



MÉLANGE de genres

Nouvel
accrochage
des collections
de peintures

De la grande histoire de l'art aux mouvements régionaux alpins, la collection du musée raconte l'aventure des genres en peinture.

À partir de la Renaissance, les catégories de « **peinture d'histoire** », « **peinture religieuse** », « **paysage** », « **scène de genre** », « **nature morte** » ou encore « **portrait** » ont fermement organisé et hiérarchisé la pratique picturale à la suite des théories d'André Félibien (1619-1695), architecte et théoricien de l'art.

Tout au long du 19^e siècle, cette classification s'affaiblit. Critiquée, détournée, elle n'est pourtant jamais vraiment abandonnée par les artistes qui ne cessent de jouer et déjouer ses codes.

À travers la sélection d'une centaine d'œuvres du fonds ancien, d'acquisitions récentes et de dépôts, le musée met à l'honneur les genres jadis dits « mineurs » dont les sujets révèlent en filigrane les grands changements culturels, politiques, économiques et environnementaux qui traversent nos sociétés depuis le 16^e siècle.

Mythologie

2

1

Henri LEHMANN

Kiel, 1814 – Paris, 1882

*Désolation des Océanides au pied du roc où
Prométhée est enchaîné*

1850
Huile sur toile

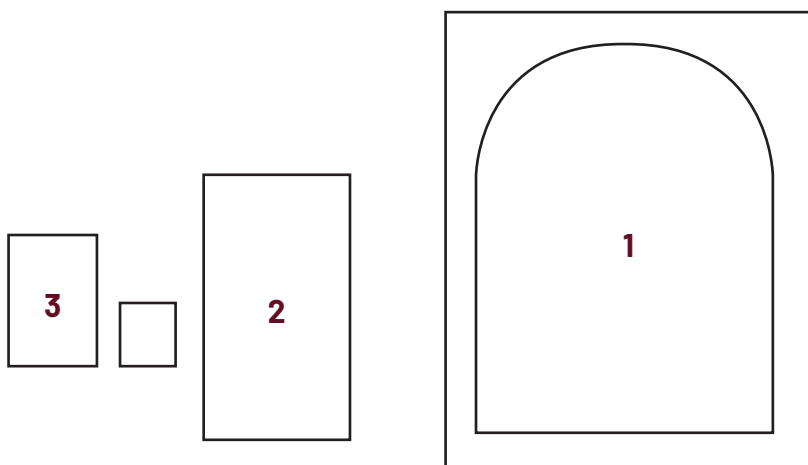
RF 100 –
Dépôt du **Musée du Louvre** depuis 1913

Élève de Jean-Auguste-Dominique INGRES, le peintre allemand Henri LEHMANN s'établit à Paris en 1842. Il y mène une carrière officielle, réalise de grands décors publics et est nommé professeur à l'École des beaux-arts en 1875.

Cette peinture qui s'inspire d'une pièce d'ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, lui a été commandée par l'État en 1849.

La tragédie raconte comment Prométhée, après avoir donné aux hommes le feu jalousement gardé par les dieux, fut victime de la colère de Zeus. Ce dernier le fit enchaîner nu à un rocher aux confins de la terre, le contraignant à se faire dévorer par un aigle le foie qui repousse éternellement, jour après jour. Prométhée est entouré des Océanides, ces nymphes des eaux qui chantent à l'unisson afin de le consoler.

Présentée au Salon parisien de 1850, l'œuvre reçoit un accueil mitigé en raison de son caractère académique et grandiloquent. Les critiques déplorent notamment l'aspect artificiel des Océanides qui tiennent davantage du mannequin que de la chair vivante et animée.



2

Adolphe Felix BROËT

Tournon-sur-Rhône, 1873 – Paris, 1942

La source

copie d'après Jean-Auguste-Dominique INGRES, 1856,
conservée au Musée d'Orsay

1910

Huile sur toile

FNAC 3241 –

Dépôt du Centre National des Arts Plastiques

Cette nymphe, dont l'original est conservé au musée d'Orsay, est l'œuvre du peintre néo-classique Jean-Auguste-Dominique INGRES mondialement connu pour son odalisque, une femme nue, callipyge, aux formes idéalisées et exagérément allongées allongée sur une banquette dans un décor à l'oriental.

La nymphe présente le même aspect idéalisé dû à la prévalence du dessin et de la ligne dans le style d'INGRES. Le traitement des volumes du corps donne l'impression d'être en présence d'une sculpture d'agrément encadrée dans une niche dépourvue de profondeur et l'effet en est amplifié par la posture, légèrement déhanchée, (*contrapposto*) qui rappelle celle des marbres antiques, source d'inspiration importante pour les artistes néo-classiques. Toutefois la touche veloutée utilisée pour rendre le grain de la peau et suggérer la chair font de cette nymphe une représentation à la fois idéalisée et incarnée.

Le célèbre critique Théophile GAUTIER dit d'ailleurs à son propos :

« *Jamais chairs plus souples, plus fraîches, plus pénétrées de vies, plus imprégnées de lumière ne s'offrirent aux regards dans leur pudique nudité. L'idéal cette fois s'est fait tromper l'œil.* »

3

Lionel ROYER

Château-du-Loir, 1852

Neuilly-sur-Seine, 1926

L'Amour conduit par la Folie ou L'Amour et la Folie

Seconde moitié du 19^e siècle

Huile sur toile

2015.0.67 –

Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes, don de
Gabriel MARTIN en 1912

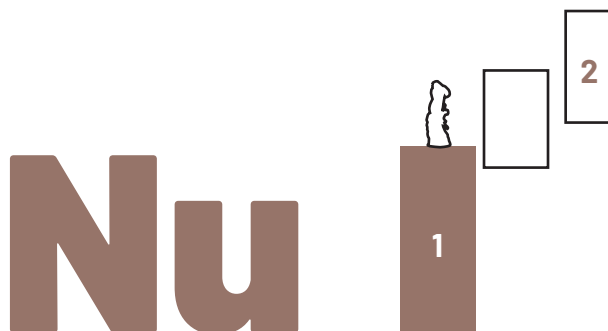
Lionel ROYER fut l'élève d'Alexandre CABANEL et de William BOUGUE-REAU, deux représentants majeurs de la peinture académique du Second Empire. L'artiste fut surtout reconnu pour ses peintures d'Histoire. Il consacra notamment une vingtaine de toiles à la guerre franco-prussienne de 1870 et est l'auteur du célèbre tableau *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de Jules César*.

« *Le résultat enfin de la suprême
cour*

*Fut de condamner la Folie
A servir de guide à l'Amour.* »

Cette toile est inspirée du célèbre poème « L'Amour et la Folie » de Jean de La FONTAINE qui narre l'aveuglement de Cupidon sous le coup de la Folie.

Cette allégorie présente la complémentarité de ces deux aspects du sentiments amoureux qui ne peuvent aller l'un sans l'autre. L'amour est personnifié par un *putto* ailé rendu aveugle par un bandeau qui lui masque les yeux. Il est entraîné dans sa course par la Folie qui prend les traits d'une femme nue, échevelée qui brandit une marotte – sorte de spectre surmonté d'une tête à capuchon garni de grelots – l'attribut des fous ou des bouffons.



1

Jean Hippolyte FLANDRIN

Lyon, 1809 – Rome, 1864

Étude d'homme nu de dos

Première moitié du 19^e siècle
Huile sur toile

2014.0.106 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes, don de Gabriel MARTIN en 1912

L'étude d'après un modèle nu, surtout masculin, est un des fondamentaux de l'enseignement à l'Académie royale de peinture et de sculpture sous l'Ancien Régime et permet notamment d'accéder au prestigieux prix de Rome. L'apprentissage du dessin d'après modèle vivant est un exercice qui perdure durant tout le 19^e siècle et jusqu'à nos jours. La maîtrise du nu est un préalable indispensable à la conception de peintures d'histoire, sujets très valorisés qui permettent de garantir une carrière artistique.

La carrière de FLANDRIN est représentative du parcours artistique suivi par les peintres néo-classiques au 19^e siècle : avec son frère Paul, il gagne Paris et fréquente l'atelier d'INGRES, « figure montante » du milieu artistique. Il remporte le Prix de Rome et séjourne dans la ville éternelle où il étudie notamment les artistes de la Renaissance italienne. Fervent catholique, il se spécialise dans la peinture religieuse et obtient des commandes pour la décoration d'édifices religieux (Saint-Germain-des-Prés notamment) et de bâtiments publics civils (palais du Luxembourg, Hôtel de ville de Paris, Conservatoire national des arts et métiers) et est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1856.

