



HAL
open science

Dessins français de la collection Chennevières

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Dessins français de la collection Chennevières: Institut de France. Musée Jacquemart-André. 1994, pp.4-24. halshs-00140697

HAL Id: halshs-00140697

<https://shs.hal.science/halshs-00140697>

Submitted on 4 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INSTITUT DE FRANCE

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

DESSINS FRANÇAIS
DE LA COLLECTION
CHENNEVIÈRES

Préface

Aucun musée de quelque importance ne peut présenter au public toutes les œuvres d'art qu'il a pour mission de conserver. La muséographie a ses exigences, qui conduisent à faire des choix, en fonction des locaux dont on dispose, et aussi des goûts du moment. Cette nécessité s'impose particulièrement dans le cas du musée Jacquemart-André, belle et riche demeure d'un grand amateur qui fut une personnalité marquante dans la haute société parisienne. Conçue pour y vivre et y recevoir, elle doit garder son caractère original: tableaux et objets d'art n'y sont pas exposés pour eux-mêmes, mais comme un élément essentiel du décor.

Dans le respect de cette vocation première, qui répond au vœu de la testatrice, le musée offre aussi un cadre approprié pour des manifestations exceptionnelles. Ses directeurs successifs ont su en tirer parti et l'on n'a pas oublié les rétrospectives *Van Gogh*, *Toulouse-Lautrec*, *Bateau-Lavoir*, organisées par Julien Cain. D'autres, comme celle des *Trésors hellénistiques de Tarente*, l'ont été par M. René Huyghe.

Toutefois il apparaît d'abord souhaitable de faire connaître, grâce à des expositions temporaires, des ensembles d'œuvres de qualité qui se trouvent actuellement, pour des raisons diverses, reléguées dans les réserves du musée. Pour inaugurer cette nouvelle série de présentations, le Conservateur, M. Nicolas Sainte Fare Garnot, a fait judicieusement choix des dessins français provenant de la collection Chennevières, superbes exemples d'un art que Nélie Jacquemart et Edouard André tenaient en haute estime. A l'occasion du Bi-centenaire de l'Institut de France, la Fondation Jacquemart-André entend ainsi rendre accessible une partie longtemps méconnue des trésors dont elle a la garde.

FRANCOIS CHAMOIX
Président de la Commission
Jacquemart-André

Crédit photographique: X. Pomier Layrargues
© Musée Jacquemart - André Institut de France.
Fabrication: Martial Productions
Imprimé dans la C.E.E.
ISBN: 2-901426-05-0

1494

Philippe de Chennevières

et sa collection de dessins

Considéré comme un des plus grands collectionneurs de dessins de son temps, le marquis de Chennevières évoque dans plusieurs écrits, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*¹ et *Une collection de dessins d'artistes français*², sa collection de 4000 dessins commencée en 1845 alors qu'il est étudiant en droit à Aix en Provence.

Pour Philippe de Chennevières l'acte de collectionner est un acte érudite et il n'est pas de collection sans une connaissance respectueuse des œuvres. En historien d'art, il réunit dans un seul but d'étude un ensemble exceptionnel de feuilles. Ce magnifique cabinet qu'il appelle son *méchant fouillis de croquetons*³ renferme des œuvres allant de l'École de Fontainebleau avec Le Primatice, le Rosso, Nicolo dell'Abbate, Et. Delaune, T. Dubreuil, M. Fréminet à des contemporains comme Delacroix ou Millet. Passionné par les écoles provinciales⁴, avec une préférence marquée pour le XVII^e siècle, il rassemble des chefs d'œuvre de grands maîtres, Claude Gellée, Poussin, Jouvenet, Puget et des feuilles d'artistes secondaires cherchant à faire revivre des créateurs oubliés, J. Daret, J. Boucher, J. de Troy.

Le XVII^e est amplement représenté avec Vouet, Le Sueur, Le Brun ou Mignard. Le XVIII^e est illustré par les plus grands noms : Watteau, Lancret, Boucher, Fragonard, Robert. Pour le XIX^e on peut citer, à côté de Girodet-Trioson et Delacroix, pas moins de cinquante-deux feuilles de Géricault. Chennevières entend le dessin français au sens large et une des particularités de sa collection consiste en la présence d'artistes français ayant travaillé loin de leur patrie comme G. Duguet, B. Picart ou L.-J. Desprez., et de maîtres étrangers s'étant distingués en France ou s'étant trouvés en relation avec notre pays : L. de Vinci, Romanelli, Rubens, Van der Meulen. Cet ensemble rassemblé scientifiquement cerne parfaitement les écoles et leurs influences.

Philippe de Chennevières est aussi un grand fonctionnaire qui veille sur l'art de son époque. Rentré dans l'administration des musées en 1846, il brosse dans ses mémoires les portraits des conservateurs du Louvre, évoquant leurs rapports avec les connaisseurs sous le Second Empire.

Très proche des artistes vivants, il s'occupe de l'accrochage du Salon pendant presque vingt ans (1852-1869). En décembre 1873, il est nommé directeur des Beaux-Arts en remplacement de Charles Blanc, poste qu'il occupe jusqu'à sa démission en 1878.

Fourmillant d'idées et doué d'une rare intelligence il réalise de grandes entreprises pour le compte du ministère, instaurant une véritable politique des Beaux-Arts : on lui doit la décoration du Panthéon pour laquelle il n'hésite pas à faire appel entre autres à Puvis de Chavannes encore très contesté ; il lance le chantier des plafonds de la Légion d'Honneur (Hôtel de Salm), développe l'activité des Gobelins en recou-

rant à des artistes comme Baudry, sous sa direction Carolus Duran et Giacomotti peignent les plafonds du Palais du Luxembourg. Il est aussi à l'origine d'un précieux *Inventaire des richesses d'art de la France*. Après son départ du ministère il participe au projet de création du musée des Arts Décoratifs.

Qu'est-il advenu aujourd'hui de la collection Chennevières?

