet d'obtenir une place dans l'expédition d'Égypte et d'Éthiopie conduite par ce dernier et placée sous le patronage de la Prusse. Contraint d'écourter son voyage au bout de quelques mois en raison de sa santé, Frey a néanmoins eu l'occasion d'assister au spectacle le plus extraordinaire qu'il aura été donné de voir aux membres de l'expédition : une tempête de sable et de pluie qui a pris leur campement par surprise au pied de la

grande pyramide de Kheops le 2 janvier 1843. « Weidenbachs et Frey avaient observé toute la scène des tombes où ils étaient au travail, comme un drame puissant de la nature, et sans même songer à la malchance qui venait de nous arriver¹. »

À son retour dans son atelier romain, Frey s'est attaché à traduire sur la toile l'effet de ce phénomène sans équivalent dans la peinture, sinon dans les tableaux « sublimes », mais de pure fantaisie, de l'Anglais John Martin. Datée de 1845, sa première composition connue présente une vue d'ensemble du plateau de Gizeh avec des chameliers pris dans un nuage de sable, l'événement atmosphérique et le Sphinx se partageant l'attention (ill. 1)². En supprimant ce dernier motif dans la variante que nous présentons, Frey a écarté ce que la première version pouvait avoir d'anecdotique. L'action du Simoun dévastant une caravane est le seul sujet du tableau. La dramatisation de toutes les données de la représentation – exagération de la lumière orange, densification des tourbillons de sable, détails de mort (crânes sur un sol traité comme des braises ardentes) – montrent bien que l'observation réelle a été mise au service de l'imagination. Frey renouvelle le thème de la cavalcade romantique (illustré par Vernet, Scheffer et Cogniet) par le biais de l'exotisme orientaliste. L'existence d'une réplique réduite du premier paysage dans les collections du musée de Bâle³, et l'acquisition par le roi Guillaume I^{er} de Wurtemberg de notre tableau, témoignent du succès de l'œuvre auprès des amateurs germaniques. (M.K.)



ill. 1. Johann Jakob Frey, *Une Caravane prise dans le Simoun près de Gizeh*, 1845. Huile sur toile, 99 x 136 cm. Rome, galerie Paolo Antonacci.

1. Richard Lepsius, *Discoveries in Egypt, Ethiopia and the Peninsula of Sinai, in the Years 1842-1845*, Londres :

Richard Bentley, 1852, p. 29 (ma traduction), d'après l'édition originale en langue allemande (Berlin, 1849).

2. Huile sur toile, 99 x 136 cm, voir *Paesaggi del Grand Tour, dalla fine del XVIII al XIX secolo*, cat. exp. Rome, galerie

Paolo Antonacci, juin 2011, n° 17, repr.

3. Huile sur toile, 67,5 x 91 cm, 1849, Bâle, Kunstmuseum, voir A. Wiese, « Johann Jakob Frey (1813-1865), Ein Bastler entdeckt "Das alte Wunderland der Pyramiden" », dans *Zeitschrift Kunst + Architektur in der Schweiz*, 54. Jahrgang, 2003, p. 24.



William HAMMER (Copenhague, 1821 – id., 1889)

18. *Une fontaine à la villa d'Este*

Huile sur toile,
31 x 37 cm.
Étiquette ancienne
sur le châssis :
« William Hammer -
Blomstermaler
31-6-1821-1889
(Medlem af
akademiet [...] ille
gulmedalje)
billeder på
Kunstmuseum.
Udenlandske
samlinger saerligt
Amerika (Tidligere
i generalkonsul
j. Hansens samling
n. 539) ».
Mention manuscrite :
« Fra villa d'Este
udenfer Rom ».

Historique
Collection J.
Hansens, n° 539.

L'œuvre de William Hammer est constitué essentiellement de natures mortes : corbeilles de fruits, bouquets de fleurs, ou gibier mort (vanités). Les sujets sont le plus souvent présentés devant des fonds neutres ou dans des intérieurs.

Une fontaine à la villa d'Este se distingue donc du reste de la production de William Hammer. L'artiste focalise son attention sur un bassin recevant l'eau d'une fontaine et sur la végétation qui l'entoure (du lierre en particulier). Une étiquette ancienne collée sur le châssis localise le motif dans le jardin de la villa d'Este près de Rome. La composition présente frontalement le bassin parallélépipédique. Hammer détaille les feuilles du lierre en donnant un ton légèrement différent à chacune et inscrit un lis blanc poussant dans un pot hors de terre, traité picturalement comme une nature morte indépendante. Elle semble ne pas être dans le même espace que le reste des éléments. Cet effet de saillie, associé à la mise en scène symétrique et frontale des objets,

trahit le statut iconique de la représentation. Dans l'iconographie chrétienne, la fontaine, source de vie, symbolise le salut, le lis la pureté, le chardonneret l'âme, tandis que le lierre est assimilé à l'immortalité. Ces détails sont mis en valeur par des éclats lumineux subtils qui accentuent leur autonomie au sein du fragment de nature et renforcent leur caractère symbolique. Trait d'invention caractéristique d'un esprit protestant, l'articulation de ces symboles chrétiens fait du fragment de paysage une image de méditation.

William Hammer a effectué deux séjours à Rome : en 1853-1855 et en 1871-1872¹. Réalisé en Italie lors du premier voyage, notre tableau a fait partie de la collection du consul général du Danemark aux États-Unis, J. Hansens. (G.P.)

1. Harald Olsen, *Roma com'era nell'Ottocento*, Rome : Newton Compton editori, 1985, p. 203.



Jean-Michel GROBON (Lyon, 1770 – ID., 1853)

19. *Le Bois de Rochecardon*, 1795

20. *Le Bois de Rochecardon*, 1850

19. *Le Bois de Rochecardon*, 1795
huile sur panneau,
25 x 30,5 cm.
Signé et daté
en bas à gauche,
dans la pâte :
Grobon 1795.

Provenance

M. Cambiaso,
collectionneur
d'origine génoise ;
légué à son seul fils
et unique héritier,
prêtre ; légué par ce
dernier aux jésuites
du Puy-en-Velay en
1834¹. – Collection
particulière.

Exposition

Paris, Salon de 1796,
n° 871 (*Paysage*).

Bibliographie

– [Amaury-Duval],
« Beaux-Arts. Suite
des observations de
Polyscope sur le
Salon de peinture »,
*La Décade
philosophique,
littéraire et politique*,
n° 3, 30 vendémiaire
an V (21 octobre
1796), p. 150.
– Étienne Graffe,
« Grobon,
Jean-Michel »,
dans *Paysagistes
lyonnais, 1800-1900*,
cat. exp. Lyon,
musée des Beaux-
Arts, 1984, p. 130.
– Édouard Pommier,
*L'Art de la liberté.
Doctrines et débats
de la Révolution
française*,
Paris : Gallimard,
1991, p. 321.

Issu de la bourgeoisie commerçante lyonnaise, Grobon est confié dans sa jeunesse aux soins de l'abbé Bichon près de Crémieu, puis à la pension Toussaint dans cette même ville. De retour à Lyon dans les années 1780, il entre à l'École de dessin où il suit les leçons de Grogard. Signe de son indépendance, il va évoluer au cours de cette décennie par tâtonnements en prenant conseil auprès de différents maîtres – le sculpteur Jayet, le peintre de fleurs Gonichon, les paysagistes Dunouy et Boissieu, son goût du détail et de la couleur hollandaise le rapprochant de ce dernier. Durant la Révolution il se retire à Saint-Rambert et se tient à l'écart des passions politiques qui déchirent la ville. Des connexions parisiennes, avec Prud'hon notamment qui a enseigné à l'École de dessin de Lyon à son retour d'Italie, l'encouragent à tenter sa chance dans la capitale après Thermidor.

Sa première participation au Salon de 1796 est saluée par un éloge exceptionnel d'Amaury-Duval, le critique le plus pointu de la période révolutionnaire. Fait rare (mais bien dans l'air du temps) au regard de la hiérarchie des genres qui place traditionnellement l'histoire et l'allégorie au-dessus de tout, le *Paysage* de Grobon est le premier tableau que le critique examine dans son compte rendu : « Je gagerais que c'est au fond d'un bois que ce paysage a été peint. La mémoire quelque heureuse qu'elle soit ne saurait conserver l'image de tant de détails vrais, intéressants. C'est bien là de l'herbe que je vois ; c'est bien de l'eau qui coule sur ces cailloux. Il fallait aussi cette échappée de soleil qui vient interrompre un moment la monotonie du site ; et ces arbres, comme ils sont verts !... ils sont trop verts peut-être. Mais je sens, je respire le frais de cette forêt, je voudrais baigner mes pieds dans ce ruisseau, je voudrais aller méditer sous l'ombre épaisse de ces ormeaux. – Dites-moi, graves routiniers, à

quelle école appartient ce tableau ?... C'est vraiment ce jeune homme-là qui peut se dire *l'élève de la nature*². » Amaury-Duval loue le regard vrai d'un jeune peintre non corrompu par les recettes d'atelier, et c'est pour préserver cette précieuse virginité qu'il lui conseille de fuir : « Jeune homme, tu ne t'es pas formé à Paris, je le vois bien. On dit que tu es de Lyon. Eh bien, hâte-toi de retourner dans ton pays, fuis ! Tu t'es distingué parce que tu as étudié seul et loin du Louvre ; là périssent les talents originaux ; là habitent les fausses idées, le despotisme des vieilles réputations. Crains d'approcher de ce lieu-là (au moins dans ta jeunesse) et pour ton bonheur et pour ta gloire³. » Et devant le *Jeune élève préparant les couleurs de son maître* que Grobon accroche un mois plus tard, « inférieur à son joli paysage », le critique lui réitère son conseil, de crainte de voir son Candide se corrompre : « Travaille comme si personne ne t'eût admiré : va peindre dans les bois, dans les plaines ; ou si tu restes dans Paris, éloigne-toi des cercles brillants, des prétendus connaisseurs, des grands artistes même⁴. »

Grobon semble s'être empressé de suivre ce programme puisqu'il revient à Lyon où il devient, avec Révoil et Richard, un fondateur de l'école lyonnaise du XIX^e siècle. S'il est professeur à l'École locale des beaux-arts de 1813 à 1839, son humilité et son sens de l'intégrité le conduisent à refuser honneurs et concessions (politiques ou académiques). Il préserve ainsi son indépendance mais s'isole de son milieu ; mis à la retraite en 1839, il meurt en 1853 presque oublié⁵.