La tension du corps générée par le mouvement et la pose du modèle, le traitement en raccourci, l'éclairage cru de face qui plonge la moitié du corps dans l'obscurité et crée un effet de contraste qui met en exergue le caractère saillant de la musculature... tout relève ici de l'étude concourant à l'apprentissage du peintre.

Jean-Esprit MARCELLIN

Gap, 1821 – Paris 1884

Cypris allaitant l'amour

1852

Biscuit (porcelaine)

2013.0.347 – Collections du Musée
muséum départemental des Hautes-Alpes

Après un premier succès au salon de 1848 dû à sa sculpture *Le Berger Cyparisse* dont l'État se porte acquéreur, MARCELLIN réalise un plâtre représentant *Cypris allaitant l'Amour* également appelé *Aphrodite à la goutte de lait* qui reçoit les éloges du directeur de l'École des Beaux-arts dans un rapport adressé au ministre de l'Intérieur.

Le directeur le qualifie « d'œuvre fort remarquable qui mérite d'être exécutée en marbre » et invite le ministère à accorder au sculpteur un bloc de marbre pour qu'il puisse la réaliser grandeur nature. La requête est acceptée et la version en marbre est présentée au salon de 1853.

Le sculpteur, qui fut l'élève de François RUDE, représente l'enfant escaladant la jambe de sa mère, tandis qu'elle presse son sein d'où jaillit une goutte de lait. Les critiques furent contrastées. Si tous apprécient la grâce et la douceur qui se dégagent du galbe et des contours de la déesse, certains trouvent l'ensemble un peu trop cherché et artificiel. Un porcelainier apprécia « les qualités de boudoir » de ce petit groupe et édita plusieurs réductions en biscuit de porcelaine destiné à la vente.

« *La Cypris de M. MARCELLIN a une pose d'une grâce cherchée, mais cette grâce existe, et la ligne tourmentée se replie d'une façon élégamment sinieuse, présentant ses contours serpentins, qu'aiment les statuaires et les peintres. À l'art grec, se mêlent ici ces cambrures florentines, ces airs penchés, ces doigts contrariés qui plaisent à Benvenuto CELLINI, à Jean de BOLOGNE, à Jean GOUJON et à Germain PILON ; la tête est fine, malicieuse, spirituelle ; le corps est digne de la mère de l'Amour.* » Théophile GAUTIER

1

(attribué à) **Philips WOUWERMAN**

Haarlem, 1619 – 1668

Poursuite de brigands à l'orée d'un bois

17^e siècle

Huile sur panneau de bois

2013.0.933 –
Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes,
don de Gabriel MARTIN en 1912

Élève de Frans HALS, WOUWERMAN appartient à l'âge d'or de la peinture hollandaise.

Au 17^e siècle, le pays connaît une période d'intense développement commercial qui contribue à sa prospérité et à l'enrichissement d'une classe sociale prompte à soutenir l'activité artistique néerlandaise. Les commandes affluent et dynamisent le marché de l'art, les cabinets de peinture florissent et font connaître les artistes néerlandais dans les cours européennes.

La carrière artistique de WOUWERMAN débute avec des représentations de scènes de genre inspirées du style Bamboche, très en vogue au 17^e siècle, qui dépeint de manière burlesque la vie populaire romaine de ce siècle. Il s'adonne ensuite à la peinture de paysage aux scènes militaires ou religieuses (scènes de chasse au faucon, paysages avec voyageurs, assauts de cavalerie et campements militaires, marchés aux chevaux, festivités paysannes) et excelle dans la représentation des chevaux de toutes races.

La toile exposée témoigne de la manière de WOUWERMAN : la présence d'un paysage atmosphérique riche, très animé et détaillé typiquement hollandais ; une lumière et des couleurs douces donnant une sensation de calme malgré l'animation de la scène ; une action pittoresque de cavalcade signée de la présence de son motif de prédilection : le cheval en mouvement.

Scène de genre

7

2

Anonyme, d'après Bartolomé Estéban MURILLO

Séville, 1618 – 1682

Le jeune mendiant

Copie 19^e d'après l'original conservé au Musée du Louvre, 1647
Huile sur toile

2015.0.47 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes, don de Gabriel MARTIN en 1912

Un petit garçon vêtu de haillons, les pieds sales, visiblement très pauvre, est assis à même le sol dans le coin d'une pièce dépouillée. Une ouverture, que l'on devine sur le mur gauche, plonge l'angle de la pièce dans l'ombre alors que les rayons d'un soleil puissant éclairent l'enfant qui semble occupé à s'épouiller.

Cette œuvre, très populaire au 19^e siècle et abondamment copiée, porte d'ailleurs un autre nom « le petit pouilleux » : les parasites corporels, dus au manque d'hygiène, touchaient toutes les catégories sociales au 17^e siècle.

Le peintre décrit ici la misère sociale qu'il observe quotidiennement dans les rues de Séville tout en conférant à la scène une certaine élégance : la pose du modèle est gracieuse, sa peau est lumineuse en dépit de la crasse, et la cruche visible au premier plan n'est placée là que pour des raisons esthétiques.

Le jeune mendiant présente toutes les caractéristiques de la peinture baroque qui se veut plus proche du réel – bien que certains aspects, jugés trop crus, soient édulcorés – et moins idéalisée que la peinture classique. Le clair-obscur appuyé qui contribue à l'expressivité dramatique du tableau et la focalisation sur un aspect de la scène traitée en plan rapproché rappellent également l'influence sur MURILLO du ténébrisme et du CARAVAGE qu'il admirait.

MURILLO fut le chef de l'École de Séville et un des représentants du Siècle d'or espagnol caractérisé par l'intense rayonnement culturel de la monarchie espagnole.

Grand peintre de scènes religieuses, il a également réalisé de nombreuses scènes de genre qui ont fait sa renommée. Très répandu dans les pays du nord de l'Europe au 17^e siècle, ce genre occupe une place plus modeste dans les pays latins.

Le musée du Louvre formule l'hypothèse que de riches marchands flamands établis à Séville auraient alimenté le marché en commandant des scènes de ce type aux peintres sévillans. Une autre hypothèse concernant le choix du sujet voit dans ce jeune garçon une représentation du personnage littéraire de « *La vie de Lazarillo de Tormes* », publiée en 1554. Considéré comme le premier roman picaresque espagnol, il met en scène le récit d'un très jeune homme pauvre, habile et malicieux qui vit de manière marginale et fait de nombreuses rencontres.



3

Jean MIEL

Vlaardingen, vers 1599 – Turin, 1663

Musiciens

1^{re} moitié du 17^e siècle

Huile sur toile

marouflée sur papier de bois

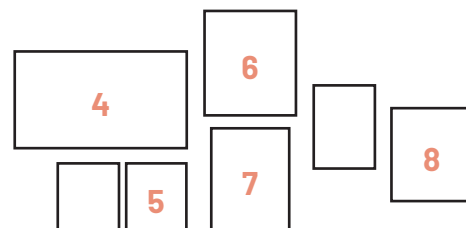
2013.0.987 – Collections du Musée
muséum départemental des Hautes-Alpes,
don de Gabriel MARTIN en 1912

Jean MIEL, peintre d'origine flamande, est actif en Italie où il intègre le groupe des *Bamboccianti* traduit littéralement par « bambocheurs » tiré du sobriquet attribué au peintre Pieter VAN LAER, l'un de ses plus éminents représentants.

Ces peintres firent des scènes de genre présentant crûment la vie quotidienne des gens les plus modestes leur spécialité.

Pour la plupart originaires des Pays-Bas et de France, ils décrivent des traditions paysannes déjà présentes dans la peinture de la Renaissance hollandaise et flamande du 16^e siècle. Parmi les sujets typiques figurent les marchands, les fermiers et les filles de ferme au travail, les soldats au repos ou occupés à jouer et les mendiants.

Bien que triviaux et abhorrés par les institutions officielles leur préférant la peinture d'histoire, ces sujets – en bas de l'échelle de la hiérarchie des genres – rencontrent un vif succès auprès des mécènes émanant de l'aristocratie locale : les œuvres se vendaient à des prix élevés à des collectionneurs réputés.



4

Adolphe MONTICELLI

Marseille, 1824 – 1886

Combat de coqs

1880

Huile sur toile

2013.0.973 –
Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes,
don de Paul CHAUDIER

Peintre marseillais formé à l'école des beaux-arts de Marseille, Adolphe MONTICELLI fut un artiste prolifique principalement connu pour ses scènes de genre et ses petits paysages luxuriants. Sa touche, à la fois enlevée et empâtée, a profondément renouvelé la manière des peintres de capter la lumière. Ses créations, d'une grande singularité, résonnent avec les styles de DELACROIX et VAN GOGH.

