

Thomas Couture

(Senlis 1815 - 1879 Villiers-le-Bel)

*La Main de Maître de Bénazé,
étude pour L'Avocat plaidant*



Thomas Couture,
*La Main de Maître de Bénazé,
étude pour L'Avocat plaidant,*
vers 1875,
huile sur toile,
33 x 41 cm,
monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. ».

Provenance :

Collection George Peter Alexander Healy
(1813-1894), Chicago et Paris.
Galerie Heim-Gairac, 1988.
Collection Bruno Foucart (1938-2018).
Paris, commerce d'art.

Exposition :

*Catalogue des œuvres de Th. Couture
précédé d'un essai sur l'artiste par Roger
Ballu* (cat. exp., Paris, Palais de l'Industrie,
septembre 1880), Paris, A. Quantin
& Cie, 1880, n° 201 (comme « Main
mi-ouverte ; Étude pour le tableau
"L'Avocat". (Appartient à M. Healy.) ».

Thomas Couture, originaire
de Senlis, suit l'enseignement
du baron Gros de 1830 à
1835, avant d'intégrer l'atelier de Paul
Delaroche. Il arrive second au prix de
Rome de 1837, et se détourne alors de la
tradition académique. *Les Romains de*

la Décadence, exposé au Salon de 1847,
lui vaut une médaille de première classe.
Le tableau, acheté par l'État, lui permet
d'accéder à la notoriété. Les critiques y
voient une synthèse des styles classique
et romantique, un exemple du « juste
milieu ». Il ouvre un atelier et reçoit
d'importantes commandes officielles,
telles que *L'Enrôlement des Volontaires* en
1848, et *Le Baptême du Prince Impérial*
en 1856, laissées en partie inachevées.
Pendant les années 1850, Couture
bénéficie du soutien du pouvoir en place.
La fin de cette décennie marque un
tournant majeur dans sa carrière. Une
campagne de presse menée contre lui en
1857, remettant en cause son intégrité,
le pousse à se retirer dans sa ville natale
dès 1860. Il travaille alors dans un
atelier que la ville de Senlis met à sa
disposition, la chapelle de l'ancien palais
épiscopal, devenu musée depuis 1981¹.

¹. Voir à ce sujet : Olivia Voisin, Thierry Cazaux, *Thomas
Couture, romantique malgré lui*, Montreuil, Gourcuff, 2015,
pp. 7-19.



ill. 1 : Thomas Couture, *Pierrot en correctionnelle*, huile sur panneau, 32,2 x 39,2 cm, monogrammé en bas à gauche : « T. C. », Cleveland Museum of Art.

Avant même sa retraite senlisienne et ses déboires parisiens, Couture, désabusé, développe progressivement une tendance à l'aigreur et à la misanthropie. À la manière de Daumier, il tourne en dérision les hommes de loi, politiciens, financiers, médecins et courtisans. Il utilise les caractères grotesques de la *Commedia dell'arte* pour dépeindre sa vision acerbe de la société du Second Empire. Dans *La Commandite* (vers 1860), Couture met en scène un gérant vêtu en Arlequin qui commente à trois personnages établis (un noble, un militaire, un magistrat)

les dépenses liées à la glotonnerie de Pierrot. Dans le même esprit, *Pierrot en correctionnelle* (ill. 1), conçu en 1859 et poursuivi jusqu'en 1863, nous montre l'incompréhension d'un pauvre malheureux, jugé pour avoir volé des victuailles dans la cuisine d'un restaurant, désespéré face à la justice des riches qui s'abat sur lui. La plaidoirie de l'avocat-Arlequin, que l'on sent véhémement, est inutile, les deux juges étant envahis par « le sommeil du juste », selon les propres termes de Couture.



ill. 2 : Thomas Couture, *Le Tribunal de Senlis*, étude pour *Pierrot en correctionnelle*, crayon conté noir sur papier, 270 x 430 mm, signé en bas à gauche : « T. C. », Beauvais, MUJO, musée de l'Oise.



ill. 3 : Thomas Couture, *L'Avocat plaidant*, vers 1875, plume et encre brune sur papier, 142 x 177 mm, signé en bas à gauche : « T. C. », Senlis, musée d'Art et d'Archéologie.

