



**HAL**  
open science

## Réunions d'artistes dans l'atelier : la place du musicien

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Réunions d'artistes dans l'atelier : la place du musicien. Damien Colas; Florence Gétreau; Malou Haine. Musique, esthétique et société au XIXe siècle, Mardaga, pp.309-326, 2007, Musique. Musicologie, 9782870099490. halshs-00166972

**HAL Id: halshs-00166972**

**<https://shs.hal.science/halshs-00166972>**

Submitted on 21 May 2022

**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.

# Réunions d'artistes dans l'atelier : la place du musicien

Florence Gétéreau

(Directeur de recherche, CNRS-IRPMF, PARIS)

*Chaque œuvre de conviction est traitée avec amour par le temps.  
Champfleury, Du réalisme. Lettre à M<sup>me</sup> Sand. 1855.*

L'autoportrait, le portrait d'artiste<sup>1</sup>, les images d'atelier<sup>2</sup>, l'atelier comme autoportrait<sup>3</sup> et les portraits d'artistes en groupe<sup>4</sup> sont autant de faces d'un sujet qui n'a cessé d'inspirer, voire de hanter les peintres, de captiver leur public mais aussi la critique. Fréquent dès la Renaissance, ce thème pictural connaît un développement original au XIX<sup>e</sup> siècle.

De nombreuses études mettent en lumière la signification sociale et symbolique de l'artiste au travail, celle de son lieu d'exercice, où il se montre tour à tour en solitaire, dans un cénacle restreint, ou encore dans de plus larges

---

<sup>1</sup> *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris, Somogy, 1998 ; *Images de l'artiste – Künstlerbilder. Colloque du Comité international d'Histoire de l'Art*, Pascal Griener et Peter J. Schneemann (éds), Berne, Peter Lang, 1998.

<sup>2</sup> Jeannine Baticle et Pierre Georgel, *Technique de la peinture. L'atelier*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976 ; voir les chapitres III « L'atelier des temps modernes » et IV « L'image de l'atelier depuis le romantisme », p. 20-57. Voir aussi Pierre Georgel et Anne-Marie Lecocq, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982, chapitre « Allégories réelles », p. 109-176 ; Hermann Ulrich Asemussen et Günter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, chapitres « Atelierbilder im 18. bis 20. Jahrhundert », p. 184-196, et « Besuch im Atelier », p. 204-209 ; Katja Kleinert, *Atelierdarstellung in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, Peterburg, Michael Imhof Verlag, 2006 ; Ingeborg Bauer, *Das Atelierbild in der französischen Malerei. 1855-1900*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 1999, chapitre « Das Atelier als Kultraum », p. 28-94.

<sup>3</sup> Philippe Junod, « L'atelier comme autoportrait », dans Griener et Schneemann (éds), *Images de l'artiste*, p. 83-97.

<sup>4</sup> Alain Bonnet, « Les portraits d'artistes en groupe », dans *Face à face*, p. 92-107.

compagnies. Elles n'ont pas manqué de souligner la «fraternité des arts », surtout depuis qu'elle fut revendiquée par le frontispice gravé de Tony Johannot pour la première livraison de la revue *L'Artiste* en 1831<sup>5</sup>. Mais fort peu d'entre elles ont porté un réel intérêt à la présence de la musique dans ce lieu privilégié de communion des sens et de l'esprit.

Récemment, en rendant hommage à l'éminent iconographe de la musique Walter Salmen, Monika Fink s'est penchée sur la pratique musicale privée dans l'atelier aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>. Elle a évoqué tour à tour l'atelier d'Eugène Delacroix à Paris, celui d'Ingres à Rome, d'Arnold Böcklin à Fiesole, de Frédéric Bazille à Paris, de Max Klinger à Leipzig, d'Auguste Rodin à Menton et de Whistler à Paris, pour ne citer que le XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a concentré son étude sur les goûts musicaux de ces artistes, mais pas sur les musiciens présents dans ces tableaux pourtant minutieusement composés.

C'est pourquoi nous aimerions revenir sur quatre de ces vues d'ateliers : la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* de Louis-Léopold Boilly<sup>7</sup>, qui, bien que présentée au Salon de 1798, appartient déjà au XIX<sup>e</sup> siècle ; *L'Atelier* d'Horace Vernet<sup>8</sup>, toile vendue le 10 juillet 1821 à M. de La Riboisière, refusée au Salon de 1821 et présentée en 1822 dans l'exposition organisée par l'artiste dans son atelier ; *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet<sup>9</sup>, immense tableau refusé par le jury de l'Exposition universelle de 1855 puis exposé par l'artiste dans une salle faisant face à l'entrée officielle ; enfin *L'Atelier de la rue La Condamine* peint en 1870 par Frédéric Bazille<sup>10</sup> quelques mois avant sa mort prématurée et tragique. Ces quatre visions traversent en quelque sorte le siècle et, par leurs partis pris, reflètent autant d'histoires personnelles que de moments d'anthropologie sociale et artistique.

Depuis leur création, laquelle ne passa jamais inaperçue, ces œuvres ont toutes fait l'objet d'une littérature abondante. Chacune d'elles a d'autre part bénéficié d'une étude récente particulièrement poussée mettant en lumière les conditions de sa création, l'identification des personnages représentés, sa réception et les multiples interprétations formulées. Mais ces travaux soulignent rarement les motifs qui expliquent la présence d'un musicien parmi les artistes représentés. Nous tenterons donc de nous y consacrer tout en montrant le rôle nouveau joué par l'atelier, sorte de salon intellectuel où se rencontrent les artistes, parfois

<sup>5</sup> Anthony R.W. James, « La Fraternité des Arts et la revue *L'Artiste* », *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, p. 169-180.

<sup>6</sup> Monika Fink, « Musik in Ateliers. Privates Musizieren bildender Künstler », dans Monika Fink, Rainer Gstrein et Günter Mössmer (éds), *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, Innsbruck, Édition Helbling, 1991, p. 129-139.

<sup>7</sup> Paris, Musée du Louvre, RF 1290 bis. Huile sur toile, 71,5 x 111 cm.

<sup>8</sup> Collection privée. Huile sur toile, 55 x 70 cm.

<sup>9</sup> Paris, Musée d'Orsay, RF 2257. Huile sur toile, 361 x 598 cm.

<sup>10</sup> Paris, Musée d'Orsay, RF 2449. Huile sur toile, 97 x 127 cm.

substitut du Salon de peinture lorsque cette institution d'Ancien Régime refuse la modernité.

Si les vues d'atelier se situent dans un héritage de plusieurs siècles, on n'aurait garde d'oublier que la réunion d'artistes dans un intérieur est l'autre source d'inspiration possible pour les tableaux qui nous occupent ici. Comment en effet ne pas songer aux portraits collectifs que les peintres de scènes de genre ont proposés dès le XVII<sup>e</sup> siècle ?