Grâce à une lettre retrouvée dans les archives du Louvre et publiée en 1977 par Arnauld Brejon de Lavergnée⁵ on connaît très précisément les souhaits du marquis au sujet de sa collection. Dans cette lettre en date du 14 novembre 1892 et adressée à Georges Lafenestre, alors conservateur des peintures et des dessins du Louvre, il manifeste les plus grandes inquiétudes sur l'avenir de ses dessins. Ayant des soucis d'argent il est disposé à se séparer de sa collection mais il est conscient de la catastrophe que constituerait une dispersion en vente publique, *elle y perdrait sa valeur et son importance historique*. Il suggère son achat par un grand musée américain, n'osant croire qu'un musée français puisse l'acquérir dans son ensemble. En réalité cet éparpillement ne fut pas épargné au grand collectionneur. En 1881, il avait déjà cédé ses dessins étrangers au marchand Thibaudeau. Puis les 5 et 6 mai 1898 lors d'une vente à la galerie Georges Petit, il avait choisi de se déssaisir des deux cents plus belles feuilles d'artistes français du XVIII^e siècle, poussé dans ce choix par la mode, la vente de la collection Goncourt ayant eu lieu peu de temps auparavant. C'est à cette occasion que madame Edouard André fit l'acquisition des plus beaux dessins qui figurent aujourd'hui dans le fond du musée Jacquemart-André.

Enfin après la mort du marquis de Chennevières, du 4 au 7 avril 1900, ses héritiers dispersèrent à l'hôtel Drouot 3500 dessins, vendus à de très petits prix. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter maintenant que les efforts de reconstitution de cette fabuleuse collection puissent aboutir au plus vite.

NATHALIE D'ALINCOURT

1 Suite d'articles parus entre 1883 et 1889 dans la revue *L'Artiste*.

2 22 articles consécutifs parus dans *L'Artiste* de 1894 et 1897.

3 Frits LUGT, *Les marques de collection de dessins et d'estampes avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc...* Amsterdam, 1921.

4 Philippe de CHENNEVIERES, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, premier volume édité en 1847.

5 Arnauld BREJON de LAVERGNEE, B.S.H.A.F., 1977, p. 271 à 273.



1 Atelier de François BOUCHER

Vénus allongée, dite à tort Nymphe au repos

Pierre noire estompée, rehauts de craie blanche, sur papier gris beige

H. 28,8 cm - L. 41 cm

Annoté en bas à droite à la pierre noire: F. Boucher

Catalogue de la vente Chennevières, n° 10

Inv. 1589

François Boucher (1703-1770), formé par son père et par François Lemoine, reçoit le Grand Prix de l'Académie en 1724. Après un voyage de quatre ans en Italie, il est reçu comme peintre d'histoire. Mais sa carrière va être ponctuée par de grandes commandes décoratives pour les maisons royales et des hôtels particuliers. Il fournit aussi des projets de décor pour l'Opéra et des cartons de tapisserie, tout en produisant un grand nombre de portraits, de paysages animés et de scènes de genre, sans négliger les scènes religieuses ou mythologiques. Son œuvre est difficile à cerner, car elle est à la fois considérable, pas toujours d'une qualité égale, et souvent le fruit d'une intense collaboration de son atelier pour répondre à toutes les commandes. De nombreux pasticheurs profitèrent de l'engouement certain, mais ensuite démodé, pour le style qu'il sut créer. Boucher n'en reste pas moins l'un des très grands décorateurs du XVIII^e siècle, à la

recherche constante de la séduction et de la vie, qui sut ne jamais tomber dans la vulgarité.

L'inspiration aimablement mythologique de ce dessin – Vénus est reconnaissable à ses attributs que sont les perles et la rose –, n'est qu'un prétexte à peindre un jeune corps de femme. Si le motif et la composition sont indéniablement ceux de Boucher, ses qualités de dessinateur n'apparaissent ici qu'en écho: le sens de la mise en page, la manière voluptueuse, la solidité des formes, l'emploi très pictural des ombres (grâce à la pierre noire estompée) et des lumières (avec des rehauts de craie blanche), sont ici bien affaiblis. C'est pourquoi on remarque d'autant l'absence de profondeur et l'attitude assez empruntée de la figure. Cette œuvre très finie, portant le nom de l'artiste, doit prendre place dans l'abondante production de l'atelier de Boucher, alors qu'une nouvelle clientèle devient avide des dessins de l'artiste pour les exposer. Boucher s'est vu contraint, pour répondre à cet engouement, de produire un très grand nombre de pièces aux sujets gracieux mais rapidement stéréotypés. Ces dessins «de commande» furent sans doute admirés, notamment au XIX^e siècle, au détriment des feuilles d'étude de la maturité de l'artiste où son idée créatrice s'exprime avec une maîtrise incomparable. Cette production de quasi série reste pourtant trop souvent synonyme du style de Boucher.



2 EISEN, Charles (1721-1778)

Musique de chambre dit aussi Le concert

Pierre noire, rehauts de lavis gris et noir sur papier bleu

H. 20 cm - L. 20,5 cm

Inscription en bas à droite: Eisen 1749

Catalogue de la vente Chennevières: n° 48

Inv. 1585

Charles Eisen, né à Valenciennes, apprit le métier avec son père, peintre originaire de Bruxelles. En 1741, il entre dans l'atelier du graveur Jean-Baptiste Lebas (1707-1783) à Paris. Il est surtout connu pour sa grande production dans le domaine de l'illustration de livres, pour ses dessins décoratifs et de costumes, ainsi que pour ses vignettes. Il fut, durant une courte période, maître de dessin de Madame de Pompadour. Il termina ses jours dans la pauvreté à Bruxelles.

Le dessin du Musée Jacquemart-André se place durant les premières années de sa carrière, puisqu'il est daté 1749. Il s'agit d'une minutieuse étude pour une scène de genre proposant trois musiciens pratiquant dans un salon: une jeune femme au clavecin et un violoncelliste tiennent la basse continue, accompagnant un joueur de flûte traversière dans quelque sonate comme l'époque en vit tant imprimer. Le cadre est finement décrit puisqu'on note un mur couvert d'une

bibliothèque, des tableaux ovales, une pendule et une tenture. C'est une scène d'intimité, où les musiciens se veulent naturels. Le léger désordre au centre de la composition – avec un tricorne, des partitions de musique d'où émerge un pavillon de hautbois – et la présence de la petite fille jouant avec un chien, renforcent l'impression de familiarité.

