

Catalogue 2022



Galerie Hubert Duchemin

Catalogue 2022

Tableaux et dessin
de Francisque Millet à Ronan Barrot

Catalogue

Amélie du Closel
Ambroise Duchemin
Eugénie Duchemin
Raphaël Mallet
Maxime Georges Métraux
Marie Pingaud
Carola Scisci

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com



REMERCIEMENTS

Que soient ici vivement remerciés de leur aide,
de leur écoute patiente et de leurs conseils avisés :

Stéphane Barbier-Mueller, Ronan Barrot,
Antoine Béchet et son équipe, Étienne Bréton, David Champion,
Vincent Chenal, Baptiste Chopart, Céline Degoulet, Florence Delteil,
Jacques Dio, Davide Dotti, Guillaume Duchemin,
Flavie Durand-Ruel, Éric Fallas, Céline Legouvet,
Amandine Métraux, Jan-Stefan Ortmann, Alice Panhard, Marie Pingaud,
Marguerite de Sabran, Jacques Sargos, Tugdual Savi, Michel Schulp,
Nicolas Schwed, Antoine Scotto d'Abusco, le Studio Sebert, Zoë Selle,
Sylvie Tailland, Jean-Pascal Viala, Philippe Vichot,
Alexandre Wakevitch, Gabriel et Yvonne Weisberg.

Direction et réalisation du catalogue : Amélie du Closel
Relecture et correction : Sylvie Tailland

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2022.

Sommaire



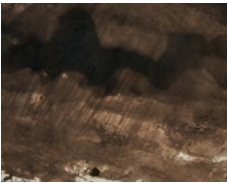
Francisque Millet
Paysage classique
p. 8



Giacomo Ceruti
Portrait de carlin
p. 16



Hans Heinrich Plötz
Portrait d'un jeune homme nourrissant un maki
p. 24



Victor Hugo
Maison isolée sous l'orage
p. 32



Armand Guillaumin
Paysage près de Pontoise
p. 38



Théodule Ribot
Autoportrait
p. 46



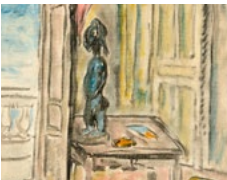
Eugène Boudin
Étude de bord de mer avec des voiliers
p. 54



Charles Lacoste
La Maison Jeanne d'Albret à Orthez
p. 60



Benjamin-Constant
Lion dans le désert
p. 68



Paul Guillaume
La Chambre de l'artiste à Nice
p. 78



Ronan Barrot
Portrait de Bernard Sberro, dit « le Rabin »
p. 84

Bibliographie
p. 92



Jean-François Millet dit Francisque Millet

(Anvers 1642 – 1679 Paris)

Paysage classique



Jean-François Millet dit Francisque Millet,
Paysage classique,
huile sur papier marouflé sur toile,
28,2 cm de diamètre.

Né à Anvers en 1642, Jean-François Millet est le fils de Jean Millet, sculpteur sur ivoire. Ce dernier s'était établi dans les Flandres, accueilli par le prince de Condé qui l'employait comme ouvrier dans son palais. Après la mort de son père, Francisque Millet est formé par Laureys Franck, peintre d'histoire et de paysage, qui l'emmène à Paris en 1659-1660. Notre jeune artiste est influencé par le Flamand Abraham Genoels (1640-1723), un célèbre paysagiste baroque qui a fait le voyage en Italie. Si les paysagistes de l'école italienne sont une source d'inspiration évidente pour notre peintre, celui-ci n'est probablement jamais allé dans la péninsule¹.

Bien qu'agréé en 1673 par l'Académie royale de peinture et de sculpture, Millet ne se montre pas intéressé par une carrière officielle : il ne peint finalement pas le tableau qui lui a été demandé pour sa réception, et, la même année, il essuie des remontrances pour des cotisations impayées. Malgré cette nonchalance qui lui vaut une mauvaise réputation, le peintre est autorisé à exposer au Salon de 1673. Sa mort précoce en 1679 le surprend en plein succès, au point que Florent Le Comte soupçonne certains envieux de l'avoir empoisonné².

Bernard Biard distingue trois sources d'inspiration dans l'œuvre de Millet³ : la première partie de sa carrière porte la marque de la peinture flamande, le peintre accordant une grande

1. Bernard Biard, « Francisque Millet : le paysage en France de 1650 à 1700 », *Dossier de l'art*, février 2013, n° 93, p. 6.

2. Florent Le Comte, *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, 3 vol., Paris, E. Picart, N. Le Clerc, 1699-1700.

3. Bernard Biard, *op. cit.*, p. 14.



ill. 1 : Francisque Millet,
Paysage avec Mercure et Battus,
huile sur toile,
119,4 x 177,8 cm,
New York, Metropolitan Museum.



ill. 3 : Francisque Millet,
Moïse sauvé des eaux,
huile sur toile,
90 x 130 cm,
Berlin, Staatliche Museum, Gemaldegalerie.



ill. 2 : Francisque Millet,
La Baie,
huile sur panneau,
24 cm de diamètre,
collection particulière.

importance aux effets de lumière et au rendu fidèle de la nature. Son mentor Laureys Franck, l'influence d'Abraham Genoels et sa jeunesse à Anvers le conduisent à réaliser des paysages précis, aux ombres nuancées. Par la suite, l'œuvre de Nicolas Poussin oriente l'artiste vers des compositions plus équilibrées et cérébrales, à l'instar de notre toile. Enfin, les tableaux de Gaspard Dughet ont, dans la dernière partie de sa carrière, un impact considérable sur la production du peintre, dont les paysages gagnent en densité.

Bien que Francisque Millet ait peint plusieurs *tondi* (six gravures de Théodore⁴ en témoignent), seul celui intitulé *La Baie*⁵ est parvenu jusqu'à nous (ill. 2). Le nôtre, qui mêle à la gravité des ruines la douce fraîcheur d'une nature propice aux « rêveries du promeneur solitaire⁶ », est particulièrement emblématique du style de maturité de Millet, qui s'est détaché de l'inspiration hollandaise de ses maîtres : aspect sablonneux de la terre, chemin sinueux, asymétrie de la composition

typique des dernières années, reflète le bleuâtre des pierres, nuages oblongs, entrecroisement des arbres, orangers et palmiers, que l'on retrouve dans le *Paysage avec Mercure et Battus* (ill. 1) et dans le *Moïse sauvé des eaux* (ill. 3).

Intellectualisant le paysage, Millet se permet des écarts avec la réalité. Il inclut, dans notre scène, un arbre exotique au milieu d'une végétation constituée d'essences plus nordiques. Dans le *Moïse sauvé des eaux* de Berlin (ill. 3), un sapin se dresse étrangement à proximité d'un palmier qui a pour fonction de situer la scène en Égypte. Comme dans notre œuvre, Millet invente le tronc du palmier, arbre qu'il n'a jamais vu, n'ayant pas

4. Théodore, graveur plutôt méconnu, aurait été un disciple de Francisque Millet.

5. Bernard Biard, *op. cit.*, p. 25. Quelques *tondi* attribués à Francisque Millet sont apparus sur le marché de l'art.

6. Titre d'un ouvrage de Jean-Jacques Rousseau publié en 1782.

voyagé dans les pays méditerranéens : c'est un tronc d'orme qui le remplace. Par ailleurs, des bâtiments anachroniques sont réunis dans une même scène⁷. Cette association d'éléments temporellement et géographiquement inconciliables confère à notre peinture une portée universelle et symbolique. Notre *tondo* évoque la manière de Nicolas Poussin, dont Millet reprend régulièrement les motifs et notamment le chemin sinueux. Allégorie de la vie, ce sentier conduit les personnages à des ruines ou à un monument funéraire au premier plan, comme dans le *Paysage avec saint Jean à Patmos* (ill. 4), Poussin donnant à la scène une portée philosophique très appréciée au temps de Mazarin.

Ainsi, notre composition incarne une réflexion sur la caducité des civilisations, que la mise en rapport équilibrée des bâtiments et des ruines rend patente. Cette caducité s'illustre notamment dans l'opposition d'une nature fertile et domptée par l'homme civilisé, visible à gauche, et d'une faune sauvage et aride car délaissée. Les deux parties du tableau se répondent, via l'arabesque du

chemin et l'aqueduc qui, à l'arrière-plan, est légèrement recouvert de végétation. Ce jeu sur le contraste, typique des compositions de Millet, se retrouve également dans le *Paysage classique* du musée des Beaux-arts de Marseille (ill. 5), où se font face un bâtiment classique en haut d'une montagne calme et ensoleillée, et un volcan d'où jaillissent d'épaisses fumées noires.

C'est la fugacité qui est mise en scène dans notre *tondo* : celle des civilisations comme celle de l'existence de l'individu qui parcourt le chemin de la vie. Cette idée est teintée de mélancolie, suggérée par la lumière rasante de l'aube ou du crépuscule, et par la solitude du petit personnage entouré de monuments imposants. L'Histoire se répète dans un cycle de création-destruction, et la forme ronde du *tondo* conforte cette idée d'éternel recommencement.

Raphaël Mallet



ill. 4 : Nicolas Poussin,
Paysage avec saint Jean à Patmos,
1640,
huile sur toile,
100 x 136 cm,
Chicago, Art Institute.



ill. 5 : Francisque Millet,
Paysage classique,
huile sur toile,
96 x 128 cm,
Marseille, musée des Beaux-Arts.

7. Bernard Biard, *op. cit.*, pp. 34-35.



Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti

(Milan ? 1698 – 1767 Milan)

Portrait d'un carlin



Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti,
Portrait d'un carlin,
après 1745,
huile sur toile,
29,2 x 42 cm.

Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti naît en Lombardie en 1698. Il grandit à Brescia, où il est actif en tant que peintre depuis le début des années vingt du XVIII^e siècle. Après un court séjour en 1734 à Gandino, où il se consacre à la peinture religieuse dans l'église de Santa Maria, l'artiste voyage et travaille à Venise, puis à Padoue, à Piacenza et à Milan, où il s'éteint en 1767.

Figurant parmi les peintres les plus importants du baroque italien tardif, il doit son surnom de *Pitocchetto* à sa prédilection pour la représentation des individus les moins chanceux de la société lombarde – dits *i pitocchi* – tels que les exclus, les vagabonds et, plus généralement, les paysans (ill. 1). Ses tableaux sont pour la plupart de grands formats où domine l'empathie envers ses sujets. Son parcours artistique s'inscrit dans la veine de la *pittura della realtà*, dont la tradition en Lombardie était

séculaire¹ : avant lui, de grands artistes, notamment Caravaggio, Vincenzo Foppa et les membres de l'école de Brescia réunis autour de Moretto et Giovanni Gerolamo Savoldo, avaient tous adopté cette tendance. Cependant, Ceruti se distingue par sa capacité à transcrire la vérité quotidienne du *Settecento* avec une acuité saisissante qui fait de lui un précurseur de l'art des Lumières.

Son œuvre, redécouvert par Roberto Longhi dans les années 1920, est extrêmement diversifié. Si les toiles qu'il réalise à Brescia s'ancrent dans la veine réaliste de la peinture lombarde, ses séjours à partir des années 1730 dans les grandes villes d'art – où il découvre les tableaux de Tiepolo et des maîtres de son temps – conduisent le peintre à internationaliser son langage pictural, qui se rapproche dès lors de ceux des Vénitiens, des Anglais et des Français.

1. Francesco Frangi et Alessandro Morandotti, *Giacomo Ceruti (1698-1767) : Popolo e nobiltà alla vigilia dell'età dei lumi*, Milan, Skira, 2013, p. 13.



ill. 1 : Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti, *La Blanchisseuse*, vers 1720-1725, huile sur toile, 86,3 x 105,3 cm, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

Dans l’œuvre de ce « paysagiste de l’humanité », les mendiants, les chiffons et la poussière cèdent ainsi peu à peu la place aux portraits de nobles, aux velours, aux fracs et aux têtes d’expression.

Notre toile représente un carlin portant un épais collier métallique orné d’un anneau doré. Le chien à la robe isabelle est allongé sur le sol, la tête tournée vers le spectateur. Son regard, timide, tendre et interrogateur, et sa pose, à la fois détendue et craintive, illustrent le talent de Ceruti, lequel met en scène sur un fond brun foncé, avec une indéniable théâtralité, cet animal à l’esprit vif et aux origines orientales. Le carlin fait sans doute partie des races de chien les plus anciennes qui soient. Ce sont les flottes commerciales qui ont permis son introduction au xvi^e siècle en Europe, où il est rapidement placé sur un piédestal

en France, en Angleterre, en Écosse, en Allemagne et en Italie. Sa popularité persiste jusqu’au xix^e siècle, avant de décroître au profit du pékinois.