En 1800, Grobon grave à l'eau-forte sa composition aux mêmes dimensions, signe qu'elle est encore en sa possession⁶ (ill. 1). En 1821, Carle et Horace Vernet admirent chez Grobon une plus grande version du *Bois de Rochecardon* (non localisée)⁷.



20. **Le Bois de Rochecardon, 1850**

huile sur toile,
58 x 69 cm.
Signé et daté
en bas à gauche :
Grobou 1850.

Provenance

M. Thévenin,
Lyon, en 1904.

Exposition

1904, Lyon,
*Exposition
rétrospective des
artistes lyonnais,
peintres et
sculpteurs*, n° 227.

Bibliographie

Marius Audin
et Eugène Vial,
*Dictionnaire
des artistes et
ouvriers d'art du
Lyonnais*, I, Paris :
Bibliothèque d'art
et d'archéologie,
1919 ; reprint
Lyon : Les Éditions
provinciales,
1992, p. 405.

Que l'artiste, devenu octogénaire, reprenne une nouvelle fois cette composition est révélateur de l'importance qu'elle revêt à ses yeux. Le choix est plus symbolique que nostalgique, ce retour aux sources étant une manière de boucler sa carrière. Mais il s'agit également d'une démonstration artistique : à l'heure de l'école de Barbizon et de l'émergence du réalisme pictural, la modernité du *Bois de Rochecardon* reste intacte. Si son style très fini est certes aux antipodes du faire robuste de Courbet, force est de reconnaître qu'il préfigure la vision panthéiste et familière de la nature que ce dernier déclinera dans ses sous-bois.

Dans l'arrière-plan ensoleillé de cette dernière version, le peintre a mis en scène la rencontre d'un cerf et d'une biche, en lieu et place de la bergère et de son troupeau. Animé de cols-verts, de petits oiseaux et d'une eau transparente dans laquelle fraie une truite – détails touchés du bout

du pinceau avec une extrême délicatesse –, l'avant-plan forme un prélude heureux à l'épisode central qui résume assez bien la poésie toujours ingénue du vieux peintre. (M.K.)



ill. 1. Jean-Michel Grobou, *Le Bois de Rochecardon*, 1800. Eau-forte, burin et roulette, 23,5 x 29 cm au coup de planche. Galerie Michel Descours.

1. « Un riche amateur, M. Cambiaso, avait toute sa vie collectionné des tableaux ; il y avait à peu près dépensé sa fortune. Sa pieuse veuve, après avoir donné son fils à la Compagnie, crut bien faire aussi de lui donner les tableaux ; il y en avait toute une galerie. Les sujets profanes, plusieurs centaines, s'en allèrent chez des amis et des bienfaiteurs ; parmi les autres, en bien plus grand

nombre, quelques-uns trouvèrent place dans des chapelles ou des oratoires [...]. Inutile d'ailleurs de demander ce qu'ils sont devenus, après la série de déménagements et de pillages que les maisons qui les possédaient ont eu à subir », Joseph Burnichon, *La Compagnie de Jésus en France. Histoire d'un siècle, 1814-1914*, 2 vol. (Paris : Gabriel Beauchesne, 1916), II, p. 213.

2. [Amaury-Duval], 1796 (voir *supra* la bibliographie), p. 150.
3. *Ibidem*, p. 151.
4. [Amaury-Duval], « Beaux-Arts. Encore un mot sur le Salon de peinture, par Polyscope », *La Décade philosophique...*, n° 6, 30 brumaire an V (20 novembre 1796), p. 347.
5. Voir la notice biographique d'Étienne Graffe dans cat. exp. Lyon, 1984, p. 130-131

(voir *supra* la bibliographie).
6. L'auteur a pris soin d'inscrire en bas au centre : « Gravé par J. M^e. Gr... d'après son tableau original exposé au Salon du Louvre en 1795 [*sic* pour 1796].
7. L'anecdote est rapportée par la servante et légataire de l'artiste, Benoîte Rivière, dans son manuscrit *Vie de Grobou*, fol. 31, cité d'après une communication écrite d'Étienne Graffe, 25 octobre 1997.



Théodore GUDIN (Paris, 1802 – Boulogne-sur-Seine, 1880)

21. *Vue du palais des Doges prise du Grand Canal, vers 1834*

Huile sur papier
marouflé sur toile,
41 x 67 cm.

Le peintre Théodore Gudin est l'un des grands représentants du paysage romantique. Élève de Girodet-Trioson, il devient peintre officiel de la marine nationale à partir de 1830 (auprès de Louis-Philippe I^{er} puis de Napoléon III), charge qui le conduira à représenter un très grand nombre de batailles navales et d'événements maritimes, historiques et contemporains. Pour se remettre du choléra contracté en 1832, Gudin part s'établir en convalescence en Italie. Après avoir traversé la Suisse il fait escale à Venise, ville posée sur l'eau qu'il va peindre plusieurs fois. Rares sont les tableaux de ce séjour à nous être parvenus.

Vue de Venise, le départ pour la fête du Lido, d'un format beaucoup plus important (1,04 x 1,53 m), fut exposé au Salon en 1834¹. Un autre tableau de Gudin représentant un *Lever de lune* vénitien a été présenté au Salon de 1846. Le musée des Beaux-Arts de Caen possédait plusieurs copies

de vues de Venise, aujourd'hui détruites, peintes d'après Théodore Gudin par la baronne de Montaran autour de 1850.

Dans notre tableau, Gudin choisit les bâtiments les plus emblématiques de la Sérénissime avec le palais des Doges, le campanile et les deux colonnes surmontées de saint Georges et du lion ailé. Ayant posé son chevalet sur une gondole, l'artiste a établi sa composition sur un premier plan aquatique et miroitant. L'audace de ce point de vue et la volonté de capter l'atmosphère et la lumière du lieu démontrent une approche très moderne du paysage. L'artiste parvient en somme à renouveler le genre figé de la *veduta* vénitienne, hérité de Canaletto et de Bellotto, et annonce les recherches des futurs impressionnistes. **(M.K. et G.P.)**

1. Vente à Cannes, Kohn, 3 août 2006, lot 51.



Gustave COURBET (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877)

22. Ruines du castel Saint-Denis, vers 1836-1838

Huile sur papier
marouflé sur carton,
14,1 x 13,2 cm.

Né à Ornans, commune du Doubs, d'une famille de propriétaires terriens, Gustave Courbet entre au petit séminaire de la ville en 1831 et reçoit du père Beau, ancien élève de Gros, ses premières leçons de dessin et d'étude sur le motif. En 1837 il est envoyé au collège de Besançon et fréquente l'atelier de Flajoulot, élève supposé de David, chez lequel il se familiarise avec le modèle, sans cesser de s'intéresser au paysage. Les six premiers numéros de son œuvre peint montrent que son talent s'exerce sur les lieux familiers : Ornans et la vallée de la Loue¹. Situé à cinq kilomètres au sud-ouest d'Ornans, le château de Scey, dit aussi castel Saint-Denis, s'inscrit également dans la cartographie intime de ses premiers essais comme en témoigne ce modeste morceau. Inédit, il n'est certes pas tout à fait



ill. 1. Vue actuelle de la Grande Tour du castel Saint-Denis.

inconnu puisque André Schoeller, expert auquel il avait été soumis en 1948, y avait reconnu « une œuvre authentique de la jeunesse de Courbet »².

La Grande Tour à plan carré du castel se présente toujours aujourd'hui sous l'aspect que Courbet lui a connu. C'est le seul vestige encore debout d'une ancienne forteresse médiévale édiflée par un lieutenant de Frédéric « Barberousse » pour garder le comté de Bourgogne et restée à l'état de ruine depuis le XVII^e siècle³. La représentation qu'en tire Courbet n'est pas exempte de naïveté, sur le plan de la perspective en particulier. Mais l'œuvre attache par d'autres moyens : le cadrage, qui détermine le rapport poétique du ciel et de la terre, isolant les motifs qui en émergent, la brume épaisse qui s'élève du ravin à l'arrière-plan, tout en laissant transparaître le ciel en hauteur, le toucher délicat avec lequel cette atmosphère est rendue, sont autant d'éléments qui démontrent l'éveil d'un sentiment de la nature chez le jeune peintre. (M.K.)

1. Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, I : 1819-1865. Peintures, Lausanne/Paris : Fondation Wildenstein/ Bibliothèque des Arts, 1977, n^{os} 1-6, p. 4-5.
2. Certificat du 3 décembre 1948.

3. Jean-Marie Croizat, Annick Richard et Claudine Munier, *Scey au Moyen Âge, un domaine à la campagne*, Besançon : Centre régional de documentation archéologique, 1992.



Antoine CHINTREUIL (Pont-de-Vaux, 1814 – Septeuil, 1873)

23. *Prairie à Saint-Ouen*, vers 1864

Huile sur panneau,
34 x 71 cm.
Signé en bas
à gauche :
Chintreuil.