\* \* \*

Jacques Thuillier est l'un des premiers à avoir souligné, à propos des frères Le Nain et de leurs portraits de groupe, notamment *L'Académie* conservé au musée du Louvre, l'originalité de cette thématique picturale :

« La simplicité élégante de leurs portraits, leur manière franche, mais évitant les recherches psychologiques indiscretes, convenait au goût de la capitale [...] il s'agit déjà d'effigies destinées à plaire. Elles ne cherchent pas à décrire l'individu avec les secrets de sa vie intérieure, mais dans ses rapports sociaux [...]. *L'Académie* est un chef-d'œuvre accompli. L'équilibre est trouvé entre la vérité des effigies et le jeu naturel des personnages ; les visages se proposent sur des plans différents, avec les inégalités et les sacrifices nécessaires pour donner à la scène toute sa liberté : mais cette liberté même permet de dégager les caractères, les occupations, la qualité sociale et les liens d'amitié. On imagine mal un tableau plus capable de séduire le milieu parisien du temps<sup>11</sup>. »

Cette précieuse description d'une assemblée savante évoque à la fois la passion de la musique et celle de la littérature. Le luthiste testant sa corde est une allusion transparente, selon les usages rhétoriques du temps, à l'harmonie et donc à l'entente entre amis partageant leurs passions.

Contemporaine de l'œuvre des Le Nain, la *Réunion d'amis* d'Eustache Lesueur, conservée aussi au musée du Louvre, peinte autour de 1640 pour le mécène Anne de Chambré, se situe dans la même tradition mais indique clairement que la scène se passe cette fois dans un atelier de peintre : Eustache Lesueur s'est représenté devant son chevalet, entouré d'amis. Les académiciens n'ont ici plus la même gravité<sup>12</sup>. C'est avec grand naturel qu'ils partagent un moment d'amitié sensible autour du luthiste. Les arts cultivés par chacun sont une évocation de l'harmonie qui les réunit. Aux différentes « inclinaisons » (le chasseur, le peintre, le musicien, le mathématicien ou le géomètre, le guerrier, l'amateur de fruits et l'amateur de livres) se superposent les cinq sens mais aussi les différents tempéraments. Le luthiste est probablement le célèbre luthiste Denis Gaultier, dont le portrait figure dans *La Rhétorique des Dieux*, illustrée

<sup>11</sup> Jacques Thuillier, *Les Frères Le Nain*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978, p. 213, 215 et 238-240, n° 44.

<sup>12</sup> Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 27, 173-175, n° 21.

aussi par Lesueur. Sa position centrale dans le tableau souligne la symbolique conciliatrice du luth et, au-delà, de la musique<sup>13</sup>.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne semble pas avoir laissé d'images de telles assemblées intellectuelles et artistiques. Les portraits de familles les remplacent fréquemment, formant descendance avec les portraits domestiques collectifs en musique si fréquents dans les Pays du Nord au siècle précédent<sup>14</sup>. Après la Révolution, la disparition du mécénat d'Ancien Régime contribue en tout cas à placer l'artiste devant un nouveau défi : en dehors du Salon officiel de peinture et de la censure qu'il exerce, comment toucher les commanditaires et plus largement le public ?

L'atelier devient ainsi, et pour la première fois sans doute avec une telle mise en scène collective, un lieu de rencontre, de « représentation » et d'affirmation identitaire que certains artistes offrent à la contemplation d'une nouvelle audience. L'artiste devient un homme public. C'est ce que montre avec une rare modernité Louis-Léopold Boilly (1761-1845), peintre par excellence d'une société en mutation<sup>15</sup>, en exposant au Salon de 1798 sa *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*.

### **Louis-Léopold Boilly et Étienne-Nicolas Méhul (1798) : « Panthéon de l'amitié », campagne pour de jeunes espoirs ?**

Cette toile (fig.1), de taille relativement modeste constitue une sorte de prototype du genre. « Le plus ambitieux des portraits jamais peints par Boilly », selon Sylvain Laveissière, à qui l'on doit l'étude la plus complète sur le tableau<sup>16</sup>, c'est aussi selon lui un « panthéon de l'amitié » qui ne semble avoir aucun prétexte et qui ne montre pas d'action. Le héros du tableau, Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), incarne l'artiste qui s'est fait lui-même ; il figure, en veste rouge, devant son chevalet, mais il est fondu dans la compagnie de trente et un artistes dont dix-huit sont des peintres. On dénombre autour d'eux trois sculpteurs, trois architectes, deux graveurs, un tragédien, un comédien, un homme de lettres et un compositeur. Si l'identité de vingt-neuf personnages a été confirmée dès 1914, Laveissière a pu encore identifier deux autres personnages (Prudhon et Augustin)

<sup>13</sup> Florence Gétreau, « Concerts et assemblées avec luthiste : un genre 'à la française' et ses variantes », dans *Luths et luthistes en Occident*, Paris, Cité de la musique, 1999, p. 295-304.

<sup>14</sup> Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, University Park, Londres, The Pennsylvania State University Press, 1971, voir le chapitre « Sporting and Musical Conservations, and Painters' Family Groups », p. 179-199.

<sup>15</sup> Susan L. Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995 ; voir le chapitre « Portraiture and Identity », p. 94-131 et plus particulièrement « The Artist as Public Man », p. 96-107.

<sup>16</sup> Sylvain Laveissière, « L'atelier d'Isabey, un panthéon de l'amitié », dans A. Scottez-De Wambrechies (éd.), *Boilly, 1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration*, catalogue d'exposition, Lille, musée des Beaux-Arts, 1988, p. 52-63 et p. 78, n° 21.

grâce à un recueil de chansons de colportage paru en 1798, *L'Exposition du Salon de l'an VI ou les tableaux en Vaudeville*<sup>17</sup>. Sur trois airs différents, celui-ci offre la liste complète des personnages représentés. Les très grands artistes chefs d'atelier (David, Vincent et Regnault) sont absents. Boilly s'est placé à l'arrière de la scène, avec son confrère Drolling, parce que leur spécialité est la scène de genre et qu'ils ne peuvent donc prétendre au premier rang qu'occupent ici les peintres d'histoire.

L'atelier ne peut être que celui de la rue Saint-Marc où Boilly réside avant d'obtenir un logement au Louvre en 1799-1800. Le décor, d'une grande actualité, a été dessiné par deux architectes en vue, Percier et Fontaine et sera rendu public en 1801 dans leur *Recueil de décorations intérieures*. Les architectes décrivent ainsi leur projet :

« Cette pièce, dont le fond est occupé par un lit élevé sur une estrade, sert en même tems de cabinet de travail et de chambre à coucher. Des pilastres en menuiserie forment les divisions des panneaux sur lesquels sont représentées, à la manière étrusque, et sur des fonds bruns, la Peinture et la Sculpture, l'Architecture et la Gravure. Au dessus est une frise en bas-relief, composée de [...] portraits des peintres les plus célèbres [...]. Le poêle, placé dans l'intérieur d'un piédestal en terre cuite, couvert de marbre et de bronze, supporte le buste de Minerve. [...]. On voit sur le plafond, du côté des fenêtres, Apollon, symbole du jour, et du côté du lit, Diane, symbole de la nuit<sup>18</sup>. »

Il reste difficile de savoir si ce décor orna déjà la rue Saint-Marc ou s'il fut commandé pour le futur atelier du Louvre. Il est d'un raffinement remarquable et reste hautement symbolique des arts du dessin, tout en reprenant la tradition des galeries princières ornées des effigies des peintres les plus célèbres. Armand Seguin (1767-1835), chimiste, industriel (ses tanneries occupaient l'île de Sèvres qui porte encore son nom), financier et amateur d'art, fut le premier acquéreur du tableau, et, ce qui n'a pu être totalement certifié, son commanditaire. Il organisa en tout cas en 1801 un concours ouvert à dix peintres afin d'encourager l'art contemporain.