Symboles de fidélité, de loyauté ainsi que de richesse et de succès, les chiens de compagnie ont souvent été considérés par les écrivains et par les artistes comme des miroirs de leur personnalité². À titre d’exemple, le peintre anglais William Hogarth (1697-1764) se représente dans son *Autoportrait au chien* (ill. 2) en compagnie de son carlin, Trump : ce dernier fait ici allusion au caractère bien trempé de son maître, réputé pour sa pugnacité. Cependant, au xviii^e siècle, l’animal n’est plus stylisé ou idéalisé, mais

2. *Gli animali nell’arte : dal Rinascimento a Ceruti*, dir. Davide Dotti (cat. exp., Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 19 janvier-9 juin 2019), Cinisello Balsamo, Milan, Silvana editoriale, 2019, p. 40.



ill. 2 : William Hogarth, *Autoportrait au chien*, 1745, huile sur toile, 90 x 69,9 cm, Londres, Tate Gallery.

devient une véritable créature, avec sa propre personnalité et idiosyncrasie, qui s’invite dans les portraits d’aristocrates et d’individus plus modestes. Comme l’a affirmé l’écrivain anglais Samuel Johnson (1709-1784), lequel avait d’ailleurs un chat dénommé Hodge auquel il achetait des huîtres et en l’honneur duquel fut inaugurée une statue à Londres en 1997 : « J’aimerais mieux voir le portrait d’un chien que je connais que toutes les allégories du monde³. » Cette citation est révélatrice de la quête de réalisme en peinture : les allégories

3. Samuel Johnson cité dans James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, Londres, Charles Dilly, 1799, p. 421.

traditionnelles, toujours considérées comme la forme d’art la plus prestigieuse, ne correspondent pas forcément au goût des classes moyennes montantes, qui préfèrent contempler le portrait de leur animal familier plutôt que des tableaux de scènes antiques ou mythologiques. Alors que la présence de ces animaux dans les intérieurs rend toujours compte de l’opulence des propriétaires, surtout si l’animal est cher ou rare, ils ne sont plus perçus comme des allégories de valeurs morales, mais assument pleinement leur rôle de petits compagnons qui participent activement au bonheur domestique.

Giacomo Ceruti ne trahit pas sa réputation de grand peintre du réel lorsqu’il immortalise des animaux⁴ : si, dans ses scènes de genre, il met en exergue la solitude et l’isolement de ses modèles, dans ses tableaux tardifs figurant des sujets de différentes conditions sociales avec des animaux de compagnie – notamment des chiens, des chats et des colombes – il rapproche inexorablement le portrait de la peinture de genre⁵. L’hybridité de ces tableaux est parfaitement illustrée dans deux pendants mettant en scène des animaux avec leurs maîtres : la simplicité et l’humilité du mendiant au chapeau en tissu et à la barbe argentée et la banalité du chat de gouttière dans le *Portrait d’un vieil homme au chat blanc* (ill. 3) s’opposent à la préciosité du carlin,

4. *Gli animali nell’arte : dal Rinascimento a Ceruti*, op. cit., p. 18.

5. Francesco Frangi et Alessandro Morandotti, op. cit., p. 11.



ill. 3 : Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti,
Portrait d'un vieil homme au chat blanc,
vers 1740-1745,
huile sur toile,
74 x 57 cm,
collection privée.



ill. 4 : Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti,
Portrait d'un vieil homme au carlin,
vers 1740-1745,
huile sur toile,
74 x 57 cm,
collection privée.



Ill. 5 : Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti,
Jeune Garçon au carlin,
après 1745,
huile sur toile,
62,8 x 47 cm,
Hartford, Wadsworth Atheneum.

race de chien rare et recherchée, et à la distinction de l'homme à la veste de velours rouge dans le *Portrait d'un vieil homme au carlin* (ill. 4). La fierté et le soin avec lesquels le vieil homme tient son carlin dans les bras évoquent un tableau tardif de Ceruti, *Jeune Garçon au carlin* (ill. 5). Dans cette dernière composition, l'artiste met en évidence la proximité physique et émotionnelle du modèle et de son animal de compagnie, lequel partage la timidité et la naïveté du jeune garçon qui l'embrasse délicatement. Cependant, en tournant son regard vers le spectateur, le carlin devient le protagoniste incontesté de la scène. Dans notre toile, réalisée après 1745, le cadrage est resserré sur ce brave chien au regard méditatif, peint dans la même pose mais cette fois

seul, avec des touches beiges et marron fluides qui ressortent sur le fond sombre. Comme dans le tableau *Chien dans un paysage* (ill. 6), Ceruti consacre sa toile au quadrupède seul. La mise en page et la profondeur psychologique font basculer notre œuvre dans le genre du portrait, tout en l'éloignant de celui de l'étude animalière : le rendu soigné des traits, et plus encore du caractère tout à fait unique du carlin, que le *Pitocchetto* représente à plusieurs reprises sur ses toiles, font de ce tableau un véritable portrait animalier autonome. Cette composition singulière offre incontestablement l'image d'un des petits chiens les plus ravissants, les plus sympathiques et les plus vivants de la peinture italienne du *Settecento*.

Carola Scisci

ill. 6 : Giacomo Antonio Melchiorre Ceruti,
Chien dans un paysage,
huile sur toile,
19 x 51,5 cm,
collection privée.







Hans Heinrich Plötz,
(aussi orthographié Heinrich Plötz, Henrik Ploetz, Hans Henrik Ploetz, etc.),
Portrait d'un jeune homme nourrissant un maki,
1785,
peinture sur émail,
8,2 x 6,8 cm,
inscription (sur le côté droit) : « H. Plötz feci 1785 ».

Hans Heinrich Plötz

(Rellingen/Pinneberg 1747 – 1830 Copenhague)

Portrait d'un jeune homme nourrissant un maki

Originaire du Holstein, Hans Heinrich Plötz est un artiste aux multiples talents. D'abord musicien à la cour du Danemark¹, il s'installe à Genève en 1773 afin de se former à l'art de la miniature chez le peintre Pierre Marcinhes². Preuve manifeste de sa virtuosité, il a été membre de l'académie de Berlin, mais aussi de celle de Copenhague et de la Société des arts de Genève. Lors de son séjour helvétique, l'artiste se rapproche du philosophe et naturaliste Charles Bonnet, vivant durant dix-sept années dans sa propriété de Genthod. Hans Heinrich Plötz peint plusieurs portraits de son hôte durant cette période (ill. 2 et 3). Il l'assiste également dans ses recherches botaniques et réalise des illustrations pour ses ouvrages. Selon l'historien Michel Schlup, une vignette ornant un des textes du



ill. 1 : anonyme,
Expérimentations et observations dans le jardin du domaine de Genthod, 1779,
gravure sur cuivre, dans Charles Bonnet,
Œuvres d'histoire naturelle et de philosophie,
Neuchâtel, Samuel Fauché, 1779, t. II, p. 191,
Lausanne, bibliothèque de l'université de Lausanne.

philosophe genevois le représente relevant des branches dans le jardin du domaine de Genthod³ (ill. 1). Charles Bonnet mentionne à plusieurs reprises l'artiste dans ses écrits. Il rapporte notamment en 1779 qu'il « avois le bonheur de posséder chez moi un habile peintre en miniature, doué de la plus excellente vue, je lui ai montré nos faux-stigmates, & nous les avons observés ensemble,

1. Voir *L'Âge d'or du petit portrait*, dir. Jacqueline du Pasquier, Fabienne Xavière Sturm et Pierrette Jean-Richard (cat. exp., Bordeaux, musée des Arts décoratifs, 12 mai 1995-21 août 1995, Genève, musée de l'Horlogerie, 28 septembre 1995-15 décembre 1995, Paris, musée du Louvre, 25 janvier 1996-22 avril 1996), Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 166.

2. *Ibid.*

3. Jacques Rychner et Michel Schlup, *Aspects du livre neuchâtelois : études réunies à l'occasion du 450^e anniversaire de l'imprimerie neuchâteloise*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, 1986, p. 252.



ill. 2 : Hans Heinrich Plötz
d'après Jens Juel,
Portrait de Charles Bonnet,
1785,
émail sur cuivre,
10,1 x 8 cm,
Stockholm, Nationalmuseum.



ill. 3 : Hans Heinrich Plötz,
Portrait de Charles Bonnet,
ca. 1785,
gouache sur ivoire,
6,4 x 5,6 cm,
Genève, Fondation Jean-Louis
Prévost.

sout à la vue simple, soit à la loupe⁴ ». Il précise en outre que « M. Henri Plötz, de Pinxemberg dans le Holstein, qui joint à une ame sensible & vertueuse, [a] les plus rares talents pour le dessin & la peinture, soit en miniature, soit en émail⁵ ». Le philosophe se montre également très laudatif à propos du miniaturiste dans ses écrits de 1781 : « J'ai depuis quelque tems l'avantage de posséder chez moi un excellent artiste, Mr. Henri Plötz, danois, qui joint aux talents les plus distingués du dessinateur & du peintre, les plus heureuses dispositions à saisir la Nature, & à représenter ses productions dans le plus grand détail, avec autant d'élégance que de précision et de vérité. Ses premiers essais en ce genre, dont j'ai été témoin,

ont été des coups de maître, que le célèbre Lyonet⁶ n'auroit pas désavoués. Mais ce qui relève encore à mes yeux le prix des talents de Mr. Plötz, ce sont les qualités de son cœur, & une modestie qui n'accompagne pas toujours les grands talents⁷. » Le jeune peintre n'est pas le seul artiste originaire du royaume du Danemark à graviter autour de Charles Bonnet. Jens Juel⁸, Johan Frederik Clemens mais aussi Fridrich Ludvig Bradt fréquentent et travaillent régulièrement avec l'éminent naturaliste de Genthod⁹.

Le séjour genevois de Plötz est pour lui l'occasion de rencontrer et d'échanger

avec de nombreuses personnalités de l'époque dont Jean Huber, Pierre Marcinhes ou encore Jean-Étienne Liotard, avec la fille duquel il a noué une idylle. Certains extraits de la correspondance familiale du célèbre pastelliste avec Michel Benisovich concernent d'ailleurs directement cette infructueuse tentative de mariage avec Marie-Thérèse Liotard¹⁰. Cette correspondance est riche d'informations sur l'artiste danois. On y apprend que le collectionneur François Tronchin aurait été l'un de ses premiers protecteurs à Genève¹¹. Dans l'une de ses missives à son frère, Marie-Thérèse Liotard décrit Plötz comme une personne « qui a

beaucoup de talents il est peintre mais non pas dans le genre médiocre du moins ce que papa m'en a dit il possède aussi très bien la musique et joue de presque tous les instrumens. Ce sont ces Talens qui l'on fait entrer dans la maison de Mr. Bonnet dont il est traité comme un ami et est l'Enfant de la Maison¹² ».

La présence d'un maki ainsi que la date d'exécution de notre portrait, 1785, permettent de localiser avec certitude la réalisation de cette œuvre inédite à Genthod, dans le domaine de Charles Bonnet. Dans ses *Contemplations de la nature*, le philosophe précise : « J'ai chez moi depuis plus de quatre ans un Maki femelle, de l'espèce des *Mongous*, dont j'ai eu occasion bien des fois d'admirer

6. Il s'agit sans doute de l'artiste Pierre Lyonet (1708-1789).
7. Charles Bonnet, *op. cit.*, 1781, t. V, p. 183.
8. Jens Juel a peint un portrait de Charles Bonnet dont Hans Heinrich Plötz a réalisé une version sur émail (ill. 2) et Johan Frederik Clemens une gravure.
9. Jacques Rychner et Michel Schlup, *op. cit.*, pp. 250-251.

10. Voir Michel N. Benisovitch, « H.-H. Ploetz et la famille du peintre Liotard », dans *Kunstmuseets Arsskrift*, 1949-9, pp. 127-142. Cette correspondance montre notamment que le principal obstacle à cette union a été le frère de Marie-Thérèse Liotard.

11. Michel N. Benisovitch, *op. cit.*, p. 135.

12. *Ibid.*, pp. 130-131.

4. Charles Bonnet, *Œuvres d'histoire naturelle et de philosophie de Charles Bonnet*, Neuchâtel, S. Fauche, 1779, t. I, p. 303.
5. *Ibid.*

l’instinct. [...] Cet intéressant animal, fort privé, fort doux et même assez propre, se plaît à coucher avec son apothicaire ; il se tapit contre lui ou se cramponne à sa cuisse ou à sa jambe, & demeure tranquille toute la nuit¹³. » Il ajoute également que son maki est : « un animal très innocent, très sociable, & qui ne montre de l’humeur que lorsqu’on le contrarie. Il est seulement assez opiniâtre, & ne cède pas facilement aux corrections qu’on lui inflige. Ses petites volontés sont toujours très décidées, & il ne renonce que difficilement à ce qui l’appète. [...] Il se repose volontiers & souvent de préférence sur la cuisse ou le bras des personnes qui l’accueillent ; il

13. Charles Bonnet, *op. cit.*, t. IX, p. 354.

s’y établit & y demeure pour l'ordinaire jusqu’à ce qu'on l'en chasse¹⁴ ». Charles Bonnet donne en outre une description très précise de l’animal : « Ce Maki, de couleur brune, a le poil court, soyeux & frisé. Il est plus petit qu’une fouine, avec laquelle il a quelque ressemblance. Ses yeux sont gros, prééminens & de couleur jaune. Il a du blanc sur les joues & une bande noire sur le devant de la tête. Son museau, qui est de même couleur que cette bande, est assez pointu¹⁵. » La représentation peinte par Plötz est donc fidèle aux différents témoignages de Charles Bonnet. Le naturaliste genevois n’est pas le seul auteur de cette période

14. Charles Bonnet, *op. cit.*, p. 355.

15. Charles Bonnet, *op. cit.*, pp. 355-356.



ill. 4 : Buffon, *Histoire naturelle de Buffon - Quadrupèdes*, Tome II, Paris, Deterville, an VII (1798-1799), t. V., p. 287 : *Le Petit Maki gris*.

