

# Un tableau de Jacques Sablet au Musée des beaux-arts de Montréal

Claudette Hould

Volume 6, numéro 2, 1979–1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076926ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076926ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

## ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Hould, C. (1979). Un tableau de Jacques Sablet au Musée des beaux-arts de Montréal. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 6(2), 97–105. <https://doi.org/10.7202/1076926ar>

# Un tableau de Jacques Sablet au Musée des beaux-arts de Montréal

CLAUDETTE HOULD

Université du Québec à Montréal

En juillet 1975, le Musée des beaux-arts de Montréal faisait l'acquisition d'une toile intitulée *Portrait de famille devant le port de Palerme* (Fig. 1) anciennement de la collection J. Veysset à Paris<sup>1</sup>. Longtemps attribuée à Jean-Baptiste Isabey<sup>2</sup>, elle est passée en vente sous le nom de Boilly, pour être ensuite donnée à François Sablet par Pierre Rosenberg<sup>3</sup>. Ni signé<sup>4</sup> ni daté, ce tableau, qui appartient aux *conversation pieces* de la période néo-classique<sup>5</sup>, pose maints problèmes : l'auteur, l'identité des modèles et celle du lieu où ils se tiennent, et enfin, la date d'exécution.

La récente attribution de cette peinture à un des frères Sablet n'est pas sans rappeler, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, le cas Le Nain pour le siècle précédent et doit de ce fait retenir notre attention. L'état de la question a été admirablement établi par Jacques Foucart<sup>6</sup>, tâche difficile s'il en fût, car les deux frères peintres ont eu des vies parallèles et la confusion entre les faits et entre les œuvres est continuellement entretenue par les chroniqueurs et les biographes; l'essentiel de la biographie de Jacques et de François Sablet tient en deux opuscules publiés en 1888 par le marquis Grange de Surgères<sup>7</sup> et par Paul Marmottan<sup>8</sup>, en

1 Huile sur toile, 65,5 × 81,4 cm (25-3/4 × 32 po). Au verso, deux inscriptions sur des étiquettes : *J. B. Isabey Portrait d'u...* ; *3727 Mr Veysset Rent Ne...* Inv. 1975-16.

Je tiens ici à remercier Pierre Rosenberg pour ses remarques judicieuses à la lecture de cet article, ainsi que M<sup>me</sup> Anne van de Sandt qui, lors de sa préparation du catalogue de l'œuvre de frères Sablet, m'a très gracieusement communiqué des informations et des photographies tout au long de mes recherches.

2 *La vie familiale, scènes et portraits* (Galerie Charpentier, Paris, 1944), cat. n° 77, illus.; Louis Hautecœur, *Les peintres de la vie familiale, évolution d'un thème* (Galerie Charpentier, Paris, 1945), illus. en couleurs, face p. 110; *Il ritratto francese da Clouet a Degas* (Palazzo Reale, Milan, giugno-luglio 1962), cat. n° 112; Mario Praz, *Conversation Pieces* (Londres, 1971), p. 143, fig. 296; *Berczy et Girodet* (Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1<sup>er</sup> février-3 avril 1977), p. 8.

3 *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830* (Grand Palais, Paris, 16 novembre 1974-3 février 1975), p.

597; devenu *French Painting 1774-1830 : The Age of Revolution* (Detroit Institute of Arts, 5 mars-4 mai 1975; The Metropolitan Museum of Art, 12 juin-7 septembre 1975), p. 603.

4 Nous avons cru déceler des traces d'une ancienne signature sous le phare, plus évidente sur la macrophotographie (Fig. 2). D'après le restaurateur, A. L. Maranzi (Rapport de condition, 29 juillet 1975), il ne s'agirait que du noircissement d'un repentir. Dès 1799, un critique du Salon de l'an VII avait remarqué que « ces ombres percent souvent avec les fonds parce qu'elles sont trop diaphanes » (*La Revue du Museum*, s. d. [tome 21], pièce 562 de la collection Deloynes, B.N. Est.). Dès 1888, on remarquait à propos du tableau de Jacques Sablet, *La Salle des Cinq-Cents à Saint-Cloud le soir du 18 Brumaire an VIII*, « comme presque toutes les toiles de Sablet, il est malheureusement craquelé; de plus, les bitumes des dessous sont sortis de la couleur et ont poussé à la surface » (Grange de Surgères, *Les Sablet : Peintres, graveurs et dessinateurs...* (Paris, 1888), p. 4-80. Le tableau de Montréal présente un fin réseau de craquelures qui adoptent à certains endroits la forme de cercles concentriques. Encore visibles dans la partie supérieure, elles ont été complètement masquées par une restauration dans la partie inférieure, c'est-à-dire la terrasse et une bonne partie des figures. Les têtes des trois adultes à gauche ont été retouchées et une surface d'environ 3 × 5 po au-dessus de la tête de l'homme assis a été entièrement repeinte faisant disparaître un vase de verdure posé sur le socle derrière la tête de l'homme. Ces restaurations lisibles sur la photographie à l'ultraviolet (Fig. 3) ont sans doute fait disparaître les traces de signatures signalées dans le catalogue de l'exposition de Milan, cité plus haut : « Tracci di firma sulla pietra a destra '...ey an 8' ».

5 Praz, *Conversation Pieces*, p. 53, décrit ainsi ce genre mis à la mode à Rome par les Anglais au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'aube du néo-classicisme : « L'expression *conversation piece* est utilisée en Angleterre pour des peintures, habituellement de petites dimensions qui représentent deux ou plusieurs personnes dans des attitudes qui impliquent qu'elles conversent ou communiquent les unes avec les autres de façon informelle devant un arrière-plan reproduit dans tous ses détails ». [trad. Jean Trudel, dans *William Berczy La famille Woolsey*, coll. Chefs-d'œuvre de la G.N.C., Ottawa, p. 3].