Parmi les artistes du tableau qui n'appartiennent pas aux arts du dessin, figurent François-Joseph Talma (1763-1826), tragédien, plusieurs fois portraituré par Boilly, Nicolas Anselm, dit Baptiste aîné (1761-1835), comédien se produisant lui aussi au Théâtre-Français, peint en 1800 par Boilly, et Simon Chenard (1758-1831). Ce dernier, chanteur au Théâtre-Italien, habitait le même hôtel que Boilly qui a laissé plusieurs portraits de lui ; il était également lié aux peintres Gérard et Prudhon et fut un collectionneur averti. Tous figurent dans la partie droite du tableau. En revanche Boilly a placé complètement à gauche de sa composition, de façon isolée, à l'avant du chevalet, l'homme de lettres François-

<sup>17</sup> BnF, Estampes, Coll. Deloynes, XIX, p. 630, pièce 527, p. 4.

<sup>18</sup> Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures* [...] composées par C. Percier et P.F.L. Fontaine, Paris, chez les auteurs, 1801, p. 21.

Benoît Hoffman (1760-1828) avec le compositeur Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) (fig. 1 bis) et il a choisi de les présenter en conversation. Hoffman était arrivé à Paris en 1785 et se lia rapidement à Méhul, écrivant les livrets de plusieurs de ses œuvres : *Euphrosine ou le Tyran corrigé* (1790), *Stratonice* (1792), et bientôt *Ariodant* (1799) et *Adrien* (1799).

Méhul tient son chapeau à la main, habilement éclairé et fermant la composition puisqu'il est tourné vers l'assemblée. Alors que la plupart des portraits d'artistes figurés ici ont fait l'objet d'esquisses peintes conservées depuis 1863 au musée des Beaux-Arts de Lille, celle de Méhul semble avoir été entre les mains d'un descendant du poète Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Celui-ci écrivit aussi plusieurs livrets pour Méhul. Grand ami de Boilly, mais aussi d'Isabey, lesquels ont laissé plusieurs portraits de lui, ses œuvres furent mises en scène par Percier et Fontaine, jouées par Talma et défendues par Hoffmann. On voit donc combien un cercle étroit d'amitié et de collaboration entoure Boilly mais aussi Méhul.

Méhul est en tout cas sur le devant de la scène (une des esquisses dessinées de Boilly<sup>19</sup> montrait qu'il l'avait initialement placé avec son librettiste à l'arrière du chevalet d'Isabey) et son maintien élégant contraste avec le geste un peu emphatique de son ami. Le portrait en pied que nous offre Boilly est l'un des plus intéressants du musicien, et il convient de le rapprocher du portrait en buste dessiné au pastel en 1795 par Joseph Ducreux (1735-1802), aujourd'hui conservé au musée national du château de Versailles<sup>20</sup> (fig. 2). Méhul y est présenté avec une grande élégance et les cheveux tombant sur les épaules, ce qui ne sera plus le cas sur ses effigies ultérieures, à commencer par celle du baron Gros<sup>21</sup>.

Remarquons qu'Arthur Pougin, dans sa monographie sur le musicien, consacre un chapitre à ses portraits<sup>22</sup>. Les œuvres de Boilly y sont toutes ignorées : le portrait de groupe dans l'atelier d'Isabey en est absent, tout autant que son portrait en buste<sup>23</sup> et les deux portraits non retrouvés de Méhul et de sa femme<sup>24</sup>. En revanche le musicographe insiste sur le fait que l'atelier de Ducreux constituait un cénacle réunissant artistes, gens de lettres et hommes distingués tels « La Harpe, Demoustier, Fontanes, La Chabeaussière, Piccinni, le général Clarke, Castil-Blaze, Deschamps le vaudevilliste, Coupigny le chansonnier, Sophie Arnould, M<sup>me</sup> Récamier [et] M<sup>lle</sup> Clémence Ducreux. » Il indique aussi

<sup>19</sup> Lille, musée des Beaux-Arts, P.L. 1115, dans Scottetz-De Wambrechies, *Boilly*, n° 19.

<sup>20</sup> Xavier Salmon, *Musée national du château de Versailles. Les Pastels*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 68-70, n° 14.

<sup>21</sup> Carol Godfrey, « Gros and Méhul », *The Burlington Magazine*, vol. 114/836, November 1972, p. 768-775.

<sup>22</sup> Arthur Pougin, *Méhul. Sa vie, son génie, son caractère*, Paris, Fischbacher, 1893, p. 394.

<sup>23</sup> Vente Antoine-Vincent Arnault, Paris, 15-18 avril 1835, n° 147.

<sup>24</sup> *Exposition L. L. Boilly*, organisée par les Amis du musée Carnavalet, Paris, Ancien Hôtel de Sagan, 1930, n° 89-90.

que le compositeur fréquentait les soupers de Talma où se réunissaient peintres, poètes et compositeurs et qu'il était

« très répandu dans le monde, dans cette société qui se reconstituait avec joie, sous l'ombre d'un gouvernement réparateur, à la suite des orages de la Révolution. Accablé de prévenances, sollicité de tous côtés, il se trouvait étroitement mêlé non seulement au monde des artistes, musiciens, comédiens, peintres — son élément naturel, mais au monde des affaires, de la politique, de la finance, et même de l'oisiveté<sup>25</sup>. »

Lorsque Boilly représente Méhul dans l'atelier d'Isabey, le compositeur vient de connaître le demi-succès de son opéra *Le Jeune Henri* (1797)<sup>26</sup>. Lui rendant hommage deux ans après sa disparition devant l'Académie royale des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy nous offre à son propos un petit morceau d'anthologie sur l'art de broser un tableau avec des sons et sur la réception de cette œuvre :

« L'art de produire des images par les sons, ne demande pas ordinairement au poète une matière trop finie. Le musicien préfère de ces traits un peu vague[s], dans lesquels son pinceau puisse se promener librement ; il aime à s'exercer sur des esquisses qu'il termine, ou se repose sur nous du soin de compléter ; car nous avons, plus qu'on ne pense, une part dans son travail imitatif. [...] Telle est l'action sympathique de l'imagination, surtout à l'égard de la musique instrumentale, qui opère, par des combinaisons purement abstraites, et par l'effet de cette transposition subtile que fait notre âme, des impressions acoustiques, contre les sensations visuelles qui leur correspondent. Ce secret de mettre ainsi l'imagination de l'auditeur en travail, secret réservé au génie, fut singulièrement recherché par M. Méhul. [...] M. Méhul éprouva peu de temps après un de ces revers que plus d'un auteur échangeeroit contre de certains succès. Je veux parler de l'opéra du *Jeune Henri*, que sa brillante ouverture a sauvé de l'oubli. [...] L'ouverture du *Jeune Henri* est restée comme un modèle du pittoresque instrumental. C'est un tableau tracé avec des sons, ou plutôt c'est une réunion de peintures successives, comme le sont les scènes mobiles de théâtre, et qui vous transportent d'un lieu à l'autre avec la rapidité de la pensée, chef-d'œuvre de ce genre imitatif, qui est à la musique ce qu'est à la poésie le genre descriptif, et qui, de même que ce dernier, doit être employé sobrement, comme tout ce qui flatte l'imagination aux dépens du sentiment<sup>27</sup>. »

La fortune critique de cette ouverture est en tout cas indéniable, comme l'a montré récemment Patrick Taïeb<sup>28</sup> et sa notoriété s'étendra jusqu'aux serinettes des salons et aux orgues de rue. Comme beaucoup d'œuvres de Méhul, elle

<sup>25</sup> Pougin, *Méhul*, p. 151.