à s’intéresser à cet animal : celui-ci est également mentionné chez Mathurin Jacques Brisson, George Edwards, Carl von Linné ou encore Buffon (ill. 4) . Ce dernier, tout comme Charles Bonnet, a eu un maki vivant à son domicile pendant plusieurs années¹⁶. Il raconte notamment que le petit quadrupède « quand il pouvoit s’échapper, [...] entroit dans les boutiques du voisinage pour chercher des fruits, du sucre, et surtout des confitures dont il ouvroit les boîtes [...]. Il craignoit le froid et l’humidité, il ne s’éloignoit jamais du feu, et se tenoit debout pour se chauffer [...]. Le froid de l’hiver 1750, le fit mourir, quoiqu’il ne fût pas sorti du coin du feu ; il étoit très brusque dans ses mouvemens, et fort pétulant par instans ; cependant il dormoit souvent le jour, mais d’un sommeil léger que le moindre bruit interrompoit¹⁷ ». Jean-Baptiste Audebert, autre éminent naturaliste du siècle des Lumières, a également consacré un ouvrage à l’*Histoire naturelle des singes et des makis*¹⁸.

L’identité du modèle nourrissant le petit mammifère reste encore à déterminer. Il s’agit vraisemblablement d’un homme vivant au domaine de Genthod durant les années 1780. Cet homme pourrait

16. Buffon, *Histoire naturelle de Buffon – Quadrupèdes*, Tome II, Paris, Deterville, an VII (1798-1799), t. V., p. 287.

17. *Ibid.*, pp. 287-288.

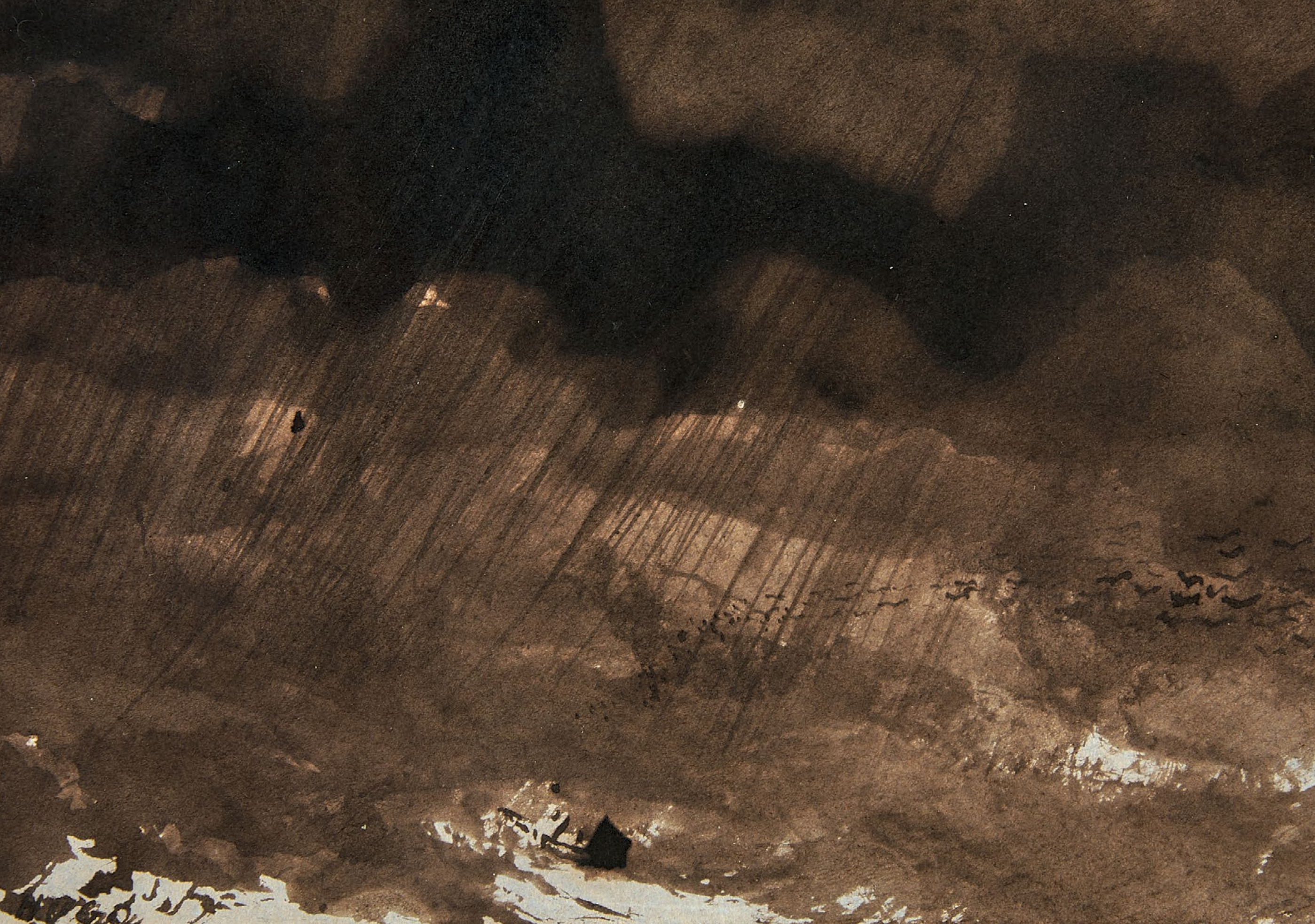
18. Jean-Baptiste Audebert, *Histoire naturelle des singes et des makis*, Paris, Desray, an VIII (1799-1800).

être l’apothicaire qui était chargé de s’occuper du maki, évoqué par Charles Bonnet dans l’une de ses nombreuses descriptions de l’animal. D’une grande finesse technique, cette huile sur émail vient ainsi compléter la connaissance, encore malheureusement trop parcellaire, du corpus d’Hans Heinrich Plötz. Plusieurs œuvres de cet artiste sont pourtant présentes dans de nombreuses collections prestigieuses, notamment celles du Rijksmuseum d’Amsterdam et du Nationalmuseum de Stockholm. Ce peintre à la trajectoire singulière mérite d’être redécouvert et mieux étudié¹⁹. Avec ce ravissant et saisissant portrait, Hans Heinrich Plötz signe un tableau d’une grande qualité qui témoigne de l’intense passion pour l’histoire naturelle qui animait les hommes de cette époque. Sous les traits du duo ainsi portraituré, c’est tout un monde, celui de la République de Genève au XVIII^e siècle²⁰, que l’artiste a immortalisé sous son pinceau.

Maxime Georges Métraux

19. Dans l’une de ses lettres, Marie-Thérèse Liotard raconte avec précision la trajectoire étonnante de cet artiste. Voir Michel N. Benisovitch, *op. cit.*, p. 132.

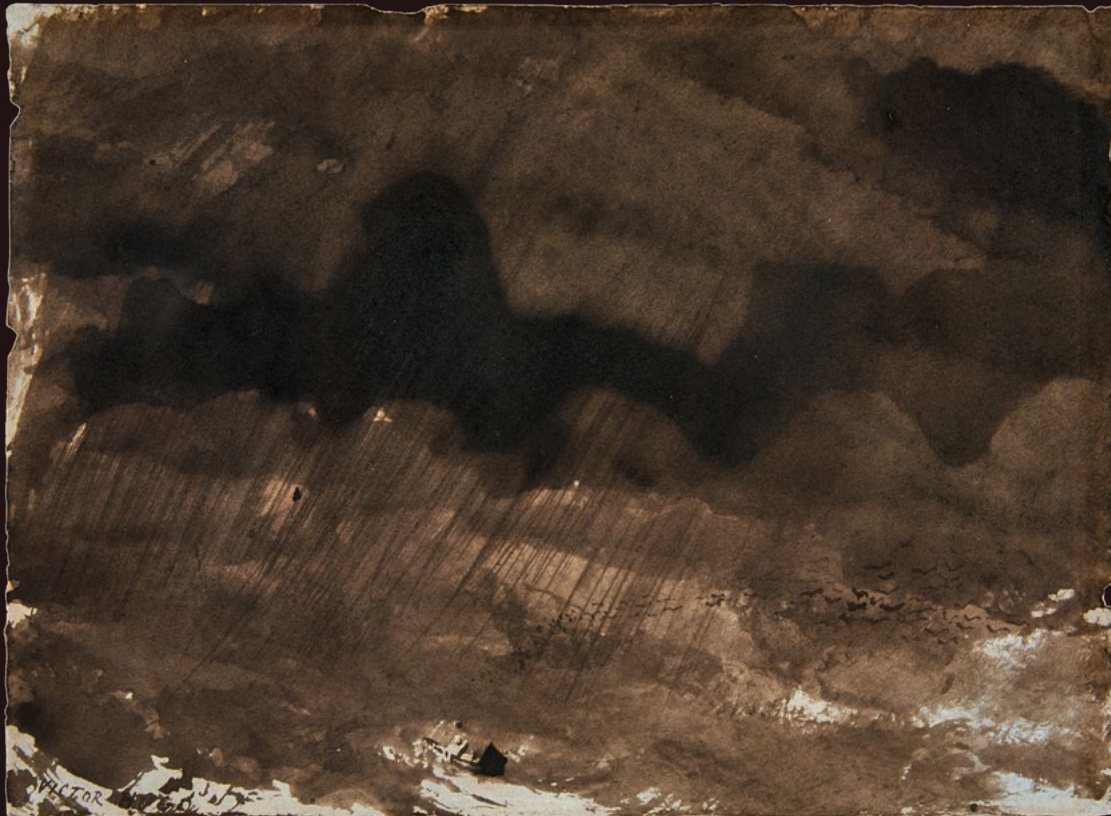
20. Voir René Sigrist, *La Nature à l’épreuve : les débuts de l’expérimentation à Genève, 1670-1790*, Paris, Classiques Garnier, 2011.



Victor Hugo

(Besançon 1802 – 1885 Paris)

Maison isolée sous l'orage



Victor Hugo,
Maison isolée sous l'orage,
vers 1855-1856,
plume, pinceau, encre brune et lavis, rayures sur papier bleu,
114 x 156 mm,
signé (en bas à gauche, à la plume et à l'encre brune) : « VICTOR HUGO ».

Bibliographie :

Gaëtan Picon, Roger Cornaille et Georges Herscher, *Victor Hugo dessinateur*, Paris, éditions du Minotaure, 1963, n° 231, p. 97, rep. p. 165.

Jean Massin, *Victor Hugo. Œuvre graphique*, vol. II, *Architectures, paysages, marines, décors, pochoirs, pliages, etc.*, Paris, 1969, n° 938.

Gaëtan Picon et Henri Focillon, *Victor Hugo, dessins. Le soleil d'encre*, Paris, Gallimard, 1985, n° 222, p. 255, rep. p. 137.

Françoise Chomard et Dietrich Harth, *Tintenaue und Schattenmund : Victor Hugos Zeichnungen*, Osfildern, Hatje Cantz, 2008, n° 60, p. 184, rep. p. 94.

Expositions :

Du chaos dans le pinceau... Victor Hugo, dessins, dir. Marie-Laure Prévost et Jean-Jacques Lebel (cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2 juin 2000-10 septembre 2000 ; Paris, Maison de Victor Hugo, 12 octobre 2000-7 janvier 2001), Paris, Paris musées, 2000, n° 165, p. 381, rep. p. 219.

Aubes : rêveries au bord de Victor Hugo (cat. exp., Paris, Maison de Victor Hugo, 11 octobre 2002-19 janvier 2003), Paris, Paris musées, 2002, n° 28, p. 86.

« *Cet immense rêve de l'océan* ». *Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo* (cat. exp., Paris, Maison de Victor Hugo, 2 décembre 2005-5 mars 2006), Paris, Paris musées, Somogy éditions d'art, 2005, cat. 46, p. 122, rep. p. 60.

La Cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo, dir. Jean Gaudon et Gérard Audinet (cat. exp., Paris, maison de Victor Hugo, 17 octobre 2013-16 février 2014), Paris, Paris musées, 2013, n° 154, p. 234, rep. p. 164.

Si l'on reconnaît le génie de l'écrivain, Victor Hugo peut également être considéré comme un remarquable dessinateur, au talent tout personnel. En 1851, à la suite du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, Hugo, chef de file de l'école romantique et figure politique active, est contraint de s'exiler hors de France. Cet exil va donner lieu à une intense production littéraire. Après un séjour à Bruxelles, il se fixe à Jersey où il écrit les *Châtiments*, une centaine de poèmes contestant la légitimité de Napoléon III, et s'adonne à des séances de spiritisme qui aboutissent à la création de curieux dessins. Expulsé de Jersey, il s'installe à Guernesey le 31 octobre 1856 et emménage dans une maison rue Hauteville à Saint-Pierre-du-Port, puis dans une grande demeure de la même rue, « Hauteville House ». Il s'attelle à la publication des *Contemplations*, et reprend l'écriture des *Misérables*. Ces années marquent le passage de l'inspiration lyrique dans l'œuvre dessinée. Notre *Maison isolée sous l'orage*, seul dessin connu de l'artiste réalisé sur papier bleu, se rattache à cette intense période de recherches graphiques qui s'ouvre alors, à travers découpages, collages et compositions tachistes.

Une maison isolée et perdue, seul motif clairement identifiable dans notre œuvre, est ensevelie sous une nuée de brumes et sous un déluge d'eau : dans ce paysage

tourmenté, une large tache noire dessine, au centre de la composition, une forme inquiétante, qui pourrait évoquer la rencontre entre un brouillard épais, des vagues immenses et des nuages menaçants. Une pluie battante striant la scène et une nuée d'oiseaux, esquissées à la plume, viennent renforcer la puissance de ce spectacle apocalyptique. Cette composition s'inscrit dans l'univers pictural de l'artiste, enfermé dans l'espace des îles anglo-normandes, qui se nourrit du spectacle de l'océan. Le poète est attiré par la mer depuis ses premiers voyages, et l'exil à Jersey et à Guernesey renforce sa fascination pour le mouvement des vagues, les tempêtes, les naufrages, et la rudesse de la vie des gens de la mer.