6 Jacques Foucart, *De David à Delacroix...*, p. 592-597.

7 *Les Sablet*, d'où il a repris quelques documents les concernant dans une étude générale. « Les artistes nantais du Moyen-Âge à la Révolution. Notes et Documents inédits », *Nouvelles Archives de l'art français*, III/XIV (1898), p. 103-104.

8 Paul Marmottan, « Les peintres François et Jacques Sablet », dans *Gazette des Beaux-Arts*, V/XVI (septembre-octobre 1927), p. 193-210. Il faut en outre citer les articles de Daisy Agassiz, « Les peintres vaudois au XVIII<sup>e</sup> siècle : les frères Sablet », *L'Art en Suisse* (octobre 1929), p. 213-223.



FIGURE 1. *Portrait de famille devant le port de Palerme* (Salon 1800, n° 328), ici attribué à Jacques Sablet. Musée des beaux-arts de Montréal, Inv. 1975-16 (photo : Musée des beaux-arts de Montréal).

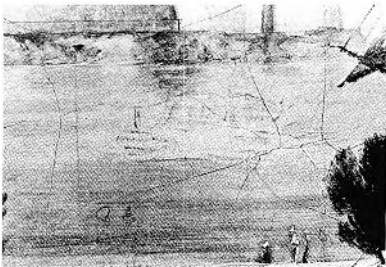


FIGURE 2. Jacques Sablet, *Portrait de famille devant le port de Palerme* (détail).



FIGURE 3. Jacques Sablet, *Portrait de famille devant le port de Palerme* (photographie à l'ultraviolet).



FIGURE 4. Pierre-Michel Alix d'après Jean-François Sablet, *Joseph-Agricol Viala, assassiné sur les bords de la Durance le 9 juillet 1793*, gravure en couleurs au réperage. Paris, B. N. Est. Ef 106 Rés. (photo : Bibliothèque nationale).

1927. L'imprécision des documents n'allège en rien le travail de l'historien. Ainsi, les livrets des Salons indiquent-ils pour 1791 et 1793 *Sablet* sans distinction entre Sablet l'Aîné et Sablet le Jeune (dénommé parfois Jacob); Renouvier, qui ne cite que le nom de Jacob Sablet le Jeune<sup>9</sup>, lui impute des faits et gestes qui sont attribués à François par d'autres auteurs, par exemple l'admission à la Société populaire et républicaine des arts, réservée à François par Jacques Foucart. À ce propos, les procès-verbaux de cette société citent un Sablet sans indication de prénom<sup>10</sup>.

Jean-François Sablet (Morges, Suisse, 23 novembre 1745 – Nantes, 24 février 1819) se rend à Paris où il entre dans l'atelier de Vien en 1767. Il s'y marie en 1777 et semble s'y maintenir, malgré ce qu'en disent ses biographes, jusqu'en 1792. Il rejoint alors son frère Jacques à Rome, d'où les émeutes antifranchaises les chasseront en 1793<sup>11</sup>. Après un passage à Lausanne avec sa femme<sup>12</sup> il est à nouveau à Paris ainsi que son frère. Le 1<sup>er</sup> octobre il se fait admettre par la Société populaire et républicaine des arts. C'est probablement à ce moment qu'il fait graver par Alix son portrait de

Viala (Fig. 4), pendant de celui de Barra, peint par Garnerey<sup>13</sup>. Il expose aux Salons de 1795 et 1799 puis seulement en 1804, 1817 et 1819. Naturalisé français, il s'installe à Nantes en 1805 pour y rester jusqu'à sa mort. Il y exécute la décoration de la Bourse (édifiée par Mathurin

9 Cf. *Histoire de l'art pendant la Révolution considérée principalement dans les estampes* (Paris, 1863), p. 11, 15, 22, 25, 147, 252.

10 Henry Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure et de la Société populaire et républicaine des arts, 3 nivôse an II – 28 floréal an III* (Paris, 1903), p. 127.

11 On connaît entre autres par une lettre de Topino-Lebrun à David du 31 octobre 1792 (citée par L.J. Delécluzc, *Louis David, son école et son temps* [Paris, 1855], p. 146-147) les persécutions subies par les élèves républicains de l'Académie de France à Rome, en particulier l'emprisonnement de deux artistes lyonnais Rater et Chinard, sous prétexte qu'ils avaient outragé la monarchie et la religion. Le 13 janvier 1793, l'ambassadeur de France à Rome, Nicolas-Hugou de Basseville, fut massacré et l'Académie saccagée lorsqu'on voulut appliquer le décret de la Convention en date du 25 novembre 1792 ordonnant de « faire disparaître les monuments de féodalité et d'idolâtrie qui existent encore dans l'Hôtel de l'Académie de France à Rome » alors logée au palais Mancini. Une partie des pensionnaires français, sur le point d'éprouver le même sort – surtout après l'exécution de Louis XVI, le 21 janvier – dut s'échapper de Rome. Les frères Sablet étaient du nombre des fuyards d'après la lettre adressée de Florence le 1<sup>er</sup> mars 1793 à Lebrun, ministre des Relations extérieures, par leur ami François Cacaault alors chargé de surveiller l'Académie. Lebrun écrira à nouveau le 26 avril pour affirmer qu'ils « sont repartis », *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, édits. A. de Montaignon et J. Guiffrey, XVI (Paris, 1907), p. 273, 286.

