



Jean-François Millet,
L'enfant au livre, portrait présumé de Jules Valmont,
vers 1841, huile sur toile, 56 x 48 cm.

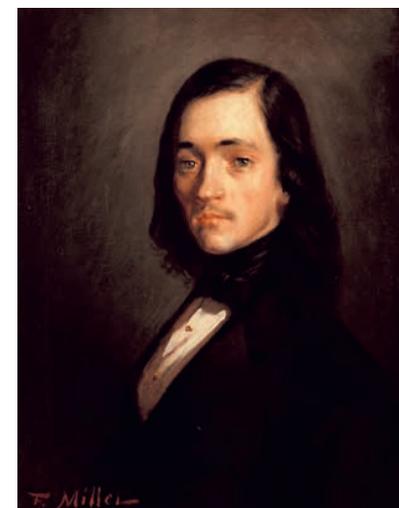
Jean-François Millet

(Gruchy 1814-1875 Barbizon)

*L'enfant au livre,
portrait présumé de Jules Valmont*

Comme l'a révélé le travail fondamental de Lucien Lepoittevin¹, les portraits de Jean-François Millet appartiennent presque exclusivement à sa période de formation. Le jeune peintre est initié au genre à Cherbourg par ses premiers maîtres, Bon Dumoucel dit Mouchel, ancien élève de David, et Théophile Langlois, ancien élève de Gros. En 1837, il obtient une bourse d'études du conseil municipal de Cherbourg pour compléter sa formation à Paris, au contact des grands maîtres exposés au musée du Louvre et dans l'atelier de Paul Delaroche. Après avoir été admis au Salon, il revient à Cherbourg en 1840 et reçoit plusieurs commandes de la bourgeoisie locale.

Les premières effigies du jeune artiste représentent d'austères portraits en buste, de face ou de trois-quarts, sur un fond uni, sans accessoire (ill. 1). À partir de 1840, les modèles adoptent progressivement des poses plus naturelles tandis que le format des toiles s'agrandit, laissant apparaître les mains, à l'instar du portrait posthume de l'ancien maire



ill. 1. Jean-François Millet,
Portrait d'homme,
vers 1840,
huile sur toile, 47 x 59 cm,
Tokyo, Fuji Art Museum.

1. Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet portraitiste, essai et catalogue*, Paris, 1971.



ill. 2. Jean-François Millet, *Portrait de Javain, maire de Cherbourg (1830-1833)*, 1841, huile sur toile, 100 x 81 cm, Cherbourg, musée Thomas-Henry.



ill. 4. Jean-François Millet, *Pauline Ono en robe bleue*, vers 1841, huile sur toile, 73 x 60 cm, Cherbourg, musée Thomas-Henry.



ill. 3. Salle de réserve du musée Thomas-Henry à Cherbourg. *L'Enfant au livre* est placé sur un chevalet, à droite, devant les portraits de Jean-François Millet (à l'exception du portrait d'homme ovale).

de Cherbourg, que Millet réalise à la demande de la municipalité (ill. 2).

Les sources textuelles sont fort rares pour cette brève période du retour à Cherbourg. En réalité, les principaux documents dont nous disposons pour cette époque sont les tableaux eux-mêmes. Plutôt que de chercher à faire correspondre notre toile avec de laconiques mentions de portraits perdus, nous avons effectué une confrontation avec les œuvres de jeunesse réunies dans les réserves du musée de Cherbourg, dont la conservatrice, Madame Louise Hallet, nous a généreusement ouvert les portes (ill. 3). Cet exercice de comparaison directe nous a permis de confirmer la cohérence stylistique de *L'Enfant au livre* avec les œuvres de Jean-François Millet et

de proposer une datation proche du portrait en robe bleue de Pauline Ono, soit vers 1841 (ill. 4).

Si l'on juxtapose notre tableau avec les portraits de Pauline Ono et de Louise-Antoinette Feuardent, on est immédiatement saisi par l'évidente parenté formelle entre ces trois œuvres (ill. 5). On observe en effet le même cadrage à mi-corps, juste sous le coude, la même sobriété de mise en page sur un fond gris-brun, largement brossé en touches parallèles qui laissent deviner la toile par transparence, la même pose de trois-quarts du modèle qui fixe calmement le spectateur de son regard en léger surplomb, le même camaïeu bleu-nuit pour le costume, le même éclairage violent qui modèle les visages



ill. 5. Comparaison entre *L'enfant au livre* et les portraits de Louise-Antoinette Feuardent, 1841, huile sur toile, 73,3 x 60 cm, Los Angeles, Getty Museum (au centre), et *Pauline Ono en robe bleue*.



ill. 6. **Jean-François Millet**,
L'enfant au livre,
détail de la main droite.