<sup>26</sup> Mary Elisabeth Carolyn Bartlet, *Étienne-Nicolas Méhul and Opera : Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, Heilborn, L. Galland, 1999, vol. 1, p. 212-228.

<sup>27</sup> « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul, Musicien, lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts du 2 octobre 1819 », *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut par M. Quatremère de Quincy*, secrétaire perpétuel de cette académie, Paris, Adrien Le Clerc et Cie, 1834, p. 128-129, 133-134.

<sup>28</sup> Patrick Taïeb, « *La Chasse du Jeune Henri* (Méhul, 1797). Une analyse historique », *Revue de musicologie*, vol. 38/2, 1997, p. 205-247.



« féconda le XIX<sup>e</sup> siècle », pour reprendre la belle expression de Joël-Marie Fauquet<sup>29</sup>. Quatremère de Quincy nous indique finalement ce qui caractérisait le tempérament de Méhul dans la société et plus particulièrement dans celle des arts :

« Nous n'avons besoin d'aucune inspiration étrangère, pour vous entretenir ici des qualités morales qui distinguèrent notre confrère dans toutes les positions sociales où nous eûmes l'avantage de l'apprécier : justesse d'esprit, finesse de goût, urbanité de mœurs, délicatesse de procédés, il réunissait tout ce qui fait l'homme aimable dans le monde, l'ami sûr dans les rapports de la société<sup>30</sup>. »

Dans le tableau de Boilly, Méhul est en tout cas parfaitement intégré à ce groupe d'artistes expérimentés, sûrs de leur talent, de bonne éducation, sans rien de « bohème ». Beaucoup seront ultérieurement dans le cercle du salon de Lucien Bonaparte, mais aussi dans celui de la Malmaison, en devenant amis ou clients. En regroupant ces artistes déjà réputés, Boilly offre généreusement à l'attention du public ce que Sylvain Laveissière considère comme un « groupement d'intérêt » où chacun se « désigne » à ses futurs commanditaires et en tout cas au pouvoir montant. La critique ne s'y était pas trompée qui déclara pendant le Salon : « La foule assiège ce tableau [...]. On aime à retrouver les traits des Artistes célèbres. [...] C'est moins aux talents du Peintre qu'à ceux dont il offre l'image, que l'on rend cette visite<sup>31</sup>. »

Un vaudeville donné en octobre 1798, *Le Déménagement du Sallon*, résume parfaitement ce qui fut compris comme un projet à la fois amical mais aussi publicitaire : « Le Peintre habile, avec succès, / Par amitié servant la gloire, / Faisant un tableau de portraits, / A fait un tableau pour l'Histoire<sup>32</sup>. »

Malgré la dissolution de l'Académie, c'est comme une assemblée de nouveaux prétendants qui est proposée ici, celle des artistes du Directoire, en recherche de clientèle et de reconnaissance. Excluant toute présence féminine (mais placée sous la protection de Minerve), cette conversation fait de l'atelier un salon, et donne une nouvelle dignité à cette communauté rassemblée dans un esprit promotionnel<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Joël-Marie Fauquet, art. « Méhul », dans J.-M. Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 764.

<sup>30</sup> [Quatremère de Quincy], Institut royal de France. Académie royale des Beaux-Arts. Funérailles de M. Méhul [le 20 octobre 1817], Paris, Imprimerie de Firmin Didot.

<sup>31</sup> [J.-B. Chaussard dit Publicola], « Beaux-Arts », *La Décade philosophique*, vol. 18/35, 20 fructidor an VI (6 septembre 1798), p. 469.

<sup>32</sup> Leger, Chazet, E. Dupaty et Desfougerais, *Le Déménagement du Sallon ou le portrait de Gille, comédie-parade représentée pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 25 Vendémiaire an VII* [16 octobre 1798], p. 30-31.

<sup>33</sup> Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 213-214.

La tradition des grands hommes et des grands artistes se voit remplacée par celle des artistes contemporains : l'artiste est un homme public, l'atelier un lieu à la mode<sup>34</sup>. Mais celle-ci est aussi changeante que les générations.

### **Horace Vernet et Amédée de Beauplan (1821) : salle de garde ? conspiration napoléonienne ?**

*L'Atelier* d'Horace Vernet (1789-1863) peint une vingtaine d'années plus tard (fig. 3) est en effet aussi bruyant que celui de Boilly était retenu<sup>35</sup>. Vernet est au centre du tableau, tenant d'une main un fleuret et de l'autre sa palette, faisant face au lieutenant Charles Ledieu (né en 1794) qui est aussi son élève. Il est entouré de vingt-cinq hommes, dont un grand nombre sont des vétérans de l'armée impériale<sup>36</sup>, actifs Bonapartistes ou Orléanistes, plusieurs étant aussi peintres (Langlois, Athalin). Parmi eux se trouve l'officier Louis Bro (1781-1844), dont les mémoires publiés par son petit-fils en 1914 évoquent l'atelier<sup>37</sup>, Auguste de Forbin, élève de David et directeur des Musées royaux, Duchesne, collectionneur et marchand, ainsi que plusieurs peintres amis de Vernet : Adolphe Ladurner, plus tard peintre de Nicolas I<sup>er</sup> de Russie, Eugène Lami (qui souffle dans une trompette fortement symbolique et qui réalisa avec Vernet la *Collection des uniformes de l'armée française de 1791 à 1814*), et enfin Jean-Pierre-Marie Jazet, peintre et graveur, qui exécuta l'estampe du tableau et l'exposa au Salon de 1824 (fig. 3 bis et 4).

On remarque ainsi le buste de Joseph Vernet et le morceau de réception de Carle Vernet, *Le Triomphe de Paul Émile* qui ont une fonction commémorative et placent Horace clairement dans sa descendance familiale d'artistes. Le peintre Abel de Pujol, élève de David et frère de Madame Vernet, enfin Janville, son autre beau-frère, officier à la retraite mais « intendant » du peintre, renforcent par leur présence ce fort esprit de famille.

Les objets ont également été choisis en fonction de leur valeur symbolique<sup>38</sup>. Une épée est accrochée au mur, ainsi qu'un bicorne qui rappelle celui de Napoléon. Le cheval blanc renvoie bien sûr au Vizir de l'Empereur. Casques, épées, sabres, fusil sont autant d'emblèmes militaires. Le singe est un lieu commun des scènes d'atelier depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : tantôt image humoristique du

<sup>34</sup> Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly*, p. 96-97 (« The Artist as Public Man »).