Dans notre œuvre, recherche technique et recherche poétique se rejoignent pour exprimer un « pêle-mêle » similaire à celui de l'océan, comme Victor Hugo l'écrira dans les *Travailleurs de la mer*. Pendant cette période, l'artiste privilégie les compositions présentant de larges coulées d'encre (ill. 1), en dessinant avec les deux bouts d'un même outil : le bec d'une plume d'oie et les poils de barbe. Ses dessins se révèlent d'une grande richesse technique (effets de craquelures, mélanges d'encres et de matériaux divers, grattages, etc.). Comme sous l'effet de la vapeur, le paysage se dilue sous les voiles d'encre, les formes se liquéfient dans l'humidité du papier mouillé. À l'instar



ill. 1 : Victor Hugo,
Les Travailleurs de la mer,
Tempête, barque fuyant sous le vent,
plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche sur papier,
420 x 325 mm,
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits.

de la pluie, la mer, les nuages ou la fumée dans la nuit, les matériaux s'amalgament en une substance informe, à la fois riche en nuances et presque indifférenciée. L'océan et le ciel se confondant dans la nuit est un thème qui revient fréquemment dans les *Contemplations*. Ces techniques aléatoires, travaillées à partir de la tache d'encre, permettent à l'imagination de

s'affranchir de la maîtrise et de la réflexion, et confèrent aux dessins de Hugo une modernité qui fascinera les surréalistes.

Amélie du Closel



ouchemin | 8, rue de Louvois | 75002

Armand Guillaumin

(Paris 1841 – 1927 Orly)

Paysage près de Pontoise



Armand Guillaumin,
Paysage près de Pontoise,
vers 1878,
huile sur toile,
38 x 46 cm,
signé (en bas à gauche) : « Guillaumin ».

Au verso, sur le châssis, en haut au centre, une étiquette porte une inscription manuscrite « N° 20663 / Guillaumin / [La villa ?] sur la route / [...] IE00 », et une autre (imprimée) indique le numéro « 23.041 ». En haut à gauche du châssis, figure une autre étiquette (déchirée) portant l'inscription manuscrite « 5038 ».

Provenance :

Collection particulière.

Originaire de Moulins, Armand Guillaumin s'installe en 1857 à Paris, où il suit les cours du soir du sculpteur Louis Denis Cillouette. Il entre en 1860 à la Compagnie des chemins de fer de Paris à Orléans. Le jeune artiste participe au Salon des refusés de 1863, et il se forme à l'Académie Suisse dès 1864, où il se lie avec Cézanne et Pissarro. Ne pouvant vivre de sa passion, il obtient un emploi dans les Ponts et Chaussées, travaillant la nuit afin de pouvoir peindre pendant la journée. Au printemps 1872, Guillaumin séjourne souvent à Pontoise avec ses amis peintres Cézanne et Édouard Béliard. Ils rendent visite à Pissarro et au docteur Gachet, qui possède une maison de campagne à Auvers-sur-Oise. S'ouvre alors une période riche en enseignements pour Guillaumin, qui travaille en pleine nature dans une ambiance permettant une émulation féconde.

Une grande partie de la production de l'artiste ayant été détruite pendant la Commune, il se consacre à la réalisation de nouveaux paysages parisiens dans lesquels il affirme sa personnalité et son talent : vers 1873-1874, il se plaît à représenter les Gobelins et les bords de Seine, où les hommes, dans le froid ou la chaleur, portent de lourdes charges à l'arrivée des péniches (ill. 1).

À l'initiative de Pissarro, est créée une « Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs et graveurs » réunissant Guillaumin, Monet, Sisley, Degas, Cézanne, Morisot, Pissarro, Renoir et quelques autres. C'est en 1874, année décisive pour Guillaumin et ses compagnons, que la bataille de l'impressionnisme s'engage avec la première exposition du groupe, chez le photographe Nadar. En effet, seule une poignée d'intellectuels défendent alors cette peinture. Si un progrès



ill. 1 : Armand Guillaumin,
La Seine à Paris,
vers 1874,
huile sur toile,
45,3 x 61 cm,
collection particulière.

a été accompli, le mouvement doit encore s'imposer au prix d'un difficile et long effort. Guillaumin compte parmi ses clients le docteur Gachet, ainsi que le père Tanguy et le père Martin. Le marchand Durand Ruel s'intéresse à son tour à notre artiste.

42

Malgré les difficultés que connaît le mouvement impressionniste en 1875, le trio Cézanne, Pissarro, Guillaumin reste soudé. En 1877, ce dernier présente douze toiles lors d'une nouvelle exposition du groupe : il s'agit essentiellement de paysages peints en compagnie de Cézanne, dans la banlieue parisienne, à Clamart, Meudon, Billancourt et Issy (ill. 2). La critique est plutôt hostile

et le public, s'il se montre curieux, boude cette peinture à laquelle son œil n'est pas habitué et dont il ne saisit pas encore le sens véritable. Guillaumin, par l'intermédiaire de son ami Pissarro, trouve un nouveau client en la personne de Paul Gauguin. Notre artiste participe aux expositions du groupe impressionniste en 1880, 1881 et 1882. Paysagiste remarquable, il travaille sur les côtes de l'Atlantique, à Saint-Palais-sur-Mer, en Charente inférieure, et à Agay près de Cannes. Mais c'est à Crozant, dans la Creuse, où il passera ses dernières années, qu'il va réaliser ses tableaux les plus aboutis¹.

1. Georges Serret, Dominique Fabiani et Raymond Schmit,



ill. 2 : Armand Guillaumin
Arbres en Île-de-France,
1878,
huile sur toile,
53,3 x 61 cm,
collection particulière.

Notre œuvre, dont on peut situer l'exécution vers 1878, se rattache à la première période du peintre. Par sa facture, sa composition et son thème, elle atteste les liens étroits qui unissent Guillaumin, Pissarro et Cézanne durant les années 1870 (ill. 3 et 4). À de nombreuses reprises, les trois artistes choisissent alors de peindre des motifs identiques. Notre toile représente les environs de Pontoise et Auvers-sur-Oise :

la pente douce de la colline, l'architecture des maisons, la rivière évoquent les quartiers de Chaponval et de Valhermeil.

43

Dans ce paysage automnal, l'artiste met en scène un chemin de terre bordé d'arbres et d'une imposante villa. La route, parcourue par quelques promeneurs, serpente vers une vallée en contrebas, sillonnée par un cours d'eau et parsemée de maisons aux toits de tuiles et d'ardoises.

Armand Guillaumin : 1841-1927, catalogue raisonné de l'œuvre peint, Paris, Mayer, 1971.



ill. 3 : Paul Cézanne,
Auvers, vue panoramique,
1873-1875,
huile sur toile, 65,2 x 81,3 cm,
Chicago, Art Institute.



ill. 4 : Camille Pissarro,
L'Hermitage en été, Pontoise,
1877,
huile sur toile, 56,5 x 91 cm,
signé et daté (en bas à gauche) : « C. Pissarro 1877 »,
New York, marché de l'art, 2011.

Notre toile témoigne de l'essor des principes impressionnistes, certains plans de couleur se décomposant en une myriade de touches individuelles. Si Guillaumin et ses acolytes demeurent marqués par le souvenir de Delacroix, de Corot et de Courbet, ils s'intéressent de plus en plus aux rapports entre la lumière et la forme, dans une recherche de sensation pure. En effet, Guillaumin, comme ses camarades, est influencé par les théories de Chevreul sur la couleur et sur la façon d'utiliser les tons et de les contraster. Comme l'explique François Mathey : « La théorie veut que, la lumière blanche étant formée par une vibration de couleurs pures, le peintre associe sur la toile les tons locaux s'il désire obtenir autant de luminosité qu'il en existe dans la nature. Chaque couleur primaire s'exaltera au contact des autres. En juxtaposant le bleu et le rouge, ils se mélangeront à distance sur la rétine et produiront un violet plus vif². »

Dans notre toile, au lieu de larges touches opaques, à la manière de Manet, la couleur est résolue en un jeu doucement irisé de petites zones, sèchement brossées en un complexe de traits jaunes, blancs, orange, roses, verts et mauves pour la représentation du chemin au premier plan. D'une simple préoccupation pour les effets de lumière et de plein air, on aboutit ainsi à une étude approfondie du phénomène de la couleur, et à un

morcellement de plus en plus détaillé de la surface de la toile pour tenter de reproduire le jeu coloristique du monde naturel. Guillaumin exploite la lumière douce de la région parisienne pour créer une œuvre aux tonalités délicates, dans laquelle se détachent quelques zones de couleur raffinées et pures. Il aborde dès 1872 cette technique dans ses pastels, mais ce n'est que vers 1876 qu'elle se retrouve dans sa peinture à l'huile. Elle y est travaillée avec une audace et une habileté qui rivalisent avec les expériences de Monet et de Pissarro. Chez ce dernier, cette tendance apparaît également dès 1874-1875 dans ses vues de Pontoise³.

La simplification du motif, les ombres portées colorés, la liberté d'exécution confèrent à notre paysage un charme indéniable. Cette ouverture éclatante vers la lumière, cette façon de représenter la vie quotidienne sont pour le peintre le moyen de s'approcher de la vérité.

Dans les années 1890, Guillaumin recherchera de plus en plus les tons purs, par opposition à ce choix d'une composition de l'objet par la lumière, et il s'orientera vers un style que les fauves, quelques années plus tard, ne démentiront pas.

Amélie du Closel

2. François Mathey, *Les Impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 2002.

3. Christopher Gray, *Armand Guillaumin*, Chester, Pequot Press, 1972.





Théodule Ribot,
Autoportrait,
vers 1880,
huile sur toile,
41 x 28,5 cm.

Théodule Ribot

(Saint-Nicolas-d'Attez 1823 – 1891 Colombes)

Autoportrait

Fils d'un ingénieur civil, Théodule Ribot se livre dans sa jeunesse à l'exécution de dessins géométriques et linéaires avant de se rendre à Paris en 1845. Dans la capitale, il devient l'élève du peintre Auguste-Barthélemy Glaize (1807-1893). Intéressé par tout ce qui l'entoure, il excelle dans la représentation de scènes d'intérieur, de natures mortes et de portraits. Dans ses œuvres, il met en scène le monde du travail, dont Champfleury et Jules-Antoine Castagnary font l'éloge : les travailleurs des villes et des campagnes, les cuisinières, les artisans de cabaret. Il devient ainsi une figure majeure du courant réaliste impulsé par Gustave Courbet au début des années 1850. Alors que des artistes de la jeune génération, notamment Henri Fantin-Latour, Antoine Vollon, James Abbott McNeill Whistler et François Bonvin, apprécient son travail, Ribot essuie plusieurs refus au Salon, les thèmes de ses toiles étant

jugés triviaux comparés à ceux de la peinture historique et mythologique¹. En 1859, il participe à l'exposition organisée pour les refusés du Salon dans l'atelier de François Bonvin. Alors qu'il reçoit, tout au long des années 1860, le soutien de l'État pour ses compositions religieuses, il se fait connaître au Salon à partir de 1861 pour ses représentations de marmitons qui suscitent de nombreuses critiques élogieuses.

Vieillissant, Ribot s'est à plusieurs reprises livré à l'exercice de l'autoportrait peint ou dessiné. Notre œuvre, réalisée à la fin de sa carrière, est une étude pour un *Autoportrait*, aujourd'hui non localisé (**ill. 1**). Dans cette effigie, l'artiste représente son visage décharné sans concession. Il renonce complètement à l'anecdote et aux accessoires qui

1. Colleen Denney, « Exhibitions in Artists' Studios : François Bonvin's 1859 Salon des Refusés », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1993, t. CXXII, n° 1496, pp. 97-108.



ill. 1 : Théodule Ribot,
Autoportrait,
huile sur toile,
dimensions inconnues,
localisation actuelle inconnue.



ill. 2 : Ferdinand Mulnier,
Théodule Ribot,
vers 1880,
épreuve photomécanique,
Paris, musée d'Orsay.



ill. 3 : Théodule Ribot,
Autoportrait,
vers 1887-1890,
huile sur toile,
73,5 x 60 cm,
signé (en bas à droite) : « t. Ribot »,
Lille, palais des Beaux-Arts.

accompagnent habituellement la figure du peintre afin de donner à l'œuvre une implacable efficacité formelle, Ribot s'étant mis en scène en buste, de trois quarts, regardant le spectateur. En se représentant avec son béret de velours et ses imposantes moustaches – qu'il arbore sur la fameuse photographie de Ferdinand Mulnier (ill. 2) publiée dans *La Galerie contemporaine des illustrations françaises* – Ribot privilégie son identité d'« homme » à celle de peintre.

Dans l'*Autoportrait* de Lille (ill. 3), l'artiste confirme son désintérêt pour l'idéalisation de son image de peintre en se représentant comme « un vieux soldat de la Ligue, ou quelque routier traîneur de rapière, autrefois rencontré et peint par Rembrandt² ». Le pinceau que l'on distingue dans la partie inférieure de la toile devient un détail de peu d'importance, car l'artiste transcende la figuration des désagréments de la vieillesse – les lunettes, la main ridée qui tient le pinceau – en un hommage poétique à la peinture de ses maîtres de prédilection³, notamment

José de Ribera, Diego Velázquez et Bartolomé Esteban Murillo.

Comme les maîtres espagnols et hollandais, tel Rembrandt, Ribot consacre une part importante de son travail au portrait. Son sens de l'observation et sa volonté de donner à voir ses contemporains dans toute leur diversité transparaissent dans ses portraits à l'audace remarquable, notamment *Les Philosophes* (ill. 4) et *Le Peintre de céramique*.



ill. 4 : Théodule Ribot,
Les Philosophes,
1869,
huile sur toile,
102 x 89 cm,
signé (en bas à droite) : « t. Ribot »,
Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin.

2. Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, n° 13133, 17 mai 1897.

3. *Théodule Ribot (1823-1891). Une délicate obscurité*, dir Michaële Liénart (cat. exp., Toulouse, musée des Augustins, 16 octobre 2021-10 janvier 2022 ; musée des Beaux-Arts de Marseille, 10 février-15 mai 2022 ; musée des Beaux-Arts de Caen, 11 juin-2 octobre 2022), Paris, Lineart éditions, 2021, p. 54.

Si Velázquez apporte à Ribot la maîtrise des dégradés visibles dans la transition entre le fond et le costume du sujet, Ribera lui apprend à faire naître l'émotion de sa composition aux clairs-obscurs intenses. Avec une économie de moyens et une audace, comparable à celle dont il fait preuve dans le tableau intitulé *Crâne de mouton* (ill. 5), notre portrait est peint à coups de pinceau ciselés et griffés. Les petites touches de peinture blanche, qui illuminent les yeux ténébreux et profonds

de notre sexagénaire, donnent tout son sens à la fameuse formule de Ribot « l'œil fait vivre le visage ». La brosse, qui étale hardiment la peinture rose et blanche, confère relief et monumentalité à la composition : la « rage du noir » de Ribot citée par Edmond About est ainsi apaisée.

Carola Scisci

ill. 5 : Théodule Ribot,
Crâne de mouton,
vers 1855-1865,
huile sur toile,
37,5 x 46 cm,
signé (en bas à gauche à la pointe sèche) : « t. Ribot »,
Beauvais, MUDO – musée de l'Oise.





Eugène Boudin

(Honfleur 1824 – 1898
Deauville)

*Étude de bord de mer
avec des voiliers*



Eugène Boudin,
Étude de bord de mer avec des voiliers,
vers 1885-1890,
huile sur papier marouflé sur toile,
10,5 x 21 cm.

Provenance :

Collection Müller, Paris.

Collection particulière.

Bibliographie :

Robert Schmitt, *Catalogue raisonné
d'Eugène Boudin*, t. II, Paris,
galerie Schmitt, 1973, n° 1968.



ill. 1 : Pierre-Henri de Valenciennes,
Les Monts Albains,
huile sur papier,
21 x 48 cm,
Dijon, musée des Beaux-Arts.

Peintre pré-impressionniste et premier maître de Claude Monet, Eugène Boudin est une figure majeure de la peinture de paysage du XIX^e siècle.

Il commence à peindre dans la seconde moitié des années 1840 au contact d'artistes de passage au Havre – Jean-François Millet, Constant Troyon ou Eugène Isabey notamment. Après de brèves études d'art à Paris, il retourne sur la côte normande où il peint et dessine inlassablement des marines, cherchant à retranscrire les effets atmosphériques et les couleurs changeantes du ciel,

qui occupe une part de plus en plus importante dans son œuvre. D'abord influencé par les maîtres hollandais du Siècle d'or et par l'école de Barbizon, Boudin se rapproche petit à petit de l'impressionnisme au contact de Monet et de ses amis, avec qui il peint sur la côte. Progressivement, sa touche s'élargit, le rythme de ses compositions s'intensifie et les paysages saisis par l'artiste se détachent d'un sujet précis pour se concentrer sur un instant, une lumière. Le ciel devient alors l'élément essentiel de ses toiles et y prend une place de plus en plus grande, occupant souvent plus des trois quarts de la composition.



ill. 2 : Camille Corot,
Bord de mer à Fécamp,
huile sur papier,
11,5 x 19 cm,
Paris, Fondation Custodia.

Boudin travaille beaucoup sur le vif, consignait, sur de petits panneaux ou dans des carnets, ses impressions au pastel, au crayon ou à l'huile. Notre esquisse, représentant des voiliers à marée basse, s'inscrit dans ce travail d'étude. Réalisée vers 1885-1890, elle témoigne de la maîtrise d'un artiste accompli et synthétise l'aboutissement de ses recherches. On retrouve, dans notre huile sur papier, l'héritage des paysagistes français du début du XIX^e siècle. D'une part, Pierre-Henri de Valenciennes (ill. 1) pour le médium à l'huile sur papier, pour le format panoramique

et pour la prépondérance du ciel sur le sujet – qui en devient presque anecdotique. D'autre part, la technique en balayage et le jeu avec la réserve rappellent les études de Camille Corot (ill. 2), qui qualifiait Boudin de « roi des ciels ». Mais les éclats de lumière ainsi que les taches bleues et noires sont, eux, bel et bien impressionnistes. Notre œuvre illustre ainsi parfaitement le rôle transitoire et déterminant de Boudin dans la peinture de plein air.

Ambroise Duchemin





Charles Lacoste,
La Maison Jeanne d'Albret à Orthez,
 1889,
 huile sur carton,
 41,7 x 28,3 cm,
 localisé, daté et signé (en bas à gauche) : « Charles Lacoste Orthez juillet 1889 ».

Charles Lacoste

(Floirac 1870 – 1959 Paris)

La Maison Jeanne d'Albret à Orthez

Originaire de la commune de Floirac, en Gironde, et établi plus tard à Bordeaux, Charles Lacoste reste, tout au long de sa carrière, attaché à sa région d'origine, le Tarn-et-Garonne. Sa mère, épouse d'un comptable bordelais, est issue d'une famille de planteurs d'Haïti. Charles Lacoste baigne donc dans une atmosphère créole durant son enfance, teintée de contes exotiques et de musiques lancinantes. Sa vocation artistique naît précocement, à l'âge de six ans, lorsqu'un jour il tombe en admiration devant des raies de lumière filtrant la poussière depuis les interstices d'une vieille charpente. Toute sa vie, il ne cesse de clamer sa croyance mystique

dans la lumière : « Tout est lumière...¹ » Durant sa scolarité au Grand Lycée de Bordeaux, il rencontre Francis Jammes, futur poète, et Gabriel Frizeau, futur grand collectionneur. Autodidacte, Charles Lacoste se forme en observant la nature et se tient à l'écart des écoles et du public. Il peint habituellement en plein air et reprend ses ébauches le soir à l'atelier. Dans les années 1890, Lacoste fréquente les milieux intellectuels londoniens et se lie avec plusieurs personnalités importantes : le poète béarnais Charles de Bordeu, Arthur Fontaine et les frères Rouart. L'exposition monographique organisée par le Salon des Cent en 1898 marque le début d'une

1. Béatrice de Andia, *Charles Lacoste, 1870-1959, 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme*, Paris, Action Artistique de Paris, 1985, p. 12.



ill. 1 : Charles Lacoste,
Orthez sous la neige, tour Moncade,
1889,
huile sur toile,
dimensions inconnues,
localisation inconnue.

reconnaissance qui s'accroît au fur et à mesure de ses participations au Salon des Indépendants puis au Salon d'Automne, qu'il fonde en 1903. Il expose alors au Salon de la Libre Esthétique (Bruxelles, 1907) et au Salon de la Toison d'Or (Moscou, 1908).

Charles Lacoste réalise notre tableau en 1889. Âgé de seulement dix-neuf ans, il peint au fil de ses nombreuses promenades dans Bordeaux et ses environs depuis déjà cinq ans. Notre peintre est alors en visite chez son grand ami Francis Jammes qui, à la mort de

son père en 1888, a quitté Bordeaux avec sa famille pour s'installer dans le village protestant d'Orthez (Béarn). Jammes tient une place essentielle dans la vie de Lacoste. Le poète exalté ne cesse de promouvoir l'œuvre de son discret ami, l'encourageant à se rendre à Paris et à rencontrer le cénacle artistique et littéraire le plus célèbre de l'époque (Claudel, Gide, Valéry, Mauriac et d'autres). Les amis ne se quitteront jamais, et Lacoste se plaira à représenter le village béarnais (ill. 1 et 2), aussi bien que celui d'Hasparren, où le poète résidera de 1921



ill. 2 : Charles Lacoste,
Rue à Orthez,
1895,
huile sur papier, 40 x 16 cm,
situé et daté (au verso) :
« Orthez » et « Mai 1895 »,
Paris, marché de l'art, 2016.

jusqu'à la fin de sa vie. Ce dernier écrit à propos de notre peintre : « Doué d'une perception privilégiée, Charles Lacoste décèle dans la nature, la touche divine. Sans cesse, il cueille des confidences mystiques. Les paysages urbains et ruraux lui parlent à la façon des collines, c'est-à-dire, dans leurs ombres apaisées². »

La tour représentée est celle de la maison de Jeanne d'Albret à Orthez, construite au xv^e et xvi^e siècle, aujourd'hui musée consacré à l'histoire du protestantisme béarnais. L'austérité de ce village protestant a sans doute trouvé un écho dans la personnalité du peintre, qui a parfaitement su retranscrire une spiritualité sans fards ni ornements.

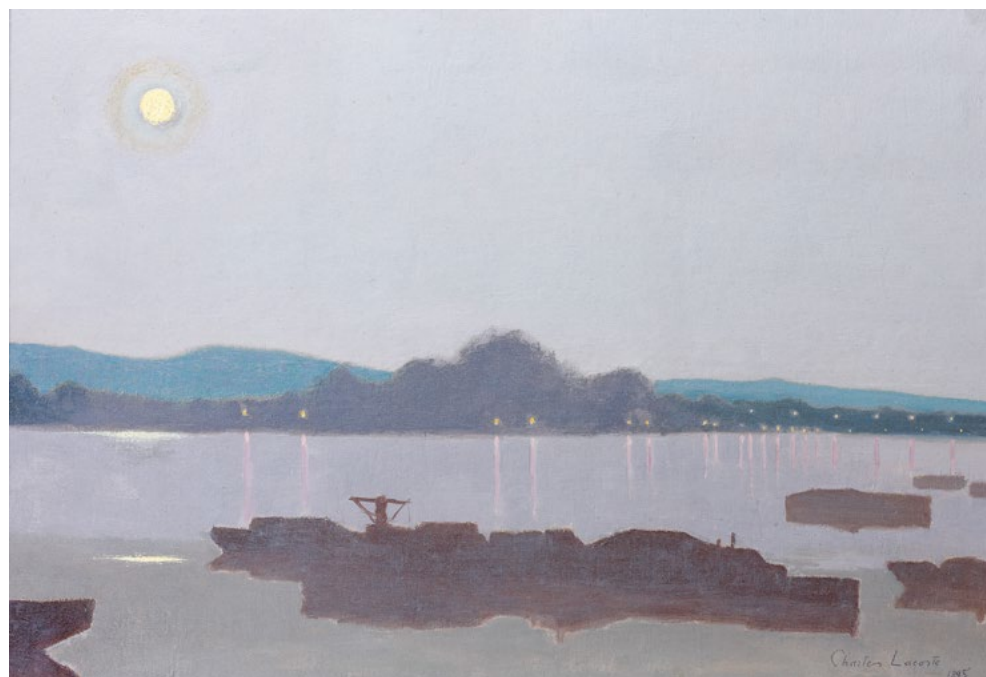
Comme nombre de symbolistes, Lacoste a choisi d'exécuter notre vue sur un carton, support permettant d'obtenir une surface mate et de modérer les effets de clarté et de transparence³. Il ne peindra sur toile qu'à partir de son voyage à Londres en 1894.

Ses peintures réalisées en plein air entre 1884 et 1893 témoignent généralement des derniers acquis de l'impressionnisme, et se caractérisent par un travail de la touche particulièrement apparent et vigoureux. Cependant, dans notre composition, datée de 1889, seules la vigne vierge et les fleurs, représentées par le biais d'une touche fragmentée, rappellent cet héritage. Notre vue architecturale, qui se définit par l'épuration des formes, un dessin géométrique, la recherche spirituelle de la lumière et la prédominance des aplats, est marquée par un dépouillement synthétique qui permet au peintre d'aller directement à l'essentiel. Ce dernier fait déjà preuve ici

1914, pp. 182-192.

2. Francis Jammes, « Charles Lacoste », *Mercur* de France,

3. *Ibid.*, p. 88.



ill. 3 : Charles Lacoste,
La Lune sur la rivière,
huile sur carton marouflé sur toile,
33 x 46 cm,
signé et daté (en bas à droite) : « Charles Lacoste / 1895 »,
Paris, galerie Hubert Duchemin, 2012.

d'une retenue étonnante, se contentant d'exécuter les lignes et plans principaux, à la manière de Vallotton. Cette œuvre annonce donc l'évolution stylistique de Charles Lacoste dans les années 1890, vers une recherche de simplicité et de pureté, révélatrice d'une vision de l'art faite d'ordre et de mesure (ill. 3).

Fils spirituel de Poussin, de Corot et du Lorrain, paysagistes apaisés, Charles Lacoste est aussi surnommé le « Fra Angelico de la peinture de paysage ».

Comme il l'affirme lui-même : « C'est par leur sensibilité que les œuvres des hommes s'apparentent le mieux à la grandeur que respire l'univers [...]. C'est encore et surtout par leur simplicité que cette grandeur – frappée d'on ne sait quoi de solennel – s'impose⁴. »

Raphaël Mallet

4. Béatrice de Andia, *op. cit.*, p. 13.





François Jean Baptiste Benjamin Constant dit Benjamin-Constant

(Batignolles-Monceau 1845 – 1902 Paris)

Lion dans le désert



François Jean Baptiste Benjamin Constant dit Benjamin-Constant,
Lion dans le désert,
huile sur carton,
27 x 35 cm,
monogrammé (en bas à droite) : « B. C. ».