Après une jeunesse dans sa Bresse natale auprès d'un père chapelier et d'une mère directrice de pensionnat, Chintreuil se rend à Paris en 1838 pour y devenir artiste. Employé chez un libraire, il y fait la connaissance de Jules Husson, jeune écrivain d'art bientôt connu sous le nom de Champfleury, avec lequel il noue une solide amitié. C'est dans le milieu artistique et cultivé de ce dernier que Chintreuil va trouver ses plus fidèles soutiens. Vers 1840 il fait une rencontre décisive en la personne de Corot, qui prend en main sa formation. Si l'élève assimile sa technique au cours de leçons sur le motif dans les environs de Paris, sa sensibilité le porte plus particulièrement à rendre les moments transitoires du jour et les transformations de l'air et de la lumière au gré des contingences météorologiques. Ces phénomènes lui composent un répertoire poétique très sophistiqué en dépit de la banalité des lieux dans lesquels il les observe.

Après plusieurs vaines candidatures, Chintreuil fait ses débuts au Salon en 1847. Si sa vision de la nature ne laisse personne indifférent, elle ne reçoit pas toujours l'agrément du jury et ne connaîtra de reconnaissance pleine et entière qu'à la fin des années 1860. Trop réservé et préoccupé de son art pour assurer la vente de ses tableaux, il les fait placer par des amis bienveillants, tels Béranger, Champfleury ou Dumas fils.

Pour Frédéric Henriet, il est le « saint Jérôme du paysage », de ceux qui aiment la nature « jusqu'au renoncement, jusqu'à la pneumonie et les rhumatismes !¹ » De fait, ses trop longues séances en plein air par tous les temps ont aggravé sa phtisie et entraîné sa mort prématurée.

Étude préparatoire aux *Ruines au soleil couchant* exposées par l'artiste au Salon de 1864 (n° 385, ill. 1), notre *Prairie à Saint-Ouen* cumule toutes les caractéristiques de l'optique de Chintreuil : lumière ambiguë du crépuscule, format très étiré en largeur, accentuant l'horizontalité monotone du paysage, point de vue abaissé. Les alignements d'arbres et le raccourci entre le tapis de verdure humide de l'avant-plan et le soleil dans le lointain parviennent à mettre en perspective ce lieu sans ombre ni relief. Mais entre cette esquisse aboutie et le tableau final une singulière transformation s'est opérée : l'espace s'est dilaté, l'horizon éloigné, les objets agrandis, la plaine est devenue vallée, la déclivité distinguant désormais un promontoire surmonté de ruines (absentes de notre étude) à gauche, et la prairie à droite. Cette métamorphose, qui s'est faite presque sans affecter la composition initiale, confère une dimension épique à un site dénué de grandeur. Le sentiment cosmique qui émerge de la circulation de l'air et du rapport entre ciel et terre, dans ce tableau comme dans l'œuvre de l'artiste en général, est l'originalité qui caractérise l'art de Chintreuil.



ill. 1. Antoine Chintreuil, *Les Ruines au soleil couchant*, Saint-Ouen, Salon de 1864. Huile sur toile, 105 x 215 cm. Mâcon, musée des Ursulines.

Si certains critiques du Salon de 1864, comme Edmond About, ne goûtèrent que médiocrement ce tableau², les hyperboles de Léon Lagrange ont bien résumé la portée de son invention : « M. Chintreuil se donne pour thème "Un pré ; le soleil chasse le brouillard." Ô triomphe de l'impression ! est-ce que cela se dessine ? [...] Et les *Ruines au soleil couchant*, qui seraient mieux nommées l'invasion du soir par le crépuscule, y faut-il tant de malices ? Le pis est que M. Chintreuil



réussit à nous intéresser à ces drames. Son pré ruisselle d'humidité, sa vallée étouffe dans l'ombre. Mais, à travers ces brouillards de ce nouveau Wagner, je vois poindre le paysage de l'avenir. Désormais l'art change d'idéal. [...] le paysage de l'avenir arrivera à nous donner, au lieu du *Passage de la mer rouge*, le passage de l'aurore au jour et, à la place de la *Destruction de Sodome*, la destruction des localités envahies par les valeurs³. » (M.K.)

1. Cité par F. Fossier dans *Brumes et rosées. Paysages d'Antoine Chintreuil, 1814-1873*, cat. exp. Bourg-en-Bresse, musée de Brou ; Pont-de-Vaux, musée Chintreuil, 2002 (Paris : Rmn, 2002), p. 24.
2. Pour un résumé sur

la réception de Chintreuil au Salon de 1864, voir F. Fossier, « La gloire discrète de Chintreuil », dans *Brumes et rosées*, *op. cit.*, p. 23.
3. Léo Lagrange, « Salon de 1864 », *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, juillet 1864, p. 15.

24. *Femme assise sous un arbre*

25. *Femme à la rivière dans un bocage*

24. **Femme assise sous un arbre :**
Pastel,
21,7 x 31 cm (vue).
Signé en bas à gauche : *chintreuil*.

25. **Femme à la rivière dans un bocage :**
Pastel,
19 x 28,7 cm (vue).
Signé en bas à gauche : *chintreuil*.

Provenance
Collection particulière.

Ces deux esquisses témoignent d'une technique semble-t-il peu coutumière à Chintreuil, ou du moins peu documentée : celle du pastel. Si tout son œuvre peint, qui compte aujourd'hui plus de huit cents numéros¹, témoigne de sa pratique du plein air, ses dessins d'après nature en revanche sont peu nombreux, et la proportion des pastels extrêmement réduite. Le papier reste pour lui un support pictural et l'usage occasionnel du pastel aboutit à des effets similaires à ceux de la peinture à l'huile : fini comme un tableau de cabinet, le *Bord de l'étang* vu en vente publique est à cet égard très démonstratif². Nos deux études rapprochées de la nature montrent que Chintreuil a

également expérimenté ce médium mat et velouté dans un sens plus synthétique. La définition de la lumière les situe d'ailleurs dans les recherches pré-impressionnistes de Corot et de ses émules. Quoique de dimensions légèrement différentes, ces deux feuilles ont été montées en pendant dès l'origine. (M.K.)

1. Le catalogue raisonné en cours de l'œuvre de Chintreuil, établi par Romain Bourgeois, est consultable sur internet : <http://www.culturegouv.fr/rhone-alpes/chintreuil/chinti.htm>

2. *Bord de l'étang, pêcheur à la barque*, pastel, 60 x 96 cm, vente à Barbizon, Deburaux & Associés, 5 juin 2005, lot 45.



Paul FLANDRIN (Lyon, 1811 – Paris, 1902)

26. *Pendant la moisson, environs de Montmorency, Salon de 1869*

Huile sur papier marouflé sur toile, 28 x 36 cm.

Exposition

Paris, Salon de 1869, n° 942.

Bibliographie

Charles Clément, « Exposition de 1869. (Huitième article) », *Journal des Débats*, 16 juin 1869, p. 1.

Un attachement presque gémellaire a lié Paul Flandrin à son frère Hippolyte, de deux ans son aîné. Depuis leurs premières études lyonnaises en 1823 jusqu'à la mort d'Hippolyte en 1864, les deux hommes ont suivi un parcours commun. Entrés à l'École des beaux-arts de Lyon en 1826, ils rejoignent l'atelier d'Ingres à Paris en 1829 et entreprennent leur cursus académique sous sa férule, avec le prix de Rome pour horizon. Moins heureux que son frère, lauréat du grand prix de peinture d'histoire de 1832, Paul échoue aux concours du paysage historique et de la peinture d'histoire l'année suivante. Plutôt que de tenter une nouvelle fois sa chance, il préfère suivre son frère à la villa Médicis. Ils ont le bonheur de voir leur maître nommé à la tête de l'établissement en 1835 et y résident jusqu'en 1838. Au cours de ces années Paul cultive sa prédilection pour le paysage par une étude assidue de la nature, mais au travers du prisme singulier de son éducation ingresque : il en gomme les détails et les aspérités et tend à la réduire à un dessin coloré.

Si l'autorité d'Hippolyte dans la peinture religieuse relègue son frère au rôle d'assistant fresquiste à partir de la décennie suivante, c'est par le paysage que Paul gagne son autonomie et s'impose au Salon. En 1839, son premier envoi définit la place qui sera la sienne jusqu'à sa mort : celle du continuateur de la grande tradition française du paysage historique initiée par Poussin. Mais, dans une époque portée à la recherche de nouveaux moyens de captation de la lumière et des effets atmosphériques, la synthèse qu'il propose divise la critique. Si le second Empire lui apporte un soutien sans faille, en le faisant chevalier de la Légion d'honneur (1852) et en lui commandant ou en lui achetant régulièrement des toiles, l'intérêt pour son art ne survivra guère au tournant politique de 1871. Il vivra dans l'oubli les vingt dernières années de sa vie¹.