Parmi les nombreux dessins préparatoires exécutés vers 1860 par Couture pour *Pierrot en correctionnelle*, figure une vue du tribunal de Senlis, qui sert de cadre à la scène (ill. 2) : au sein de l'assemblée d'hommes peuplant la salle d'audience, on distingue, à droite, la silhouette d'un avocat debout au deuxième rang. Son attitude est similaire à celle de Maître de Bénazé dans *L'Avocat plaidant*, toile aujourd'hui disparue, peinte quelques années avant le décès de l'artiste, vers 1875. Cette composition est connue grâce à un dessin de même sujet, exécuté

à la plume, et conservé au musée de Senlis (ill. 3). La physionomie du juriste, identifié comme Théodore-Auguste de Bénazé (1829-1912), avoué à Senlis, est saisie alors qu'il est dans l'action de son discours : il s'appuie à la barre, la main gauche posée sur un recueil, tout en esquissant un geste oratoire de la main droite. Quoique plus tardive et n'ayant pas servi à la composition finale de *Pierrot en correctionnelle*, cette effigie de l'avocat trouve sa place dans la galerie des portraits qui dérivent directement de cette œuvre.



ill. 4 : Thomas Couture, *La Tête de Maître de Bénazé*, étude pour *L'Avocat plaidant*, vers 1875, huile sur toile, 37,8 x 45,8 cm, monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. », Art Gallery of Hamilton (Canada, Ontario).

Notre ébauche, qui représente un détail de la main droite de Maître de Bénazé, s'inscrit dans le cadre des recherches de Couture pour *L'Avocat plaidant*. L'artiste réalise également deux autres esquisses peintes pour cette œuvre : une tête (ill. 4) et une main feuilletant un livre (ill. 5), actuellement conservées dans la collection Joey and Toby Tenenbaum à la Art Gallery of Hamilton au Canada.

La composition d'ensemble et les trois études ont été exposées lors de la rétrospective sur Couture au Palais de l'Industrie, en 1880². *L'Avocat plaidant* appartenait alors au fondateur Ferdinand Barbedienne (1810-1892), proche de Couture et collectionneur des œuvres du peintre³. Le détail du visage était encore entre les mains de madame Couture, tandis que les deux mains étaient en

2. *Catalogue des œuvres de Th. Couture précédé d'un essai sur l'artiste par Roger Ballu* (cat. exp., Paris, Palais de l'Industrie, septembre 1880), Paris, A. Quantin & Cie, 1880, sous les numéros 198 à 201.

3. On retrouve *L'Avocat plaidant* dans la vente après-décès de Barbedienne, 2-3 juin 1892, sous le numéro 48.



ill. 5 : Thomas Couture, *La Main gauche de Maître de Bénazé feuilletant un livre*, étude pour *L'Avocat plaidant*, vers 1875, huile sur toile, 33,8 x 42 cm, monogrammé (en bas à gauche) : « T. C. », Art Gallery of Hamilton (Canada, Ontario).

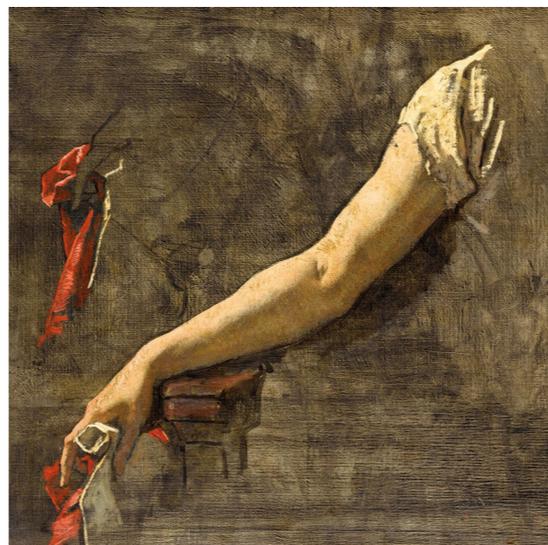
possession du célèbre portraitiste américain George Pierre Healy (1813-1894), fidèle ami de Couture.