Provenance :

(Peut-être) Atelier de l'artiste.

(Peut-être) Vente posthume de l'artiste,
*Catalogue of the Remaining Works of the
Eminent Artist Benjamin Constant Which
Comprise Finished Pictures, Portraits,
Studies, Sketches and Designs*, Christie's,
Manson & Woods, Londres, 8 King
Street, St. James's Square, 19 juillet 1902,
n° 84 : « The King of the Desert ».

Bordeaux, galerie Imberti.

Élève des Beaux-Arts de Toulouse,
puis de Cabanel à Paris, Benjamin-
Constant échoue au prix de Rome
en 1868 et 1869. Renonçant au drame
shakespearien et à l'allégorie romantique
dont sont nourries ses premières œuvres
exposées au Salon, comme *Hamlet et
le roi* (1869) ou *Trop tard !* (1870), notre
artiste trouve finalement sa voie dans la

peinture orientaliste. Après s'être engagé
dans la guerre franco-prussienne, il
séjourne en Espagne en 1871, où il fait
la connaissance de Mario Fortuny et
de Georges Clairin. L'année suivante,
il accompagne l'ambassade de Charles
Tissot au Maroc : ce voyage, qui le
conduit de Tanger à Marrakech, puis à
Fez, est une révélation pour l'artiste : « À
mon arrivée, je pensais ne rester qu'un
mois et j'y ai passé deux ans. Tanger !
C'était mon chemin de Damas, et depuis
ce jour, je n'ai rêvé que d'une seule
chose : être totalement orientaliste et
suivre les traces de Marilhat, Delacroix
et Henri Regnault¹ », rapporte-t-il face
à ce premier éblouissement. Pendant les
vingt années suivantes, l'Orient demeure
pour l'artiste une source d'inspiration
presque exclusive. Benjamin-Constant

¹ V. Champier, « M. Benjamin-Constant », *The Art Journal*,
New Series, Londres, 1882, p. 232.



ill. 1 : Benjamin-Constant,
*L'Entrée de Mehmet II à
Constantinople le 29 mai 1453*,
1876,
huile sur toile,
703 x 538 cm,
Toulouse, musée des Augustins.

multiplie les scènes de harem et de combats. Les *Prisonniers marocains* et *L'Entrée de Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453* (ill. 1) lui permettent d'obtenir respectivement des médailles de troisième et de deuxième classe en 1875 et 1876. Il envoie les *Chérifas* au Salon de 1884 (ill. 2) et la *Justice du chérif* à celui de 1885, tableau acquis par l'État et longtemps exposé au musée du Luxembourg. En 1882, ses premières œuvres sont vendues en Amérique du Nord, où il compte de nombreux collectionneurs, dont le Montréalais George A. Drummond. En 1887, il

séjourne à New York et à Montréal, où il reviendra à plusieurs reprises, et succède à Jean-Léon Gérôme dans l'imaginaire des riches Américains.

Benjamin-Constant, essentiellement réputé pour ses compositions orientalistes spectaculaires, est aussi le portraitiste des rois européens et des Américains fortunés. En France, il obtient des commandes de décors prestigieux, comme les plafonds de l'Hôtel de Ville, l'Opéra-Comique, les fresques de la Sorbonne et la Salle des Illustres du Capitole de Toulouse.



ill. 2 : Benjamin-Constant,
Les Chérifas,
1884,
huile sur toile,
114 x 195 cm,
Pau, musée des Beaux-Arts.

Sa carrière florissante lui vaut d'accéder à la notoriété : d'abord professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris, membre de l'Institut, il est fait commandeur de la Légion d'honneur en 1884. Mais sa renommée n'a d'égal que l'oubli dans lequel il va tomber par la suite. Une exposition au musée des Augustins de Toulouse et à Montréal en 2014² a permis de faire la lumière sur cet artiste, redécouvert après une longue éclipse.

2. *Benjamin-Constant : merveilles et mirages de l'orientalisme*, dir. Nathalie Bondil (cat. exp., Toulouse, musée des Augustins, 4 octobre 2014-4 janvier 2015 ; Montréal, musée des Beaux-Arts, Pavillon Michal et Renata Hornstein, 31 janvier-31 mai 2015), Paris, Hazan, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014.

Dans notre esquisse, Benjamin-Constant met en scène un lion solitaire, noble et puissant, assis sur un rocher, qui surveille majestueusement son territoire au coucher du soleil. L'objet de l'attention prédatrice de l'animal est hors de la vue du spectateur. Son placement, en bas à droite, l'isole, mettant l'accent sur son environnement vaste et aride.

Benjamin-Constant interprète ici un sujet cher à Jean-Léon Gérôme, ce dernier ayant multiplié les scènes de lion au désert dans les années 1880 et 1890. Notre composition est à rapprocher des *Deux Majestés*, chef-d'œuvre du maître dont la version principale, datée



ill. 3 : Jean-Léon Gérôme,
Les deux Majestés,
1883,
huile sur toile,
69 x 129 cm,
États-Unis, Milwaukee Art Museum.

de 1883, est conservée au Milwaukee Art Center³ (ill. 3). Toute sa vie, Jean-Léon Gérôme se passionne pour les grands fauves, qu’il aime dessiner, chasser et même élever dans son atelier. On connaît sa prédilection pour le lion, animal associé à saint Jérôme, et dont le nom lui fournit, par rapprochement avec son propre prénom, Léon, l’occasion d’un jeu de mots.

Gérôme et Benjamin-Constant n’ont cependant jamais pu observer de lions dans le désert : leurs compositions sont donc des œuvres d’imagination. En effet,

3. Il en existe également une ébauche dans une collection particulière (toile, 48,5 x 87,5 cm) et une esquisse passée en vente chez Artcurial le 13 novembre 2018 (lot 93, huile sur toile, 25 x 44 cm).

l’habitat africain du lion se réduit déjà à l’époque à la savane au sud du Sahara, que les artistes n’ont jamais visitée. Leur expérience des grands félins se limite aux confins artificiels des zoos et des cirques, ce qui signifie qu’ils n’ont pu contempler que des animaux isolés, généralement au repos. Gérôme a dû se reconnaître dans leur apparente soif d’indépendance : en effet, les lions de ses tableaux sont presque toujours seuls, qu’ils chassent, qu’ils marchent ou qu’ils se chauffent au soleil.

Cependant, en représentant les lions comme des animaux solitaires, les peintres méconnaissent le comportement social de la troupe. En se focalisant sur le lion en tant que chasseur, Gérôme ignore que ce sont surtout les lionnes

qui chassent en opérant en groupe. Comme le soutient Albert Boime⁴, le lion mâle héroïque répond à un fantasme bourgeois masculin et il est pour Gérôme, notamment, un objet d’identification personnelle, un moyen de se projeter comme un modèle de force, de dignité, de courage et de domination.

Quant à Benjamin-Constant, il affectionne particulièrement les panthères et les lions pour leur pelage doré et moucheté : il les représente toujours calmes, souvent domestiqués, comme dans *Les Favorites de l’émir* ou dans *Le Garde du palais avec deux léopards* (ill. 4), tels des accessoires exotiques ornant ses compositions.

Si Benjamin-Constant a emprunté à Gérôme un certain nombre de sujets, le réalisme minutieux de ce dernier, tout comme son goût pour les teintes claires héritées de la tradition ingresque et du néoclassicisme, ne sont pas à même de séduire un artiste épris de couleur, qui se revendique comme un grand admirateur de Delacroix. En effet, la peinture de Jean-Léon Gérôme, chef de file du mouvement orientaliste, qui a formé dans son atelier beaucoup de jeunes artistes de la génération de Benjamin-Constant et de Clairin, a finalement peu d’impact sur ces derniers. Ainsi, Benjamin-Constant se démarque du style photo-réaliste – qui se définit par une technique minutieuse de fines couches de peinture lisses et étirées – vers lequel évolue le

4. Albert Boime, *Art Quartely*, printemps 1971.

courant orientaliste à partir de 1860. Bien que Benjamin-Constant puisse être considéré comme un grand continuateur des idéaux académiques, il se distingue par son coup de pinceau large et libre, et par ses talents de coloriste⁵.

5. Voir à ce sujet : Régine Cardis-Toulouse, « Benjamin-Constant et la peinture orientaliste », *Bulletin d’information de l’Institut national d’histoire de l’art*, 4 décembre 1988, n. 89.



ill. 4 : Benjamin-Constant,
Le Garde du palais avec deux léopards,
huile sur toile,
100,4 x 62,2 cm,
signé et dédié (en bas à droite) : « À mon excellent ami Barrabant / Benj. Constant »,
vente New York, Christie’s, 24 octobre 1990, lot 83.

Notre esquisse, monogrammée « B. C. » à l'instar d'autres études de paysages de Benjamin-Constant, était probablement destinée à être épinglée sur un mur dans l'intimité d'un atelier, comme le prouvent les trous de punaise aux quatre coins du carton. Elle pourrait correspondre au lot 84, intitulé « Le Roi du Désert » (The King of the Desert), de la vente posthume de Benjamin-Constant qui eut lieu le 19 juillet 1902 à Londres. Son catalogue fait mention de toiles abouties, de portraits, d'études, d'esquisses et de dessins⁶.

Les esquisses, genre moins contraint que les peintures destinées au public,

6. *Catalogue of the Remaining Works of the Eminent Artist Benjamin Constant Which Comprise Finished Pictures, Portraits, Studies, Sketches and Designs*, vente Christie, Manson & Woods, 8 King Street, St. James's Square, 19 juillet 1902.



ill. 5 : Benjamin-Constant, *Nocturne* (première pensée pour un décor non identifié), huile sur toile, 56 x 98 cm, signature (ou cachet d'atelier) en bas à droite, Paris, galerie Thierry Mercier, 2006.

permettent à Benjamin-Constant de se laisser aller à des audaces surprenantes, comme le prouve une *Nocturne*, première pensée pour un décor non identifié (ill. 5). Notre paysage fait la part belle à la virtuosité du geste et à une élégante désinvolture. Pour suggérer l'atmosphère d'un coucher de soleil, l'artiste met au point une harmonie colorée violente : le désert est peint dans un camaïeu de bruns et d'ocres, relevé par des accords très sonores de jaunes et de rouges orangés pour la représentation du ciel qui s'embrase. Le peintre mêle également des touches vertes et aubergine pour figurer des nuages menaçants dans le registre supérieur. On retrouve une palette similaire dans une gouache appartenant à la collection Stiring-Wendel (ill. 6).



ill. 6 : Benjamin-Constant, *Paysage*, gouache marouflée sur papier, 270 x 390 mm, France, collection Stiring-Wendel.

L'œuvre de Benjamin-Constant se nourrit du songe de l'Orient, et sa rencontre avec le monde musulman a exalté la vivacité de sa touche et son sens de la couleur. Camille Mauclair a célébré à sa juste valeur cette « peinture décorative, faite avec joie par un homme qui aimait les beaux tons profonds, les éclats, les accumulations, les régals de palette⁷ ».

Décrit par Émile Zola comme un « élève de Cabanel tourmenté par la grande ombre de Delacroix », Benjamin-Constant exprime l'ambition d'une génération qui bouscule l'Académie en lui réinsufflant un peu de la fougue romantique, annonçant avec talent, par la richesse des détails et la théâtralité de ses compositions, ce que sera plus tard l'épopée hollywoodienne. En effet, le ciel flamboyant, tout comme l'immensité désertique et grandiose de ce paysage, confèrent à notre esquisse une indéniable puissance iconique. L'image du lion en

majesté dominant son territoire connaîtra une importante postérité : notre œuvre préfigure, avec presque un siècle d'avance, la célèbre scène d'ouverture du dessin animé *Le Roi lion* des studios Disney.

Au dos de notre carton, figure une étiquette « Imberti » : il s'agit d'une famille bordelaise de marchands, encadreurs et collectionneurs, mais aussi fournisseurs de toiles à peindre, comme en témoignent les tampons présents au verso de certaines toiles et les étiquettes que l'on peut trouver sur les cadres. Au 34, cours de l'Intendance (adresse indiquée sur l'étiquette), Pompée Imberti (1854-1906) possédait une galerie où l'on pouvait admirer des Renoir, des Gauguin, des Redon et des Princeteau, et où fut hébergé également pendant un temps Toulouse-Lautrec⁸.

Amélie du Closel

7. Camille Mauclair, « Benjamin-Constant », *La Nouvelle Revue*, année 23, nouvelle série, t. 16, mai-juin 1902, p. 458.

8. *Journal Sud-Ouest*, rubrique « Bordeaux insolite » signée Cadish, 2008.





Paul Guillaume,
La Chambre de l'artiste à Nice,
 vers 1921,
 huile sur carton entoilé,
 40,8 x 32,8 cm,
 signé (en bas à gauche) : « Paul Guillaume ».

Mention manuscrite (au verso) : « Ma chambre de Nice. 375 ».
 Étiquette (au verso) : « Cartons entoilés / A peindre / Pour la peinture à l'huile / Réf. 3905 / Lefranc
 & cie – Paris ».

Paul Guillaume

(Paris 1891 – 1934 Paris)

La Chambre de l'artiste à Nice

Introduit par Guillaume Apollinaire auprès de l'élite artistique parisienne, Paul Guillaume dédie sa vie à la reconnaissance des peintres avant-gardistes – parmi lesquels figurent André Derain, Henri Matisse, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso, Chaïm Soutine, etc. –, dont il est l'un des marchands les plus talentueux. Paul Guillaume s'inscrit dans un moment précis de l'histoire de l'art où se transforme radicalement le langage plastique.