12 Passeport délivré au couple le 24 juillet 1793 par le Bourgmestre et le Conseil de la ville de Lausanne, canton de Berne.

13 Il est difficile de se prononcer sur les opinions politiques des Sablet. Est-ce par véritable conviction révolutionnaire ou pour se procurer le précieux « brevet de civisme » que François se fait inscrire à la Société populaire et républicaine des arts et qu'il traite en médaillon les figures de Guillaume Tell et de Viala qu'Alix grave en couleurs ? Après Le Pelletier de Saint-Fargeau et bientôt Marat, Viala avait été choisi par Robespierre comme martyr de la Révolution. Quant à Jacques, il avait bien peint une femme représentant la Justice (Hôtel de ville, Morges), mais c'était en 1781 et sans emblème révolutionnaire. (Marmottan attribue ce tableau à François et le date de 1792.) Après avoir gagné un prix au concours du 6 floréal an II pour les monuments à élever à la gloire de la République, il fait exposer au Salon de 1795, n° 3018, une estampe représentant le Maréchal-ferrant de la Vendée autre patriote qui se serait porté au secours des révolutionnaires contre les Chouans. Cela ne l'empêche pas d'exposer, au Salon de 1798, n° 354, une allégorie bien différente : *Portrait du Citoyen C..., membre actuel du Corps législatif* avec la notice suivante : « La mer est agitée, le soleil annonce l'approche du calme. L'acteur unique de cette scène s'éloigne des tombeaux où il a gémi sur le sort de ceux qu'il a perdus par l'effet de la Révolution; il lit une inscription sur une colonne milliaire et paraît en goûter la leçon ». Enfin, dès le nouveau changement de régime, il semble avoir été présent puisqu'il s'est représenté au bras de « la belle Pauline Bonaparte » lors de la séance du 18 brumaire an VIII (19 novembre 1799) dans son tableau *La Salle des Cinq-Cents à Saint-Cloud* (L. Clément de Ris, « Le Musée de Nantes », *Revue universelle des arts*, XVIII [1863], p. 80-81).

Crucy) commémorant la visite de Napoléon à Nantes en 1808, et qui sera inaugurée le 17 août 1812<sup>14</sup>.

Jacques Sablet (Morges, Suisse, 28 janvier 1749 – Paris, 4 avril 1803), surnommé le *Peintre du Soleil*, fut d'abord l'élève de son père, Jacob, peintre en bâtiments puis marchand de tableaux. Après un apprentissage chez les peintres décorateurs Dubois et Cochet à Lyon<sup>15</sup>, il vient rejoindre son aîné à Paris où il entre à son tour dans l'atelier de Vien. Ce dernier, nommé directeur de l'Académie de France à Rome, part le 2 octobre 1775. Jacques Sablet le suivit, de même que Jacques-Louis David, Peyron et Bonvoisin. En 1777, il reçoit un prix de l'Académie romaine de Saint-Luc. Ce n'est qu'en 1791, alors que « tous les Artistes François ou Étrangers, Membres ou non de l'Académie de Peinture et de Sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet<sup>16</sup> », que Jacques Sablet peut présenter son premier envoi. Par la suite, il exposera assidûment au Salon

14 *Journal politique du département de la Loire inférieure*, n° 437 (17 août 1812), p. 4. Il avait mis trois ans à peindre les six toiles (décrits par le menu par Grange de Surgères, *Les Sablet*, p. 38-45). Elles furent enlevées à la Restauration en 1815 et on suppose qu'elles furent vendues à un Américain qui les aurait embarquées à Lisbonne.

15 D'après deux documents de 1777. François est à Paris et Jacques étudie l'architecture à Lyon. Le 20 août, le Conseil de la ville de Berne écrit au Préfet de Lausanne qu'il est « alloué au sieur Jacques Sablet de Morges, peintre à Lausanne, cent écus pour subvenir en partie aux frais d'éducation de ses deux fils, dont l'un étudie la peinture à Paris et l'autre l'architecture à Lyon et à Berne » (Grange de Surgères, p. 13).

16 Jules-J. Guiffrey, éd. *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, XXXVI : Exposition de 1791* (Paris, 1870), p. 8.

17 Par décrets du 27 vendémiaire an II (6 septembre 1793) et du 28 germinal an III (17 avril 1795), Renouvier, *Histoire de l'art*, p. 39.

18 Concours décrété par la loi du 9 frimaire an III (29 novembre 1794), Lapauze, *Procès-verbaux*, p. 465. Il s'agit des *Paysannes de Frascati*, acquis par l'État et toujours au Louvre, Inv. 7084.

19 Hippolyte Buffenoir, « Dessins de maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle au musée de Stockholm », *Gazette des Beaux-Arts*, III/XXXVII (février 1907), p. 169-170. Ces dessins illustrent des cérémonies priapiques, des bacchantes et l'histoire de Diane et de Vénus.

20 Deux scènes de genre seulement ont été gravées d'après François Sablet, par L. Perrot en 1785 et 1786. À nouveau, des enfants s'ébattent sous le regard attendri des parents. Ces gravures (B.N. Est. AA3), qui semblent des éloges de la famille, sont dédiées à la Société Philanthropique de Paris et s'inscrivent dans la vogue de l'époque pour les œuvres illustrant les devoirs de la « bonne mère ».

