Musée Cognacq Jay

Les peintures

L’art du XVIIIème siècle.

- Les œuvres peintes collectionnées par le couple Cognacq / Jay, richissimes fondateurs du magasin « La Samaritaine » à Paris, permettent de témoigner de la variété de la peinture au XVIIIème siècle.
- La petite collection du musée contient les plus grandes « signatures », françaises et italiennes notamment, et en plus un Rembrandt de jeunesse. Il y manque juste un tableau de Watteau et un pastel de Rosalba Carriera.
- On peut diviser cette collection en 3 groupes:
  - Les peintures « galantes » et sérieuses
  - Les paysages réels et imaginaires
  - Les portraits
- Mais avant de commencer le 18ème, regardons un chef d’œuvre du 17ème.

Introduction: Rembrandt « L’anesse de Balaam », 1626, 63x46 cm

- Balaam veut aller maudire les juifs. Son ânesse refuse d’avancer et Balaam la frappe. Elle lui répond en parlant! Reconnaissant le message divin, Balaam va bénir les juifs.
- Rembrandt a 20 ans quand il peint ce tableau et il y déploie sa technique brillante, typique de « l’école hollandaise » : précision, éclat des couleurs, textures parfaitement rendues.
- Mais sa manière personnelle se devine: les 3 personnages centraux (ange, Balaam et l’ânesse) formant un triangle, sont en pleine lumière. Derrière deux silhouettes se devinent dans l’ombre. Cela deviendra un élément majeur du Rembrandt de la maturité
- Il y a de l’action, au geste véhément de Balaam répond celui de l’ange, et l’expression de l’ânesse qui parle.

Détail

- Ce détail révèle le sens de la couleur du jeune peintre, sa capacité à rendre les textures: fourrure des manches, fils de soie de la ceinture, cheveux et barbe du prophète, ses papiers

- L'ânesse elle aussi est décrite avec beaucoup de vérité et sur les bras du prophète apparaissent les veines, témoins de son effort et de son courroux.
- Les drapés, aussi bien de l'ange que du prophète, sont simples mais efficaces.

Détail (2)

- Au premier plan une singulière nature morte d’une plante au bord de la route, que Rembrandt restitue non seulement par des couleurs différenciées, mais aussi par des empâtements plus ou moins « gras ».
- La juxtaposition des tons crée un effet de « vérité »: les feuilles rugueuses de cette plante, aux aspérités plus ou moins exposées à la lumière, sont rendues avec de petits coups de pinceau d’une pâte plus ou moins riche.

Les peintures galantes et sérieuses

François Boucher, « le repos des nymphes », 1745, 84x130 cm

- Boucher (1703-1770), est un peu oublié de nos jours, ses jeunes femmes dénudées dans une campagne idyllique, apparaissent comme superficielles et artificielles

- La notice du musée (sur Internet) nous précise que cette œuvre était initialement un « dessus de porte », de forme « chantournée », qui a été agrandie plus tard pour en faire un rectangle.
- Il faut l'imaginer insérée au dessus d'un passage, dans un décor lambrissé blanc et or.
- C'est donc l'élément décoratif qui est mis en avant. Ses couleurs dominantes froides (bleu et gris) contrastent avec le blanc du lambris, et font ressortir la pâleur laiteuse des nus féminins.
- Ceux-ci sont vus de près.

Suite

- Diane délace sa chaussure pour aller prendre un bain. L’autre pied est déjà dans l’eau. La pose est naturelle, mais il y a un paradoxe. Ces déesse et nymphes sont vues comme de jeunes filles de l’époque, ce qui fait du tableau une œuvre « sensuelle ».

- Or Diane, déesse chaste qui mettait à mort ceux qui la regardaient même par inadvertance (Actéon), est ici complaisamment exhibée : Boucher est un peintre d’une ironie discrète.
- Il montre son immense savoir faire dans la représentation des nus, en le cachant sous le prétexte « mythologique ».
- Le cadre est irréel, arbitraire: la rivière est une flaque, les arbres sont gris, feuillage compris. On est dans la fable.
- Cela contraste d’autant plus avec les formes bien « réelles » des 4 jeunes filles. C’est aussi l’ironie de Boucher.

Détails

- Boucher a du « métier ». Pour preuve cette splendide nature morte de gibier, dont son ami Oudry était le spécialiste.
- Les textures (fourrures, plumages, métal) sont rendues avec une précision remarquable.