Il souhaite à l'origine devenir un artiste professionnel. Il sera finalement galeriste et collectionneur, et s'essayera également à l'écriture et à la peinture. À l'instar d'autres marchands d'art qui ont une pratique artistique, Paul Guillaume s'inspire directement des peintres qu'il fréquente.

À Nice, dès 1918, Paul Guillaume retrouve Matisse et Modigliani, installés tous deux dans la cité céruleenne. Dans notre huile sur carton entoilé, plusieurs éléments rappellent *Le Boudoir* de Matisse (ill. 1), tableau représentant une chambre de l'hôtel de la Méditerranée, où le peintre séjourne régulièrement jusqu'en 1921 (ill. 2). « Un vieil et bon hôtel, bien sûr ! Quels carrelages ! J'y suis resté quatre ans pour le plaisir de peindre des nus et des figures dans un vieux salon rococo. Vous souvenez-vous de la lumière qu'on avait à travers les persiennes ? » s'exclame Henri Matisse à propos de ce lieu enchanteur bordant la promenade des Anglais. Les résonances stylistiques sont évidentes : un passage ouvert de l'intérieur vers l'extérieur, une palette résumée à quelques tons élémentaires – gris, bleu, rose et jaune – et une technique proche de l'aquarelle. L'iconographie de l'œuvre



ill. 1 : Henri Matisse,
Le Boudoir,
1921,
huile sur toile,
73 x 60 cm,
Paris, musée de l'Orangerie.

de Guillaume fait directement écho à celle de Matisse : une grande fenêtre entourée de larges rideaux s'ouvre sur le ciel azur ; les blancs, gris et bleus sont délicatement réchauffés par le même carrelage rose en croisillon, ainsi que par les tons jaunes des murs et du mobilier.

Mais, alors que dans la toile de Matisse, deux femmes nous font face, dans celle de Guillaume une statue africaine anthropomorphe (ill. 3) tourne son regard vers l'horizon.

Comme l'affirme Ambroise Vollard, « avant le grand engouement pour l'art nègre, Paul Guillaume s'était formé une collection de fétiches [africains], tout en s'intéressant aux artistes encore peu connus [...]. Mort prématurément, il aura passé comme un météore ». L'intérêt du galeriste pour l'art africain s'épanouit dès 1911, cet art faisant écho aux explorations esthétiques de nombreux peintres contemporains. Paul Guillaume en devient rapidement le principal promoteur, en France



ill. 2 : carte postale de l'hôtel de la Méditerranée, édition Giletta, Nice.

et à l'international. Sa collection personnelle, à l'image des expositions qu'il organise, est un dialogue engagé où se répondent à forces égales peintures modernes et œuvres d'Afrique échappant elles aussi aux canons classiques.

Notre toile témoigne d'un aspect méconnu de la vie du galeriste et nous fait pénétrer dans son intimité. Elle constitue un lien tangible, autant que confidentiel, entre les deux grandes passions qui l'ont animé sa vie durant, la peinture moderne et les arts d'Afrique.

Marie Pingaud



ill. 3 : statuette Baule, Côte d'Ivoire,
bois, H. 68 cm,
The Barnes Foundation
(ancienne collection Paul Guillaume).





Ronan Barrot,
Portrait de Bernard Sberro, dit « le Rabin »,
2015,
huile sur toile,
146,5 x 89 cm.

Inscription (au verso) : « BARROT / 2015 / Bernard / Sberro / dit le "Rabin" / Le Lecteur ».

Ronan Barrot

(Argol 1973)

Portrait de Bernard Sberro, dit « le Rabin »

Provenance :

Galerie Claude Bernard.

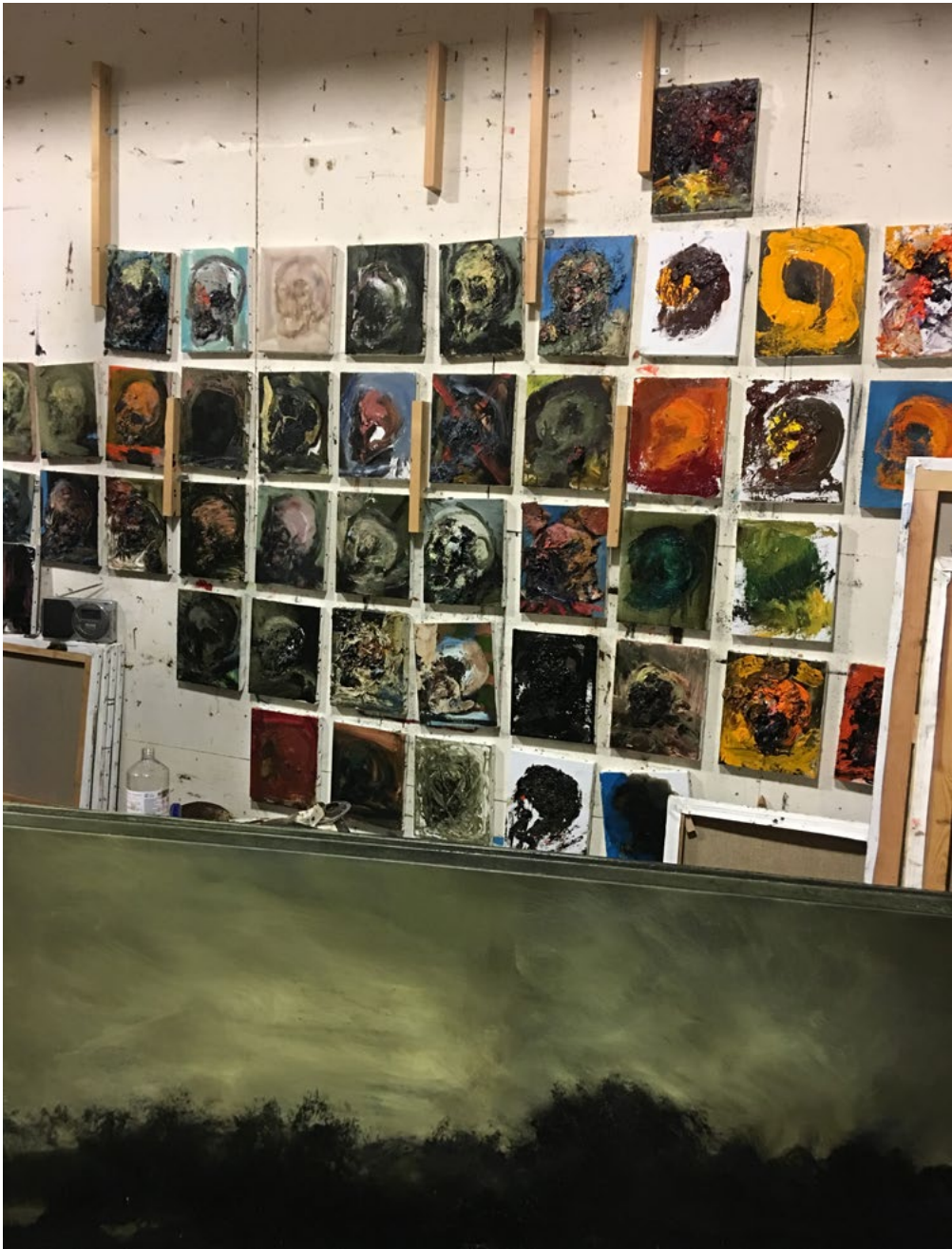
Ronan Barrot est un peintre français originaire du Vaucluse. Diplômé des Beaux-Arts de Paris en 1998, il est représenté par la galerie Claude Bernard qui lui consacre de nombreuses expositions depuis 2005. En 2017, il expose au Festival d'Avignon, dont il peint l'affiche officielle (ill. 1). Ses œuvres sont conservées dans les collections des musées nationaux (musée d'Art moderne de la ville de Paris, Fondation Maeght, collections FRAC Auvergne et Île-de-France et musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.)



ill. 1 : Ronan Barrot,
affiche pour le Festival d'Avignon, 2017.



ill. 2 : Paris, atelier de Ronan Barrot.



ill. 3 : Paris, atelier de Ronan Barrot.

La matière, la palette réinventée et les jeux de clair-obscur de ses toiles témoignent de l'intérêt de l'artiste pour les grands maîtres, notamment Goya et Courbet. À la fois portraitiste, paysagiste et peintre de vanités, il maîtrise tous les genres, qu'il entremêle audacieusement mais avec justesse (ill. 2 et 3).

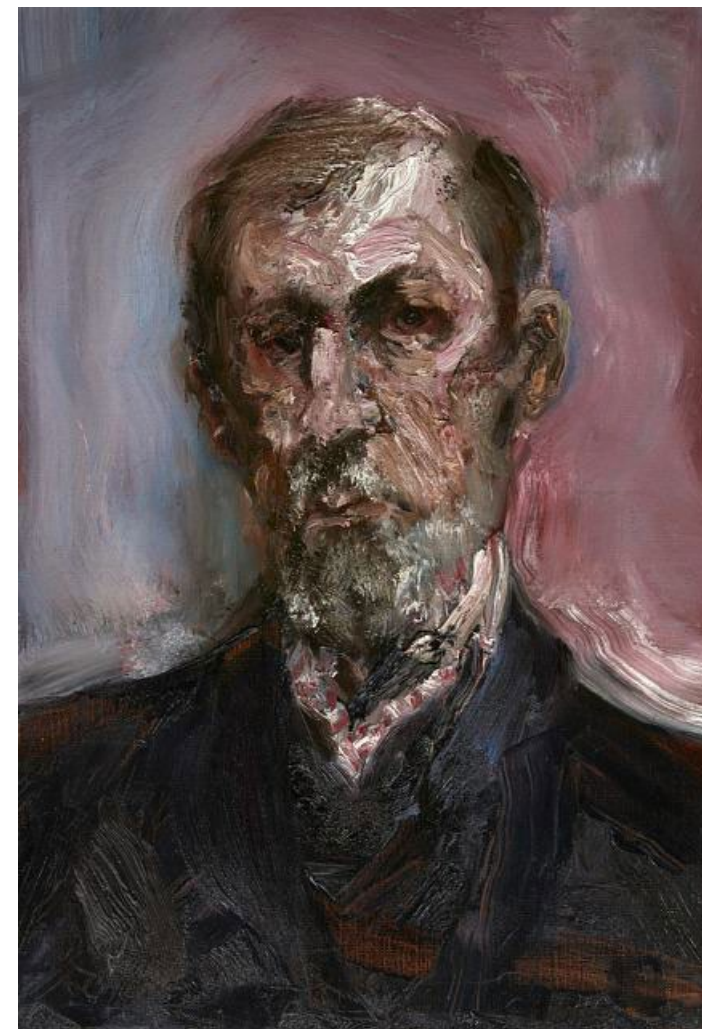
« C'est le geste qui décide », explique le peintre à son ami Éric Vuillard. Tel un musicien, Ronan Barrot définit d'abord un rythme, un mouvement général. Les coups de pinceau, de brosse et de couteau lacérés, esquissés, appliqués sur la toile se muent en danse, voire en lutte. L'œuvre prend tout son sens dans cette rencontre entre la main de l'artiste et son tableau.

Les portraits, imaginés parfois, commandés d'autres fois, jalonnent la carrière de Ronan Barrot (ill. 4). Œuvres de jeunesse ou plus tardifs, ils sont peints dans un style similaire : coup de pinceau vif, attitude esquissée, visage marqué, corps en mouvement, palette contrastée, aplats opulents. Tout son

génie transparait dans ces portraits. On y devine l'intimité du modèle, la vérité de l'être par-delà l'apparence.

Notre portrait représente un ami de l'artiste : Bernard Sberro. Le cerne noir pour le contour des yeux, la bouche et le nez, que l'on retrouve aussi chez Lucian Freud, souligne les traits et accentue l'expression pensive du modèle. Le corps, exécuté avec rapidité et maîtrise, est celui d'un homme aux mains pesantes et fermes. Le peintre exprime ainsi les émotions intimes, les sentiments profonds de Bernard Sberro. Le choix des couleurs renforce le côté saisissant du tableau : la silhouette esquissée par un trait fluide marron, les empâtements rose vif de la peau, l'ombre noire et bleue qui plane au-dessus du visage du modèle montrent que Ronan Barrot connaît Bernard Sberro, qu'il l'a scruté, qu'il lit en lui et qu'il cherche à le mettre à nu.

Eugénie Duchemin



ill. 4 : Ronan Barrot,
Portrait de Pierre Autin-Grenier,
2012,
huile sur toile,
73 x 50 cm,
Paris, collection privée.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Francisque Millet

M. Davies, « Note sur Francisque Millet », *Bulletin de la Société Poussin*, II, 1948.

Bernard Biard, « Les paysages de Francisque Millet », *L'Estampille-l'Objet d'art*, novembre 1996, n° 307.

Bernard Biard, « Francisque Millet II, paysagiste de la fin du xvi^e siècle », *L'Estampille-l'Objet d'art*, juillet-août 2002, n° 371.

Bernard Biard, « Francisque Millet : le paysage en France de 1650 à 1700 », *Dossier de l'art*, février 2013, n° 93.

Giacomo Ceruti

James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, Londres, Charles Dilly, 1799.

Mina Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1982.

*Giacomo Ceruti : il
Pitocchetto*, dir. Mina
Gregori *et al.* (cat. exp.
Monastero di S. Giulia,
Comune di Brescia, 12 juin-
31 octobre 1987), Milan,
Mazzotta, 1987.

Pittori della realtà : le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, dir. Mina Gregori et Andrea Bayer (cat. exp. Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 14 février-2 mai 2004), Milan, Electa, 2004.