21 Contrairement à son frère, François a peint de nombreux paysages « purs ». La notice de leur vente après décès de 1822 (Lugt 10191) n'en dénombre pas moins d'une dizaine, dont deux furent exposés au Salon de 1804 (n°s 409-410) alors que les quatre tableaux de Jacques sont des portraits et des scènes de genre.

jusqu'à sa mort. En 1793 il devient membre de l'Académie de Florence, mais on le voit fuir de Rome en compagnie de son frère au début de la même année (cf. note 12). Il reçoit un logement au Louvre et une pension du gouvernement français<sup>17</sup>. Au Concours de l'an III, il remporte un second prix d'encouragement de 4000 francs<sup>18</sup>. Son tableau illustrant la séance proconsulaire du 18 brumaire an VII (9 novembre 1799) atteste sa présence en France, mais d'autres toiles, comme le portrait de Pierre-René Cacault dans un site italien (Fig. 5) et le portrait de famille de Montréal, nous permettent de supposer d'autres séjours en Italie. En 1800-1801, il accompagne Lucien Bonaparte dans son ambassade en Espagne; il est alors chargé, avec le peintre Lethière, d'acheter des tableaux pour la collection de Lucien. Au Salon de l'an VIII (1800), il expose deux portraits, dont l'un de famille.

Les frères Sablet ont pratiqué tous les genres de peinture. Cependant, bien que nous connaissions de François des dessins à sujets mythologiques<sup>19</sup> ainsi que son décor « napoléonien » de Nantes, il a surtout excellé dans les portraits, les scènes de genre<sup>20</sup> et les paysages<sup>21</sup>. De même, si dans sa jeunesse Jacques s'est exercé à la peinture d'his-



FIGURE 5. Jacques Sablet, *Portrait de Pierre-René Cacault*, 1796. Paris, Musée Marmottan (photo : Routhier).



FIGURE 6. François Sablet, *Deux hommes et une femme sur fond de paysage romain*, 1791. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, Inv. 739.

toire, de mythologie et d'allégorie<sup>22</sup>, par la suite il fut davantage célèbre pour ses petits portraits traités comme des sujets de genre, généralement situés dans un paysage, et peints avec la plus grande minutie dans les détails<sup>23</sup>.

Jacques Foucart a bien montré la difficulté de départager entre François-Jean et le puîné, Jacques, les tableaux peints entre 1790 et 1803. Leurs œuvres sont souvent confondues dès l'origine du fait d'une signature dont la première lettre, difficile à lire et à interpréter, porte à confusion : si Jacques signe toujours avec un *J*, François (Jean-François sur l'acte de baptême) use tantôt d'un *F* d'une graphie difficile à distinguer du *J*, tantôt d'un *F* avec la cravate, plus explicite, et même parfois de *FJ*<sup>24</sup>.

Dans le *Portrait de famille* de Montréal, un couple d'enfants s'apprête à danser au son du violon sous les yeux attentifs des parents, vraisemblablement leurs père, mère et grand-père. La scène se déroule sur une terrasse donnant sur un port de mer au-delà duquel se profile une montagne qui domine une ville. Attribué à François Sablet par Pierre Rosenberg, ce tableau semble en effet très proche de ceux du Musée cantonal des beaux-arts à Lausanne et dont l'un porte un *F* sous la signature : *Deux hommes et une femme sur fond de paysage romain*<sup>25</sup> (Fig. 6), et *Vue du Palatin des jardins Farnèse*<sup>26</sup>. En dépit de l'absence d'initiale devant la signature de la *Vue du Palatin*, nous croyons que ces deux portraits de groupe

sont des pendants : à cause de leurs dimensions d'abord, presque identiques, ainsi que de la date inscrite sur les deux toiles (1791); à cause de la composition symétrique et ordonnée selon un même point de vue élevé – dans les deux cas le

22 Deux tableaux allégoriques pour la ville de Berne, en 1781, et de nombreuses académies et esquisses pour des sujets historiques qu'on peut deviner dans son tableau de Lausanne (signé, daté 1791) où il s'est représenté lui-même en compagnie de ses parents dans son atelier.

23 Plusieurs tableaux de genre furent exposés au Salon dont huit parmi les envois de 1796 (n<sup>os</sup> 410-420), et une tarentelle en 1799 (n<sup>o</sup> 280). Plusieurs de ces tableaux, dont la trace est perdue aujourd'hui, sont connus par les gravures de Ducros (onze scènes de la vie romaine), de Copia et de Jacques Sablet lui-même (huit en 1786). Il y met presque toujours en scène des adultes qui observent des enfants au jeu, telle cette *Leçon de danse* gravé par Ducros (décrit par Grange de Surgères, p. 77) dont le motif se rapproche tellement de celui de notre tableau : « Dans un parc orné de nombreuses vasques, un jeune garçon et une fillette essaient un pas de deux, au son des tambours de basque dont jouent deux femmes, l'une debout et l'autre assise sur une corniche sculptée; à la gauche de la gravure, deux autres femmes, les mères sans doute des enfants, s'entretiennent en les montrant du doigt ».

24 Dans *l'Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1 (1930), p. 95, cat. n<sup>o</sup> 47, on aurait dû lire *J.F. Sablet Pinx* et non *J.F.* sous le trait carré de la gravure de Viala par Alix.

25 Huile sur toile, 60,3 × 72,5 cm. Signé et daté *F. Sablet Roma 1791*. Le *F* de la signature, bien visible avec sa cravate sur la photographie communiquée par le Musée cantonal de Lausanne en 1976, nous est apparu sans la cravate et plus proche du *J* que du *F* lors de l'examen que j'ai pu faire du tableau en juillet 1979.