- Le tableau a peu de couleurs, mais le jaune et le bleu des vêtements de la nymphe au premier plan mettent bien en valeur sa carnation.
- Les visages sont inexpressifs mais ce n’est pas cela que regarde le spectateur.

Boucher « La belle cuisinière », ~1735, 55x43 cm

- D’habitude les idylles amoureuses de Boucher se déroulent dans une campagne de carton pâte entre faux « berger et bergère ».
- Ici au contraire, et c’est rare, la scène se passe dans une vraie cuisine paysanne faite de terre battue, sombre et regorgeant d’articles de ménage et de fruits et légumes. Le désordre ménager reflète le désordre amoureux. C’est ici aussi l’occasion pour Boucher de montrer sa science des natures mortes (Bassine en cuivre, tonneau de bois, chou…)
- On se croirait dans un tableau hollandais, pourtant les personnages, eux, sont bien dans le « style Boucher »: grands yeux noirs, joues rouges.
- L’homme a déjà saisi la jeune fille au collet, elle est prête à s’abandonner : Jamais un peintre hollandais n’aurait capté un tel instant. C’est la « galanterie française », même dans les milieux les plus humbles.
- Ce télescopage des styles, hollandais et français, est saisissant.

Fragonard: Perrette et le pot au lait, 1770, 53x63 cm

- Avec Watteau et Boucher, Fragonard (1732-1806) est le 3ième spécialiste de la « galanterie française ». La forme du tableau évoque un dessus de porte.
- Fragonard saisit l'instant de la fable où la jeune femme est tombée, son pot se répandant par terre.
- Tout le style de Fragonard est présent. La touche est rapide (le décor n'est même pas esquissé, deux personnages dans l'ombre sont évoqués à grands traits), les couleurs sont brillantes : le rouge de la jupe, le blanc du lait et des manches, le jaune du corsage.
- Le motif contient de la sensualité: la jupe s'est relevée et l'on voit les jambes de la jeune fille. Selon la notice du musée, la chute de Perrette évoquerait la perte de vertu d'une jeune fille
- C'est une étude sur les volutes: tourbillon de la robe, fronces des manches du chemisier, cercles de fumée blanche; Celle-ci est une métaphore des illusions perdues de la jeune fille.

Boilly « L’indiscret », 1795, 46x38 cm

- Louis Léopold Boilly (1761-1845) a vécu plusieurs époques qu’il a traversées sans dommage. Peintre prolifique du trompe l’œil et des allusions grivoises, il n’a pas le statut d’un Fragonard ou d’un Boucher, mais a toujours trouvé une clientèle pour ses nombreuses oeuvres.
- Ici le désordre de la chambre pauvre, la poitrine dénudée, évoquent de jeunes femmes «de petite vertu ». Le baldaquin rouge et le polochon rayé sont des allusions sexuelles.
- La scène entre l’homme, la canne dressée et la femme seins nus, au sourire coquin qui nous regarde, est presque trop explicite. Ce n’est pas un grand tableau, loin de là, il rappelle le « Verrou » de Fragonard, sans le génie.
- Mais peint en 1794-95 après la Terreur, il témoigne que le genre léger est toujours resté de mode même à cette époque.
- La savoir faire du peintre se manifeste dans le rendu des textures, notamment les vêtements et rubans, jetés sur la chaise.

Tiepolo le banquet de Cléopâtre, 1742, 50x69 cm

- Avec cette esquisse, on est dans le tableau d'histoire, l'exact opposé du précédent. Tiepolo (1696-1770) semble rendre hommage aux grandes œuvres de Véronèse.

- Le décor du portique aux colonnes cannelées, le bâtiment en terrasse peuplé de personnages à l'arrière plan, mais surtout l'attitude des convives et l'éclat des couleurs des vêtements, on trouve tous ces éléments dans le style de Véronèse, qui a vécu 150 ans plus tôt. Il manque la clarté de la lumière, que Tiepolo mettra dans ses grands décors de plafond.
- Ici il ravive la « grande manière » de peindre de ses aînés, mais il le fait avec sa technique à lui: une peinture rapide, des personnages aux attitudes presque hautaines.

suite

- Cléopâtre a invité Marc Antoine et le consul romain Lucius Plancus. Pour montrer sa munificence, elle fait dissoudre une perle de grande valeur en la jetant dans un verre de vinaigre, qu'elle boira.