Une autre version de ce dessin, quoique non signée, faisait partie de la collection Masson (vente Galerie G. Petit, Paris, 7-8 mai 1923, n° 71, *Le concert d'amateurs*). A quelques infimes variantes près, il s'agit bien de la même scène. Mais l'artiste y montre une plus grande aisance dans la mise en place de l'architecture intérieure et plus de précision dans la représentation détaillée des instruments et des gestes des musiciens. De son côté, l'exemplaire Jacquemart-André est plus luministe et, jouant sur des plans de valeurs différentes, plus suggestif et moins incisif; il emploie, en plus de la pierre noire le lavis et les réserves du papier vierge, tout en jouant du charme de l'éclairage artificiel. Dans les deux cas, il s'agit bien de la même main, à la fois vivante, gracieuse et menue, que les Goncourt caractérisaient ainsi: «brouillis où le trait rondit et joue autour d'apparences de formes (...), contours qu'on dirait estompés (...), harmonies effacées, douces, presque lointaines de ces demi-rêves de crayon».

3 FREUDENBERGER, Sigismond dit Freudeberg (1745-1801)

Le lever

Plume et encre noire, lavis gris

H. 14,4 cm - L. 10,2 cm

S. en bas à gauche sur le montage à la plume et encre brune: *Freudeberg*

Catalogue de la vente Chennevières: n° 57

Inv. 1596

Sigmund Freudenberger, originaire de Berne, séjourna huit ans à Paris à partir de 1765, cotoyant aussi bien Boucher, Greuze que Roslin ou Wille. Peintre de portraits et de scènes de genre, il reste surtout connu pour ses dessins d'illustration.

Cette petite scène, qui représente le lever d'une jeune femme, est une étude préparatoire pour la *Première suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le XVIII^e siècle*. C'est le banquier strasbourgeois Jean-Henri Eberts, amateur d'estampes et graveur lui-même, ami du célèbre graveur Wille, qui inspira cette suite. Son but était, semble-t-il, de faire connaître et de conserver le souvenir de l'élégante mode française, grâce à un recueil de meilleure qualité que les gravures de mode ordinaires. Il chargea Freudeberg de composer douze scènes «prétextes», illustrant les occupations d'une femme élégante au cours d'une journée: *Le lever*, *Le bain*, *La toilette*, *L'Occupation*, *La visite inattendue*, *La promenade du matin*, *Le boudoir*, *Les confidences*, *La promenade du soir*, *La soirée d'hiver*, *L'évènement au bal*, *Le coucher*. Ces compositions furent gravées en 1774 par Duclos, Ingouf, Romanet et Voyez. Trois autres dessins pour cette suite appartenaient aussi à la collection Chennevières au moment de sa dispersion: *La toilette*, *La promenade du soir* et *La confidence*.

La confrontation de ce dessin avec sa version gravée, scène qui inaugure la série, permet de mesurer combien il s'agit d'une première pensée très librement jetée. Son pouvoir suggestif est en effet beaucoup plus attachant que la description assez froidement détaillée de l'œuvre définitive, à l'éclairage plus artificiel, à la conception malgré tout très «modiste» du sujet. Car le dessin met en place de larges plages d'ombre et de lumière fortement contrastées; le cadre et les person-



nages sont indiqués d'un trait vif et généreux. L'emploi de réserves pour suggérer la lumière matinale pénétrant dans la pièce permet aux figures de s'intégrer avec naturel dans ce décor, tandis que des ombres presque mobiles émergent de l'enchevêtrement des étoffes. Freudeberg affirme ici un réel talent de dessinateur.

4 GILLOT, Claude (1673-1722)

Dessin d'ornement dit aussi Personnages dans un décor rocaille

Plume et encre noire sur de légères indications à la pierre noire

H. 40,6 cm - L. 29,2 cm

Marque en bas à gauche: *Chennevières* (Lugt n° 2072) et *F.H. n° 273* (Fleury Hérard, Lugt 1015).