Les trois esquisses pour *L'Avocat plaidant* illustrent parfaitement la méthode de travail de Couture : avant de mettre en place la composition d'un tableau, l'artiste multiplie les croquis et ébauches pris sur le vif, en décrivant une grande variété d'attitudes.

Ces études préparatoires témoignent de l'observation fine et rigoureuse du peintre, et montrent son intérêt pour la spontanéité du premier jet : Couture associe, au geste vigoureux de la main droite, l'air assuré et convaincant de l'homme de loi qui plaide avec éloquence, tandis que la main gauche cherche une jurisprudence en feuilletant nerveusement un ouvrage juridique. Dans sa *Méthode*, destiné à ses élèves, il prône le travail instantané : « Si vous



ill. 6 : Thomas Couture, *Main avec plume et encrier*, étude pour *L'Enrôlement des Volontaires*, vers 1848, huile sur toile, 45,5 x 38 cm, Compiègne, musée national du Palais.



ill. 7 : Thomas Couture, *Bras droit, main avec rouleau et draperie*, étude pour *La Noblesse*, 1867-1877, huile sur toile, 65 x 81,5 cm, Compiègne, musée national du Palais, en dépôt à Senlis, musée d'Art et d'Archéologie.

prenez des modèles, [...] surprenez-les ; qu'ils ignorent que vous les regardez. Quelques lignes tracées rapidement, vos observations et quelques notes prises sur le feu de vos impressions vous guideront bien mieux que ces affreux modèles qui vous égarent [...]»⁴.

Cette habitude, qui l'a souvent amené à abandonner une série ébauchée à seule fin d'en entreprendre une autre, explique le titre donné à son exposition posthume : « L'Apothéose de l'Incomplet ». En effet, le désir de préserver avant tout sa première impression est à l'origine de l'état fragmenté et souvent inachevé de l'œuvre de Couture.

Couture s'intéresse, comme les grands maîtres de la Renaissance, aux possibilités picturales qu'offre la main humaine. Sa production comporte de nombreuses esquisses illustrant ce thème. La main avec une plume et un encrier, préparatoire à *L'Enrôlement des Volontaires* (vers 1848) et le bras tenant un rouleau, étude pour *La Noblesse* (vers 1867-1877) comptent, avec les deux ébauches de mains pour *L'Avocat plaidant*, parmi les plus beaux exemples du genre (ill. 6 et 7).

Le motif de la main formant une pince trouve sa source dans l'Antiquité et dans l'iconographie chrétienne : en joignant le pouce et l'index, les orateurs de l'Agora et du Sénat de la Grèce antique exprimaient les notions de perfection et d'excellence. Les premières représentations du Christ dans les icônes byzantines le montrent la main droite levée et les doigts repliés de façon codifiée afin de former les lettres IC XC, abréviation de Jésus-Christ en grec⁵. L'équivalent moderne du Christ bénissant se retrouve dans le geste du magistrat qui tente d'asseoir son autorité dans le domaine temporel. Ce détail exprime à lui seul la force de persuasion de l'orateur, qui associe à ses arguments une gestuelle précise et mesurée, afin de garantir sa bonne foi.

Notre ébauche, par sa complexité, constitue un tour de force saisissant. L'œuvre, brossée dans un camaïeu de bruns et d'ocres, baigne dans une atmosphère presque rembranesque. Le peintre, qui se concentre sur l'essentiel, n'esquisse que sommairement la manche, afin que toute l'attention soit portée sur la main, décrite avec vigueur et réalisme. Le puissant clair-obscur, le cadrage resserré et le fond sombre frotté confèrent une tension dramatique et une théâtralité fascinante à cette étude.