- Tiepolo a saisi l'instant où la reine approche la perle du gobelet. Elle regarde ses invités d'un air hautain.
- Marc Antoine est vêtu à la romaine avec un casque empanaché. La reine porte une robe à la mode du 16ème siècle, et le consul un costume oriental.
- L'ensemble dégage une impression de morgue aristocratique, que Tiepolo reprendra dans d'autres tableaux.

← La version finale, à Melbourne, est beaucoup plus claire

Chardin « Nature morte au chaudron », 1735, 17x20 cm

- Un bel exemple de nature morte, où Chardin (1699-1779), par sa technique particulière, donne beaucoup de « poésie » à ses œuvres.
- Le rebord de la table crée un élément de stabilité, et le couteau au bord (qu'on retrouve dans quasiment toutes ses natures mortes) évoque la profondeur et rompt la monotonie des figures courbes peuplant cette œuvre: chaudron, pilon, fruits, vase, tous rappellent l'ellipse ou l'ovale.
- Le tableau est presque monochrome dans les tons beige. La peinture est grumeleuse, mais dès qu'on s'éloigne elle révèle tout son éclat, par exemple le fond brillant du chaudron, ou la lumière se reflétant sur le bois du mortier. Diderot avait déjà noté cela.

Les paysages réels et imaginaires

Dans le domaine des paysages, la collection Cognacq Jay est éclectique, puisqu’on y trouve un représentant du Siècle d’Or hollandais, deux « vedutisti » italiens (dont Canaletto), un « peintre de ruines » français (Hubert Robert).

Jacob Van Ruisdael « Le vieux chêne », 1648, 24x33 cm

- Ruisdael (1628-82)) est, à l'exception de Rembrandt et Veermer, le plus grand peintre de paysage hollandais du 17ème.
- Ses paysages à lui sont toujours « épiques », la nature y domine, représentée ici par une météo orageuse, un chêne puissant, qui est le « héros » du tableau, bien planté légèrement à droite, et qui occupe largement le centre.
- La lumière perce à travers les ombres noires des nuages et des arbres, rendant l'atmosphère très lourde.
- L'homme est rarement présent dans les tableaux de Ruisdael, qui célèbre la force de la Création Divine.

Canaletto « Vue du Grand Canal », 1725, 48x79 cm

- A gauche les « fabbriche nuove » édifiées par Jacopo Sansovino.
- Sous un ciel laiteux qui occupe plus de la moitié du tableau, la lumière dessine des ombres nettes sur les bâtiments, et la vie animée du Grand Canal est décrite avec soin : pêche, transport de marchandises, gondoles privées…
- La notice du musée évoque « une Venise de carte postale ». Mais contrairement à ce que dit le titre du tableau, la vue n’est pas prise du Rialto.
- C’est une des innombrables « vedute » de Venise. C’est même une réplique autographe d’une œuvre conservée à Windsor.

Canaletto « Vue du Canal de Santa Chiara », 1730, 48x79 cm

- C’est le même format que précédemment, mais le lieu a changé. Ce canal est plus calme, mais moins « majestueux » que le Grand Canal. Il est en périphérie.

- Canaletto a commencé comme décorateur de théâtre et cela se voit. Les gondoles horizontales s’échelonnent du premier plan à l’horizon, marquant les différents plans.
- L’angle de vue est large, car Canaletto juxtaposait plusieurs croquis, qu’il faisait avec une « camera oscura », à partir de plusieurs points de vue légèrement décalés.

Guardi « Vue de la place St Marc »

- Francesco Guardi a une touche moins précise que Canaletto, plus vive. Il ne s’agit pas pour lui de restituer la vérité des lieux, mais plutôt une atmosphère. Ici la blancheur éclatante des tentes sous le soleil, contraste avec la masse sombre de la basilique.
- Le format en hauteur est particulier. Guardi, contrairement à Canaletto, n’utilise pas la « camera oscura », boite noire percée d’un trou et contenant une lentille, qui permet de projeter la vue sur un verre dépoli: c’est le principe de l’appareil photo.
- Guardi lui, se contente d’esquisses à grands traits. La vivacité de la touche rend palpable la « vie » de cette célèbre place, comme si les gens, en mouvement, apparaissaient « flous » au spectateur.

détail

- Les silhouettes affairées des personnages suggèrent l’animation de la place.