*Portrait de Louise-Antoinette
Feuarent*,
détail de la main gauche.



Pauline Ono en robe bleue,
détail de la main droite.



ill. 7 **Jean-François Millet**,
L'enfant au livre, détail.



Pauline Ono en robe bleue,
détail.



L'enfant au cerceau,
détail.

et, détail étrange et remarquable, le même choix de ne représenter qu'une seule main, second point lumineux du tableau à l'aplomb des figures. Ces mains « uniques » présentent également les mêmes doigts longs et fuselés, dont les deux dernières phalanges adoptent une forme conique très singulière (ill. 6). Si l'on pénètre plus

avant dans la matière des tableaux, on constate un traitement identique de la couche picturale, particulièrement visible dans le modelé des visages. Les rehauts de lumière sur la chevelure et le front de notre garçonnet sont semblables aux touches de matière écrasées sur le front de Pauline Ono.

Ces deux visages se caractérisent également par la même façon d'animer le regard à l'aide d'une pointe de blanc posée sur le haut de la pupille et d'un filet de lumière au ras de la paupière inférieure (ill. 7).

On observe exactement les mêmes empâtements et les mêmes accents de lumière dans le célèbre *Enfant au cerceau* du musée de Grenoble (ill. 8), dont la

ill. 8. **Jean-François Millet**,
L'enfant au cerceau, 1841,
huile sur toile, 112,7 x 89 cm,
musée de Grenoble.





ill. 9. **Théodore Géricault**,
Portrait de Louise Vernet enfant,
dit *L'enfant au chat*,
vers 1818, huile sur toile, 60,5 x 50,5 cm,
Paris, musée du Louvre.

ressemblance avec notre jeune garçon est frappante. Cette analogie relève-t-elle d'une familiarité purement stylistique ou traduit-elle une parenté réelle, voire une identité entre les deux modèles ?

Contrairement aux premiers portraits de Millet, où les figures sont peintes en



ill. 10. **Jean-François Millet**,
L'enfant au livre, détail.

buste ou à mi-corps sur un fond neutre, la silhouette de *L'enfant au cerceau*, représenté en pied, se détache sur un paysage très élaboré. Cette œuvre, qui constitue le couronnement de l'art de Millet dans ce genre, n'est pas sans rappeler les portraits d'enfants de Théodore Géricault, en particulier celui de Louise Vernet dont la robe turquoise fait écho à la tunique du garçonnet (ill. 9). La filiation entre Millet et son illustre aîné n'est vraisemblablement pas fortuite. Fille du peintre Horace Vernet, Louise épouse Paul Delaroché en 1835. Deux ans plus tard, celui-ci devient le professeur de Millet aux Beaux-Arts. Il y a fort à parier que le jeune artiste a vu *L'enfant au chat* de Géricault chez les Delaroché-Vernet et qu'il a été durablement marqué par l'étrange



L'enfant au cerceau,
détail.

présence physique de la jeune fille. On retrouve ainsi dans le tableau de Grenoble, tout comme dans notre portrait, cette singulière insistance sur les dysmorphies de l'enfant, dont la tête est plus grosse que le reste du corps, et cette même maturité inattendue dans le regard.