Catalogue de la vente *Chennevières*: n° 64

Inv. 1605

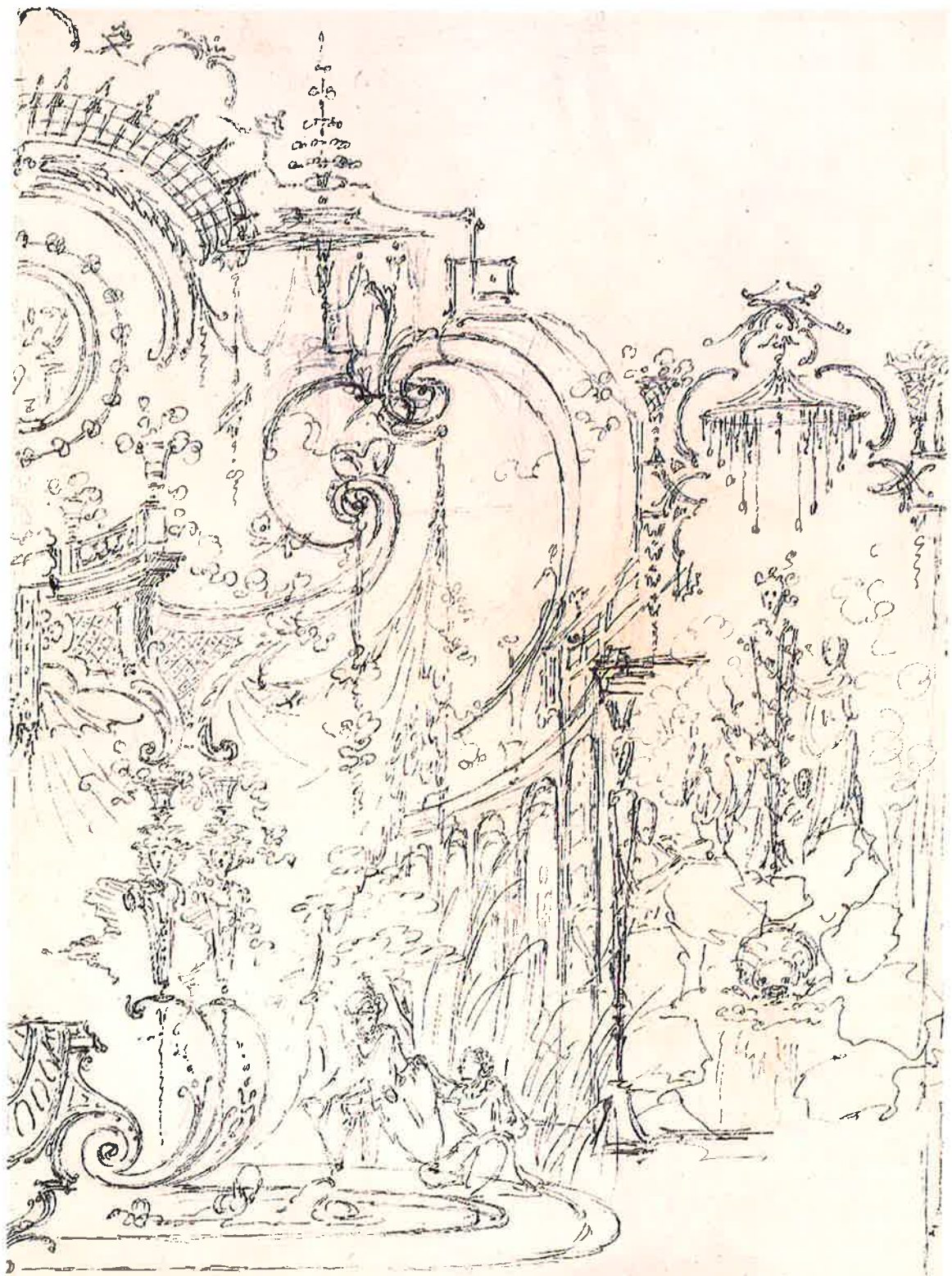
Elève du peintre Jean-Baptiste Corneille, Gillot est reçu académicien en 1715 avec un tableau religieux. S'il a rarement peint (en s'inspirant d'ailleurs volontiers du théâtre), il a laissé une abondante œuvre dessinée et gravée qui a toujours eu les faveurs des amateurs. Ornemaniste très doué, décorateur de théâtre, chroniqueur d'événements de la vie quotidienne, il a su créer un intérêt pour les «sujets modernes» et ouvert la voie aux plus grands, notamment Watteau, qui fut son élève et dont la célébrité éclipsa celle de l'artiste d'avant-garde qu'il fut cependant. Emile Dacier, l'un de ses meilleurs biographes, a montré l'originalité de son art où «il mêle le pittoresque à la religion, l'humanité à la mythologie, et la mythologie au théâtre».

La notice du catalogue de la vente *Chennevières* présente ainsi cette feuille: «Panneau décoratif formé par des ornements tels que: arabesques, chapiteaux, consoles, vases, fleurs et feuillages». Il s'agit en fait d'une sorte de colonnade en plein air, entourée d'un bassin, d'une fontaine et d'une cascade en forme de dauphin. L'ensemble est surmonté d'in vraisemblables balustrades et d'arcatures qui semblent provenir des motifs en cerceaux d'une charmille; il est complété par des vases de fleurs, des guirlandes, des fleurons, des lampadaires, des atlantes et une statue du dieu Pan, auxquels se mêlent une chèvre et plusieurs personnages. Cette composition imaginaire et décorative est rendue par un dessin à la plume purement linéaire, aigu et nerveux, parfois sous-tendu par de très légères indications de pierre noire.

Dans cette feuille préparatoire, Gillot hérite des leçons de Jean Bérain, son maître, mais aussi de son contemporain Claude III Audran, grand initiateur du style ornemental du XVIII^e siècle. Comme eux, il mêle

dans sa composition des éléments réels, motif d'architecture ou de nature, les enchaîne d'arabesques formées de volutes, guirlandes, coquilles, et y ajoute quelques animaux ou personnages de fantaisie. L'écriture personnelle de Gillot provient de sa capacité à imaginer, à créer des enchaînements inattendus de motifs qui s'imposent par leur cohérence formelle. Son vocabulaire reste d'autre part très imprégné par les autres aspects de son œuvre: théâtre, décors, effets scéniques, suggestion d'une intrigue, mystère même. Son écriture est tout particulièrement acérée, tremblée, bouclée grâce au travail de la plume qui progresse en un trait continuellement interrompu et repris, parsemé de détails savoureux, sans que la composition d'ensemble n'y perde en lisibilité. De larges motifs décoratifs sont campés avec aisance, l'imprévu des enchaînements et de l'animation de détail donnant une vie intense à des motifs traités jusqu'ici avec équilibre et modération, et sans cette distinction. Il prépare les créations, fantaisistes parfois jusqu'au délire, des Charles de Lafosse, Opennord, Juste-Aurèle Meissonnier, Jacques Lajoue, et Jean-Baptiste Pillement.

Sans doute destinée à servir de modèle pour quelque panneau, tapisserie, paravent, ou autre objet mobilier, cette feuille a pu être exécutée vers 1710, de même que de nombreuses études qui connurent la faveur de la gravure, comme en témoigne le recueil que Gabriel Huquier prépara pour le *Nouveau livre de principes d'ornements particulièrement pour trouver un nombre infini de formes qui en dépendent, d'après les dessins de C. Gillot, peintre du Roy* (c. 1722). Dans sa préface, le graveur note très justement: «On y verra un goût de composition de gravure, et une délicatesse qui séduit nos meilleurs artistes. Pour faire la découverte de ce que j'avance, il faudra prendre une glace de miroir simple, la présenter à plomb sur l'estampe en la promenant doucement sur tous les sens et contresens. Vous y découvrirez un nombre infini de formes régulières que vos yeux ne pourront voir sans ce secours, c'est pour lors que l'Artiste pourra choisir celles qui seront le plus à son usage». Cette dernière recommandation prouve assez les ressources inépuisables de ces motifs, qui invitent à une sorte de progression en mouvement à travers un paysage de formes.



402

F. II. N.º 213.

5 GILLOT, Claude

Fête de Bacchus

Plume et encre noire.