Ce dernier l'inspira profondément, il évoque d'ailleurs à son sujet :

« Il prenait quelquefois un bouquet de fleurs pour motif de rassembler sur un seul panneau toute la gamme des tons les plus riches et les plus équilibrés et il faut aller directement à DELACROIX pour trouver à ce point l'orchestration des couleurs. »

Jan Miense MOLENAER

Haarlem, vers 1609 - 1668

Scène de cabaret - (l'odorat)

Copie d'après Adriaen BROUWER
(Oudenaard, vers 1605 - Anvers, 1638)
17^e siècle
Huile sur panneau

2013.0.936 -
Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes,
don de Gabriel MARTIN en 1912

Les deux tableaux d'après BROUWER sont caractéristiques du style du peintre flamand qui a renouvelé la peinture du genre : son sens aigu de l'observation et de l'analyse lui permet de restituer avec humour et tendresse la vie quotidienne des classes populaires.

Ces deux scènes d'auberge au caractère grivois sont remplies de personnages ripaillant, buvant et fumant allégrement. BROUWER possède un don unique pour capturer le monde qui l'entoure et restituer le tempérament de ses contemporains et excelle dans la représentation des visages aux expressions singulières et aux attitudes outrancières qualifiés de « trônes ».

MOLENAER et BROUWER sont tous deux contemporains et ont partagé l'atelier de Frans HALS.

Eugène DURENNE

Paris, 1860 - Dourgne, 1944

La fenêtre ouverte

1906
Huile sur toile

FNAC 2042 -
Dépôt du Centre National des Arts Plastiques

Le peintre post-impressionniste Eugène Antoine DURENNE nous invite dans l'intérieur feutré d'un appartement où une femme s'affaire à son ouvrage de couture devant une grande porte-fenêtre ouverte qui occupe la moitié de la composition du tableau.

Les impressionnistes ont renouvelé la scène de genre en optant pour des sujets qui rendent compte de la « vie moderne » et de la société. Ils ont contribué à la dissolution progressive des catégories et de la hiérarchie des genres puisqu'ils font exploser les frontières entre portraits et scènes de genre.

Le concept esthétique de « modernité » fut posé par le poète et critique d'art Charles BAUDELAIRE dans son essai-manifeste « *Le peintre de la vie moderne* » publié en 1863 qui questionne la notion d'art, de beau et de modernité.

Pour lui, il s'agit de dégager de l'esprit de l'époque ce qu'elle peut contenir de poétique et d'éternel. Les artifices de la vie moderne propres au présent (mode fugitive, manières de vivre, innovations techniques) sont autant d'émanation de la vie moderne que le peintre doit savoir saisir et transmuier dans des œuvres à la beauté immuable qui traverseront les siècles.

Sa vision est synthétisée par cette célèbre citation : « *La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ».

Achille MAUZAN

Gap, 1883 – 1952

Le Brelan

1928

Huile sur toile

2016.0.28 -

Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
don de Mirande CARNÉVALÉ-MAUZAN en 2002

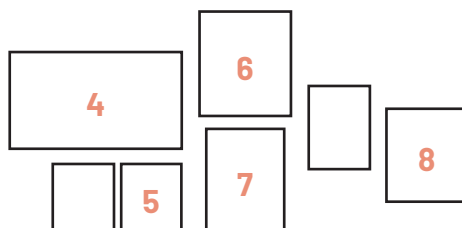
Le « *globe-trotter de l'affiche* » c'est ainsi que l'on qualifie parfois ce natif de Gap qui, sa vie durant, garda un attachement profond pour les Hautes-Alpes bien qu'il fit la plus grande partie de sa carrière à l'étranger (en Italie et en Argentine) avant de revenir à Paris dans les années 1930, puis dans les Hautes-Alpes à la fin de sa vie.

Formé à l'École des beaux-arts de Lyon, sa production joue un rôle considérable dans le développement de l'art de l'affiche et des conceptions publicitaires dans la première moitié du 19^e siècle.

Son œuvre ne se limite pas à la production publicitaire. Ce touche-à-tout s'essaie à de nombreuses techniques (peinture, sculpture, gravure, création de cartes postales), notamment à la fin de sa vie. Son œuvre peinte se développe en dehors de toute velléité commerciale et revêt un caractère plus intime et privé car non soumise aux contingences de la vente : elle devient le reflet de sa vie idéale, rêvée et contemplée.

Dans sa peinture, la personne rejoint l'homme et l'artiste. Les sujets qu'il choisit sont tantôt fantaisistes et symboliques, tantôt oniriques – toujours dotés d'une touche d'humour. Mauzan propose des thèmes historicisants qui rejoignent les préoccupations de nombre d'artistes, qui tout au long du 19^e siècle et jusqu'à l'entre-deux guerres, puisent leurs sources d'inspiration dans le passé perçu comme un refuge face aux incertitudes de l'époque.

Avec ces deux personnages jouant aux cartes et son esthétique qui renvoie à un imaginaire médiéval, *Le Brelan* fait tout autant référence aux codes de la scène de genre qu'à ce courant « historicisant » de la peinture.



8

Marie-Anne CAMAX-ZOEGGER

Paris, 1881 – 1952

Légende arabe ou Esclave d'amour et Lumière des yeux

copie d'après Étienne DINET, 1900, conservé au Musée d'Orsay
1907

Huile sur toile

2015.0.86 –

Dépôt du **Fonds national d'art contemporain**

Algérien d'adoption, Étienne DINET (1861-1929) est l'un des seuls peintres orientalistes à avoir échappé au procès fait au regard colonial. En effet, les artistes issus de ce courant projetaient une vision fantasmée et idéalisée de l'Orient sortie de leur imaginaire à l'origine de scènes souvent extravagantes et imprégnées de stéréotypes.

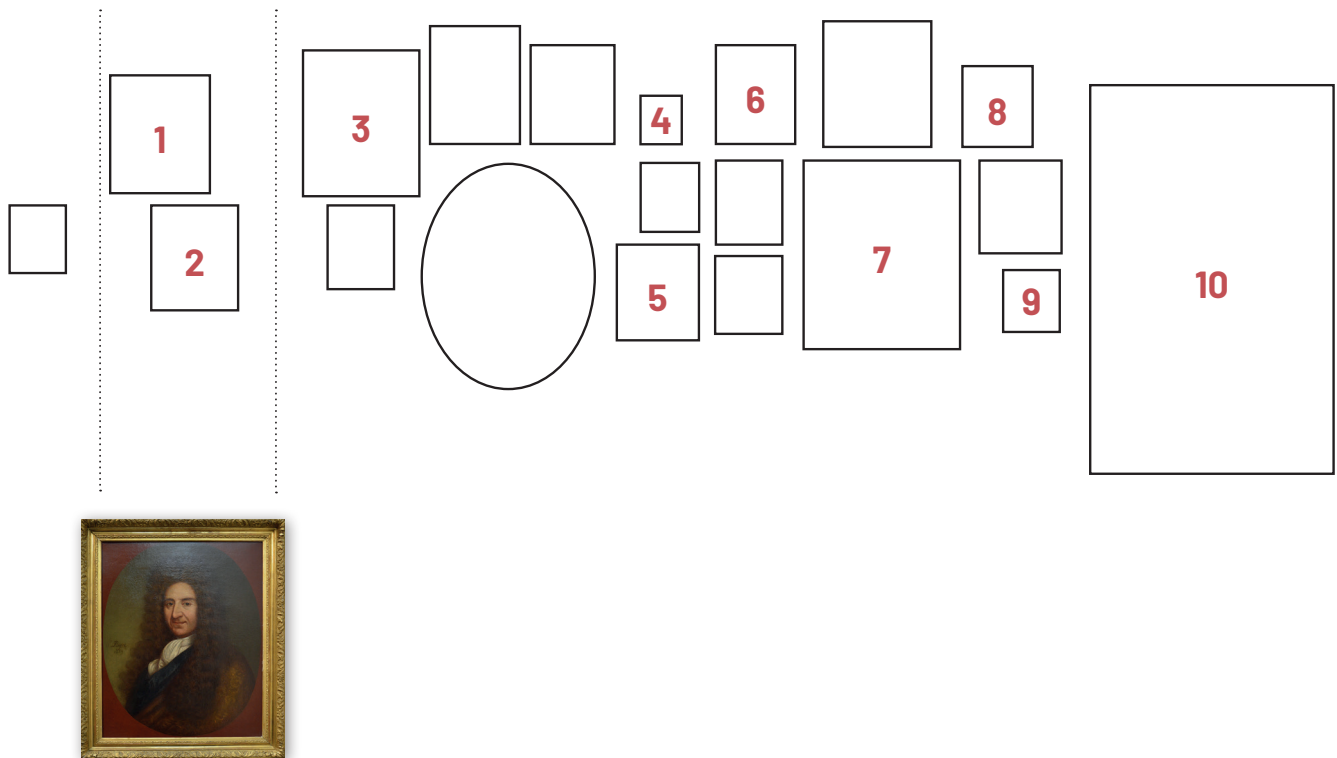
En partageant le quotidien des Algériens durant les périodes estivales, Etienne DINET échappe à cette critique et trouve dans le quotidien des habitants du Sahara une inépuisable source d'inspiration. Son goût pour le travail sur le motif en plein-air, ses recherches sur la lumière, le refus de tout code académique et son appétence pour la représentation du réel le rapprochent d'ailleurs davantage des réalistes ou des impressionnistes.