À l'instar d'autres esquisses très poussées, *La Main de Maître de Bénazé* peut être considérée comme l'expression la plus achevée de l'activité créatrice du peintre. Elle acquiert l'importance d'une œuvre autonome, en dépit de sa fonction première. La présence du monogramme « T. C. », en bas à gauche, confirme que notre toile dépasse, aux yeux de l'artiste, son statut de simple étude préparatoire. Couture, qui montre ici un amour sincère pour son métier, parvient à donner aux détails une profondeur souvent absente dans ses œuvres finales.

Amélie du Closel

4. Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1868, p. 52.

5. Denys de Fourny, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 455.

Cette esquisse de Thomas Couture a connu une trajectoire des plus fascinantes puisqu'elle fut d'abord la propriété du peintre George Peter Alexander Healy (1813-1893). Artiste itinérant et populaire, il se rendit à Paris en 1834 où il fréquenta l'atelier du baron Gros. C'est probablement au sein de celui-ci que Healy a rencontré Thomas Couture avec qui il se lia d'amitié. Portraitiste de la haute société américaine et européenne, il réalisa notamment des effigies d'Abraham Lincoln, d'Ulysses S. Grant et du pape Pie IX. La présence de cette esquisse au sein de sa collection est un témoignage direct de l'ancienneté des relations qui unissent la France et les États-Unis à travers l'amitié de deux artistes notables. Autre signe de cette proximité entre eux, George Peter Alexander Healy emporta avec lui à Chicago un tableau représentant *Le Fils prodigue* peint par Couture.

Après un passage par la galerie Heim-Gairac à la fin des années 1980, cette esquisse de Thomas Couture intégra la collection de l'historien de l'art Bruno Foucart (1938-2018). Pionnier dans la préservation du patrimoine architectural du XIX^e siècle, il fut également professeur à l'Université Paris IV, membre de plusieurs cabinets ministériels et secrétaire général de l'Institut Napoléon. Ardent défenseur de la peinture religieuse du XIX^e siècle, Bruno Foucart contribua grandement à sa réhabilitation en lui consacrant sa thèse de doctorat d'État.

Elle fut publiée aux éditions Arthena en 1987 et reste encore aujourd'hui une référence sur le sujet. Thomas Couture est par ailleurs cité dans cette somme où Bruno Foucart s'intéressa notamment à ses réalisations pour la chapelle de la Vierge à Saint-Eustache. À cette occasion, il le qualifia de « peintre de tradition et d'avenir, incompris de la critique cléricale ». Le nom de l'artiste reviendra plusieurs fois sous sa plume, il le désigna aussi de « maître génial de Manet [...] et de dieu abhorré de l'éclectisme ». Bruno Foucart souligna en outre « que le vrai génie de Couture était peut-être celui de l'esquisse ». Comme pour de nombreux artistes du XIX^e siècle, il s'est lamenté de son manque de reconnaissance en France et estimait en 1972 que « les seules belles expositions Couture des dernières années ont été le fait des États-Unis ». La présence de cette esquisse au sein de sa collection témoigne de son attachement au peintre. Cette notion d'amour de l'œuvre tenait par ailleurs une place majeure dans sa pratique de l'histoire de l'art. Comme l'a souligné Alain Mérot, Bruno Foucart avait une approche passionnée et passionnante de la discipline : « Quand ce débroussaillage, ce déshabillage [par l'histoire de l'art] rendent l'œuvre à elle-même, dans son essentiel et sa nudité, alors tout est ouvert au coup de foudre, au ralliement qui fait que plus l'on comprend et plus l'on regarde, plus l'on aime¹. »

Maxime Georges Métraux

1. Alain Mérot, « Pourquoi il faut relire Bruno Foucart, engagé et généreux », *Grande Galerie, Le Journal du Louvre*, n° 43, printemps 2018, pp. 88-89.