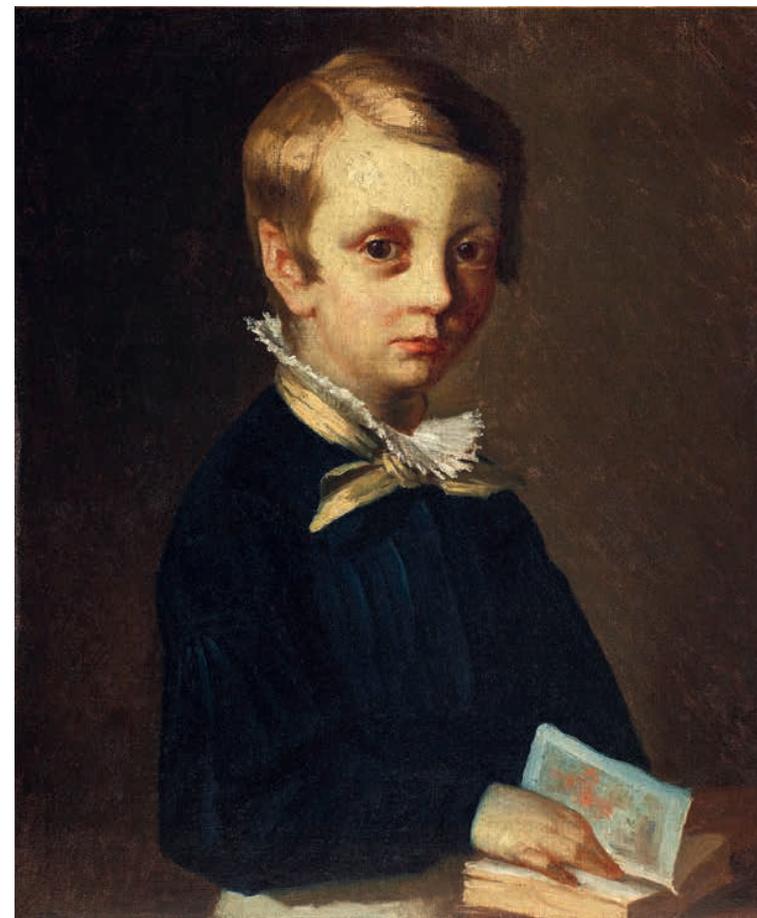
Si l'on juxtapose les visages de notre garçonnet et celui de *L'enfant au cerceau*, on observe de nombreux caractères communs : même front large et bombé, mêmes cheveux châtain séparés par une raie sur le côté droit, même forme des sourcils, même arc de cupidon et même fossette au bas du menton, trait héréditaire s'il en est (ill. 10). Ces ressemblances ne tiennent pas uniquement au pinceau de l'artiste mais au fait qu'il s'agit, selon nous, du même individu.



ill. 11. Jean-François Millet,
Portrait de Maître Valmont, vers 1841,
huile sur toile, 100 x 80 cm,
Cherbourg, musée Thomas-Henry
(dépôt du Louvre).



ill. 12. Jean-François Millet,
Portrait de Madame Valmont, vers 1841,
huile sur toile, 101,3 x 81,6 cm,
Saint-Louis, Art Museum.



L'identité de *L'enfant au cerceau* est clairement établie par la provenance du tableau resté dans la famille du commanditaire jusqu'en 1889 et acquis pour le musée de Grenoble en 1897². Il s'agit de Jules Valmont, le fils du notaire cherbourgeois qui a rédigé le contrat de mariage entre Jean-François Millet et Pauline Ono le 16 novembre 1841. À cette occasion, le peintre réalise les portraits du notaire, Jacques Alphonse

Valmont (ill. 11) et de sa femme Célestine David (ill. 12).

Les portraits en pendant des époux sont cependant fort différents du portrait théâtralisé de Grenoble, où leur fils Jules, né en 1836, est représenté en pied dans un décor de paysage à l'antique.

Les époux Valmont, cadrés à mi-cuisses, sont sobrement assis devant un fond gris, simplement animé par quelques accessoires qui indiquent leur rang et évoquent un intérieur bourgeois. D'un point de vue strictement formel, ces deux pendants ne constituent pas avec le portrait de Grenoble un ensemble homogène. À l'inverse, la composition,

le cadrage, le décor et la lumière de notre tableau sont parfaitement cohérents avec les portraits des époux. On peut donc se demander si notre *Enfant au livre* n'a pas été réalisé au même moment que les effigies du couple Valmont, et si ce groupe n'est pas antérieur à la

commande, beaucoup plus ambitieuse, de *L'enfant au cerceau* dans un paysage. Les dimensions réduites de notre toile et l'historique incomplet des deux pendants ne nous permettent cependant pas de l'affirmer.

LILAS SHARIFZADEH

2. Cf. *La collection du musée de Grenoble. Peintures et sculptures du XIX^e siècle*, sous la direction de Catherine Chevillot, Grenoble, 1994, pp. 218-220.