Inspirée d'une ancienne légende arabe, cette scène présente deux amoureux, Abd-el-Gheram et Nouriel-Aïn, vêtus de leurs plus beaux vêtements et bijoux d'apparat vivant pleinement leur histoire à l'abri des regards, sous le clair de lune et le laurier rose. Selon la légende, les deux amants, contraints à l'éloignement, contemplant simultanément la lune, la nuit venue, afin de se sentir plus proches.

Cette copie, d'une très bonne facture, est l'œuvre de la peintre Marie-Anne ZOEGGER qui fut encouragée dans sa carrière par l'artiste Jean-Jacques HENNER, un ami de la famille, et l'un des premiers à ouvrir son atelier aux élèves féminines durant la seconde moitié du 19^e siècle alors que l'École des beaux-arts leur était encore interdite.

Elle exposa régulièrement au salon des Indépendants et s'engagea pleinement dans la reconnaissance des artistes femmes en prenant, en 1929, la présidence du « Syndicat des artistes femmes peintres et sculpteurs » puis en lançant le groupe de la « Société des Femmes Artistes Modernes ».

Le salon organisé par ce groupe présenta des œuvres d'artistes telles que Suzanne VALADON, Marie LAURENCIN, Tamara de LEMPICKA, Mary CASSATT ou encore Suzanne DUCHAMP.



1

Pierre PUGET

Marseille, 1620 – 1694

Portrait d'un magistrat

1689

Huile sur toile

2013.0.2047 –

Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
don des Amis du Musée, 1912

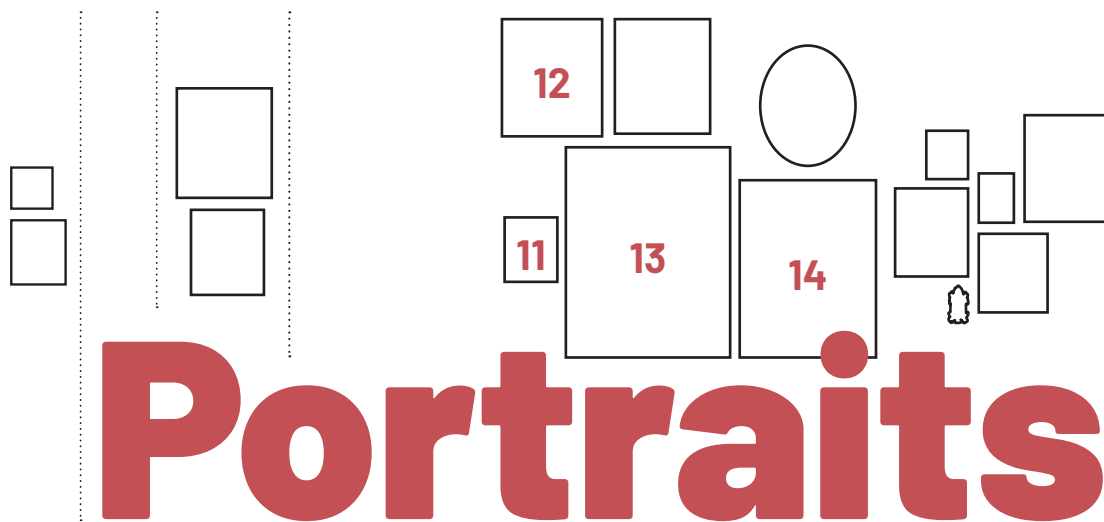
Durant le règne de Louis XIV (1643 – 1715) l'art du portrait est en plein essor. Le portrait d'apparat n'est plus réservé à la famille royale et entre dans les foyers de la noblesse et de la grande bourgeoisie dont le rôle ne cesse de grandir en France comme en Angleterre. Ces classes entendent, à leur tour, bénéficier du plaisir que procure la transmission à la postérité de leurs traits sous l'aspect le plus avantageux, devenant le symbole d'une réussite sociale et familiale.

Au cours de cette période, deux tendances s'opposent : le baroque et le classique.

Le portrait baroque met en exergue la couleur et les ombres au détriment de la forme et du trait ; la profondeur plutôt que la superposition des plans ; une composition qui s'ouvre vers l'extérieur ; l'obscurité sur la clarté ; la multiplicité des événements plutôt que l'unité de temps et d'espace propre aux scènes classiques. Célèbre sculpteur, architecte et peintre d'origine marseillaise souvent qualifié de « *Michel-Ange à la française* », Pierre PUGET un des artistes les plus complets de son époque, est d'ailleurs considéré comme un des introducteurs du baroque en France.

Dans le même temps de ce « Grand siècle » qu'est le règne du Roi-Soleil, André FÉLIBIEN, historien et théoricien de l'art français et secrétaire de l'Académie des Inscriptions et des Belles-lettres développe la théorie de la hiérarchie des genres.

Le portrait est situé en seconde place après la peinture d'histoire. Fondé sur le principe de ressemblance et de conformité entre le modèle et sa représentation, le portrait – selon cet auteur – doit toutefois s'extraire des limites de l'imitation pure au profit de « l'impression de vie » qui doit se dégager des traits du visage. Il s'agit de donner la vie et d'inspirer de la beauté et de la grâce à son ouvrage, non par la reproduction exacte de l'original mais par « la représentation des mouvements intérieurs de l'âme joints à la beauté des parties du corps ». FÉLIBIEN admet donc une part d'interprétation et d'intelligence sensible de l'artiste dans ses choix qui garantit l'expression du portrait réalisé et justifie que cet art soit placé haut dans la pyramide hiérarchique des genres.



2

Anonyme, école française

17^e siècle

Portrait de femme

1689

Huile sur toile

E.1739.9 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes –
don d'Ernest SIBOUR en 1904

Ce que l'on appelle communément « les Clouet » sont des portraits dessinés qui combinent pierre noire et sanguine conçus avec une étonnante sobriété de moyen : le papier sert de fond et le visage est modelé à l'aide de différentes techniques comme la hachure, l'estompe ou le frottis. La composition, très simple, se révèle être d'un modernisme étonnant : le sujet est présenté de face ou de trois quarts, le plus souvent en buste. L'attention est concentrée sur l'expressivité altière du visage qui se voit encadré par quelques éléments décoratifs : une toque ornée de plumes ou une coiffure agrémentée de bijoux, une collerette souvent en dentelle, un début de buste à peine esquissé, quelques traits pour évoquer un vêtement.

D'exécution rapide, peu onéreux et de circulation facile, ces portraits étaient envoyés à des parents éloignés ou aux cours étrangères pour se faire connaître. Ils jouaient alors, en plus d'une fonction sociale visant à affirmer la valeur et le statut du personnage, un rôle diplomatique, lors de projets de mariage par exemple.

Les deux CLOUET, Jean (1475 – 1541) et François (1510 – 1572) ont véritablement donné leurs titres de noblesse à l'art du portrait au crayon sous lequel tous les nobles de la cour de François Ier et ses successeurs ont pris vie.

Les nombreux élèves et suiveurs des CLOUET diffusèrent et prolongèrent cette formule avec plus ou moins de talent jusqu'au 17^e siècle. L'attrait de ces portraits entraîna une forte demande et, par là même, une certaine médiocrité d'exécution et de nombreuses copies. Il était de mode d'avoir sur sa table et dans son cabinet des livres de portraits, recueils qui commençaient par des séries de rois et de reines et qui se terminaient par les contemporains illustres.