Lorsqu'il expose *Pendant la moisson* au Salon de 1869, Flandrin trouve encore des partisans, tel Charles Clément : « il me semble que depuis

quelques années ses tableaux, qui sont d'un dessinateur plutôt que d'un peintre, ont cependant une couleur plus vraie, plus agréable, une exécution plus souple que ses premiers ouvrages. L'un des tableaux qu'il expose cette année représente une scène de moisson dont le motif est tiré des environs de Montmorency. On voit à gauche un groupe de moissonneurs qui se reposent et prennent leur repas ; les grandes herbes et les buissons fleuris du premier plan encadrent heureusement les champs jaunissants dans lesquels on aperçoit quelques travailleurs. Plus loin s'élèvent de grands arbres d'un noble et beau dessin, et entre eux s'étend le fond de la vallée, terminée par la forêt et par les collines². »

Ce tableau résume bien l'approche contemplative de Flandrin. La simplicité de la composition, le champ borné de l'image, tant en profondeur qu'en largeur, l'éclairage unifié, l'animation mesurée, toute cette économie d'effet témoignent de son refus d'agir sur le spectateur par des moyens de virtuosité. Cette humilité se prolonge jusque dans le format, sur lequel porte le seul blâme du critique : « je reproche très souvent à nos artistes d'employer des toiles de trop grandes dimensions. M. Flandrin donne dans l'extrême contraire, et ses compositions gagneraient à être plus développées. » L'action de la moisson renvoie au répertoire poussinien (*L'Été*, 1660-1664, Paris, musée du Louvre), le contenu savant en moins, tandis que les détails bucoliques et le costume intemporel de ce déjeuner sur l'herbe (postérieur de six années à celui de Manet !) instaurent un climat idyllique dans l'esprit des élogues de Virgile. (M.K.)

1. Voir Olivier Jouvenet dans Bruno et Jacques Foucart (dir.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*, cat. exp. Paris, Musée du Luxembourg ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 1985

(Paris : Rmn, 1984), p. 249-295 ; Cyrille Sciamia (dir.), *Hippolyte et Paul Flandrin. Paysages et portraits*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, 2007 (Paris : Éditions du Panama), 2007. 2. Clément, 1869, *op. cit.* (voir la bibliographie).





Anne François Louis JANMOT (Lyon, 1814 – id., 1892)

Janmot et le Paysage

Élisabeth Hardouin-Fugier

Janmot n'est jamais parti en promenade sans crayons, pastels ou pinceaux. De nombreux cartons ou papiers de moins de quarante centimètres, rarement des carnets reliés, témoignent de ses itinérances picturales. Mais on peut aussi imaginer que, de retour à l'atelier, l'artiste ait saisi une toile ou un panneau de bois pour y transcrire son émotion. Tel serait peut-être les *Vallons et prairies en Bugey* (cat. 27), peints sur un panneau assez grand. Ces paysages sont rarement signés et/ou datés ; au mieux, on peut les situer : il est certain que le *Bord de mer* (cat. 31) rappelle la côte varoise où il se fixe en 1879. Le *Lac de montagne* (cat. 28), qui pourrait être un site volcanique, ne correspond à aucun récit connu d'excursion dans le Massif central. Enfin, la chance, sans doute aidée par un amateur ou ami éclairé, nous a légué *Arbres à la Villeneuve* (cat. 29). Ce format modeste devient la préfiguration d'une huile exécutée sur un châssis doublant ses deux dimensions (50 x 70 cm), *Arbres et vallée, soleil couchant* (cat. 30). Ces deux peintures permettent de suivre le travail de l'artiste, depuis l'enthousiasme d'une impression première jusqu'à la réalisation parachevée qu'attendent alors les amateurs.

Paysage de l'âme

Dans la nomenclature rigide du XIX^e siècle, tout peintre doit se cantonner à une spécialité ; un paysagiste semble alors inapte à la figure, même si Corot, et beaucoup d'autres, démontrent l'inverse. Janmot s'est toujours ostensiblement affiché comme peintre d'Histoire, mais cette Histoire est l'épopée du destin spirituel de l'homme, dont il évoque la vie prénatale au ciel, puis la trajectoire sur terre dans les dix-sept toiles du *Poème de l'Âme* et leurs poèmes d'accompagnement (1833-1855)¹. Les deux héros du *Poème* évoluent le plus souvent dans un paysage, parfois désigné par le titre de la toile (*Sur la montagne*), par un végétal (*Le Grain de blé*) ou par un élément temporel (*Le Printemps*). Loin d'être de simples

décors, les paysages du *Poème de l'Âme* sont des clés de lecture, comme Théophile Gautier l'a si bien révélé dans son commentaire du second tableau du cycle (*Le Passage des Âmes*). La scène représente le lancement du nouveau-né dans un espace intersidéral, dont les bleus, selon l'écrivain, sont « inconnus des palettes humaines ». Ces tons que découvrent nos astronautes indiquent en effet une spatialité et une temporalité étrangères à l'espace euclidien alors de règle.

Certains paysages du *Poème de l'Âme* s'inspirent du dessin au crayon d'un lieu frappant. Lors de son séjour romain de 1835, Janmot dessine sur un site célèbre des bords du Tibre (*Acqua Acetosa*). Il tire de son impression le décor de *L'Ange et la Mère*, qui représente l'arrivée de l'âme sur terre : un ange confie l'enfant à une jeune mère. Dans *Réalité*, qui conclut le *Poème de l'Âme*, le héros désespéré enterre sa bien-aimée dans un paysage montagneux, qu'une étude peinte permet de localiser sur les pentes du Grand Colombier. La valeur topographique devient symbolique, car son exactitude certifie que la mort est bien une *réalité* de notre terre : telle est la conclusion, surprenante, qui fait descendre en terre une héroïne que le ciel avait aspirée.

Quatre grandes toiles du *Poème de l'Âme* constituent un cycle remarquable, unique dans la peinture française, parce que leur source iconographique est une doctrine spirituelle, globalement appelée Illuminisme, dont Lyon, au XVIII^e siècle, est la capitale européenne. L'iconographie est parfois décodée dans les poèmes en vers dont Janmot accompagne chaque tableau. Les alexandrins de *Génération divine* indiquent les thèmes essentiels de la doctrine dite Martinisme, par

1. Conservées au musée des Beaux-Arts de Lyon. Voir Élisabeth Hardouin-Fugier, *Le Poème de l'Âme*

par Louis Janmot, Châtillon-sur-Chalaronne : La Taillanderie, 2007.

page de droite :

27. *Vallons et prairies en Bugey*
Huile sur panneau,
26 x 35,4 cm.

exemple la naissance céleste suivie d'une renaissance terrestre, qui est une chute dans le temps, ou encore l'homme indispensable à Dieu pour révéler à ce dernier sa divinité. Janmot apparaît ainsi comme fervent disciple du Philosophe Inconnu, Claude de Saint-Martin (1743-1803), qui publie à Lyon, en 1790, *l'Homme de désir*². En une prose magnifique, ce livre développe la doctrine du « cordonnier de Goerlitz », Jakob Boehme (1575-1624). Ce modeste artisan a des visions qu'il transcrit dans la langue allemande du XVII^e siècle. Ces textes difficiles bénéficient, depuis 1980 environ, d'une traduction et exégèse magistrales³. Boehme propose un décryptage mystique de l'univers. Son immense portée en Europe centrale et en Angleterre, aujourd'hui méconnue, inspire des artistes comme Philipp Otto Runge ou William Blake, et ensuite les Romantiques français, tels que Baudelaire, Théophile Gautier et Eugène Delacroix, qui obtient que le *Poème de l'Âme* complet figure à l'Exposition universelle de 1855.

Des rencontres thématiques frappantes rapprochent les œuvres cycliques de P. O. Runge du *Poème de l'Âme*, car les deux artistes puisent à la même source, la mystique de Jakob Boehme, ce qui n'exclut pas les transmissions par gravures. Runge, et après lui Janmot, établissent une puissante corrélation entre la croissance de l'enfant et celle de la végétation, dont le temps est régulé par la lumière et par son retour cyclique. L'espace de cette trajectoire mystique n'a ni règle ni limite. La double expression, littéraire et picturale de W. Blake, et plusieurs de ses thèmes se retrouvent aussi chez Janmot pour la même raison, même si l'inspiration illuministe de Blake est très complexe.

Les portraits du jeune artiste se distinguent par un regard ardent « de braise ». Dans *l'Autoportrait* (Lyon, musée des Beaux-Arts), ses yeux et son corps entier semblent soulevés par un élan incoercible. Cette peinture mériterait d'être nommée : *l'Homme de désir*. Dans son livre ainsi intitulé, Claude de Saint-Martin exhorte les artistes à trouver des images propres à révéler l'Illuminisme : tel semble être le levier initial

d'un projet monumental en quatre épisodes. Le premier sera les dix-sept peintures du *Poème de l'Âme*, le second les dessins, mais la vie de l'âme après la mort et sa suite n'ont pu être réalisées. Le livre de Saint-Martin comporte des passages sur la nature : « L'Éternel s'est réservé le droit de créer les êtres. Il a donné à la nature le pouvoir de créer les formes ou les ombres » (p. 74). Il magnifie l'origine cosmique de la lumière : « Tu [Dieu] parlas une seule fois aux astres et leur dis d'accomplir tes décrets. Depuis cette époque ils ne cessent d'exercer comme une sorte de ministère sacerdotal sur les différentes régions de l'univers » (p. 103). En effet, dans le *Poème de l'Âme*, l'éclairage est aussi soigné que le serait une mise en scène d'opéra. Janmot adore les ourlets de lumière : les effets de jour frisant semblent tirer du néant la création et ses humains.