26 Huile sur toile, 60,7 × 72,7 cm. Signé et daté *Sablet Roma 1791*.

sommet des jardins Farnèse – qui laisse entrevoir par une trouée un paysage romain (dans le tableau illustré ici, Sablet s'est permis d'inverser le Colisée). Des détails stylistiques nous permettent de déceler une même main : même rendu de la perspective aérienne, même traitement des arbres, en particulier des cyprès, des feuilles et des bosquets, ainsi que du sol herbeux parsemé de fleurettes et de cailloux; le choix et l'agencement des vestiges antiques, bas-reliefs fissurés, fût de colonne cannelé, chapiteaux, architrave servant d'appui ou de siège aux modèles, enfin, le traitement des yeux et des cheveux.

À l'exception de la composition, ces particularités stylistiques se retrouvent en bonne partie dans le *Portrait de famille* de Montréal, qui semble le seul, parmi les œuvres connues des Sablet, à adopter une composition en frise où des personnages assez nombreux occupent toute la largeur de la toile sur une bande étroite à la manière des bas-reliefs antiques : seulement six dalles de la terrasse séparent l'homme assis et le violoniste de l'homme debout. Pourtant l'air circule entre eux grâce à une savante perspective linéaire et aérienne, comparable à celle que nous avons notée dans les tableaux de Lausanne, qu'on doit pour le moment admettre être de François. Par contre, au moyen d'un procédé qu'on remarque dans plusieurs tableaux attribués à ou bien signés par Jacques<sup>27</sup>, le peintre a creusé l'espace et créé une grande distance entre le premier plan, occupé par la terrasse et les modèles, et le bord de l'eau. Les figures, vues d'assez bas, dominent un paysage qui s'estompe dans le lointain; dans tous les

cas, les silhouettes se détachent nettement contre un ciel clair à partir de la taille. Dans le *Pierre-René Cacault* du Musée Marmottan (Fig. 5), le modèle se tient debout sur une terrasse devant une montagne analogue à celle de notre tableau; de même, l'espace s'étend en profondeur grâce à une série de plans étroits, solution le plus souvent proposée par Jacques. De plus, retrouvons-nous dans le *Portrait d'un inconnu* à Winterthur et dans celui de *Thomas Hope* de la Cricket Memorial Gallery à Londres, les mêmes infimes silhouettes des promeneurs dont les proportions extrêmement réduites accentuent la distance entre le premier plan et le bord de l'eau, servant ainsi d'échelle au tableau. Tout comme les modèles précités, Mathurin Crucy dans son *Portrait* à Nantes, domine un jardin qui donne sur la mer qu'on aperçoit par la trouée de gauche. Ce dernier tableau en particulier nous a paru très proche par le coloris et la facture de celui de Montréal<sup>28</sup>.

Ainsi, la composition, la luminosité, la finesse de la touche, de même que le sujet de la peinture de Montréal – à rapprocher des scènes de danse déjà mentionnées *supra*, note 24 – suggèrent la main de Jacques Sablet, plutôt que de François, cela en dépit de l'énigme posée par la parenté des tableaux précités avec le portrait de Lausanne signé par François. Nous trouvons un dernier exemple dans le *Double portrait dans le cimetière protestant de Rome*, acquis en 1970 par le Musée des beaux-arts de Brest. Donné à Jacques, et comportant bien sous la signature un J, il se rapproche néanmoins par le style des tableaux de Lausanne<sup>29</sup>.

Pour ce qui concerne le tableau de Montréal, nous croyons pouvoir le donner avec certitude à Jacques Sablet, non seulement parce qu'il est si proche par sa conception et son exécution des œuvres sûres de ce peintre, mais surtout parce qu'il paraît bien correspondre au *Portrait de famille* par Jacob Sablet, indiqué sous le numéro 328 du livret du Salon de l'an VIII. À ce propos, les commentaires de deux critiques de ce Salon de 1800 fournissent des indications précises sur la composition et le sujet de l'envoi. L'auteur de *La Vérité au Muséum* fait mention de deux portraits dont « une composition de six figures » :

Cette composition est froide; le paysage qui en fait le fond est d'un ton gris et sans dégradations; de sorte que les figures ressemblent assez à des découpures. Le citoyen Sablet s'est fait une manière originale qui jusqu'à présent n'a pas trouvé d'imitateurs...<sup>30</sup>

*Arlequin au Muséum* précise le sujet du tableau en blâmant, comme d'autres critiques<sup>31</sup>, l'habitude chez Sablet de la répétition :

27 Tel le *portrait d'un inconnu* attribué à Jacques Sablet par Anne van de Sandt, huile sur toile, 62,5 × 50 cm, illustré dans Franz Zelger, *Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur* (Zurich, 1977), p. 294. Ainsi que trois tableaux dûment signés :

□ *Pierre-René Cacault*, huile sur toile, 83,9 × 31 cm. Signé et daté J. Sablet An IV ou bien An VI (1796. Foucart; 1798, Marmottan). Il s'agit ici du peintre et non de son frère François, l'ambassadeur de France à Rome. Cette correction apportée par Anne van de Sandt, contrairement aux indications de Marmottan, se vérifie aisément en se référant à d'autres documents figurés;

□ *Thomas Hope d'Amsterdam jouant au cricket avec des amis*, huile sur toile, 57,5 × 47,5 cm, signé et daté J. Sablet Roma 1792. Illustré dans *De David à Delacroix*, p. 128, pl. 64;

□ *Mathurin Crucy dans un paysage*, huile sur toile, 62,8 × 50 cm. Son pendant, un portrait de sa femme, est signé et daté J. Sablet an VI. Nantes, coll. particulière.

28 *Jardins en France, 1760-1820* (Hôtel de Sully, Paris, 18 mai-11 sept. 1977), p. 106, cat. n° 112D.

29 *The Age of Neo-Classicism* (Royal Academy and Victoria & Albert Museum, Londres, 9 septembre-19 novembre 1972), cat. n° 229.