- Les détails des visages ou des costumes sont posés à la pointe du pinceau, et pourtant les personnages paraissent aussi « vivants » que ceux détaillés précisément dans les « vedute » de Canaletto ou plus encore de Bellotto.
- Les contrastes d’ombre et de lumière sur les toiles blanches paraissent « mobiles », car l’ombre et la lumière changent constamment au gré du vent.
- Cela renforce ce sentiment d’animation qu’on trouve dans les tableaux de Guardi.

Hubert Robert « L’abreuvoir », 1804, 60x73 cm

- Tous les détails sont réels (ou réalistes) mais le paysage, lui, est imaginaire. A droite une fontaine adossée à un mur comme on en trouve à Rome (par exemple la fontaine de Trevi en plus majestueux).
- Au dessus de cette fontaine, deux « faunes » qui rappellent une sculpture du Bernin près du Palais Barberini.
- A gauche, un tombeau où est gravé le nom d’Hubert Robert! Avec humour celui met donc en scène son propre mausolée, soulignant la précarité de la vie humaine, un thème qui lui est cher (et que résument ses nombreuses « ruines »). Un molosse semble garder le tombeau.
- Au milieu, une famille vient s’approvisionner et fait boire son cheval. Derrière, la campagne romaine au soleil levant.

suite

- La grande spécialité de Robert c’est de mêler des scènes de la vie quotidienne à des témoignages d’une civilisation disparue (ruines romaines).
- Il « surfe » un peu sur la vogue de « l’Antique » déclenchée par les fouilles de Pompeï, et qui a donné lieu au « courant néo-classique » en vigueur jusqu’à la Révolution française.
- Mais il est attaché à une vision « réaliste » de la vie romaine du « petit peuple ».

Hubert Robert « L’accident », 1790?-1804?, 60x73 cm

- C’est le pendant du précédent. Un jeune garçon a voulu cueillir des fleurs pour sa belle sur le haut de cet arc romain. Il tombe.
- Et c’est, comme le précédent, une évocation de la vanité et de la fragilité de l’existence humaine; Le 18ème est le siècle des philosophes.
- L e paysage de ruines évoque le forum romain, et la pyramide ressemble à celle de Cestius, à Rome.
- Ainsi la gloire romaine est passée, tout comme passe la vie de ce jeune homme.

détails

- La notice du musée évoque l’arc de Septime Sévère (sur le forum) comme modèle de l’édifice à gauche. De fait, il lui ressemble.

- L’homme qui chute va finir tête la première dans le sarcophage ouvert, au pied de l’arc.
- Une forme d’humour noir d’Hubert Robert!

Les portraits

A l'époque des « selfies », le portrait a perdu sa valeur. Mais au 18ème siècle, il en était autrement. Sous l'impulsion de Rosalba Carriera (dont malheureusement aucune œuvre ne figure dans la collection), le pastel est devenu un medium privilégié pour cela. Quentin La tour en fut le grand protagoniste en France.

Mais le musée possède aussi des portraits peints à l'huile par Mme Vigée-Lebrun et par Marie Louise Labille-Guiard, sa grande rivale.

Maurice Quentin La Tour « Autoportrait au jabot de dentelle », ~1750, 45x37 cm

- Cet autoportrait a une présence et une vie étonnantes. Il s'agit d'une réduction autographe d'un autoportrait plus grand qui se trouve au musée d'Amiens; l'autoportrait fut peint en 1750 pour le Salon de l'année suivante.
- On comprend pourquoi Quentin La Tour fit cette réduction. L'expression est vivace et le regard pénétrant, le sourire qui se dessine aux commissures des lèvres, le menton en avant, suggèrent la joie de vivre et l'autorité de l'artiste. Bref ce tableau est très réussi.
- La perruque bien mise, la veste de velours bleu, le jabot de dentelle et le col blanc font ressortir la distinction du personnage.
- Les jeux de lumière sur le visage, les muscles zygomatiques esquissant le sourire, le gris du système pileux rasé, donnent une grande véridicité à ce portrait extrêmement flatteur.