Paysages inspirés

Deux des paysages présentés ici, *Vallons et prairies en Bugey* et *Lac de montagne*, sont typiques des effets qu'aime Janmot. Quels que soient leur but, leur date et leur contexte (qu'on ignore), on pourrait appeler ces peintures « paysages inspirés ». La zone bugiste du Jura est doublement chère à Janmot. Né à Lyon, mis en nourrice dans le Bugey de ses grands-parents, il y retourne souvent. L'un des premiers dessins connus de Janmot, un tronc d'arbre, y est localisé. Adolescent, il se rend dans la propriété de ses amis Servan. Les frères Flandrin y viennent aussi, et les rochers effrayants peints par Hippolyte dans son grand tableau de *Dante conduit par Virgile* (Lyon, musée des Beaux-Arts) seraient inspirés des gorges de l'Albarine, mais Janmot préfère la poésie calme d'une nature qu'il sent menacée. Le prototype du paysage idéal, publié dans son livre *Opinion d'un artiste sur l'art*, est presque la description littérale de la peinture *Vallons et prairies en Bugey* : « tout simplement

2. Louis-Claude de Saint-Martin, *L'Homme de désir*, présentation de Robert Amadou, Paris : Le Rocher, 1979.

3. Pierre Deghaye, *La Naissance de Dieu ou la Doctrine de Jacob Boehme*, Paris : Albin Michel, 1985.



page de droite :

28. **Lac de montagne**

Huile sur papier marouflé sur toile, 27 x 37,7 cm.

un pré... plus loin, un bouquet d'arbres plus serrés et d'un vert plus vif nous fait soupçonner une mare ou une source ; le tout s'achemine en pente insensible vers des collines que la culture n'a pas trop déchirées ; à l'avant dernier-plan, une ligne de montagnes dont la tonalité gris-bleu accentue çà et là quelque bois de pins et s'atténue en limitant l'horizon. Tout au fond la silhouette des Alpes lointaines⁴. » Janmot prête attention aux espèces botaniques, au port des arbres et des buissons. *Vallons et prairies en Bugey* est composé comme un décor de théâtre, dont les portants, appuyés sur les côtés verticaux, se succèdent jusqu'à un triangle ouvert sur l'horizon alpin. L'artiste célèbre ici le charme d'une nature dont il redoute la destruction. Le paysage de *Printemps*, du *Poème de l'Âme* (ill. 1) ajoute à l'herbe crûment verte des fleurettes identifiables, emblématiques d'une grâce intacte chez la fillette dont la main potelée empoigne un bouquet avec une charmante gaucherie.

Le *Lac de montagne* représente la sensibilité de Janmot aux aspects grandioses et majestueux de la nature. Les nuages ont toujours fasciné le peintre, qui les prend pour sujets de plusieurs dessins au trait. Quelques lignes d'*Opinion d'un artiste sur l'art* montrent sa profonde connaissance des nuées : « Quelqu'un qui n'a pas lié connaissance avec eux par une observation intime et persistante, cherche à en indiquer quelques traits seulement. Il pourrait en faire jusqu'à la consommation des siècles... sans qu'un seul rencontrât la bonne fortune de ressembler à un nuage. Ils ont, paraît-il, un mot d'ordre toujours suivi quoique sans cesse renouvelé dans leur façon de se former, de monter des gardes, isolés ou groupés, de manœuvrer de concert ou de se livrer de furieuses mêlées⁵. » Un pastel (collection particulière), sans doute parmi plusieurs autres, représente ce combat, au-dessus d'une vallée grandiose. Ici, au coucher du soleil, deux masses nuageuses compactes, de part et d'autre d'un sommet volcanique verdoyant, à contre-jour, se reflètent dans les eaux sombres d'un lac. La lumière du soleil couchant sur l'un d'eux, exaltée par le miroir noir de l'eau, constitue le point le plus coloré d'une composition qui s'im-



ill. 1. Anne François Louis Janmot, *Le Printemps*, 1854. Huile sur toile, 114 x 144 cm. Lyon, musée des Beaux-Arts.

pose de façon presque hiératique. Elle peut rappeler le miroir d'eau de *Virginitas* du *Poème de l'Âme* qui, par un reflet, double la composition déjà binaire du jeune couple voué à une étrange virginité. Mais ce sera dans la seconde partie (dessinée) du *Poème de l'Âme* que Janmot trouvera dans le paysage des motifs plus forts que tous les gestes humains, pour exprimer la souffrance d'un homme intérieurement déchiré, obsédé par l'angoisse d'une chute inexorable : arbres mutilés, racines en l'air blessant le ciel, rochers dont la redoutable verticalité conduit au gouffre : ces icônes d'un profond malaise font de Janmot l'un des plus féconds explorateurs de l'inconscient.

Cependant, à côté de cette production tragique, Janmot se lance dès 1867 dans le paysage historique, spécialité de son ami d'enfance, Paul Flandrin. Janmot expose à Lyon, puis à Paris, un tableau que les auteurs citent comme un repère important. *Virgile se promenant dans une forêt un soir d'orage* (ill. 2) montre que le peintre accorde au paysage une importance qui, paradoxalement, sera favorisée par l'extraordinaire bouleversement d'une existence et d'une carrière artistique hors normes.

4. Louis Janmot, *Opinion d'un artiste sur l'art*, Paris :

Lecoffre, 1887, p. 300.
5. *Ibidem*, p. 303.



page de droite,
en haut :

29. *Arbres
à la Villeneuve,
vers 1874*
Huile sur carton,
26 x 35 cm.

page de droite,
en bas :

30. *Arbres et vallée,
soleil couchant,
vers 1874*
Huile sur toile,
50 x 70 cm.

De nouveaux horizons

En septembre 1870, l'armée prussienne, aux portes de Paris, envahit la petite cité de Bagnoux, où Janmot avait aménagé une belle demeure du XVIII^e siècle. Sa femme meurt à la naissance de leur septième enfant, peu avant l'arrivée des Prussiens. Le peintre, ses six enfants, nouveau-née dans les bras, prend le dernier train pour Lyon, puis se réfugie à Alger, chez son beau-père magistrat. Loin d'être anéanti, Janmot s'émerveille de la splendeur des espaces algériens restés encore naturels. Il dessine et décrit dans ses lettres des ravins demeurés sauvages, tel celui où le chasseur de lions, Pertuiset, se fait représenter en Nemrod par Manet. Janmot date et localise ses dessins, qui témoignent d'une étonnante liberté. L'artiste paraît libéré par cette violente rupture qui suspend ses problèmes personnels. Il ne mesure la gravité de sa situation qu'à son retour à Paris, le 5 juin 1871. Il voit encore fumer les ruines des Tuileries, puis découvre son atelier dévasté par les Prussiens, l'école dominicaine d'Arcueil vidée de ses élèves et, pire encore, l'assassinat par les insurgés de son très cher ami le Père Captier.

L'époque est à une reconstruction générale, mais aussi personnelle, à laquelle participent ses amis, Paul Borel, Charles Blanc, très clairvoyant sur ce talent, et bientôt le milieu forézien du chaleureux Félix Thiollier, photographe talentueux qui entreprend une édition photographique du *Poème de l'Âme* (1880), textes compris. L'achèvement accéléré du cycle aurait pu enchaîner plus fortement encore Janmot à son passé, mais le peintre représente plutôt l'actualité politique sous forme d'emblèmes plus conventionnels que personnels. L'artiste exécute alors le décor des Franciscains de Terre Sainte, son œuvre monumentale la plus inspirée (détruite) tandis que la grande toile de la *Remise du Rosaire à saint Dominique* (1880) est jugée fade par un paroissien nommé Maurice Denis.

Pour rassembler ses enfants dispersés dans diverses pensions, Janmot loue des résidences estivales sur les rivages du nord. Ses filles font leur première com-



ill. 2. Louis Janmot, *Virgile se promenant dans une forêt un soir d'orage*, 1867. Huile sur toile, 95,5 x 76,5 cm. Bourg-en-Bresse, musée de Brou.

munion à Quintin dans les Côtes-d'Armor, vers 1874. Dans ce département, à la Villeneuve, un jour d'automne, Janmot, sans doute en visite à la pension, peint des *Arbres à la Villeneuve* (cat. 29)⁶. Les lettres de Janmot à ses filles pensionnaires s'échelonnent entre 1873 et 1879, donc avant la rencontre de Janmot avec des paysagistes foréziens et Ravier, dans le cercle de Félix Thiollier, mais Paul Borel reste en relations constantes avec son ancien maître.

Ce qui frappe dans cette peinture est la liberté de pinceau, une sorte d'entrain, de décision, qui s'exprime dans une belle gamme grise aux nombreuses nuances

6. Localisation trouvée dans un repérage de l'œuvre vers 1974, voir Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, 1814-1892*, Lyon : PUL, 1981, n° 111, p. 288 ; en haut à droite de la

peinture était collée une étiquette déchirée : n°...36..., et au revers l'inscription : « la Villeneuve – Bretagne », voir le catalogue de la vente posthume de Janmot, avril 1893, n° 136.



page de droite :

31. *Montagne et mer, vers 1880*
Huile sur panneau,
30,5 x 44,8 cm.

rousses, d'automne ou d'hiver, car les hêtres gardent leur feuillage bruni jusqu'à la repousse printanière. Les nuances grises supportent çà et là quelques empâtements posés sur la couche encore fraîche : un rouge plus vif au sol ou dans les branchages, et, au ciel, quelques éclats d'un soleil couchant. L'artiste juge les promesses de sa pochade suffisantes pour la transposer sur une toile quatre fois plus grande que la pochade, donc *Arbres et vallée, soleil couchant* (cat. 30) est une peinture de taille assez imposante. La date précise de cette peinture n'est pas connue, mais elle se situe autour de 1874, année où, grâce à une exposition libre, le mouvement pictural novateur est fortuitement nommé Impressionnisme. Il fait grand bruit dans les ateliers. Cette même année, Janmot publie dans *Le Contemporain* quarante pages sur le Salon et l'art pictural. Il ne souffle mot du nouveau courant. On peut donc suggérer que la toile *Arbres et vallée, soleil couchant*, qui accentue l'effet lumineux de la pochade, porterait un message ; il y serait démontré qu'un effet de lumière grandiose peut être obtenu sans les procédés optiques de la touche divisée des impressionnistes.