L'acuité du dessin, la pose empruntée par le modèle vu de trois quarts et l'attention portée au regard de ce Portrait de femme rappellent l'influence – pour toute une génération d'artistes – des CLOUET père et fils qui ont représenté les grandes figures de la cour des Vallois et ont créé une véritable « mode à la française » dans l'art du portrait.



3

Anonyme, école française

Portrait de Dominique Villars (1745 – 1814)

19^e siècle
Huile sur toile

2013.0.2035 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-
Alpes, don de la Ville de Gap

Ce portrait représente Dominique VILLARS en costume de professeur. Il porte le vêtement universitaire composé d'une simarre noire, une sorte de soutane que les professeurs portent sous leur robe, d'une robe ainsi qu'un rabat blanc porté en cravate. La couleur des éléments du costume permet de reconnaître le domaine académique de celui qui le porte ou de la fonction qu'il exerce.

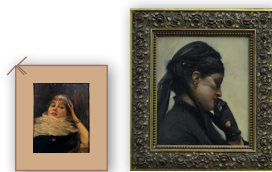
Ici, la couleur rouge amarante peut faire référence à sa fonction de professeur de sciences tandis que le violet peut renvoyer à sa fonction de doyen de la faculté de Strasbourg, fonction que VILLARS occupa dès 1809.

Médecin et botaniste, Dominique VILLARS naît au Noyer-en-Champsaur en 1745 et meurt à Strasbourg en 1814. De son enfance passée dans les montagnes des Hautes-Alpes, il tire un goût de la solitude et un « *penchant irrésistible pour la connaissance des plantes* » que sa rencontre avec le curé-botaniste Dominique CHAIX – dont le musée conserve d'ailleurs un herbier – viendra confirmer. Celui-ci l'entraîne dans ses herborisations et à poursuivre l'étude de la botanique. En 1771, il quitte les Hautes-Alpes pour se rendre à Grenoble afin d'étudier la chirurgie. Il parcourt alors les montagnes du Dauphiné pour herboriser la flore locale avec d'illustres aînés comme le minéralogiste et botaniste Étienne GUETTARD. Il est reçu docteur en médecine en 1778 à Valence.

De 1782 à 1802, il occupe, à Grenoble, le poste de médecin titulaire de l'hôpital militaire. Il participe alors à l'émulation intellectuelle et scientifique de la capitale des Alpes et s'associe à de nombreuses sociétés savantes. Il est aussi un des créateurs du jardin botanique de Grenoble.

En 1805, il est nommé professeur à la faculté des sciences de Strasbourg où il finit sa carrière. Dominique VILLARS a largement contribué à l'étude de la flore alpine au 18^e siècle.

Ses herbiers et publications, notamment son *Histoire des plantes du Dauphiné*, une somme en quatre volumes (1786-1789) qui recense et classe la flore des montagnes en s'appuyant sur le système de classification de Linné, restent une référence pour les spécialistes.



4 et 8

Lionel ROYER

Château-du-Loir, 1852 – Neuilly-sur-Seine, 1926

Étude de femme - Femme en deuil

19^e siècle

Huile sur panneau de bois

2014.0.56 - 2013.0.996

Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes –
don de Gabriel MARTIN en 1912

Lionel ROYER fut l'élève d'Alexandre CABANEL et de William BOUGUEREAU, deux représentants majeurs de la peinture académique du Second Empire. L'artiste fut surtout reconnu pour ses peintures d'Histoire – sa grande passion a été la fresque et le tableau historique ou mythologique – mais il fut aussi un portraitiste réputé du tout-Paris ce qui lui assura de bons revenus.

Ses portraits de femmes, d'un dessin très sûr, d'un coloris agréable et d'un style aristocratique ont, pendant vingt ans, placé l'artiste au sommet de l'académisme.



5

Anonyme, école française

*Portrait de
Madame d'Abon*

19^e siècle

Huile sur toile

2013.0.940 –

Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes,
don du chanoine Edmond MOTTE en 1956

Ce portrait représente Sophie-Victoire-Charlotte de BIMARD, épouse d'ABON, maire royaliste de Gap entre 1813 et 1815 dont elle eut trois filles.

Le portrait de Monsieur d'ABON, également donné par le chanoine MOTTE, est également présenté dans le parcours.



6

Anonyme, école française

Portrait de Madame Peyrot en costume de Névache

19^e siècle

Huile sur toile

2013.0.942 –

Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes,
donation de Madame ESTREYER en 1915

Épouse de Monsieur PEYROT, officier des douanes royales de Charles X en 1830.

Le couple a vécu dans les Hautes-Alpes et tous deux ont été portraiturés dans le but de montrer aux visiteurs de la maisonnée la profession de monsieur, sa réussite sociale et financière et le respect des bonnes mœurs dont la maîtresse de maison est la garante au sein du foyer.

Elle est tournée de trois quarts, visage de face, la tête et le cou droits, dans une attitude digne d'une femme d'officier. Elle est vêtue d'une tenue de ville : sa robe de couleur vert émeraude est couverte d'un châle de mousseline en dentelle fine à pois brodés assorti à sa coiffe en tulle et en dentelle. Elle porte le bijou traditionnel alpin dit le collier de Savoie : un cœur et une croix suspendus à un velours noir.



7

Jacques MARTIN

Villeurbanne, 1844 – Lyon, 1919

Portrait de Jean Sarrazin

1893

Huile sur toile

2015.0.42 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes –
don de Jean SARRAZIN en 1909

Jean SARRAZIN naît en 1833 à Prapic, hameau reculé et pittoresque des Hautes-Alpes, situé sur la commune d'Orcières. Jusqu'en 1845, il fréquente l'école en hiver et garde les troupeaux pendant l'été. À l'âge de vingt ans, il quitte Prapic, s'installe à Lyon et se consacre à la vente de détail des olives. En parallèle, il fait imprimer quelques-uns de ses poèmes qu'il vend en même temps que ses olives ce qui lui valut le surnom de « poète aux olives ». Cette vente directe assura l'essentiel de la distribution de son œuvre.

À la demande de ses amis, il publie en 1869 un premier recueil de poésies, *Les Fruits Verts*. Cette première publication fut suivie de nombreuses autres pendant plus de soixante ans. Le peintre le représente attablé, fumant et tenant un seau à olives. Il paraît rasé de frais, le visage encadré de favoris et portant une paire de binocle enfoncée sur le nez ainsi qu'un chapeau melon et une tenue impeccable qui confèrent à ce personnage atypique, figure de la vie lyonnaise, un air de notable.

Ami et poète des étudiants, Jean SARRAZIN fit le sonnet de leurs bals, composant à une table de la Brasserie Georges, ou dans un café de Lyon. Bien que lyonnais d'adoption, il demeurait très attaché à son village et à ses compatriotes haut-alpins à qui il rend régulièrement visite.



9

François-Hubert DROUAIS

Paris, 1727 – 1775

Portrait de Maurice-Quentin de La Tour

18^e siècle
Huile sur bois

2013.0.1000 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes –
don de Gabriel MARTIN en 1912



8

voir n°4

Portraitiste de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie sous Louis XV, François-Hubert DROUAIS nous livre un portrait de Maurice-Quentin de LA TOUR – également peintre – empreint de l'humanisme de son modèle.

Sous le règne de Louis XV, le style rococo s'épanouit, caractérisé par l'usage de tons pastels délicats et par la représentation de sujets frivoles. Les modèles empruntent des poses gracieuses et sont revêtus de costumes somptueux dans des intérieurs richement décorés afin de donner une image flatteuse du modèle et d'apporter des indications concernant son statut social. François-Hubert DROUAIS a été l'élève de Carle VAN LOO et de François BOUCHER. Il fut le principal rival de Jean-Marc NATTIER, le portraitiste emblématique du règne de Louis XV et il lui succéda comme portraitiste de la famille royale.

La dimension psychologique du modèle est très prégnante dans ce portrait : la bonhomie du peintre – ami des encyclopédistes, fondateur d'une école gratuite de dessin et financeur d'une fondation pour les femmes en couches et pour les infirmes – transparait tandis qu'il arbore un sourire malicieux.

Ce tableau n'est pas sans rappeler l'autoportrait que Maurice-Quentin de LA TOUR réalise et expose au salon de 1737 connu sous plusieurs dénominations parmi lesquelles : *Autoportrait en rieur*, *Autoportrait à l'index* ou encore *Autoportrait en Démocrite* en référence au philosophe présocratique qui, sa vie durant, avait prêché la recherche du bonheur par la modération dans les désirs. Cet autoportrait connut un vif succès et existe dans de très nombreuses versions dont certaines réalisées par d'autres artistes.