<sup>35</sup> C'est ce que brocarda Armand, l'auteur de *La Vérité en riant, ou les tableaux en Vaudeville*, Paris, [1798], n° 2, p. 12 : « Dialogue entre deux amateurs : [...] Que leur manque-t-il ? / La parole. »

<sup>36</sup> Nina-Marie Athanassoglou-Kallmyer, « *Imago Belli* : Horace Vernet's *L'Atelier* as an Image of Radical Militarism under the Restoration », *The Art Bulletin*, vol. 68/2, 1986, p. 268-280.

<sup>37</sup> *Mémoires du général Bro (1796-1844) recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Bon Henry Bro de Comères*, Paris, Plon-Nourit, 1914, p. 163-166.

<sup>38</sup> Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789-1863). Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, s.l.s.n. [2000], p. 205-210, n° 139.

connaisseur, substitut ironique du peintre à son chevalet<sup>39</sup>, mais aussi représentation du goût, ou évocation des vices. Peut-être est-ce ici une allusion aux discussions politiques qui alternent avec le travail de l'artiste, caractérisant ainsi l'ambivalence du lieu, où l'on fume, boxe, parle et lit. Le violon accroché au mur ne rappelle-t-il pas celui des bambochades et des joyeuses compagnies nordiques ? Cet atelier n'est-il pas une sorte de salle de garde dans la tradition hollandaise, ou de bivouac à la Watteau avec son joueur de tambour ? Le fusil et la biche symbolisent l'amour de la chasse, mais peut-être aussi l'ouïe, dans la tradition de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, évoquant ainsi de surcroît les cinq sens.

Le musicien est à peine visible, assis à un petit piano carré aux pieds cannelés, sur lequel s'est appuyé le peintre Eugène Lami pour souffler sa trompette : il s'agit d'Amédée Rousseau de Beauplan (1790-1853), écrivain, peintre de paysages qui exposa au Salon entre 1833 et 1842, mais aussi compositeur. Plusieurs de ses romances des années 1816-1821 sont conservées sous forme d'esquisses<sup>40</sup>. À partir de 1834 il publia régulièrement, notamment dans *Le Ménestrel*. Ses comédies semblent toutes postérieures au tableau de Vernet, de même que son opéra en deux actes *L'Amazone* (1830), son historiette *L'Ingénue de Saint-Lô* (1832), ses comédies-vaudevilles *La Dame du second* (1840) et *La Villa Duflot* (1842), ou encore son opéra-comique *Le Mari au bal* (1845). Ses chansonnettes et ses romances d'inspiration militaire sont nombreuses (*Le Bon Français* ; *Le Gentil soldat* ; *La Musique militaire* ; *Le Soldat et le berger* ; *Le trompette trahi*). Certaines ne cachent pas leur engagement bonapartiste, telle *La Napoléone, chant national*, publiée en 1840, sans doute à l'occasion du retour des cendres de Napoléon.

Horace Vernet était de son côté violoniste et nous en a conservé le souvenir dans un autoportrait dessiné très humoristique : son visage est formé par la caisse d'un violon dont le manche remplace le cou<sup>41</sup>. Berlioz séjourna à Rome alors qu'Horace Vernet était directeur de l'Académie de France. Il a témoigné avec un mélange d'affection et de dureté, du tempérament et des dons de Vernet :

« C'est un petit homme sec, d'une tournure élégante, obligeant mais sensible, fils respectueux, aimant sa fille comme un frère, et sa femme comme un oncle, gagnant vingt mille francs en 8 jours, tirant le pistolet et l'épée comme Saint-Georges, admirable tambour dansant la tarentelle avec sa fille à faire s'écrouler le salon d'applaudissements, raide et sec, bon et franc, aimant Gluck et Mozart et détestant l'Académie. Il y a beaucoup de bon là dedans<sup>42</sup>. »

<sup>39</sup> Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.

<sup>40</sup> BnF, Musique : Ms 3603 (11), 98 ff, 174 pages de musique et Ms 3603 (11).

<sup>41</sup> BnF, Estampes : Rés. Na 40a-Petit fol. Voir Catherine Massip, Cécile Reynaud, *Berlioz. La voix du romantisme*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Fayard, 2003, p. 70, n° 69, reprod.

<sup>42</sup> *Correspondance générale d'Hector Berlioz* présentée par Pierre Citron et al., Paris, Flammarion, 1972, vol. 1, 9 mai 1831, p. 447.

Berlioz ajoute quelques mois plus tard, après avoir raconté comment il chante du Gluck en s'accompagnant à la guitare : « M. Horace dit toujours que c'est superbe et [...] qu'il est *fou de la musique*, mais il ne sent rien<sup>43</sup>. » Est-ce une des raisons qui explique que dix ans plus tôt, avant son séjour romain, Vernet ait ressenti de l'amitié pour le talent facile d'Amédée de Beauplan ?

L'atelier de la rue des Martyrs représenté ici est en tout cas celui où Horace Vernet fut contraint de présenter ses œuvres en 1822 après que deux d'entre elles eurent été refusées au Salon de 1821. Cette exposition personnelle lui permit d'afficher ses convictions politiques et picturales. Elle était la suite naturelle des réunions qui s'étaient formées dans ce lieu devenu, selon le Général Bro, le rendez-vous des fidèles de l'Empereur. Le cahier d'enregistrement des personnes venues à l'atelier entre 1817 et 1827 montre que sur soixante-treize visiteurs, quarante-six furent des militaires<sup>44</sup>.

Depuis 1814, Vernet affirmait son engagement et s'opposait à l'académisme de David. Suspect aux yeux de la police royale, l'atelier était surveillé. L'image quelque peu martiale, mais aussi radicale, qu'en donne Vernet en 1821, affirme cette amitié empreinte de nostalgie des vétérans de l'épopée napoléonienne. L'agitation de ces hommes polyvalents, militaires, peintres, hauts fonctionnaires, musiciens, hommes de lettres, est à la fois une conspiration contre les Bourbons et contre l'académisme. L'atelier de Vernet est un lieu de subversion et en tout cas d'opposition. Il eut une influence durable dans l'imaginaire artistique du milieu du siècle, comme le montre une illustration reproduite dans *Le Magasin pittoresque* de 1849, intitulée « Intérieur de l'atelier d'un artiste du dix-neuvième siècle ». L'auteur anonyme prend à témoin le lecteur pour souligner l'état de laisser-aller des ateliers d'artistes contemporains, ici ceux d'Auguste Clésinger (1814-1883) et de Camille Roqueplan (1803-1855) :

« Autant on remarque de dignité, d'application et de silence dans le premier<sup>45</sup>, autant on retrouve ici de sans-façon, de légèreté et de bruit.

Tandis qu'un artiste peint, qu'un autre modèle, les élèves et les amis fument en causant, agacent un king-charles, jouent de la guitare ou s'exercent à l'escrime du bâton. Que devient l'inspiration au milieu de cette agitation ? ce qu'elle peut. Si, effrayée ou étourdie, elle s'échappe, l'ébauchoir et le pinceau continuent l'œuvre, la main se passe de l'âme, et continue à couvrir la toile d'une image vide de pensée<sup>46</sup>. »

Plusieurs détails (les lutteurs, le fumeur, le singe, les animaux) rappellent l'atelier de Vernet mais d'autres annoncent, comme nous allons le voir, celui de Courbet (la femme près du chevalet du peintre, le crâne posé au sol, la table et son lecteur).