30 B.N. Est. coll. Deloynes, tome 22, pièce 623, p. 313.

31 B.N. Est. coll. Deloynes, tome 22, pièce 626, p. 379 : « Toujours des figures sur des ciels clairs et bien transparents ! »

Un tableau du citoyen Sablet, avec cette épigraphe.  
Je suis toujours, je suis toujours le même :

AIR : Connu

Mes d'moisel' voulez-vous danser ?

Voilà le maître de danse :

Mes d'moisel' voulez-vous danser ?

V'la la dans' qui va commencer.

Voyez-vous sur cette terrasse,

Déjà le monde qui se place;

– Nous n'voulons pas prendre de tour,

N'aimant pas danser au grand jour.

Mes d'moisel' voulez-vous danser ? etc.

Oh ! je vois bien pourquoi vous ne voulez pas venir  
danser ici, c'est que vous n'aimez pas ces figures-là<sup>32</sup>

C'est sans succès que nous avons cherché ce portrait parmi les contre-épreuves des croquis faits par Monsaldy des tableaux exposés au Salon de l'an VIII mais finalement, la gravure intitulée *Vue des ouvrages de peinture des artistes vivans exposés au Museum Central des Arts en l'An VIII de la République Française* (Fig. 7) signalée par Anne van de Sandt et retrouvée au Cabinet des estampes à Paris grâce au concours de W. McAllister Johnson<sup>33</sup>, vient confirmer, en même temps que sa date d'exécution, la présence à ce Salon du *Portrait de famille* de Montréal (à l'extrême gauche, au premier rang).

Nous avons été pendant quelque temps, amenée à chercher les modèles du *Portrait* montréalais parmi les familiers de longue date des Sablet : les Cacault, soit l'ambassadeur, soit son frère le peintre, ou bien les Crucy, dont nous devinons les liens étroits et anciens avec les deux peintres. Les Nantais ont connu les Suisses à Rome dès 1775, François Cacault étant dès lors en Italie tandis que son frère Pierre-René était pensionnaire à la Villa Mancini en même temps que Mathurin Crucy. Mais il serait hasardeux de supposer quelque ressemblance physique entre nos personnages et les Cacault ou les Crucy, d'autant plus que notre famille semble appartenir bien plus au monde des émigrés qu'à celui des Français « citoyens ». En premier lieu, François Cacault, dont de toute évidence la physionomie telle que gravée par Fontana (Fig. 8) ne correspond à celle d'aucun des deux hommes, n'a pas eu d'enfants<sup>34</sup>; quant à Mathurin Crucy, architecte-voyer de Nantes, il a professé, dès 1789, son adhésion aux principes révolutionnaires en proposant un projet pour une colonne de la liberté devant être dédiée « À l'heureuse révolution qui s'opère en France ». Il devient dès lors impossible de l'identifier avec l'un des deux hommes du portrait. Aussi, plutôt que des touristes du Grand Tour qui affluaient encore en Italie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (alternative plausible pour l'époque), nous proposons de voir dans cette famille des

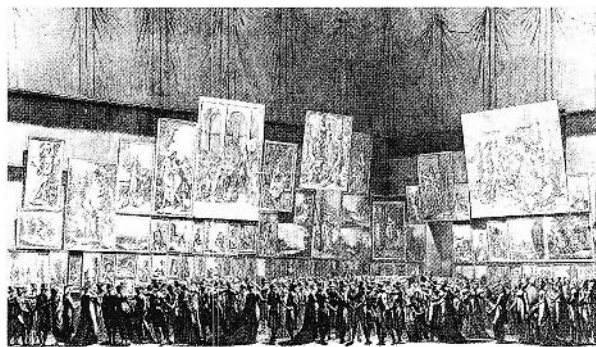


FIGURE 7. Monsaldy et Devisme, *Vue des ouvrages de peintures des artistes vivans exposés au Museum Central des Arts en l'An VIII de la République Française*, 1800. (Le portrait de Montréal se trouve à l'extrême gauche, au premier rang.) Paris, B. N. Est. Kc 164 (photo : Bibliothèque nationale).

émigrés dans les États de Ferdinand I<sup>er</sup> de Bourbon, au Sud de l'Italie, pendant la tourmente révolutionnaire ou même, des membres de la famille royale (les traits de la femme assise nous ont paru assez semblables à ceux de Marie-Caroline, tels que nous avons pu les observer dans les portraits conservés au Cabinet des Estampes à Paris)<sup>35</sup>. Pour afficher une telle discordance dans la tenue vestimentaire, il fallait en effet vouloir affirmer à tout prix un conservatisme outré.

Le costume masculin est fixé dans son ensemble depuis le début du siècle et l'habit étroit, boutonné, à longues basques et haut collet, coupé

32 B.N. Est. coll. Deloynes, tome 22, pièce 628, p. 475.

33 N.D.L.R. Les croquis de Monsaldy se retrouvent aux Estampes, cotes Ad 89, et furent réalisés en vue d'une gravure donnant un coup d'œil sur le Salon tel qu'on l'illustre ici et qui représente la figure 62a de l'utile et peu connu ouvrage de G. F. Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von der Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1967). Quant aux valeurs esthétiques et documentaires de ces dessins de petit format, on les appréciera grâce à la sélection donnée par G. Wildenstein, « Table alphabétique des portraits peints, sculptés, dessinés et gravés, exposés à Paris au Salon entre 1800 et 1826 », *Gazette des Beaux-Arts*, VI/LXI (janvier 1963), p. 9-60.