Francesco Frangi et
Alessandro Morandotti,
*Giacomo Ceruti (1698-1767).
Popolo e nobiltà alla vigilia
dell'età dei lumi*, Milan,
Skira, 2013.

*Gli animali nell'arte : dal
Rinascimento a Ceruti*, dir.
Davide Dotti (cat. exp.,
Brescia, Palazzo Martinengo
Cesaresco, 19 janvier-9 juin
2019), Cinisello Balsamo,
Milan, Silvana editoriale,
2019.

Hans Heinrich Plötz

Raymond Savioz,
*La philosophie de Charles
Bonnet de Genève*, Paris,
Vrin, 1948.

Michel N. Benisovitch,
« H.-H. Ploetz et la famille
du peintre Liotard »,
Kunstmuseets Arsskrift,
1949-9, pp. 127-142.

Jacques Marx, *Charles Bonnet contre les Lumières : 1738-1850*, Oxford, Voltaire Foundation, 1976, 2 vol.

Jacques Rychner et Michel
Schlup, *Aspects du livre
neuchâtelois : études*

*réunies à l'occasion du 450^e
anniversaire de l'imprimerie
neuchâteloise, Neuchâtel,
Bibliothèque publique et
universitaire, 1986.*

L'Âge d'or du petit portrait,
dir. Jacqueline du Pasquier,
Fabienne Xavière Sturm
et Pierrette Jean-Richard
(cat. exp., Bordeaux, musée
des Arts décoratifs, 12 mai
1995-21 août 1995 ; Genève,
musée de l'Horlogerie,
28 septembre 1995-
15 décembre 1995 ; Paris,
musée du Louvre, 25 janvier
1996-22 avril 1996), Paris,
Réunion des musées
nationaux, 1995.

Jean-Étienne Liotard (1702-1789) dans les collections des Musées d'art et d'histoire de Genève, dir. Claire Stoullig, Isabelle Félicité Bleeker, Armelle Carreras *et al.* (cat. exp., Genève, musée d'Art et d'Histoire, 22 mai 2002-27 octobre 2002), Paris, Somogy, 2002.

Portraits publics, portraits privés, 1770-1830, dir. Sébastien Allard, Amar Arrada, Malcolm Baker *et al.* (cat. exp., Paris, galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007, Londres, the Royal Academy of Arts, Londres, 3 février 2007-20 avril 2007, New York, the Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai 2007-10 septembre 2007), Paris, RMN, 2006.

Marcel Roethlisberger et
Renée Loche dir., *Liotard :
catalogue, sources et
correspondance*, Doornspijk,
Davaco Publishers, 2008,
2 vol.

Michel Schlup, « Samuel Fauche (1732-1803) imprimeur de Charles Bonnet (1720-1793) : un face-à-face qui tourne à l'affrontement », *L'Écrivain et l'imprimeur* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 21 septembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/38667>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.38667>.

René Sigrist, *La Nature à l'épreuve : les débuts de l'expérimentation à Genève, 1670-1790*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Victor Hugo

Gaëtan Picon, Roger
Cornaille et Georges
Herscher, *Victor Hugo
dessinateur*, Paris, éditions
du Minotaure, 1963.

Jean Massin, *Victor Hugo. Œuvre graphique*, vol. II, *Architectures, paysages, marines, décors, pochoirs, pliages, etc.*, Paris, 1969.

Gaëtan Picon et Henri
Focillon, *Victor Hugo*,

dessins. Le soleil d'encre,
Paris, Gallimard, 1985.

Du chaos dans le pinceau...
Victor Hugo, dessins, dir.
Marie-Laure Prévost et
Jean-Jacques Lebel (cat.
exp., Madrid, Museo
Thyssen-Bornemisza,
2 juin 2000-10 septembre
2000 ; Paris, Maison de
Victor Hugo, 12 octobre
2000-7 janvier 2001), Paris,
Paris musées, 2000.

*Aubes. Rêveries au bord
de Victor Hugo* (cat. exp.,
Paris, Maison de Victor
Hugo, 11 octobre 2002-
19 janvier 2003), Paris,
Paris musées, 2002.

« *Cet immense rêve de l'océan* ». *Paysages de mer et autres sujets marins* par Victor Hugo (cat. exp., Paris, Maison de Victor Hugo, 2 décembre 2005-5 mars 2006), Paris, Paris musées, Somogy éditions d'art, 2005.

Françoise Chomard et
Dietrich Harth, *Tintenaue
und Schattenmund* : Victor
Hugos Zeichnungen,
Osildern, Hatje Cantz, 2008.

*La Cime du rêve : les
surréalistes et Victor
Hugo*, dir. Jean Gaudon et
Gérard Audinet (cat. exp.,
Paris, Maison de Victor
Hugo, 17 octobre 2013-
16 février 2014), Paris,
Paris musées, 2013.

Armand Guillaumin

Georges Serret, Dominique Fabiani et Raymond Schmit, *Armand Guillaumin : 1841-1927, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Mayer, 1971.

Christopher Gray, *Armand
Guillaumin*, Chester, Pequot
Press, 1972.

*Armand Guillaumin,
1841-1927 : les années
impressionnistes* (cat. exp.,
Pontoise, musée Pissarro,
5 octobre-17 novembre
1991, Aulnay-sous-Bois,
galerie de l'Hôtel de ville,
23 novembre-17 décembre
1991), Pontoise, Aulnay-
sous-Bois, 1991.

Christopher Gray et
Gilles Kraemer, *Armand
Guillaumin, « de la lumière
à la couleur »*, Belfort, musée
d'Art et d'Histoire, 1997.

François Mathey, *Les Impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 2002.

Théodule Ribot

Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, n° 13133, 17 mai 1897.

Colleen Denney,
« Exhibitions in Artists’
Studios : François Bonvin’s
1859 Salon des Refusés »,
Gazette des Beaux-Arts,
septembre 1993, T. CXXII, n° 1496.

Théodule Ribot (1823-1891). L'esprit et la chère, dir. Emmanuelle Trief-Touchard et Dominique Lobstein (cat. exp. Courbevoie, musée Roybet-Fould, 21 novembre 2018-20 février 2019 ; Colombes, musée d'Art et d'Histoire, 23 février-29 juin 2019), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 2018.

Théodule Ribot (1823-1891). Une délicieuse obscurité, dir. Michaële Liénart (cat. exp. Toulouse, musée des Augustins, 16 octobre 2021-10 janvier 2022 ; musée des Beaux-Arts de Marseille, 10 février-15 mai 2022 ; musée des Beaux-Arts de Caen, 11 juin-2 octobre 2022), Paris, Lineart éditions, 2021.

Eugène Boudin

Robert Schmitt, *Catalogue raisonné d'Eugène Boudin*, t. II, Paris, galerie Schmitt, 1973.

Eugène Boudin : 1824-1898, dir. Anne-Marie Bergeret-Gourbin, Laurent Manceuvre et Françoise Cohen (cat. exp., Honfleur, Greniers à sel, musée Eugène-Boudin,

11 avril-12 juillet 1992), Honfleur, association Eugène-Boudin-Honfleur 92, 1992.

Charles Lacoste

Béatrice de Andia, *Charles Lacoste : 1870-1959, 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme*, Bordeaux, musée et galerie des Beaux-Arts de Bordeaux, 1985.

Les Peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France, dir. Jean-David Jumeau-Lafond (cat. exp., musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1999, pp. 84-87.

Benjamin-Constant

V. Champier, « M. Benjamin-Constant », *The Art Journal*, New Series, Londres, 1882.

Camille Mauclair, « Benjamin-Constant », *La Nouvelle Revue*, année 23, nouvelle série, tome 16, mai-juin 1902.

Régine Cardis-Toulouse, « Benjamin-Constant et la peinture orientaliste », *Bulletin d'information de l'Institut national d'histoire de l'art*, 4 décembre 1988.

Benjamin-Constant : merveilles et mirages de l'orientalisme, dir. Nathalie Bondil (cat. exp., Toulouse, musée des Augustins, 4 octobre 2014-4 janvier 2015 ; Montréal, musée des Beaux-Arts, Pavillon Michal et Renata Hornstein, 31 janvier-31 mai 2015), Paris, Hazan, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014.

Paul Guillaume

Colette Giraudon et Michel Hoog, *Paul Guillaume et les peintres du xx^e siècle : de l'art nègre à l'avant-garde*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1993.

Paul Guillaume, *Les Écrits de Paul Guillaume*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993.

Pierre Georgel, *La Collection Jean Walter et Paul Guillaume*, Paris, Gallimard, 2006.

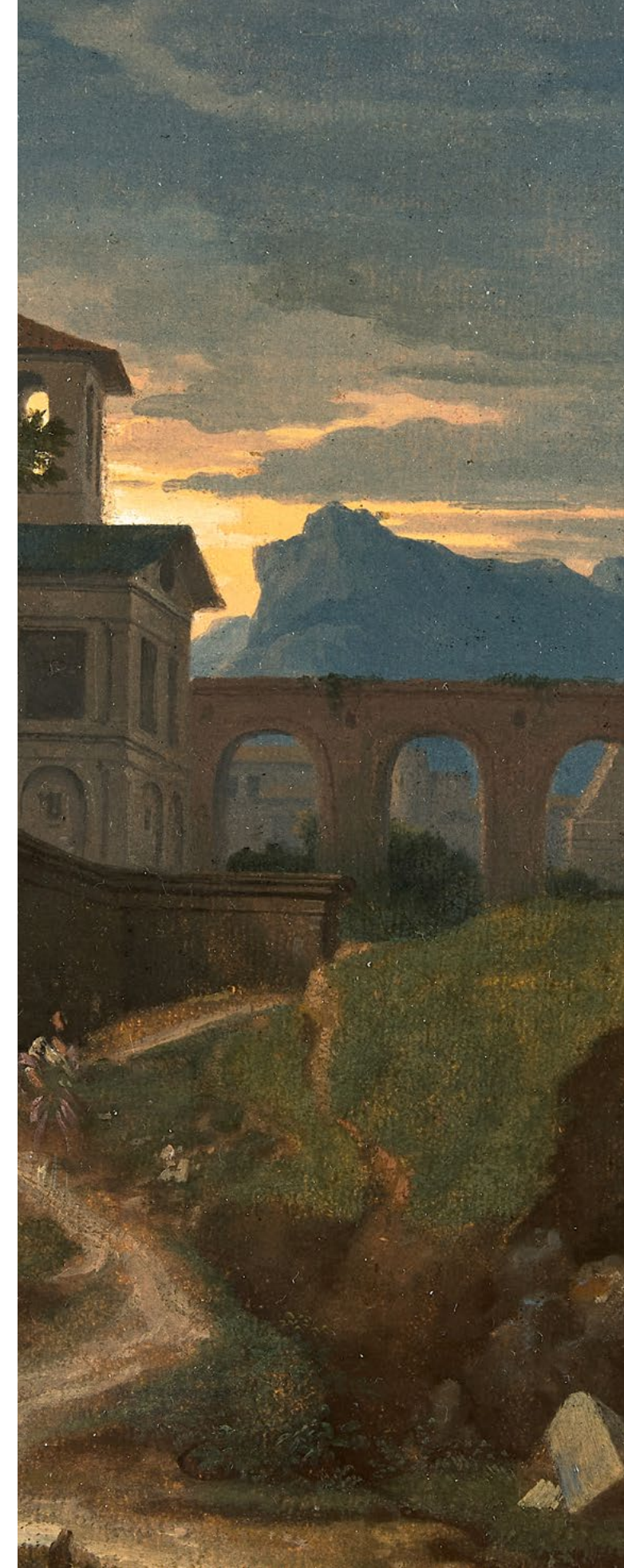
Ronan Barrot

Ronan Barrot (cat. exp., galerie Claude Bernard, 16 mars-28 avril 2007), Paris, galerie Claude Bernard, 2007.

Ronan Barrot (cat. exp., Saint-Louis, Espace d'art contemporain Fernet-Branca, 4 avril-16 août 2009), Saint-Louis, éditions de Saint-Louis, 2009.

Escande - Ronan Barrot, peintures (cat. exp., L'Isle-Adam, musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq, 18 novembre-24 février 2013, Ornans, musée Gustave-Courbet, 23 mars-20 mai 2013), Grand-Courtrai, Snoeck Éditions, 2013.

Ronan Barrot. Pendant la répétition, dir. Éric Vuillard (Paris, galerie Claude Bernard, cat. exp., 3 avril-17 mai 2014), Paris, galerie Claude Bernard, 2014.





Crédits photographiques

© Studio Sebert :

p. 1, p. 7, p. 10, pp. 16-17, p. 18, p. 26, pp. 32-33, p. 34, p. 40, p. 48, p. 53, pp. 56-57, p. 62,
p. 66, p. 67, p. 70, p. 80, p. 86, p. 95, pp. 96-97, p. 100.

© Tugdual Savi :

pp. 4-5, pp. 8-9, pp. 24-25, pp. 46-47, pp. 54-55, pp. 60-61, pp. 78-79, pp. 84-85.

D. R. :

p. 12, p. 13, p. 15, p. 20, p. 21, p. 22, p. 23, p. 27, p. 28, p. 29, p. 30, p. 37, pp. 38-39, p. 42, p. 43, p. 44, p. 50, p. 51, p. 52,
p. 58, p. 59, p. 64, p. 65, pp. 68-69, p. 72, p. 73, p. 74, p. 75, p. 76, p. 77, p. 82, p. 83, p. 87, p. 88, p. 89, p. 91.



Galerie Hubert Duchemin
8 rue de Louvois 75002 Paris
www.hubertduchemin.com