H. 18,7 cm - L. 24,7 cm

Marque Chennevières en bas à gauche (Lugt 2072)

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 62

Inv. 1606

Verso

Trois études de couple

Plume et encre noire

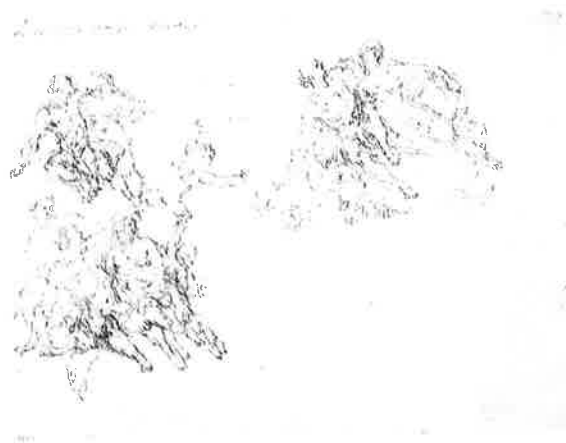
Annoté en bas à droite, à la plume et encre noire: Gillot

Le thème de la bacchanale est présent dans l'œuvre gravé de Gillot, notamment dans ses quatre fêtes: *Fête du dieu Pan*, *Fête de Bacchus*, *Fête de Faune*, *Fête de Diane*. Pour la première, deux feuilles préparatoires à la sanguine sont connues qui présentent de notables différences par rapport au dessin du musée Jacquemart-André: dans la technique d'abord, car l'artiste emploie ici la plume et l'encre noire à la place de la sanguine; puis dans la composition et le choix des personnages. Ici la disposition n'est plus strictement symétrique et frontale autour d'un buste ou d'un terme. La fête s'organise autour de Silène, maintenu sur son âne, tandis qu'un satyre tenant une thyrsse renforce l'importance de cette diagonale; le cortège de bacchantes et de satyres, avec leurs attributs bien reconnaissables (tambourins à sonnaillles et flûtes de Pan) se répartit avec souplesse suivant un demi-cercle. Cette composition assez mouvementée est exprimée par un trait libre et nerveux qui ne finit pas les contours, qui les surcharge même, donnant ainsi des chevauchements de figures. Les arbres du fond, traités par des hachures, se mêlent intimement aux personnages du groupe principal.

Plusieurs dessins présentant des variantes autour de ce thème et montrant les mêmes figures, appartiennent au fonds de la Kunstbibliothek de Berlin. Gillot y traite les visages avec sa manière si particulière: tournés vers le haut, vus par en dessous, ils sont dessinés grâce à un ovale à la plume complété de demi-cercles pour indiquer bouche, yeux, oreilles et

même chevelure. Quant au motif du satyre au torse bombé, situé à gauche de notre dessin, on le retrouve traité aussi à la plume dans une *Fête satyrique* de l'ancienne collection Jacques Mathey.

Le verso du dessin propose un motif de bébé satyre vu de dos, et trois études pour un couple mythologique dans différentes attitudes. Or des études de couple très similaires se retrouvent au dos d'une lettre de l'architecte Cartaud (1675-1758), auteur de l'hôtel Crozat en 1708, à Gillot, à propos de la livraison d'un tableau qu'il lui a commandé. Le qualificatif de *Peintre du Roy* (Gillot a été agréé en 1710) et l'adresse de l'artiste *rue Saint-Jacques, au Palmier d'or*, permettent de situer cette lettre et donc ces études de couple, entre 1710 et 1715.





6 LANCRET, Nicolas

Etude d'homme assis lutinant une femme

Sanguine

H. 21 cm - L. 17,8 cm

Marque Chennevières (Lugt 2072) en bas à gauche

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 85

Inv. 1600

Verso

Etude d'homme assis tendant le bras gauche vers la droite

Sanguine

Comme l'indique le *Mercur de France* en 1723, Lancret fut «élève de feu M. Gillot et émule de feu M. Watteau». Reçu à l'Académie de peinture en 1719, il exécuta rapidement de nombreuses commandes pour des amateurs de haut rang. Peintre prolifique (plus de 700 tableaux de sa main sont recensés), il se fit une spécialité des scènes champêtres, et des *fêtes galantes* où théâtre, danse et musique occupent presque toujours le premier plan. Même si son répertoire de situations et de physionomies reste peu étendu, et d'ailleurs toujours très reconnaissable, il sût varier les sujets et les décors de ses scènes, contribuant à façonner l'idée des mœurs de la société du XVIII^e siècle.

Cette étude de couple peut être mise en rapport avec le tableau de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, *Réunion galante en plein air*. En effet, bien que les personnages tiennent leur bras gauche allongé, ils sont dans la même attitude. Mais la maladresse aussi bien dans le rendu des deux corps que dans celui de l'espace, et le manque de précision des détails anatomiques, sont surprenants.

Au verso de la feuille, un jeune homme assis tendant un bras vers un dossier de siège ou vers une femme, se rapproche, par son inspiration du moins, de *La Fête en plein air*, tableau destiné comme le précédent au château de Postdam. Sans cette étude sûre et gracieuse au verso du dessin, on serait tenté de retirer cette feuille à Lancret.







7 LANCRET, Nicolas

Etude pour quatre personnages assis devant une table

Sanguine de deux teintes, estompée par endroits

H. 16,5 cm - L. 22 cm

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 82

Inv. 1586

Il s'agit d'une étude préparatoire pour *Le repas de nocces au village* (Angers, Musée des Beaux-Arts) dont la version définitive de grand format était destinée au château de Fontainebleau pour «la petite salle à manger du Roi contigüe à la grande». Elle figura au Salon de 1737 et fut gravée par Pierre Etienne Moitte. Elle était ainsi décrite dans les Comptes des Bâtiments du Roi: «Un tableau représentant une nopce de village. Le curé, à table avec la jeune mariée, semble lui donner des leçons; Charpentier, excellente musette, au coin

de la table joue de son instrument pour faire danser un berger et une bergère sur un fond de paysage». Tous ces détails correspondent bien aussi à la scène du musée d'Angers.