34 François Cacault s'est maintenu en poste comme représentant de la France de l'Ancien Régime à l'Empire. Secrétaire de Talleyrand à Naples en 1785, il est chargé d'affaires, puis exerce une mission auprès du Saint-Siège pour devenir, en 1793, ministre de Gènes et de Florence. Il sera membre du Conseil des Cinq-Cents en 1798, puis du Corps législatif après le 18 brumaire. Il est nommé sénateur en 1804.

35 Que la Sicile fût devenue le refuge d'émigrés français en 1800 apparaît d'autant plus plausible que Ferdinand I<sup>er</sup> de Bourbon (roi de Naples sous le nom de Ferdinand IV de 1759 à 1816) s'était retiré à Palerme pendant que ses États de terre ferme étaient transformés en République Parthénopéenne (23 janvier – 15 mai 1799). Après avoir repris son royaume en entier en 1799, il le perdra à nouveau en 1806 et retournera en Sicile, resté contre-révolutionnaire alors que Joseph-Napoléon est à Naples. Sa femme, Marie-Caroline, entretenait une cour d'émigrés.





*M<sup>r</sup>. François Cacault*

*· Ambassadeur, ancien. Ministre Napoléonien de France à Rome et à Florence.  
Né à Nantes en 1772, mort à Chasson en 1805.*

FIGURE 8. Pierre Fontana, *François Cacault*, gravé à Rome d'après un dessin de M<sup>lle</sup> Coltellini. Paris, B. N. Est. (photo : Bibliothèque nationale).

au creux de l'estomac, constitue encore en 1800 la tenue générale des messieurs, avec le gilet court et coupé droit, à revers, auquel il faut ajouter la redingote croisée à grands revers et à deux rangs de boutons. Une cravate engonçante à plusieurs tours s'enroule autour du cou. Cependant, seul le monde des émigrés conserve la culotte à l'anglaise, qui s'arrête au-dessous du genou, et la chaussure à boucle d'argent réservée naguère aux privilégiés<sup>36</sup>. Tel est bien le costume porté par nos modèles ainsi que celui de Pierre-René Cacault (Fig. 5) dont la cravate exceptionnellement lâche pour ce décor intime, ne s'enroule pas strictement autour du cou, qualifié par Marmottan de « Directoire »<sup>37</sup>. Mais qui d'autre que des émigrés s'obstineraient à maintenir l'usage de la

36 François Boucher, *Histoire du costume* (Paris, 1965), p. 336 : « Le ministre Rolland allant en 1792 au Cabinet du Roi avec des souliers sans boucle... paraîtra accomplir un acte révolutionnaire ».

37 Marmottan, p. 198.

38 C'est sous le Directoire que Ternaux commence la fabrication de châles aussi fins que ceux du Cachemire ; le châle indien, vendu chez Courtois, coûtait 10 000 francs !

39 R. Corson, *Fashion in Hair* (Londres, 1965), p. 394, pl. 87F et p. 396, pl. 886.

40 Je remercie M. G. Pagnano de m'avoir indiqué ce dessin.

41 Lettre adressée à Anne van de Sandt (23 avril 1976).

perruque alors que leurs femmes ont adopté les robes et les coiffures traduites de l'Antiquité telles qu'elles sont portées dans la capitale française ? En effet, depuis thermidor, le costume féminin s'inspire de la Grèce et de Rome (Jacques-Louis David commence *l'Enlèvement des Sabines* en 1794 et le termine pour le Salon de 1799). La « fureur de l'Antique », affichée d'abord dans des milieux restreints, fut rapidement acceptée par l'immense majorité des femmes et les robes de mousseline, de linon, de gaze dites à la Diane, à la Vestale, à la Minerve ou à l'Omphale – à manches courtes et ceinture placée haut – sont devenues une mode générale sous le Directoire, donc, dès 1796-1797. La femme assise – la mère sans aucun doute – et la jeune fille portent, avec un léger décalage, des robes inspirées de celles d'Élisabeth Dunoyer, peinte par Desoria en 1797 ou des dames Verninac et Récamier rendues avec précision par David en 1799 et 1800. La longue écharpe de cachemire ou de soie s'accorde avec ces robes dont elle corrige la légèreté<sup>38</sup>.

Les coiffures néo-antiques des dames et des garçons répondent, elles aussi, à la mode 1800. Les cheveux naturels courts étaient devenus à la mode à la fin des années 1790 et la coupe de cheveux « à la Titus » des deux garçons apparut en 1798. La coiffure de la mère, longue et à demi attachée, commença vers 1798-1799 ; de même la coiffure en chignon de la fillette, relevée et retenue par plusieurs rubans, apparut dans les journaux de mode aux mêmes dates<sup>39</sup>.

La famille de notre tableau se tient sur une terrasse qui donne sur un port de mer. Nous avons mentionné plus haut le Sud de l'Italie, car nous croyons pouvoir identifier avec certitude le port de Palerme grâce à un dessin (Fig. 9) qui reproduit exactement le phare et ses fortifications tels que Sablet les aurait vus vers 1799-1800<sup>40</sup>. Cette scène a donc été exécutée à Palerme, d'une de ces terrasses attenantes aux riches demeures des remparts de Porta Felice où vivaient la noblesse et les notables, d'où le peintre avait vue sur le Monte Pellegrino et sur le phare (*lanterna*) et ses fortifications (*mola*). L'alignement des bâtiments correspond à la Stradone del Mola. Ajoutons que le palais royal, très éloigné du port, n'a pu être le point d'observation de l'artiste. Cette topographie est très claire sur la vue générale de Palerme (Fig. 10) lithographiée par Deroy. M. V. Scuderi, surintendant des Galeries et des Œuvres d'art de la Sicile occidentale, avait déjà fait remarquer<sup>41</sup> que l'extrémité sur laquelle se dresse le môle paraissait être une petite île, et en outre