<sup>43</sup> *Correspondance Berlioz*, vol. 1, 24 juin 1831, p. 460.

<sup>44</sup> Renaudeau, *Horace Vernet*, p. 208.

<sup>45</sup> L'auteur fait allusion à l'atelier du sculpteur florentin Bandinelli reproduit p. 348 de la même revue.

<sup>46</sup> S.n., « Atelier de nos jours », *Magasin pittoresque*, 1849, p. 380-382.

### **Gustave Courbet et Alphonse Promayet (1855) : « Allégorie réelle » ou onirique ?**

*L'Atelier du peintre* de Courbet, toile de très grandes dimensions (fig. 5), a été comme « présentée » par son créateur à Champfleury dans une lettre aux mobiles sans doute publicitaires, à l'automne 1854 :

« C'est l'histoire morale et physique de mon atelier. Première partie : ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort. C'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu. En un mot, c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions. C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. Vous voyez, ce tableau est sans titre, je vais tâcher de vous en donner une idée plus exacte en vous le décrivant sèchement. La scène se passe dans mon atelier à Paris. Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. À droite sont les actionnaires, c'est à dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. À gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort<sup>47</sup>. »

L'atelier est celui où Courbet travaillait depuis 1848 rue Hautefeuille à Paris. Le tableau reçut son premier titre — *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* — lors de son exposition publique de 1855, en marge de l'Exposition universelle, rue Montaigne. Courbet précise ensuite à Champfleury quels sont les personnages composant la partie droite de sa fresque sociale, celle où figurent ses amis et ceux qui partagent ses idéaux. Il cite tour à tour Promayet, « avec son violon sous le bras » (fig. 5 bis), Bruyas (fils d'un banquier de Montpellier, collectionneur et mécène), Guenot (un chapelier d'Ormans), Buchon (un camarade de collège plus tard littéraire), Proudhon, Champfleury, Baudelaire. Il ne précise pas qui sont la « femme du monde avec son mari, habillée en grand luxe », la « négresse » ni les deux amoureux.

Les travaux d'Hélène Toussaint<sup>48</sup>, en 1977, à l'occasion de la rétrospective centennale sur le peintre, ont apporté de nouvelles hypothèses, parfois spéculatives, sur l'identification de ces figures et surtout sur celles de la partie gauche du tableau. La femme du monde serait Madame Apollonie Sabatier, galante tenant salon, accompagnée ici d'Alfred Mosselmann, riche aristocrate belge ; la mulâtresse pourrait être Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire. Pour la partie gauche de l'atelier, nous suivons la liste de Courbet et les propositions parfois osées de Toussaint : un juif (Achille Fould, ministre des finances), un curé (Louis Veuillot, journaliste catholique), un pauvre vieux ancien républicain de 93 (Lazare Carnot), un chasseur (Garibaldi symbolisant l'Italie du Risorgimento), un homme à la toque (Kossuth pour évoquer la Hongrie

<sup>47</sup> Petra Ten-Doesschate Chu (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 121.

<sup>48</sup> Hélène Toussaint, « L'atelier de Courbet », dans *Gustave Courbet*, Catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1977, p. 241-277.

insurrectionnelle), un faucheur (Kościuszko figurant la Pologne révoltée), un hercule (la Turquie), une queue-rouge (banquiste de foire, la Chine), un marchand d'habits-galons (Victor Fialin de Persigny, artisan du coup d'État), une femme d'ouvrier, un ouvrier (Alexandre Herzen, socialiste russe), un braconnier (Napoléon III), un croque-mort (Émile de Girardin, journaliste opportuniste), une tête de mort dans un journal (le *Journal des débats*), une Irlandaise allaitant un enfant, un mannequin. « Derrière lui, une guitare et un chapeau à plumes au premier plan » ainsi qu'une épée. Ces trois objets évoquent, selon Courbet, les défroques du romantisme. Il concluait sa présentation à Champfleury par cette remarque non dénuée de provocation : « Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront ». De fait, Hélène Toussaint considère cette « monumentale charade » comme une scène ésotérique, l'atelier étant une loge, composée du mur de l'Orient (une radiographie révèle que la lampe scellée a été ultérieurement recouverte), des colonnes du temps (le mannequin et la femme nue symbolisant le soleil et la lune), l'enfant, le couple fraternel, le crâne et le chat complétant ce message franc-maçon. Plusieurs personnages représentés sont à coup sûr des Maçons convaincus. Lorsque Courbet donne un titre à son tableau en 1855, il parle d'une « phase de sept années » de sa carrière, chiffre symbolique aussi et qui de plus suggère l'année 1848.

Où se trouve la musique, en dehors de l'accessoire quelque peu éculé que constitue la guitare accompagnant le chapeau et l'épée ? Alphonse Promayet (1822-1872) l'incarne : il est le premier personnage de la partie droite du tableau. En robe de chambre, il tient négligemment son violon par le manche. Il est fils de Claude-Louis Promayet (1785-1864), organiste, chef d'orchestre et professeur de musique à Ornans. Il tenta de vivre de son enseignement mais dut s'expatrier à Saint-Petersbourg en 1858 pour devenir maître de musique d'une branche de la famille Romanov. Atteint d'une tuberculose, il revint mourir en 1872 à Montpellier. Courbet mentionne souvent son ami de jeunesse dans sa correspondance. Il l'a d'ailleurs placé dans plusieurs de ses compositions (il est le violoniste de *l'Après-dînée à Ornans*, un des porteurs de la bière dans *l'Enterrement à Ornans*) et a laissé deux portraits de lui, le premier au fusain, daté 1847 (musée du Louvre), l'autre, dans une position proche de celle de *l'Atelier* (fig. 6), peint en 1851 (Metropolitan Museum)<sup>49</sup>. Il est là aussi en robe d'intérieur, tenant une fois encore son violon et une feuille de musique. Toussaint suggère qu'il pourrait aussi être représenté dans le *Guitarrero* (USA, collection particulière).

Les liens fraternels entre Courbet et Promayet sont confirmés par une anecdote rapportée par le peintre dans sa correspondance (mais il reste difficile de savoir si elle concerne le père ou le fils). Lorsque *Une après-midi à Ornans*

<sup>49</sup> H. O. Havemeyer Collection, 29.100.132. Huile sur toile, 107 x 70,2 cm.

reçut une médaille et fut acheté par l'État au Salon de 1849, Courbet fut accueilli chaleureusement à Ornans par un groupe de musiciens : « Promayet, qui était chef d'orchestre, m'avait ménagé une surprise : il avait arrangé mes romances en symphonie qu'ils exécutaient fort agréablement [...] il me fallut leur chanter mes romances ». Courbet, violoniste et même violoncelliste, si l'on en croit son autoportrait de 1847 (Stockholm, Nationalmuseum), est l'auteur de chansons<sup>50</sup> et il illustrera les *Chansons populaires des provinces de France* de Champfleury et J.-B. Weckerlin en 1860 ainsi que les *Chants populaires de la Franche-Comté* de Max Buchon (1878). Dans sa correspondance, il parle en tout cas du « dévouement » d'Alphonse Promayet et, peu après son décès, de son « brave ami<sup>51</sup> ».