10

Léon COMERRE

Trélon, 1850 – Paris, 1916

Pierrot jouant de la mandoline

1884

Huile sur toile

RF 1930 D –

Dépôt du Musée du Louvre depuis 1913, affecté au **Musée d'Orsay** en 1986

COMERRE fut l'élève de CABANEL à l'École des beaux-arts. Il nourrit l'ambition de devenir peintre d'histoire et s'inspire de sujets mythologiques et bibliques pour la création de grandes compositions historiques très emphatiques. Sa carrière de peintre d'histoire est ponctuée d'échecs et de déceptions, non sans lien avec l'impopularité croissante de l'art « pompier ». Il est alors plus apprécié pour ses talents de portraitiste et se tourne, non sans amertume, vers ce genre plus lucratif qui lui assure une stabilité financière et une clientèle fortunée. Ses portraits proposent un équilibre subtil entre réalisme et idéalisation. Les critiques louent l'expressivité de ses modèles et la fidélité de leurs physionomies et le peintre sait magnifier – par l'allure de leur pose – ses clientes de renom comme la cantatrice Mme Maurice GALLET ou la pianiste Mme GAYRARD-PACINI.

Ce Pierrot illustre tout le talent de COMERRE dans l'exercice du portrait peint en pied. La pose est délicate, les traits du visage sont à la fois doux, empreints d'une grande sensualité et d'une certaine mélancolie ; la qualité de l'étoffe de satin aux reflets moirés et la délicatesse de la tulle de la collerette sont magnifiquement rendues.

Le peintre s'est inspiré du costume porté par l'immense comédienne Sarah BERNHARDT lors de la représentation de *Pierrot assassin* de Jean RICHEPIN le 28 avril 1883 au Palais du Trocadéro. Dans cette pièce, ce clown triste de la commedia dell'arte aux amours incertaines, se veut plus sombre et inquiétant. Malgré la présence de vedettes comme RÉJANE ou Sarah BERNHARDT, cette pantomime se solde par un fiasco et il ne reste aujourd'hui que la célèbre photographie en cadrage frontal de « la Divine » prise par NADAR qui inspira le peintre pour ce portrait de Pierrot jouant de la mandoline.



11

Benoît BLANC dit Bénoni

Gémenos, 1813 – Gap, 1887

Portrait d'une jeune briançonnaise

1875

Huile sur toile

2013.0.943 –

Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes – don d'Ernest SIBOUR en 1904

Bénoni montra très jeune des aptitudes pour les beaux-arts et fut admis en 1820, à l'âge de huit ans, à l'École de dessin de Marseille. Dès ses seize ans, ses portraits traités à l'estompe connaissent un vif succès et les commandes affluent. Ce sont alors ses parents qui se chargent de gérer son emploi du temps et de fixer le prix des œuvres. Il bénéficie, en 1832, du soutien du marquis de PANISSE-PASSIS qui assure sa protection et lui alloue une pension pour parfaire son apprentissage à Rome dans l'atelier d'Horace VERNET, alors directeur de la Villa Médicis. En 1836, il monte à Paris et se consacre à l'art du portrait, faute de ressources. Parallèlement, il développe une passion pour la géologie et l'archéologie qui l'amène à voyager dans toute la France.

À la fin de sa vie, il s'établit à Gap où il poursuit sans relâche ses études géologiques. Il dessine plusieurs vues archéologiques et géologiques des Hautes-Alpes.

Il se lie d'amitié avec Napoléon-Ernest SIBOUR, un érudit local qui donne une importante part de sa collection de peintures au musée de Gap – et Paul GUILLAUME, fondateur de la Société d'Études des Hautes-Alpes et archiviste départemental. C'est à ses deux amis qu'il confie la charge d'être ses exécuteurs testamentaires. Ses notes et croquis sont légués pour partie à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence et pour partie au Musée départemental et aux Archives.

Le musée conserve également un portrait de Maurice GARNIER, député des Hautes-Alpes et constructeur du canal du Drac.



12

Anonyme, école française

Portrait du colonel d'Abon

19^e siècle

Huile sur toile

E.2620 –

Collections du Musée muséum
départemental des Hautes-Alpes,
don du chanoine Edmond MOTTE en 1956

Ce portrait représente Charles-Louis d'ABON (Gap, 1756 – Grenoble, 1817). Ce fils d'un seigneur qui fut officier de cavalerie embrasse une carrière militaire et devient commandant en chef du génie à l'armée d'Italie. Admis à la retraite en 1810 après une carrière de trente-cinq ans, il devient maire de Gap de 1813 à 1815. Lors du passage de Napoléon à Gap, en mars 1815, il s'honore par sa fidélité à la cause royale et au roi Louis XVIII : mandé par l'empereur, il ne comparait qu'à la troisième sommation et ne répond pas à ses desseins.

Charles d'ABON fait aussi partie de la députation qui se rend à Grenoble complimenter Monsieur, frère du roi (Louis XVIII) en octobre 1815, signe de sa fidélité à la monarchie.

Il épouse Sophie-Victoire-Charlotte de BIMARD dont il eut trois filles. Le portrait de Madame d'ABON, également donné par le chanoine MOTTE, est également présenté.



13

Félicie SCHNEIDER

Saint-Cloud, 1831 – 1888

Portrait de Félicie Brelet

1873
Huile sur toile

2015.0.5 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes

Peintre de fleurs et pastelliste, Félicie SCHNEIDER apprend d'abord auprès de son père, puis à l'école dirigée par Léon COGNIET.

Elle réalise ce portrait de Félicie BRELET, une descendante du botaniste Dominique VILLARS et la présente assise, de trois quarts, devant son piano, déroulant une partition que l'on devine être de Mozart selon une iconographie représentative de la femme bourgeoise et musicienne, propre au 19^e siècle.

La pratique de la musique, et a fortiori du piano, est alors une obligation sociale car cet art d'agrément – qu'il s'agit d'aimer et de maîtriser – est un symbole d'accession à la classe bourgeoise et une marque de distinction d'une bonne éducation. Cependant, elle revêt également une fonction purement utilitaire : à une époque où la reproduction de la musique était quasi inexistante, les femmes pianistes, qualifiées avec ironie de « tapeuses », jouaient de la musique des heures durant lors de réceptions mondaines ou de bals privés propices à l'entretien d'un réseau de sociabilité pouvant fortifier l'assise sociale de leurs époux.

Cette frénésie de la petite bourgeoisie pour la pratique musicale amateur et domestique suscite le mépris de la presse et de la littérature française et la défiance du corps médical. Pierre LAROUSSE, évoque les « tapeuses » en termes peu élogieux :

« La tapeuse de piano nous poursuit partout, dans le monde, dans les salons, où elle empêche la causerie et qu'elle encombre de romances et de pape-rasses musicales »

tandis que Théophile GAUTIER les fustige :

« Quant aux tapeuses de piano, n'en disons pas de mal, le nombre en est trop considérable ; prions Dieu seulement que les claviers résonnent moins faux et que la manie de ces dames ait enfin des bornes. ».



14

Anonyme, école italienne *Sainte Lucie*

17^e siècle
Huile sur toile

2013.0.2071 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
legs d'Eugénie GARNIER en 1933

Cette Saint Lucie revêtue d'une robe de bure et d'un manteau marron tient de sa main droite une coupelle sur laquelle repose une énigmatique paire d'yeux qu'elle pointe de l'index de sa main gauche.

Le style peut faire penser à celui du sévillan Francisco de ZURBARÁN (1598 – 1664), peintre espagnol du 17^e siècle contemporain de VELÁZQUEZ, qui avait une prédilection pour les sujets issus de la vie monastique imprégnés d'une atmosphère d'intense spiritualité. Séville est alors un centre économique et culturel qui accueille un très grand nombre d'ordres monastiques et de congrégations religieuses.

Ce tableau pourrait également être rapproché de l'école napolitaine qui, au 17^e siècle, est marquée par l'art du CARAVAGE et est une des institutions artistiques les plus originales et fertiles de ce siècle : les artistes napolitains adoptent le clair-obscur sculptural et le naturalisme tragique du maître tout en s'ouvrant à l'esthétique baroque. Il pourrait être l'œuvre de l'artiste Nicola VACCARO (1640 – 1709) d'après un autre artiste napolitain Bernardo CAVALLINO (1616 – 1654).