La technique se fait discrète, pour laisser le rôle majeur au sujet, mais la composition est très élaborée. L'écran constitué par les arbres se développe en éventail pour révéler l'immensité céleste. Il filtre la lumière pour rendre plus intense le rouge vespéral. Le vert sombre d'un pin incliné, rajouté à droite, exalte la rousseur automnale des hêtres. Comme dans la nature, rien n'est laissé au hasard, l'entrelacement des branches ou la forme des nuages ont des causes que l'artiste doit chercher, comprendre, respecter et restituer. Tout paysage inspiré recèle un credo, mais *Arbres et vallée, soleil couchant*, s'inscrit dans le contexte d'un impressionnisme ardemment discuté. Visiblement opposé aux options fondamentales de l'artiste, cette polémique semble ranimer son inspiration.

En effet, dans *Montagne et mer* se manifeste un entrain inattendu chez Janmot qui, comme ses amis Victor de Laprade ou Paul Chenavard, aime jouer

les prophètes de malheur, surtout quand il pose devant l'objectif de Félix Thiollier. Non daté, ce site méditerranéen est certainement peint lors de l'installation de l'artiste à Toulon, vers 1880⁷. Il connaît le paysagiste réputé Courdouan et peut-être peint-il en sa compagnie. De nombreux paysagistes méridionaux, mais aussi des artistes lyonnais en vadrouille, exposent aux Salons de Lyon des sites méditerranéens, dans l'espoir de les vendre comme souvenir aux touristes rhodaniens profitant des bonnes liaisons ferroviaires pour séjourner dans le Midi.

Janmot se montre ici habile coloriste. Dans cette composition en bandes horizontales il raccorde habilement des zones assez fortement colorées : au premier plan, un rouge empiète sur un vert puissant ; des fleurs blanches favorisent cette délicate transition. Une zone côtière de hautes herbes sèches et chaudes prend pour fond le bleu de la mer et un buisson brun, plus vertical, soude ce rivage à la plus haute cime d'une lointaine ligne montagneuse. Tout frissonne et vibre sur terre et plus encore sur mer, et s'oppose à l'impassibilité d'un ciel parfaitement dégradé : son bleu-vert supérieur se mue en nuée embrumée d'orangé. Tout respire une allégresse et une liberté surprenantes que l'artiste découvre dans un pays d'abord considéré comme un exil imposé par un sort injuste : ces sinistres prévisions sont balayées par un frémissement joyeux et inattendu.

Après la fin du *Poème de l'Âme*, l'artiste semble trouver dans le paysage un champ d'expression où se réconcilient un passé un peu trop près du ciel et un présent un peu trop près des ravages de la guerre. Le paysage s'impose à Janmot en tant que nouvelle, solide et profonde inspiration que fait découvrir cette judicieuse et belle exposition.

7. Ce paysage semble avoir été répertorié vers 1974, voir É. Hardouin-Fugier, *ibidem*,

n° 178, p. 296, non identifié dans le catalogue de la vente posthume de Janmot de 1893.



François-Auguste RAVIER (Lyon, 1814 – Morestel, 1895)

32. *Environs de Crémieu, vers 1880*

Huile sur panneau,
40 x 49 cm.
Signé en bas
à droite :
Ate Ravier.

Provenance

Collection
Félix Thiollier.

Bibliographie

François-Auguste Ravier (1814-1895),
cat. exp. Lyon,
musée des
Beaux-Arts, 1996
(Paris : Rmn, 1996),
repr. p. 107 et notice
technique p. 147.

Expositions

Paris, 1975,
galerie Jonas,
n° 32, *La Plaine
aux environs
de Morestel.*
Lyon, 1996, n° 77,
*Environs de
Crémieu*, musée
des Beaux-arts,
du 15 février
au 28 avril 1996.

Dans une lettre à ses parents du 5 juillet 1839, Auguste Ravier décrit avec enthousiasme sa rencontre avec Camille Corot¹, qui à l'âge de 43 ans venait d'être célébré par Théophile Gautier dans un article publié dans *La Presse*². L'artiste lyonnais reçut ses conseils lors de séances de travail devant le motif, en particulier au sujet du regard instinctif de l'enfant que le peintre doit tenter d'adopter face à la nature : « sans parti-pris ». Le séjour auvergnat et les longues discussions avec Corot ont très certainement incité le jeune Ravier à faire le voyage en Italie, étape nécessaire à l'achèvement de la formation du paysagiste intéressé par le plein air. En Italie, il perfectionne sa maîtrise du dessin et saisit avec plus de réussite le frémissement de la nature. Il chercha également à mieux définir les rôles respectifs du dessin et de la couleur et parvint à rendre des vibrations atmosphériques ténues dans des paysages construits, solides et apaisés.

Au début des années 1850, François Ravier s'installe à Lyon pour commencer son activité indépendante. Peu de sites ou de motifs lui donnent satisfaction pour poursuivre son projet artistique, ce qui le conduit à se rendre régulièrement dans le Forez, le Velay, puis dans le pays de Crémieu où il retrouve Corot et Daubigny durant l'été 1852. Ils se rencontrèrent à Optevoz près de Crémieu et peignirent le même étang dont le Musée de Reims possède aujourd'hui les versions de Daubigny et Ravier (exposées au Salon de la Société des Amis-des-Arts en 1852). Quelques années plus tôt déjà, les villages du nord-Isère autour de Crémieu attiraient les peintres : par exemple les Lyonnais Antoine Ponthus-Cinier (1812-1885), Paul Flandrin (1811-1902), ou Louis Carrand (1821-1899). La présence régulière de quelques Parisiens exposés au Salon donne l'occasion à la critique de se faire l'écho des évolutions de la peinture de paysage dans les environs de Lyon. Ravier bénéficia de cet engouement pour la campagne dauphinoise, bien qu'il perçût d'une manière négative l'école lyonnaise et n'eût pas de véritable attache avec des peintres régionaux, préférant renforcer ses liens avec d'anciens membres de l'école de Barbizon³. Il décide de vivre à Crémieu dès

1853 puis à Morestel en 1868 où il restera jusqu'à sa mort, à la marge de tout esprit d'école ou de système et avec une aisance financière qui ne l'obligeait pas à plaire pour vendre. Il reçoit régulièrement le collectionneur et photographe stéphanois Félix Thiollier (1842-1914), l'un de ses principaux soutiens, puis entretient une longue correspondance avec l'artiste italien Antonio Fontanesi (1818-1882) dont l'œuvre tutoie plastiquement la sienne.

Après 1860, François Ravier assombrit sa palette et applique la couleur par empâtements, la touche s'épaissit. Les contrastes lumineux sont plus marqués et les masses de végétation de plus en plus synthétiques. Il privilégie la représentation de moments de transition, lorsque le soleil couchant s'abat sur une clairière ou que les premiers rayons lumineux transpercent d'épais nuages. Notre tableau, que nous datons des environs de 1880 par rapprochement avec une aquarelle d'une facture semblable (cat. exp. Lyon, n° 87), est d'une qualité remarquable. L'atmosphère crépusculaire sur la plaine de Crémieu invite à la promenade et à la rêverie. La silhouette carrée de la ruine du château Saint-Hippolyte, à peine lisible dans le lointain, est le seul indice géographique précis de cette œuvre relevant davantage d'une réflexion philosophique sur la nature. Le ciel traité par touches parallèles relativement courtes semble vibrer, s'opposant ainsi au camaïeu de beiges et de marrons sablonneux du premier plan. Enfin, avec le morceau de toile non travaillé dans la bas du tableau, Ravier met en scène l'inachèvement de sa pratique picturale. (G.P)

1. Lettre de Ravier à ses parents rédigée à Royat, près de Clermont-Ferrand, 5 juillet 1839. L'original est perdu mais le texte est rapporté dans Paul Jamot, *Auguste Ravier, étude critique, suivie de la correspondance de l'artiste*, Lyon, 1921, p. 89-90.
2. Théophile Gautier, *La Presse*, 27 avril 1839.
3. Au sujet de ces groupes d'artistes qui venaient pour

de courts séjours dans le pays de Morestel, voir l'article de Nathalie Servonnat Favier dans le catalogue *François-Auguste Ravier* du Musée des Beaux-arts de Lyon (1996). Ces rencontres très stimulantes pour l'histoire de la peinture de paysage, ne caractérisaient en rien une unité formelle ou une ligne intellectuelle précise.



Bernard Walter EVANS (Birmingham, 1843 ou 1848 – 1922)

33. *Vue de Gourdon, près de Cannes, vers 1880*

Aquarelle,
67 x 101 cm.
Signé en bas à
droite : *BERNARD
EVANS.*

Après des études à l'école d'art de Birmingham, Bernard Walter Evans suit l'enseignement de Samuel Lines, peintre et dessinateur important qui contribua à faire de cette ville un centre artistique dans la première moitié du XIX^e siècle. En 1869, Evans s'installe à Londres où il se marie avec la fille d'un riche collectionneur d'art et éditeur de gravures. Il expose à la Royal Academy et à la New Water-Colours Society. C'est comme aquarelliste qu'il intègre en 1880 la Royal Society of British Artists, avant d'être élu en 1887 au Royal Institut of Painters in Water-Colors. Ses voyages réguliers dans le sud de la France autour de 1900 lui permettent de participer à des expositions dans lesquelles ses œuvres sont à plusieurs reprises remarquées et primées.