Dans *L'Atelier*, le musicien porte notre regard vers le groupe des amis de Courbet. La valeur affective de cette partie du tableau l'emporte probablement sur la symbolique des arts et des « types » représentés. Les interprétations récentes de l'œuvre ont avant tout souligné sa dimension fouriériste<sup>52</sup>, ses rapports avec l'imagerie populaire (magistralement démontrés par Meyer Schapiro<sup>53</sup>), ses valeurs morales (vérité, sincérité, beauté, indépendance)<sup>54</sup>. Plusieurs auteurs remarquent, à la suite de Champfleury, les qualités de metteur en scène, de « grand ordonnancier<sup>55</sup> » de Courbet. Il est ici à la fois peintre de portraits, de paysage, de vanité, animalier aussi, dans la tradition de Giorgione, Rembrandt, Hals, Vélasquez et Gros (Champfleury mentionne d'ailleurs à ce sujet les maîtres flamands et espagnols<sup>56</sup>). Avec d'autres commentateurs, Youssef Ishaghipour considère *L'Atelier* comme le dernier grand tableau d'histoire de la peinture occidentale<sup>57</sup>.

Reste à valider le titre du tableau donné par l'artiste lui-même, celui d'*allégorie réelle*. Contesté par Champfleury, il peut être considéré, en raison de la juxtaposition silencieuse des personnages immobiles et de la part de mystère entretenue dès l'origine par l'artiste, comme inapproprié à cette vision onirique

<sup>50</sup> Charles Léger, « Les chansons de Courbet », *Arts*, 24 septembre 1947.

<sup>51</sup> Ten-Doesschate Chu (éd.), *Correspondance*, lettre à ses parents, Francfort, 21 décembre 1858, p. 147 et lettre à Alfred Bruyas, Ornans, 1<sup>er</sup> mars 1873, p. 435.

<sup>52</sup> Linda Nochlin, *Gustave Courbet : A Study of Style and Society*, New York, Garland Publishing, 1976 ; James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

<sup>53</sup> Meyer Schapiro, « Courbet and Popular Imagery : An Essay on Realism and Naïveté », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4/3-4, 1941-1942, p. 164-191.

<sup>54</sup> Margaret Armbrust Seibert, « A Political and A Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory », *The Art Bulletin*, vol. 65/ 2, June 1983, p. 311-316.

<sup>55</sup> Toussaint, *Courbet*, p. 271.

<sup>56</sup> Champfleury, « Du réalisme. Lettre à Madame Sand. 1855 », *L'Artiste*, 2 septembre 1855, repris dans *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 270-285. Nous citons l'édition de 1973, Paris, Hermann, p. 174-175.

<sup>57</sup> Youssef Ishaghipour, *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, Paris, L'Échoppe, 1998.

de ses convictions. L'absence de lien et de parole, si frappante dans cette fresque un peu grandiloquente, va en revanche constituer le mobile du dernier atelier sur lequel nous souhaitons nous arrêter.

### **Frédéric Bazille et Edmond Maître (1870) : fraternité artistique et reconnaissance des pairs**

L'*Atelier de la rue La Condamine* de Frédéric Bazille (fig. 7) offre en effet un tout autre discours : l'ambiance du lieu, sa mise en scène, la distribution de l'action n'ont plus grand-chose de commun avec celles des trois tableaux précédents. Six protagonistes seulement ignorent ici le spectateur. Un premier groupe converse autour du chevalet : Bazille, en blouse noire d'atelier et tenant une palette, présente un paysage à Manet. Les autres personnages ont fait l'objet d'identifications contradictoires : coiffé d'un chapeau et commentant l'œuvre en cours d'exécution, ce serait le critique d'art Zacharie Astruc (ou bien Monet) et sur l'escalier Monet (ou Zola) parlant à Sisley (ou Renoir)<sup>58</sup>. Tous ces amis appartiennent en tout cas au cercle étroit de Bazille qui logea dans ses ateliers antérieurs tour à tour Monet puis Renoir. À droite, isolé des deux conversations, Edmond Maître (1840-1898) joue, partition ouverte, au piano droit (fig. 7 bis).

Bazille a peint antérieurement deux de ses ateliers (celui de la rue de Furstenberg en 186, conservé au musée Fabre de Montpellier, et celui de la rue Visconti en 1867, The Virginia Museum of Fine Arts, Richmond). Celui de la rue La Condamine présente un fort contraste avec eux : l'espace, la clarté, l'ouverture sur la ville, le confort, mais aussi la présence de l'artiste avec quelques amis choisis, sont d'une grande nouveauté et reflètent la joie de vivre et la confiance nouvelle de Bazille dans ses capacités créatrices. Une impression de convivialité se dégage et focalise aussi l'attention sur les œuvres accrochées aux murs de l'atelier : elles sont presque toutes identifiées et sont de Bazille, de Renoir et de Monet.

C'est vers février 1865 que Bazille fit la connaissance d'Edmond Maître, lui qui sera désormais l'ami le plus proche de son cœur et de sa sensibilité. François Daulte, l'un des meilleurs connaisseurs du peintre, a laissé une importante étude sur cette grande amitié<sup>59</sup>. Il s'appuie sur la correspondance inédite d'Edmond Maître avec sa famille et sur son Livre de raison. Maître quitta Bordeaux en 1859 pour entreprendre des études de droit à Paris, mais six ans plus tard il accepte un emploi modeste à la Préfecture de la Seine, au département de l'Instruction et des Cultes, et avoue que ce poste lui permet de se consacrer fort librement aux recherches littéraires, artistiques et musicales qui le passionnent. Dans une lettre

<sup>58</sup> Michel Schulman, *Frédéric Bazille*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1995, p. 205-207, n° 58.

<sup>59</sup> François Daulte, *Frédéric Bazille*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1992 (réédition de *Bazille et son temps*, Genève, Cailler, 1952) ; François Daulte, « Une grande amitié : Edmond Maître et Frédéric Bazille », *L'Œil*, avril 1978, p. 36-43.