Si l'attribution est incertaine, l'iconographie ne fait aucun doute et les attributs de la sainte permettent de reconnaître Sainte Lucie, patronne des malvoyants et ophtalmologues.

Née dans la ville de Syracuse, en Sicile, vers la fin du 3^e siècle, Sainte Lucie est une martyre chrétienne, une des trois grandes saintes de Sicile, dont le nom signifie la lumière. Dans la tradition hagiographique, il est rapporté qu'elle se détournait du mariage et renonça à tous ses biens terrestres pour se consacrer tout entière à Dieu. L'homme à qui elle était promise porta plainte auprès du consul Paschase et la dénonça comme chrétienne qui n'obéissait pas aux lois impériales. Lucie aurait demandé à son fiancé pourquoi il tenait tant à elle. Il lui aurait répondu « Vos yeux ». En réaction, Lucie se serait arrachée les yeux et les lui aurait offerts tandis que la vierge Marie lui aurait rendu la vue. Une autre version raconte que Lucie aurait elle-même remis ses yeux en place après que ses bourreaux les lui eurent arrachés. Les autorités locales romaines la contraignirent à être enfermée dans un lupanar et réduite à la débauche, puis la condamnèrent au bûcher avant de lui transpercer le cou d'une épée.

Nature Morte

22

1

Louis François Napoléon GAUTIER

Aix-en-Provence, 1855 – 1947

Quatre petites grives

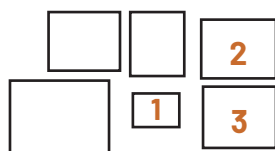
1930
Huile sur contreplaqué

2014.0.57 –
Collections du Musée muséum départemental
des Hautes-Alpes

Élève du peintre officiel de la cour impériale Alexandre CABANEL, ce peintre aixois fut l'un des plus farouches opposants de Paul CÉZANNE. Ce tenant de la peinture académique et de l'ordre établi écrivit à son sujet : « *C'est un transfuge qui manque autant de dignité que de talent !* ».

Peintre reconnu en son temps, il obtient la commande des décors de l'hôtel de Ville et du théâtre d'Aix-en-Provence et est renommé pour ses peintures de paysage et ses natures mortes.

En 1894, avec le peintre Edouard DUCROS, il fonde la Société des amis des arts d'Aix qui contribue au développement des arts dans sa ville et à la protection des artistes aixois.



2 & 3

Achille MAUZAN

Gap, 1883 – 1952

Les œufs au plat

Entre 1941 et 1945
Huile sur panneau de bois

2016.0.27 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
don de Mirande CARNÉVALÉ-MAUZAN en 2002

Capucines au coquillage

Entre 1942 et 1948
Huile sur toile

2016.0.24 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
don de Mirande CARNÉVALÉ-MAUZAN en 2002

MAUZAN et les natures mortes : le monde familier du quotidien

« Dans le jardin secret de MAUZAN, les natures mortes occupent un espace bien précis, car ce qu'il constitue à travers elles, ce n'est pas le catalogue, mais le musée privé de son univers familier. » Alain SAGAULT

Les natures mortes de MAUZAN renvoient à un réalisme teinté d'idéal : les objets présentés évoquent le souvenir d'un univers déjà disparu et suscitent un sentiment de nostalgie à l'égard du passé. Les coiffes, ustensiles en cuivre ou éléments d'argenterie renvoient à l'intimité d'un monde domestique et familier qui constituent des repères pour le peintre et sa famille.

Parmi ces natures mortes, les bouquets de fleurs sont récurrents, particulièrement les capucines qui ont la faveur de MAUZAN. La réalisation de ces bouquets est datée entre 1942 et 1948, période où l'artiste s'installe à Gap après avoir partagé sa vie entre l'Italie (Milan puis Rome), l'Argentine (Buenos Aires) et Paris. Son activité d'affichiste pendant le temps de la guerre est modeste. Il renoue alors avec d'autres pratiques artistiques (peintures, réalisation de cartes postales...) qu'il avait délaissées jusqu' alors au profit de son activité d'affichiste.

Histoire

24

1

Louis-Auguste RONJON

Paris, 1809 – 1876

Henri IV recommandant ses enfants au Connétable de Lesdiguières

1843

Huile sur toile

E 62bis –

ancien dépôt du Fonds national d'art contemporain
transféré au Département des Hautes-Alpes en 2011

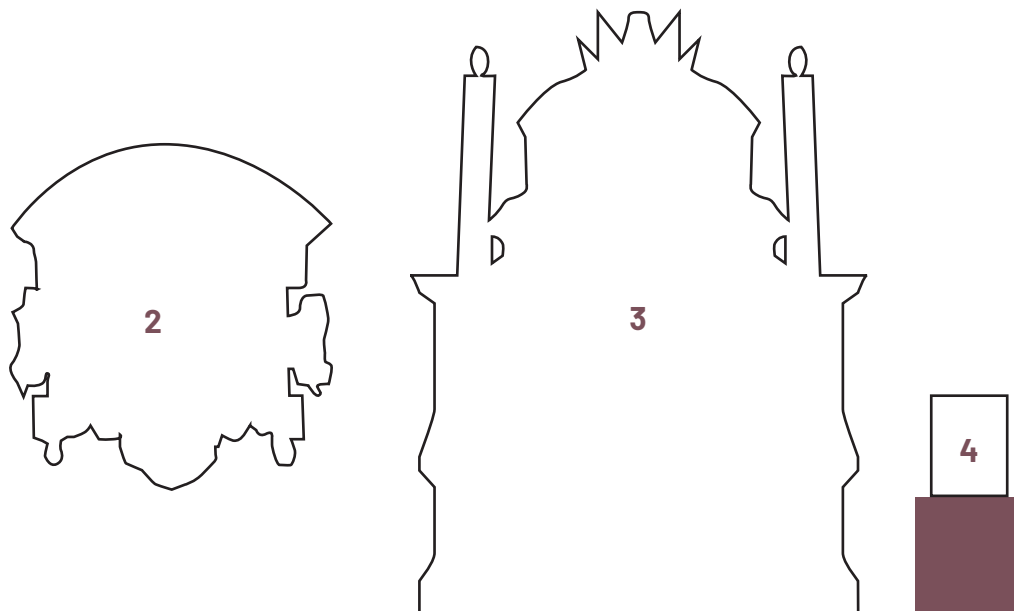
Ce tableau illustre la présentation de Louis XIII, futur roi de France, au Duc de Lesdiguières, par Henri IV.

Le roi de France Henri IV est ici représenté assis sur un trône sur lequel sont sculptés les symboles royaux : la fleur de lys et la couronne. De son doigt, il désigne son fils, le dauphin et futur roi de France Louis XIII qui se tient debout à ses côtés. Son autre main semble le pousser vers Lesdiguières qui leur fait face. Un deuxième enfant lit un livre, assis aux pieds du Roi. Il s'agit probablement de Gaston Jean-Baptiste, duc d'Orléans.

Le futur roi Louis XIII porte les habits et les symboles de la royauté. Il s'appuie sur le genou de son père de la main droite et tient son épée de la main gauche.

De l'autre côté du tableau, le Duc de Lesdiguières est représenté debout, le pied droit avancé. Il porte un plastron de guerrier qui dénote son rang ainsi qu'une épée. Sa main gauche gantée tenant le gant de la main droite, s'appuie sur sa hanche. L'autre main est posée de manière solennelle sur son cœur en signe d'allégeance.

Il s'agit d'un portrait de groupe qui montre l'allégeance du Duc envers le roi Henri IV et son fils, le futur roi de France, dans la continuité de sa fidélité à l'égard de son père.



2

Plaquette commémorative à Claudine Béranger

Début du 17^e siècle
Marbre blanc et noir

Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes

Ce monument se trouvait dans la chapelle du château des Diguères, sculpté par Jacob Richier. Il est dédié à Claudine Béranger, première épouse de François de Bonne, morte avant son époux en 1606.