Imposante par son format, notre aquarelle représente la vallée des Gorges du Loup menant à Grasse près de Cannes. Evans a relevé très précisément la configuration topographique du lieu et a certainement accentué la profondeur du débouché. Le village médiéval de Gourdon accroché sur un pic en haut à gauche de la feuille est parfaitement reconnaissable au clocher de l'église et à une série d'arches de soutènement. Il s'agit du seul ensemble bâti témoignant d'une présence humaine dans un environnement sauvage et naturel préservé. L'artiste utilise au mieux les ressources de l'aquarelle pour travailler avec le plus de détails possible le paysage et mettre en opposition les terrains rocheux ou boisés. Il prête une grande attention à la restitution des effets de matière de la falaise surplombée par Gourdon. D'autre part, il traite de détails anecdotiques et pittoresques comme les chèvres du premier plan. Evans privilégie un point de vue en hauteur afin de donner une monumentalité à la vallée sans toutefois subir la domination des sommets.

La palette claire et transparente de Bernard Walter Evans est à mettre en relation avec les œuvres de deux artistes anglais proches de John Ruskin (1819-1900) : William Holman Hunt (1827-1910) et John Brett (1831-1902). L'intérêt pour les



ill. 1. John Brett, *Val d'Aosta*, 1858.
Huile sur toile, 87,6 x 68 cm. Collection Lord Lloyd-Webber.

détails et pour des harmonies chromatiques aquarellées rapproche Evans de cette section particulière des préraphaélites qui s'intéressent au genre du paysage et se détachent des sujets historiques au profit de recherches plus sensibles. En tant qu'artiste et collectionneur, John Ruskin a été très actif pour défendre l'art de son temps, d'abord en soutenant William Turner puis plus tard au milieu du siècle en écrivant sur des artistes intéressés par la captation des effets atmosphériques. Il achète par exemple le tableau de John Brett intitulé *Val d'Aosta* (1858, Lord Lloyd-Webber) et exalte dans ses notes la capacité de l'artiste à donner l'illusion sur la toile des différentes qualités de roches. Appartenant à la génération suivante, Evans n'a pas eu la chance de pouvoir bénéficier du soutien critique et économique d'une personnalité aussi forte que Ruskin, mais il a su intégrer à son œuvre ses enseignements. (G.P)



Gustave CAILLEBOTTE (Paris, 1848 – Gennevilliers, 1894)

34. *Vue du perron de la villa Médicis*, 1872

Huile sur panneau,
16 x 23 cm.
Signé en bas
à droite :
G. Caillebotte.

Bibliographie

Neville Rowley (dir.),
Villa aperta, cat.
exp. Rome, villa
Médicis (Milan :
Mondadori Electa,
2009), p. 14, repr.

Expositions

Rome, Villa Médicis,
Villa aperta, 2009.

Issu d'une riche famille bourgeoise, Gustave Caillebotte a consacré sa vie à l'art en tant que collectionneur et mécène des Impressionnistes, mais également comme peintre. Il entre dans l'atelier de Léon Bonnat en 1871 afin de préparer le concours d'entrée à l'École des Beaux-arts qu'il parvient à intégrer en 1873. Il reçoit un enseignement marqué par la peinture d'histoire et le portrait. Formellement c'est d'abord la manière naturaliste de Bonnat qui l'emporte dans son apprentissage. Lors d'un voyage en Italie, en 1872, Caillebotte démontre un fort intérêt pour la peinture de plein air et pour des dispositifs optiques permettant de spatialiser la scène comme dans les estampes japonaises. Ces premières recherches aboutissent au célèbre tableau *Rue de Paris* (1877) conservé au Art Institute of Chicago.

Notre *Vue du perron de la villa Médicis* date de ce séjour italien. Caillebotte s'intéresse au motif peu représenté du perron de la villa et s'écarte de la tradition iconographique dominante au XIX^e siècle qui, de Camille Corot (en 1828) à Maurice Denis (en 1898), privilégie un autre aspect du site : la grande vasque se détachant sur une vue de Rome. Par sa composition et son chromatisme, cette peinture peut être rapprochée d'une œuvre de 1875 intitulée *L'Yerres, effet de pluie*. Dans les deux cas, le sujet principal n'est pas représenté frontalement, des lignes obliques le décentrent, et les plans ne sont pas inscrits dans la profondeur mais ils sont étagés sur le plan vertical de la toile (la terre, la végétation...). L'artiste n'a pas l'ambition de peindre une vue idéale du lieu, mais il choisit des cadrages et un angle de vue originaux, parfois perturbants, qui permettent de percevoir différemment les espaces. Observés latéralement, le pavage géométrique en marbre est à peine suggéré, la sculpture en bronze qui domine la vasque (Mercure) semble déformée. Caillebotte parvient à faire abstraction de certains détails et réalise des coupes spatiales à la manière d'un photographe, afin de s'écartier au maximum d'une représentation totale, en suggérant par son cadrage un hors-champ. Il s'agit d'épuiser la multiplicité des regards qui peuvent être posés sur un



ill. 1. Gustave Caillebotte, *L'Yerres, effet de pluie*, 1875.
Huile sur toile, 81 x 59 cm.
Bloomington Indiana University Art Museum.

même lieu et de démontrer son caractère subjectif nécessitant la mobilité physique. Cette question sous-jacente dans notre vue de la villa Médicis prend de l'importance à Yerres (1875) lorsqu'il adopte successivement une vingtaine de points de vue pour tenter de saisir les spécificités du parc. Les travaux de l'historien de l'art Peter Galassi ont mis en évidence les recherches de Caillebotte sur la spatialisation et ont tenté d'expliquer sa méthode complexe de reconstruction de la réalité, qui pouvait nécessiter, pour certaines peintures importantes, des dizaines d'ébauches et d'études préalables. Assez rapidement exécutée, la *Vue du perron* est à placer au rang d'étude. L'audace de la mise en scène du morceau architectural trouve des équivalents chez l'Allemand Max Klinger, par exemple dans *Les Promeneurs* (1878) où un long mur de brique trace une diagonale artificielle. Dans les deux cas, l'artifice du point de vue devient le véritable objet de la peinture. (G.P)



Alexandre SÉON (Chazelles-sur-Lyon, 1855 – Paris, 1917)

35. Bréhat, plein soleil, vers 1894

Huile sur panneau,
16 x 24 cm.
Signé en bas à
droite : Alex. Séon.

Provenance

Collection privée.

La confrérie de l'ordre de la Rose-Croix fondée en France par Joséphin Péladan en 1889 tient une place importante dans l'émergence du symbolisme en peinture. À la fois spirituelle et artistique, la confrérie réunit des peintres, des écrivains, ou des musiciens souhaitant instaurer une forme d'idéalisme dans l'art. L'article d'Alphonse Germain publié dans *Art et critique* en 1890 présente l'élève et assistant de Puvis de Chavannes comme une des principales figures « symbolistes idéistes ». Lors du premier Salon de la Rose-Croix organisé au printemps 1892 à la galerie Durand-Ruel, *La Douleur* d'Alexandre Séon bénéficie d'une excellente réception.

À partir de 1894, Séon séjourne régulièrement sur l'île de Bréhat qu'il considère comme un lieu privilégié pour peindre dans une grande sérénité (il y fait d'ail-

leurs construire une maison)¹. Il réalise des marines de petits formats en variant les angles de vue sur les côtes de l'île et sur les masses de granit rose qui ponctuent son pourtour. Le collectionneur Alphonse Majola, membre de l'ordre de la Rose-Croix et ami de Séon, possédait plusieurs marines de Bréhat qui ont intégré les collections du Musée d'art moderne de Saint-Étienne à la suite d'un legs en 1918. Le musée des Beaux-Arts de Brest les a récemment présentés dans l'exposition *Les Peintres du rêve en Bretagne* (2006).

Dans notre paysage marin inédit, vidé de la présence humaine, tout semble figé dans un temps suspendu idéal. Il est à distinguer des œuvres conservées à Saint-Étienne (d'ailleurs légèrement plus tardives : 1903) qui montraient une légère houle ou quelques mouvements de ressac sur les rochers. Au contraire, *Bréhat, plein soleil* est caractérisé par un resserrement et une simplification de la composition. La ligne d'horizon partage équitablement le tableau et permet d'opposer les espaces de la mer et du ciel par une simple différence de tonalité de bleus. Les rochers sont baignés d'une lumière particulièrement intense et se découpent nettement sur l'eau. Le point de vue et la disposition des motifs choisis par Alexandre Séon évoquent un cadre de scène de théâtre ou suggèrent un dispositif de décor mis en perspective pour un opéra. Une machine à penser et à rêver. Cette forme de scénographie onirique a nourri plusieurs œuvres symbolistes plus tardives de l'artiste : *Les Lamentations d'Orphée* (1896, Musée d'Orsay) dans laquelle il réintroduit la forme du rocher breton dans la partie supérieure, et *La Sirène* (1896, Musée d'art moderne de Saint-Étienne) où il reprend la silhouette du voilier mais en lui donnant la couleur orangée du granit. (G.P.)



ill. 1. Alexandre Séon, *La Mer (la houle)*, 1903. Huile sur panneau, 15,5 x 24 cm. Saint-Étienne, Musée d'art moderne.



ill. 2. Alexandre Séon, *Marine (la vague)*, vers 1903. Huile sur bois, 15,5 x 24 cm. Saint-Étienne, Musée d'art moderne.

1. Au sujet des peintures réalisées à Bréhat, voir *Le Symbolisme, de Puvis-de-Chavannes à Fantin Latour, 1880-1920*, cat. exp. Villefranche-sur-Saône, Musée Paul Dini, 2011 ;

Les Peintres du rêve en Bretagne, cat. exp. Brest, musée des Beaux-Arts, 2006 ; *Les Peintres de l'âme, le symbolisme idéaliste en France*, cat. exp. Bruxelles/Paris, Musée d'Ixelles/Pavillon des arts, 1999.