à son père, le 10 février 1864, il confesse : « Cet emploi, je l'ai choisi humble et sûr, ne fatiguant pas l'intelligence et laissant des loisirs pour cultiver en secret et loin de la foule les études chéries qui font le charme et comme l'essence de mon âme. » Dilettante érudit, il partage ses passions artistiques et ses constantes découvertes (à l'Opéra, aux Concerts du Conservatoire, dans les expositions) avec ses amis, même s'il reste un profond solitaire comme il l'écrit une fois encore à son père le 17 juin 1865 : « [...] Je contente dans ma solitude mon goût d'indépendance et mon appétit des choses idéales. Sauvage, parce que je suis dédaigneux, ma sauvagerie s'appriivoise quand mon dédain tombe et j'en suis venu à dîner en ville tous les jours, comme un homme du monde<sup>60</sup>. »

Bazille, de son côté, avait quitté Montpellier pour la capitale en 1862 pour faire des études de médecine qu'il abhorrait et qu'il abandonna en 1864. Sitôt arrivé, il s'inscrivit à l'atelier de Charles Gleyre qui forma plusieurs centaines d'élèves et qui accueillit brièvement Sisley, Renoir, Whistler et Monet. Bazille apparaît, dans sa correspondance<sup>61</sup>, constamment dépendant de sa famille, rarement acharné dans son travail (ce qui lui reproche Monet) mais avide de découvertes. Il se rend régulièrement au spectacle (le Théâtre-Français, les concerts Padeloup, les représentations et le bal de l'Opéra, les concerts du Conservatoire, les bals de la Closerie-des-Lilas) et dans les musées (le Louvre, le musée du Luxembourg). Il donne son sentiment sur *Les Troyens*, *L'Africaine*, *La Juive*, qu'il a l'occasion d'aller écouter, voire réécouter. Il joue du piano chaque fois que l'occasion lui en est donnée. Début décembre 1863, il écrit à sa mère :

« Il me tarde bien de voir arriver mon piano, je te prie de m'envoyer toute la musique que tu pourras, mes symphonies à quatre mains, les valse de Chopin, les sonates de Beethoven, la partition de Gluck, si tu voulais m'envoyer aussi celle du Pardon, tu me ferais bien plaisir. Quand j'aurais de l'argent de reste je m'achèterai les romances sans paroles de Mendelssohn<sup>62</sup>. »

Bazille fit la connaissance d'Edmond Maître en février 1865 à l'un des dîners que le docteur Émile Blanche donnait chaque dimanche soir dans son hôtel de Passy. Son oncle, le commandant Lejosne, l'y avait introduit tandis que Maître l'avait été par Fantin-Latour avec lequel il partageait sa passion pour Wagner. Bazille et Maître ne cesseront plus de dîner ensemble, de jouer du piano, d'aller au spectacle et de partager leurs émotions esthétiques. Ils se passionnent notamment pour Chabrier, Berlioz, Wagner :

« Je vais tous les jours chez Maître où nous faisons de la musique en masse. Nous savons maintenant par cœur toutes les œuvres d'un compositeur dont nous ne

<sup>60</sup> Daulte, « Une grande amitié », p. 39.

<sup>61</sup> Didier Vatuone et Guy Barral (éds.), *Correspondance Frédéric Bazille*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1992.

<sup>62</sup> Schulman, *Bazille*, p. 331.

connaissions presque rien l'année dernière, Schumann. En ce moment, nous jouons des morceaux de musiciens allemands modernes, presque inconnus en France<sup>63</sup>. »

Tous deux ont en commun un profond dilettantisme et une curiosité pour toute forme d'art libérée des académismes. Bazille a peint deux fois son ami. La première en 1867, mais il est mécontent du résultat et brosse en 1869 le magnifique portrait aujourd'hui conservé à la National Gallery of Art de Washington (fig. 8). Lemaître, dans son costume bleu foncé, un bouquet de violettes à la boutonnière, lisant le cigare à la main, a l'élégance raffinée d'un intellectuel solitaire, indépendant, mais en même temps très sociable. Jacques-Émile Blanche a également laissé de lui un portrait tardif (conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux) et témoigne de son influence sur sa propre éducation artistique :

« Je ne puis encore contempler sans émoi la sordide maison de la rue de Seine dont je gravissais, haletant, l'escalier noir et empuanti, pour aller écouter la parole stimulante de mon véritable éducateur, de l'être le plus cher, celui qui me débaya tant de perspectives encombrées, élargit le domaine où s'impacientaient mes curiosités juvéniles. Je trouvais là-haut une bibliothèque de choix ; une armoire pour les partitions, [...] des Boudin, des Fantin, des Claude Monet, des Bazille, un Franz Hals de premier ordre et deux chefs-d'œuvre de Renoir<sup>64</sup>. »

Maître fut très affecté par la mort de Bazille qui survint lors de l'assaut de Beaune-la-Rolande le 28 novembre 1870 (« J'étais lié à lui d'une amitié profonde [...] Bazille était le mieux doué, le plus aimable dans tous les sens du mot<sup>65</sup> »). Il fut chargé par les parents de Bazille de liquider l'atelier de son ami et d'envoyer toiles et dessins à Montpellier. En août 1871, il avoue : « Je verrais la vie en noir, si les arts ne me restaient. » Son cercle d'artistes entretient sa raison de vivre. Il est en effet, depuis plusieurs années, proche aussi de Fantin-Latour, qui l'avait représenté avec Bazille dans *Un atelier aux Batignolles* au début de 1870 (musée d'Orsay). Mais dans cet hommage à Manet, il n'y a pas d'allusion directe à la musique. En 1885, lorsque Fantin-Latour peint *Autour du piano*, Edmond Maître est encore là, il fait partie du cercle des wagnériens convaincus. Mais le tableau ne représente pas un atelier : ce manifeste musical se tient dans le salon d'Antoine Lascoux, magistrat chez qui Maître interprète des transcriptions d'opéras, contribuant à faire de ce salon le « Petit-Bayreuth<sup>66</sup> ». C'est ce qui explique que ces deux derniers tableaux n'ont pas été considérés dans notre polyptique en quatre séquences.

Bazille a en tout cas retenu six des personnages représentés par Fantin-Latour dans l'atelier des Batignolles. Son *Atelier de la rue La Condamine* n'a en

<sup>63</sup> Lettre à sa mère, janvier 1868, dans Schulman, *Bazille*, p. 362.

<sup>64</sup> Jacques-Émile Blanche, « Edmond Maître », *L'Art vivant*, n° 61, 1<sup>er</sup> août 1927.

<sup>65</sup> Lettre de Maître à son père, 13 février 1871, dans Schulman, *Bazille*, p. 42.

<sup>66</sup> Douglas Druick, Michel Hoog (éds), *Fantin-Latour*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 300-303.

revanche aucun caractère démonstratif. Annonceur d'un talent qui sera anéanti par la guerre franco-prussienne, il est une étape vers la maturité : classicisme pictural, originalité spatiale, raffinement coloré soulignent le dialogue artistique, la confiance et l'intimité de ce cénacle restreint d'amis qui apprécient l'œuvre de leurs pairs<sup>67</sup>.

Tous les ateliers proposés ici ont été peints par des artistes d'une certaine maturité, ayant atteint la trentaine (Bazille a quelques mois de moins). Ils nous offrent une vision très personnelle de leur lieu de travail, tour à tour ouvert audacieusement au public (Boilly), ou ostensiblement militant (Vernet), voire emphatiquement philosophique (Courbet), et pour finir heureusement intime (Bazille). Trois au moins de ces peintres étaient des musiciens avérés, ce qui explique sans doute avec quel naturel ils ont placé auprès d'eux, dans l'atelier, comme dans leur vie, un ami cher et musicien. C'est par cette fraternité artistique que nous voulions rendre hommage à Joël-Marie Fauquet, lui qui tient le crayon autant que le clavier : avec sa sensibilité et son éloquence si particulières, ne nous a-t-il pas souvent conviés à la partager, musicalement, mais aussi à l'ombre des peintres qui lui sont chers ?

---

<sup>67</sup> Que Michel Noiray trouve ici l'expression de notre sincère gratitude pour sa relecture attentive et ses multiples suggestions.