Un sale tour de La Tour

- L'original à Amiens a été composé dans des circonstances très particulières. L'artiste, alors au faîte de sa gloire, avait demandé à un jeune confrère, Jean-Baptiste Perronneau qu'il voyait comme un rival, de lui faire son portrait pour l'exposer au Salon de 1751. En cachette il prépara son propre autoportrait et l'exposa au Salon juste à côté de celui de son confrère.

Perronneau: Portrait de La Tour

- Si l'oeuvre de Perronneau est sans doute plus fidèle à son modèle, celle de La Tour est plus brillante, plus subtile dans les coloris : il se met plus en valeur et s'embellit, se rendant ainsi plus sympathique
- Bien évidemment l'autoportrait de La Tour eut plus de succès que celui fait par Perronneau, mais ce désir que manifesta La Tour « d'humilier » son jeune confrère, fut diversement apprécié.
- Il reste que cet autoportrait est une réussite.

Quentin La Tour « Autoportrait ».

Quentin La Tour, Madame la Présidente de Rieux », ~1742, 116x90 cm

- Autre réussite, ce joli portrait de Mme de Rieux, où la robe satinée, à la parure bleue presque exubérante, met en valeur le visage doux (et sans ride) du modèle qui nous regarde de façon avenante. Le sourire, marque de fabrique de Quentin La Tour, est bien là.
- La tête est très légèrement penchée, comme en signe de considération vis-à-vis de son interlocuteur.
- La lumière éclaire délicatement le visage et le genou gauche.
- Le décor, à peine esquissé, reste dans l'ombre mais on devine les tentures, les lambris et les dorures qui témoignent du rang de la Présidente.

Jean Baptiste Perronneau « Portrait de Charles Le Normant de Coudray », ~1762, 62x48 cm

- Cognacq Jay possède aussi un pastel de Perronneau, où l'on peut percevoir ce qui différencie les deux rivaux.
- Perronneau privilégie une facture un peu plus brillante, mais surtout plus rapide, apparaissant presque comme « non finie ».
- Les accords de couleur sont moins subtils, et Perronneau recherche plus la fidélité au modèle : ici Charles de Coudray a un air « sévère » et le regard presque inquisiteur.
- Le peintre ne cherche pas à l'embellir et à le rendre « aimable » grâce à un petit sourire, comme le fait systématiquement Quentin La Tour.

Marie-Louis-Elizabeth Vigée-Lebrun,
« Portrait de Marie-Louise de Robien », 1774,
91x73 cm

- La célèbre portraitiste a peint à 19 ans cette œuvre à l'huile.
- Sur un fond gris, rehaussé par l'arbre à gauche, le visage légèrement inquiet et le buste nacré de cette jeune fille bien droite, se dégagent d'autant plus que le costume est sans atours. La guitare est à peine décrite.
- Les drapés sont juste esquissés, mais les passages du blanc au bleu turquoise et au gris sont plutôt subtils.
- On sent « des marges de progression » pour la jeune peintre, mais l'ensemble ne manque pas de charme.

Marie Louise Labille-Guiard « Portrait de Mme Perrin de Cypierre », 1787, 80x63 cm

- Ce tableau peint par la grande rivale de Mme Vigée-Lebrun, est bien plus tardif : Le « métier » et le savoir faire sont beaucoup plus apparents, dans les dentelles et les voiles de la coiffe plutôt étrange pour notre goût actuel, dans le collier en or, dans les fronces de la robe.
- Ces ornements, et le vêtement soyeux signalent le rang du modèle et sont censés mettre en valeur le visage de cette femme mature, pas spécialement « jolie ».
- Il lui manque toutefois un peu d'expression, il est difficile de juger de sa psychologie. Seul le statut social du modèle est révélé dans ce qui pourrait s'apparenter à un portrait d'apparat.

Conclusion

- Le petit musée Cognacq-Jay offre une plongée singulière dans le XVIIIème siècle que domine « l'esprit » et la culture français.
- Sur le plan pictural il nous fait parcourir ce siècle, en omettant juste le « néo-classicisme » qui deviendra prédominant à partir de 1770, mais qui devait ennuyer le couple Cognacq-Jay.
- Par ailleurs, à côté des œuvres discutées ici, l'intérêt de ce musée réside également dans la collection de meubles, bibelots et autres objets d'art qui révèlent tout le savoir faire de ces artisans anonymes qui ont, eux aussi, contribué au rayonnement français de cette époque. Mais pour analyser cette collection là, il faut d'autres compétences.