Mais quelques différences existent, on le voit, entre le dessin et les versions peintes: le curé porte un chapeau et non une calotte, la jeune mariée se tourne vers lui alors qu'elle regarde droit devant elle dans le dessin; le marié, très nettement penché à gauche vers eux, nonchalamment appuyé sur un bras, est moins attentif dans le dessin; enfin, le premier personnage, à gauche en bout de table, est une jeune femme sur la peinture et non un jeune homme.

Composé à partir d'une diagonale où se place la table, en une perspective presque exagérée, ce dessin est très attachant par la vivacité des attitudes, la subtile observation des gestes, la liberté du trait qui ne met en place que l'essentiel, et par l'élégance conventionnelle de cette vision campagnarde.



8 LANCRET, Nicolas

Etude de femme à sa toilette

Pierre noire, légers rehauts de blanc, sur papier beige; reprise du motif de la tête sur un carré de papier rapporté et plus clair

H. 25,4 cm - L. 27,2 cm

Marque Chennevières (Lugt 2072) en bas à gauche

Catalogue de la vente Chennevières: n° 84

Inv. 1588

Etude pour le tableau de l'artiste *La toilette*, non retrouvé mais gravé par Madeleine Horthemels sous le titre de *Lise s'en va changer*. Ce dessin est relativement poussé: l'artiste s'est en effet complu à rendre le jeu des plis du tissu couvrant la table au moyen de rehauts de craie. La reprise de la tête sur un petit carré de papier rapporté dans l'angle supérieur de la feuille est aussi très attachant. C'est une indication de la méthode de travail de Lancret lorsqu'il étudie un

modèle sans se soucier d'un commanditaire. Le motif du bras droit de la jeune femme, donné une deuxième fois dans des proportions plus importantes, montre aussi comment il peut donner un beau rendu de main quand il s'y attache, alors que son premier jet faisait preuve d'une grande maladresse.

Quelques différences apparaissent entre ce dessin et la disposition définitive de la gravure: la jeune femme est placée plus nettement de face et elle est entourée de deux servantes dont les attitudes ne correspondent pas à celle esquissée sur le dessin.



9 LANCRET, Nicolas

Études pour une servante

Sanguine de deux teintes

H. 16,8 cm - L. 21,5 cm

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 88

Inv. 1593

Il s'agit sans doute de l'étude d'une servante prise au dépourvu au moment de la découverte d'une scène surprenante: l'un des croquis la montre croisant les mains dans un geste d'imprécation, laissant échapper le contenu de son panier; dans l'autre elle ouvre les bras, esquissant un mouvement de recul.

Le catalogue de la vente Chennevières (et plus tard Wildenstein, dans sa monographie sur Lancret), décrivent ce dessin comme une étude pour *Le Gascon*

puni du Louvre, ce qui a été ensuite très justement réfuté. Il n'y a en effet pas de rapport entre le geste accueillant et souriant de la servante représentée dans ce tableau et les deux attitudes de notre dessin. Mais chacun s'accorde à penser qu'il était destiné à l'illustration de quelque roman. L'expression gestuelle est digne du théâtre et reflète en effet une intrigue précise, sans doute la découverte d'une situation scabreuse ainsi qu'on en trouve tant dans les *Contes de La Fontaine* pour lesquels Lancret présenta plusieurs illustrations au Salon de 1738.



10 LANCRET, Nicolas

Etude de femme debout, tenant un bonnet

Sanguine de deux teintes

H. 24,9 cm - L. 18,8 cm

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 86

Inv. 1587

Verso

Etude pour un bras de femme

Sanguine

Ce croquis est une étude pour le personnage de la servante dans le tableau *Le matin* qui appartient à la série des *Quatre heures du jour* (Londres, National Gallery). Le verso du dessin permet d'ailleurs de le confirmer puisqu'il porte une très légère esquisse pour un bras de femme: indication de l'épaule, manche à «engageante», bras replié et doigts tendus. Ceci correspond parfaitement avec le bras droit de la jeune femme

assise au centre du tableau. Il a figuré au Salon de 1739 et voici le commentaire du Chevalier de Neufville de Brunaubois dans sa *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre* (1739): «Un autre morceau de lui (Lancret) qui est encore bien touché, est un Abbé de mode à la toilette d'une femme galante. Cette jeune personne (dont la chemise négligemment ouverte, et le peignoir détourné sans grande inquiétude, laisse voir des objets dont les âmes blessées font naître dans le cœur de coupables pensées, pour m'exprimer à peu près comme Tartuffe) verse du thé dans une tasse que M. l'Abbé lui présente d'un air distrait parce qu'il n'est attentif qu'au désordre de cette beauté. Une soubrette qui examine tout cela, en sourit finement».

Une autre étude pour la soubrette, conservée au Musée départemental des Vosges à Epinal, la montre tenant le bonnet de la main gauche, c'est à dire dans l'attitude définitivement adoptée dans le tableau. Elle est plus travaillée aussi dans les détails, ce qui laisse à penser que le dessin Jacquemart-André est antérieur à celui d'Epinal. Enfin, un dessin présentant l'abbé assis tendant sa tasse, est conservé à la Kunsthalle de Brême.





II PATER, Jean-Baptiste (1695-1736)

Jeune femme étendue sur un lit de repos

Sanguine de deux teintes

H. 14,2 cm - L. 16,5 cm

Numérotation en haut à gauche, à la plume et encre brune: 101

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 136

Inv. 1591

Au verso, fragment d'une lettre autographe de l'artiste:

de la voire faittes Moy l'hon(neur) / de me tirer d'inquiétude la de(ssus) / et j'ay l'honneur d'être tra... / Monsieur / Votre bien humble et obeissant Servite(ur) / Pater.

Né à Valenciennes comme Watteau, Pater apprit son métier à ses côtés dès 1713 et se rapprocha de lui dans les mois précédant sa mort. Il fut reçu à l'Académie comme «peintre de sujets modernes» avec une *Fête champêtre* (Musée du Louvre). Très célèbre de son vivant, il s'attacha les faveurs de Frédéric II de Prusse qui posséda plus d'une quarantaine de ses tableaux. Mais Pater fut plus un imitateur et un suiveur bénéficiant de l'aura de Watteau, qu'un artiste vraiment personnel. Il se renouvela fort peu, et se caractérise par un style dont la légèreté de la touche et des coloris

confinent au superficiel.