Traduction du latin :

« Qui que tu sois, lecteur, lis à voix basse pour ne pas réveiller celle qui dort.
 Claudine de Béranger, née d'une famille célèbre, femme d'une absolue pureté de mœurs, repose ici.
 Elle épousa François de Bonne Lesdiguières, duc, pair et Maréchal de France, Lieutenant
 Général du Roi en Dauphiné, à qui elle laissa une fille unique, gage de leur amour mutuel.
 Elle mourut en 1606 à 56 ans.
 L'époux à son épouse très méritante.
 P.C. 1612
 Leur grand amour franchit même les rivages de la mort »

Au milieu d'une couronne de marbre blanc, deux écussons, celui des Béranger et celui des Bonne, sont accouplés. Deux angelots en marbre de Carrare soutiennent, de part et d'autre, cette stèle. Sous l'épithaphe, inscrit au-dessus d'une tête de mort, un verset de la première épître de Saint-Paul aux Corinthiens :

« Ce que tu sèmes n'est point vivifié
 si premier il ne meurt »

L'épithaphe dit les mérites de la première épouse du Connétable et rappelle ses origines :

« Née d'une illustre famille,
 Femme à la pudeur intacte »

Jacob RICHIER

Saint-Mihiel, vers 1585 – Grenoble, vers 1640

Cénotaphe**ou Mausolée du Connétable François de Bonne, Duc de Lesdiguières**

Début du 17^e siècle
Albâtre blanc et marbre noir

E.134.1 –
Collections du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes,
don de Catherine de MAUGIRON-VEYNES

Ce mausolée a été exécuté par Jacob RICHIER, sculpteur lorrain, du vivant de Lesdiguières. Ce monument funéraire initialement érigé au sein de la chapelle du château de Lesdiguières, hameau du village du Glaizil dans les Hautes-Alpes, revêt une grande solennité sans paraître pour autant funèbre.

Haut de quatre mètres, il présente dans sa partie centrale, le corps du dernier connétable de France en armure d'apparat, semi-allongé sur le côté dans une attitude de repos. L'ensemble est soutenu par des têtes d'angelots. Son armure est entièrement sculptée en léger relief et finement ciselée avec fleurs de lys et têtes de lions. Son heaume est posé à côté de lui, son épée placée le long de son corps, tandis que sa main droite tient le bâton fleurdelisé de Maréchal de France. L'expression de son visage révèle la force, mais aussi la sagesse et un certain détachement de la vie d'ici-bas.

La partie supérieure est constituée d'une plaque de marbre noir ornée des armoiries de Lesdiguières, présentées sur un fond de faisceaux, de piques et d'étendards.

Le blason de la famille de Bonne se lit ainsi « *de gueules, au lion d'or, la queue léopardée ; et au chef d'azur, chargé de trois roses d'argent* ». En dessous, l'épithaphe de Lesdiguières a fait place à une plaque posée pendant la Révolution française remerciant la citoyenne Maugiron-Veynes d'avoir fait don du mausolée au Département des Hautes-Alpes.

La partie basse du mausolée est ornée de quatre bas-reliefs retraçant quatre moments majeurs de la vie de stratège et de guerrier de Lesdiguières. De gauche à droite, la prise de Grenoble, la bataille de Pontcharra, celle des Molettes, la prise du fort Barraux ; dans l'axe central, la devise de Lesdiguières « *non sine numine* », c'est-à-dire « *rien sans l'inspiration divine* ».

Tout au long du 17^e siècle et jusqu'au début du 18^e siècle, la chapelle du château familial du Glaizil dans les Hautes-Alpes est le lieu de sépulture de cette dynastie ducale. Les corps du Maréchal de Créquy (1600-1677), son gendre, et de différents membres de la descendance Lesdiguières-Créquy y reposent.

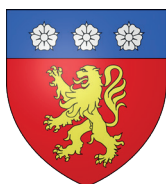
Catherine de Maugiron-Veynes, alors propriétaire du château, cède le mausolée à la fin du 18^e siècle. Celui-ci est alors placé dans la cathédrale de Gap (1798), puis dans la salle de réunion du Conseil général alors situé à la Préfecture (1836), pour être conservé finalement au Musée muséum départemental à Gap à partir de 1912.

Les cercueils des familles de Bonne et de Créquy restent dans le caveau délaissé, en proie aux intempéries et au pillage jusqu'au 19^e siècle. En 1822, les propriétaires du château du Glaizil organisent la translation des restes mortuaires. Sur les onze cercueils identifiés, seuls les ossements de François de Bonne, de Charles de Créquy et de François de Bonne de Créquy prennent le chemin du château de Sassenage où se trouve le caveau commun aux Béranger, de Bonne et de Créquy.

Armoiries de la famille de Bonne provenant du château du Glaizil

17^e - 18^e siècles

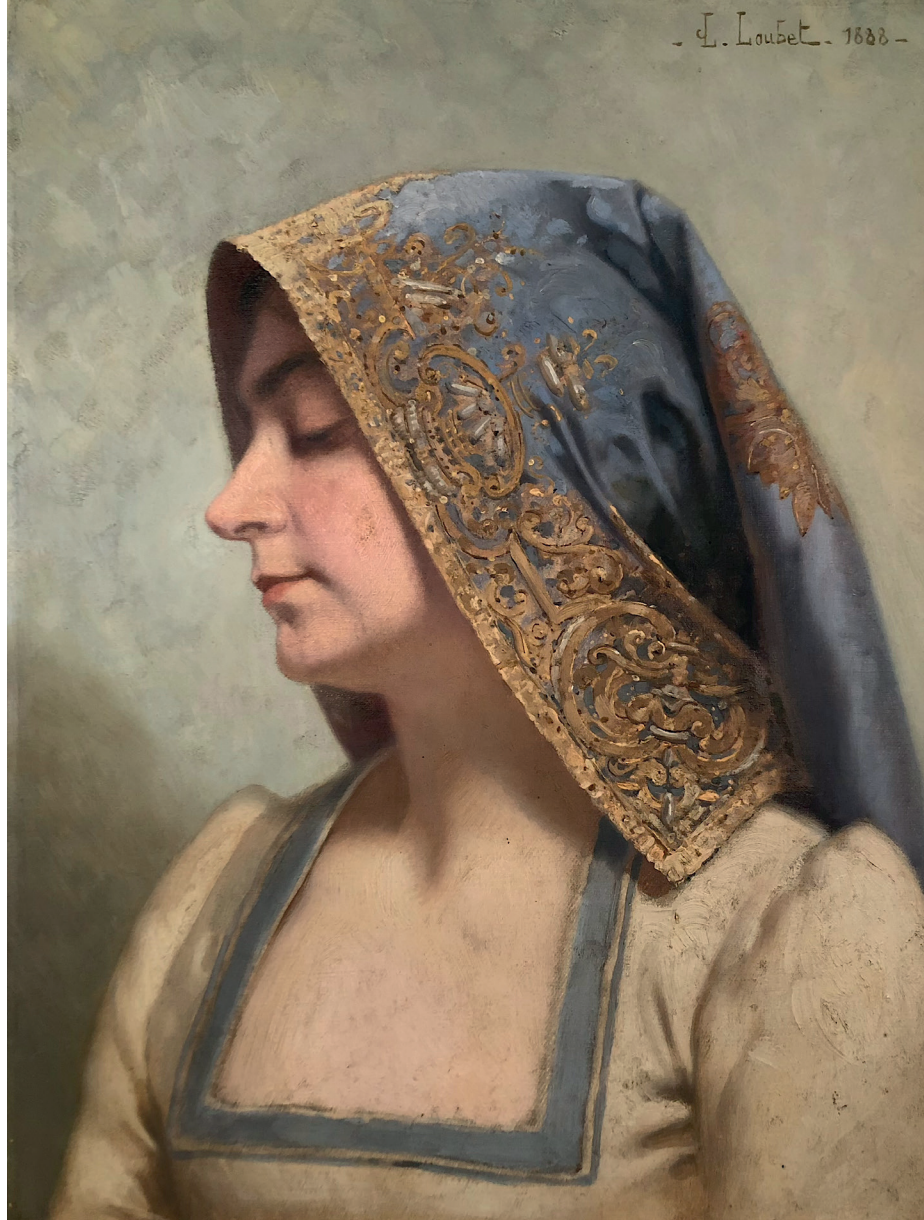
Dépôt de la **Société d'Études des Hautes-Alpes** depuis 2014



Le blason de la famille de BONNE se lit ainsi : « de gueules*, au lion d'or, la queue léopardée ; et au chef d'azur, chargé de trois roses d'argent »

* nom héraldique désignant la couleur rouge

Joseph ROMAN, historien haut-alpin, sauva du pillage ces armoiries au Glaizil et les transféra au château de Picomtal dont il était propriétaire. Son fils, Jean-Charles ROMAN d'AMAT, en fit don au Comité de Sauvegarde du château de Tallard. Elles furent ensuite mises en dépôt au musée par la Société d'Études des Hautes-Alpes.



MÉLANGE de genres

Nouvel
accrochage
des collections
de peintures