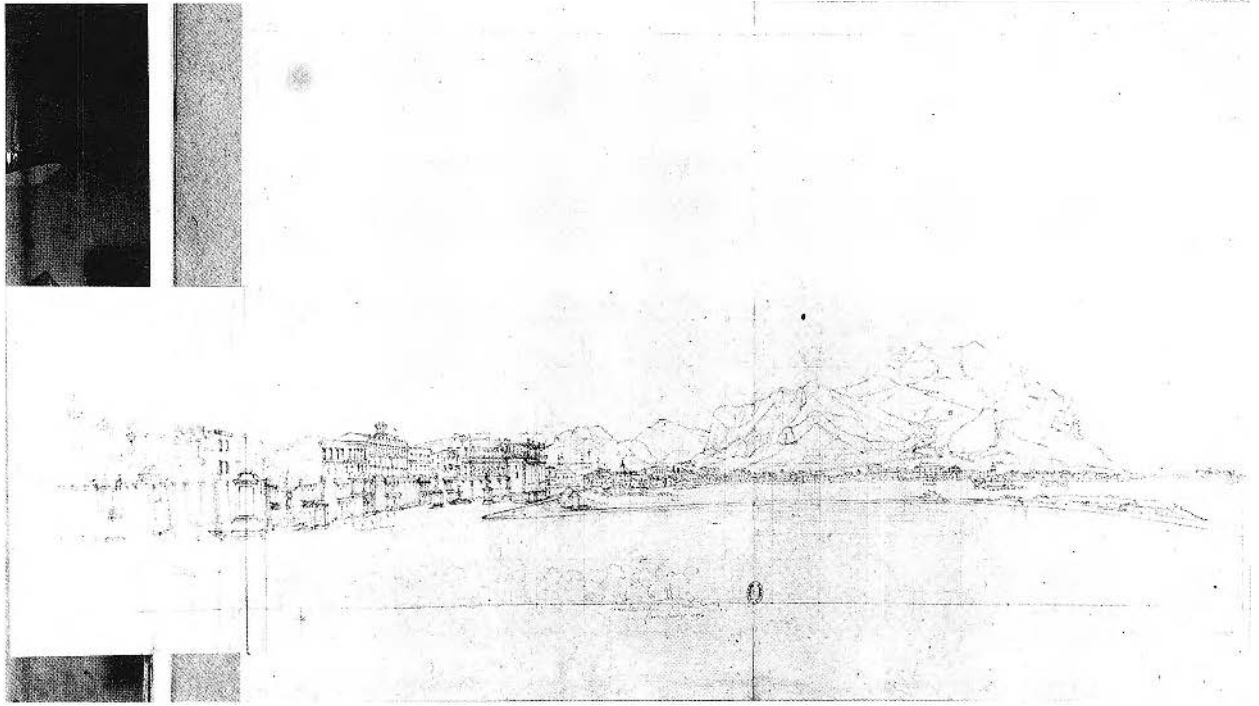


FIGURE 9. *Palerme, vue de la marine prise de la Flora*, dessin anonyme. Paris, B. N. Est. Vb 132n. (photo : Bibliothèque nationale).

que la tour du Monte Pellegrino se trouve absente de la peinture. Mais les Sablet ont montré à maintes reprises qu'ils prenaient des libertés avec la nature; citons au hasard l'inversion déjà mentionnée du Colisée dans le *Portrait de famille* de Lausanne ou mieux la fantaisie de Jacques lorsqu'il campe son *Maréchal-Ferrant de la Vendée* dans d'in vraisemblables montagnes aux pics escarpés « comme il s'en peut voir en Suisse, mais qui oncques ne se virent en Vendée »<sup>42</sup>.

Ce travail, aussi peu définitif qu'il soit, nous permet au moins de dater le *Portrait de famille devant le port de Palerme* vers 1800 et d'écarter les anciennes attributions à Isabey et à Boilly en faveur de Jacques Sablet. C'est aux compagnons des Sablet en Italie que nous songions plutôt devant ces petits portraits au faire porcelainé, aux Fabre et aux Gauffier surtout, mais aussi à Jean-François Garneray, Boissieu, Taunay, Demarne, Delafontaine... C'est qu'en cette fin de siècle la clientèle était nombreuse pour les *conversation pieces*, genre emprunté aux Anglais qui le pratiquaient depuis le milieu du siècle en Italie; par maints aspects stylistiques, dont la rigueur du dessin et de la perspective, le rendu lisse et fini des textures, ainsi que le poli de la touche; ces travaux se situent dans le courant néo-classique développé autour de Vien et de David, présents à Rome en même temps que Jacques Sablet. Une étude statistique des livrets des Salons de 1791 à



FIGURE 10. Deroy, *Vue générale de Palerme*, lithographie. Paris, B. N. Est. Vb 132n. (photo : Bibliothèque nationale).

1799<sup>43</sup> a bien montré la prédominance des portraits et des sujets de genre dans la production de la peinture, surtout depuis l'élargissement du Salon en 1791 à tous les peintres. Cette vogue illustre le désir de représentation de soi des classes dominantes et reflète une nouvelle mobilité sociale facilitée par la Révolution française qui se proposait, entre autres, de donner à chacun une chance égale. François Cacault, l'ambassadeur, n'était-il pas le fils d'un paveur de Nantes ?

<sup>42</sup> Grange de Surgères, p. 78.

<sup>43</sup> Colette Caubisens-Lafargue, « Les Salons de peinture de la Révolution française », *L'Information de l'histoire de l'art*, v (1960), p. 67-73.