Cette sanguine, montrant une femme allongée sur un sofa, est considérée depuis la monographie exemplaire de Florence Ingersoll-Smouse en 1928, comme une étude pour la figure de jeune femme du *Boudoir*, tableau conservé à la Wallace Collection de Londres, qui fut gravé par Fillouel fils en 1736. Il montre la rencontre d'un couple élégant dans un boudoir dont la porte est prudemment refermée par une servante. Ce serait l'illustration pour un Conte de La Fontaine: soit *La confidente sans le savoir* ou *Le Stratagème*, soit *Le remède*.

Il existait cependant une variante du tableau dans la collection Wildenstein, plus proche du dessin Jacquemart-André: le canapé y est plus court, un seul des pieds de la jeune femme étant ainsi visible. Ce dessin reste de toute façon assez peu précis, notamment dans le rendu de la physionomie et de la chevelure. Ceci n'a rien d'étonnant chez Pater. Car l'essentiel pour lui réside dans les effets de drapé, dans les vastes plis ombrés par de profonds accents, alors que le corps des personnages reste presque inexistant et l'anatomie plutôt approximative.

Pater a employé avec une incroyable persistance ce motif de femme allongée qui lui sert très souvent à cadrer ses compositions. Bien que ce dessin soit en rapport avec une œuvre peinte précise, il est caractéristique du peu d'imagination de l'artiste, lequel reprend sans cesse ses propres schémas, hérités d'ailleurs de Watteau. Notons d'autre part qu'il est assez contradictoire à première vue que ce dessin porte à la fois un numéro de page, ce qui indiquerait qu'il provient d'un carnet de croquis, et qu'il soit exécuté au revers d'un fragment de lettre signée par Pater. Ne s'agit-il pas plutôt d'un brouillon de lettre fait au dos d'une esquisse, puisque la numérotation à la plume se trouve assez fréquemment sur des dessins de Pater? La bonne qualité de cette œuvre permet d'exclure, en tout cas, l'éventualité d'un pastiche tardif soigneusement «authentifé» au moyen de ce détail.

12 PATER, Jean-Baptiste

Couple de danseurs

Sanguine et pierre noire

H. 19,8 cm - L. 12,9 cm

Marque Chennevières (Lugt 2072), en bas à gauche

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 137

Inv. 1597

Cette étude pour un couple de danseurs est un exemple de la délicatesse dont Pater sait faire preuve comme dessinateur. Il a d'ailleurs traité le thème de la danse avec prédilection, choisissant de préférence de mettre en vedette un couple très jeune. Dans le cas présent, il semble qu'il s'agisse d'un croquis fait sur le vif, aucune œuvre achevée ne pouvant être mise en rapport direct. Sa poésie vient d'une mise en page en diagonale très originale, de la subtilité des attitudes (taille cambrée, têtes inclinées et de profil), du raffinement des effets graphiques (somptuosité des plis de la robe aux traits de sanguine très profonds, silhouette à peine effleurée du cavalier, vibration de la coiffure féminine et des emmanchures de robe mêlant sanguine et rehauts de pierre noire) qui tous suggèrent plus qu'il ne décrivent.

L'écriture personnelle de Pater se laisse d'ailleurs ici très bien appréhender: les figures sont instables; les corps sans consistance; l'intérêt se porte sur le vêtement à l'éclairage très soigné (fond des plis assombri par des accents de sanguine et par de grandes hachures obliques, inversées d'un pli à l'autre); les physionomies sont impersonnelles, et rendues par de rapides indications rectilignes, les têtes sont détachées des corps. Une impression de quasi appesanteur se dégage de ces impressions saisies au vol.



13 WATTEAU, Antoine (1684-1721)

Le meunier galant dit aussi Rendez-vous au coin d'un bois

Sanguine de deux teintes

H. 21,3 cm - L. 30,2 cm

Marque Chennevières (Lugt 2072) en bas à gauche

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 196

Inv. 1594

Verso

Etude de tête d'homme

Sanguine et mine de plomb

Montage Chennevières

Après avoir été formé par un peintre de Valenciennes, Watteau est à Paris dès 1702. Il travaille ensuite chez Gillot et Audran, n'obtient pas le Prix de Rome en 1709 et sera reçu par l'Académie en 1717 comme «peintre de fêtes galantes», titre spécialement créé pour lui, avec l'*Embarquement pour Cythère* (Louvre). Il est accueilli chez Crozat, dont la collection de dessins des grands maîtres italiens l'a inspiré plus d'une fois; il est l'ami de Jean de Julienne dont il décore l'hôtel et qui fera graver son œuvre; il habite chez le marchand Gersaint, pour lequel il peint la célèbre *Enseigne*. C'est lui qui recueillera son dernier souffle alors qu'il n'a que trente sept ans et qui le dira «inquiet et changeant...; entier dans ses volontés, libertin d'esprit mais sage de mœurs, impatient, timide...; toujours mécontent de lui-même et des autres». Sa réputation, déjà considérable de son temps, est plus



grande encore depuis la deuxième partie du XIX^e siècle. Son art du dessin, reconnu déjà de son vivant par les plus grands amateurs, eut les honneurs d'une suite gravée peu après sa disparition.

Parmi les trois célèbres feuilles de Watteau du musée Jacquemart-André, celle-ci permet d'évoquer les débuts de l'artiste. Elle met en scène un jeune meunier qui tente d'embrasser une femme au bord d'un chemin. L'âne chargé d'un sac et le moulin permettent d'identifier ce personnage. La rencontre se passe à l'entrée d'un bois qui est évoqué par des troncs élancés et des feuillages touffus. La dette de Watteau envers Claude Gillot, qu'il a fréquenté dès 1703, se fait clairement sentir: figures menues aux membres effilés, trait ferme cernant les silhouettes, présentation frontale, composition centrée devant un paysage. Mais Watteau affirme déjà sa personnalité dans le traitement des mains et des plis de vêtements, ainsi que par l'ampleur du paysage à l'expression toute picturale grâce aux effets d'éclairage donnés par les larges hachures de sanguine estompées.