LÉON POURTAU (Bordeaux, 1868 – mort en mer 1898)

36. *Vue d'un canal*

Huile sur carton,
23,8 x 32,8 cm.
Signé en bas
à gauche :
L. Pourtau.

En marge d'un article de Victor Barrucand sur l'œuvre de Léon Pourtau (1898), les lecteurs de *La Revue blanche* pouvaient découvrir le portrait gravé sur bois par Félix Vallotton de cet artiste disparu prématurément à l'âge de trente ans¹. Pourtau quitte très tôt sa famille bordelaise pour côtoyer les milieux artistiques parisiens et nourrir son intérêt pour le dessin. Par ailleurs, il développe ses dispositions pour la musique et rencontre les musiciens des Concerts Lamoureux qui l'aident à intégrer différentes formations musicales (café-concert de la Villette, puis un cirque qui fait le tour de la France). De retour à Paris en 1888, il entre au Conservatoire et obtient un premier prix de clarinette qui lui permet de jouer régulièrement dans des orchestres prestigieux et de donner des cours à Lyon. En parallèle de sa carrière musicale, il parvient à poursuivre son activité de peintre, mais il décide de partir deux ans comme concertiste à l'orchestre symphonique de Boston avec l'espoir d'économiser suffisamment pour consacrer tout son temps à la peinture. C'est lors de son retour en Europe qu'il meurt dans le naufrage du paquebot « La Bourgogne » en 1898. La seule exposition à laquelle il participa de son vivant est l'exposition annuelle des beaux-arts de Philadelphie (1896-1897) avec une toile intitulée *Quatre heures de l'après-midi*.

À Paris, Léon Pourtau côtoie le groupe des néo-impressionnistes et noue des liens d'amitié avec Georges Seurat qui lui enseigne la subtilité de la technique divisionniste, puis avec Louis Hayet, peintre respectable davantage intéressé par les phénomènes optiques des couleurs. Dans son texte manifeste (*D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*), paru en feuilleton dans *La Revue blanche* en 1899, Paul Signac impose Georges Seurat comme le chef de file du mouvement et en rédige une histoire remodelée de laquelle Hayet et Pourtau sont

volontairement exclus. Ils sont pourtant pleinement concernés par le rôle assigné à la couleur dans la réalisation du tableau et par son application divisionniste. Son œuvre relativement restreinte en raison de la brièveté de sa vie compte principalement des paysages et quelques scènes d'intérieurs dont l'iconographie fait penser aux premières œuvres pointillistes de Seurat.

Notre paysage montre une vue de canal le long duquel sont groupées quelques maisons. La composition parfaitement tenue est construite autour d'une diagonale qui partage le sujet en deux : opposant strictement le milieu aquatique du premier plan et la rive dans la partie supérieure. La structure de l'image est à rapprocher des peintures d'Alfred Sisley et en particulier de ses travaux sur les inondations à Port-Marly qui adoptent un point de vue placé au milieu de l'eau. Mais la touche privilégiée par Pourtau se rapproche de celle d'un Seurat : des juxtapositions de points de couleurs relativement fins. Les reflets sur l'eau sont constitués de traits gris, blancs et verts pour la partie correspondant au miroitement du toit enneigé, tandis que ceux de la maison mêlent du vert, de l'orange et du jaune pour donner l'illusion d'une ombre. Les effets ménagés pour rendre le canal sont particulièrement remarquables. Avec beaucoup de finesse l'artiste parvient à suggérer une profondeur tout en animant la surface. La palette de tons éteints et salis qu'il privilégie pour son sujet hivernal n'est pas courante au sein du groupe néo-impressionniste et démontre sa capacité à utiliser d'une manière singulière des outils hérités. (G.P.)

1. Voir *Peintures néo-impressionnistes*, cat. exp. Pontoise, Musée Pissarro, 1985 ;

Victor Barrucand, « Léon Pourtau », *La Revue blanche*, mai-août 1898, t. XVI, 1891, p. 549-550.



Helmer Jonas H. OSSLUND (Tuna, 1866 – Stockholm, 1938)

37. Åre, 1904

Huile sur papier maroufflé sur panneau, 23,5 x 33 cm. Signé, localisé et daté en bas à droite : *Helmer Osslund. Åre/1904.*

Inscription manuscrite au revers :
« Julhälsning till Ernst och Hildur Senander Julen 1916 från Konstnären Helmer Osslund » [joyeux Noël à Ernst et Hildur Senander, Noël 1916 de la part de l'artiste Helmer Osslund].

Le peintre suédois Helmer Osslund débute sa carrière comme peintre sur céramique dans une fabrique artisanale. Il fait preuve d'une habileté pour ce travail décoratif et ornemental, mais se lasse assez rapidement de son caractère répétitif et préfère se consacrer pleinement à la peinture. Osslund voyage pendant plusieurs années en Europe pour construire sa culture artistique et se confronter aux maîtres du passé (Écosse, Pays-Bas, Allemagne, Italie). À Paris, il reçoit les conseils de Paul Gauguin et du Danois Jens Ferdinand Willumsen : deux figures majeures qui lui enseignent le synthétisme du paysage et des associations chromatiques symbolistes. Dès 1898, Osslund rentre en Suède et s'installe dans la région du Norland, territoire reculé et sauvage qui n'était guère prisé des artistes. Lors de longues promenades qui lui permirent d'expérimenter physiquement d'immenses étendues, il réalisait de nombreuses peintures sur le motif dans un style rapide. Il travaille souvent avec des brosses ou des pinceaux épais qui laissent visibles le processus de création et l'application de la matière picturale. Les supports sont souvent des papiers de récupération de petites dimensions qu'il pouvait facilement transporter.

La plupart de ses œuvres connues et exposées (principalement en Suède) sont des paysages, mais une exposition monographique présentée en 2009 à Stockholm a démontré qu'il excella également dans le genre du portrait (souvent des portraits d'attitudes non posés). Il reçut par ailleurs plusieurs commandes

privées dont quelques paysages pour son ami et bienfaiteur le consul Emil Matton, pour qui il exécuta quatre grands tableaux représentant les saisons. Il s'agit d'œuvres nourries par des observations géographiques précises mais largement retravaillées en atelier. Les motifs ornementaux simplifiés et épurés sont directement tirés de son expérience de céramiste. Le prince Eugen de Suède (1865-1947) compte également parmi ses plus importants soutiens.

Notre paysage situé dans les environs de Åre, une région particulièrement montagneuse, est daté de 1904. Osslund réduit à quelques masses colorées les caractéristiques du site représenté et prend le motif comme prétexte pour travailler sur des rapprochements chromatiques particuliers. Il prend en considération la couleur du support et en conserve certaines parties en réserve pour le ciel ou les détails brossés avec très peu de matière brune.

En marge des grands mouvements du début du siècle qui préparent l'expressionnisme (*Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*...), Osslund démontre une sensibilité pour les nouvelles formes de représentation et une capacité à enrichir d'une manière personnelle des idées en germe en Allemagne (Ernst Ludwig Kirchner) ou dans les pays nordiques (Edvard Munch). Peintre encore méconnu hors de son pays, Helmer Osslund a fait l'objet d'une étude monographique importante menée par Nils-Göran Hökby, conservateur au Nationalmuseum de Stockholm, mais ses recherches demeurent inabouties en raison de sa mort en 2002. Son travail a essentiellement documenté la biographie et le parcours du peintre (une exposition est revenue sur ses résultats en 2008¹). Toutefois, il reste à analyser les apports et les liens de cet artiste avec les avant-gardes européennes, en particulier pour mieux situer le formalisme de ses œuvres qui ne fut jamais vraiment étudié. (G.P.)



ill. 1. Helmer Jonas H. Osslund, *L'Automne*, 1910. Huile sur toile. Stockholm Nationalmuseum.

1. Voir le catalogue de l'exposition Lena Holger, *Helmer Osslund*, cat. exp.

Prince Eugen Waldemarsudde, Stockholm, 2008-2009 (Stockholm : Éditions Waldemarsudde, 2009).



Crédits photographiques

Didier Michalet

pour toutes les œuvres
exposées, excepté :

Cat. 4 : Alain Basset.

Cat. 8, 13, 17 et 23 :

Thierry Jacob.

Cat. 24, 25 : Michel Laporte.

Illustrations :

p. 18 : Rome,
Accademia di San Luca.

p. 42 : Rome,
Paolo Antonacci.

p. 54 : P. Tournier,
musées de Mâcon.

p. 64 : Lyon,
musée des Beaux-Arts.

p. 66 : Bourg-en-Bresse,
musée de Brou,
cliché Hugo Maertens.

p. 72 : Collection
of Lord Lloyd-Webber.

p. 76 : Bloomington,
The Indiana University
Art Museum,
cliché Michael Cavanagh
et Kevin Montague.

p. 78 : Saint-Étienne,
Musée d'art moderne.

p. 82 : Stockholm,
Nationalmuseum.

Conception graphique :
Jérôme Séjourné / Perluette
Imprimerie Chirat (Loire)

En couverture :
Hubert Robert (cat. 8)

Knud BAADE

Gustave CAILLEBOTTE

Antoine CHINTREUIL

Jean-Antoine CONSTANTIN

Gustave COURBET

Louis CRETEY

Gaspard DUGHET

Bernard Walter EVANS

Carl Johan FAHLCRANTZ

Paul FLANDRIN

Johann Jakob FREY

Johannes GLAUBER

Jean-Michel GROBON

Théodore GUDIN

William HAMMER

Louis JANMOT

Marcus LARSSON

Helmer OSSLUND

Augustin PAJOU

Giovanni Paolo PANINI

Jean-Baptiste PILLEMENT

Léon POURTAU

Auguste RAVIER

Hubert ROBERT

Alexandre SÉON

Bernhard STANGE