Ce dessin a été gravé par François Boucher pour le *Recueil des figures de différents caractères*, commandité par Jean de Julienne et qui parut en deux volumes en 1726 et 1728. *Le meunier galant* est la deux cent quarante-neuvième pièce du recueil et figure dans le deuxième volume. Boucher a très légèrement modifié le dessin de Watteau: il a précisé le fardeau de l'âne et les motifs qui encadrent la scène (le moulin et l'arbre du premier plan) lui donnant plus de largeur. Son style personnel transparait aussi dans le graphisme moins aigu de l'âne, et dans la fantaisie avec laquelle il restructure les feuillages du fond.

Le verso de cette feuille porte d'autre part une étude de tête: un jeune homme tourné de trois-quarts à gauche incline légèrement la tête vers le bas. On décèle ici la grande sensibilité de Watteau lorsqu'il analyse un visage, la délicatesse émouvante avec laquelle il suggère l'expression fugitive et rêveuse de son modèle plus qu'il ne l'indique. Récemment, Marianne Roland Michel a montré judicieusement que cette étude renvoie à l'un des personnages des *Comédiens français* (New-York, The Metropolitan Museum) exécuté durant les dernières années du peintre, ce qui contredit la datation du recto de la même feuille.



14 WATTEAU, Antoine

Etudes de mains et de pieds. Torse d'homme vêtu d'un justaucorps

Sanguine de deux teintes

H. 23,3 cm - L. 35,8 cm

Marque Chennevières (Lugt 2072) en bas à droite

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 200

Inv. 1595

Verso

Adoration des mages

Sanguine.

Le recto du dessin comporte tout d'abord une étude d'après nature d'un torse d'homme où l'on remarque des analogies avec la série de dessins de l'artiste préparatoires au recueil gravé des *Figures de Modes*, daté des



années 1709-1710: l'écriture est nerveuse, suggestive et la pose d'une grande élégance. Elle rappelle le *Portrait d'un gentilhomme* conservé au Louvre, œuvre dont la datation et l'identification suscitent les hypothèses les plus diverses. Toujours au recto, nous observons des études de pieds et de mains, détails du motif représenté rapidement au verso de la feuille et qui représente une *Adoration des Mages*. Les pieds sont en effet ceux d'un personnage agenouillé, tandis que les mains implorent et semblent tenir un objet ou une draperie. Ici, Watteau a certainement pris notes d'un dessin ou d'une gravure de la collection de Pierre Crozat, grand amateur qu'il fréquenta entre 1712 et 1715. On sait d'ailleurs combien l'intimité avec ce riche cabinet eut d'influence sur la formation du style de Watteau. Cependant, il n'a pas été possible jusqu'à présent de reconnaître de quelle œuvre précise Watteau a pu ici s'inspirer: l'examen de l'œuvre de Rubens ou de Véronèse ne permet que de reconnaître des parentés de composition ou de traitement du modelé par la lumière. D'un autre côté, ce travail de copie rappelle encore le graphisme de Gillot, notamment dans le visage de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Chennevières a très bien résumé l'intérêt de ce dessin qu'il affectionnait particulièrement: «La Vierge et l'Enfant témoignent que cette précieuse feuille n'est guère postérieure à la sortie de l'atelier de Gillot. En tout cas, partagée en ses deux faces, entre l'observation directe de ce qui, vivant, frappait ses yeux et de ce que lui livrait la tradition des dessins de la collection Crozat, elle résume la trop courte carrière de Watteau». Notons aussi le prix record auquel Madame André enleva cette pièce lors de la vente, témoignage de l'enthousiasme justifié des amateurs.





15 WATTEAU, Antoine

Personnages de la Comédie-Italienne et statue de naïade

Sanguine

H. 14 cm - L. 18,2 cm

Numérotation et paraphe dit de Crozat (Lugt 2951), en partie illisible, en bas à droite, à la plume et encre brune: 3287 C...

Numérotation en haut à droite, à la sanguine: 4

Montage Chennevières

Catalogue de la vente Chennevières: n° 197

Inv. 1592

Cette feuille provient d'un carnet de croquis, comme en témoigne sa numérotation. Elle représente tout d'abord plusieurs acteurs italiens groupés autour de Gilles, thème rencontré à plusieurs reprises parmi les dessins de Watteau et qui prépare à la fois *Les Comédiens italiens* (Washington, National Gallery) et *Arlequin, Pierrot et Scapin*. Ici, un groupe d'acteurs se bouscule volontairement pour prendre la pose convenant à son rôle. L'écriture de l'artiste insiste sur la frontalité de la scène, sur l'enchevêtrement des corps, sur le pittoresque des silhouettes, sur l'effet de masse. L'impression théâtrale est restituée par des volumes au graphisme linéaire, schématique, rapide, qui rend bien

le caractère composé et facétieux du spectacle. Au lieu d'une description détaillée et presque anecdotique où chaque acteur serait identifié par des attributs – ce qu'aurait proposé Gillot –, Watteau s'attache plutôt à la corpulence et aux gestes caractéristiques de chaque rôle. Il affirme un véritable sens scénique, bien que sans accessoires, et une perception aigüe de l'enchaînement des figures.

L'étude de naïade, située à gauche de cette feuille, est plutôt une sorte de projet de fontaine, ce que confirme la présence du dauphin, et non une étude d'après modèle vivant. Cependant, même les statues féminines de Watteau ont généralement un frémissement de vie comme de vrais personnages. Cette naïade a été employée par l'artiste dans la *Réunion en plein air* (Dresde, Gemälde Galerie) généralement datée vers 1718-1719. Mais dans cette peinture, cette figure s'appuie sur une urne et non sur un dauphin. Un autre motif dessiné de femme allongée et accoudée sur un dauphin a par contre été utilisé dans *La récréation italienne*.

On ne peut que noter la prestigieuse provenance de ce dessin, puisque Pierre Crozat le reçut des mains même de l'artiste qui fréquentait sa collection, mais aussi son salon et ses concerts, comme l'attestent d'ailleurs d'autres dessins de Watteau.

