

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ

DES

AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904

La peinture dauphinoise du XIX^e siècle

*dans les collections du musée
des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne*

Par Michèle-Françoise Boissin

N° 89 - 1994 - Fasc. 4

Numéro spécial publié en collaboration avec les Musées
de la Ville de Vienne et avec l'aide de la Direction
Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes

SOMMAIRE

- La peinture dauphinoise au XIX^e siècle dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne, par Michèle-Françoise BOISSIN

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES «AMIS DE VIENNE»

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par la SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

pour «répandre la connaissance de l'histoire de la Ville et des antiquités viennoises» (article premier des statuts).

Pour 1995

Le numéro	50,00 F.
Retraités et étudiants	115,00 F.
Abonnement annuel normal	135,00 F.
Abonnement de soutien	150,00 F.

Avis important : Les abonnements commencent avec le premier numéro de chaque année. Les numéros déjà sortis de presse dans l'année, au moment du règlement d'un abonnement nouveau, seront remis ou envoyés au nouvel abonné.

Correspondance : Secrétaire des «AMIS DE VIENNE»,
3-5, Rue de la Table Ronde, 38200 VIENNE.
C.C.P. «Amis de Vienne» - LYON 185-71 J.

Le Comité de rédaction laisse aux auteurs des articles l'entière responsabilité des opinions émises.



Publié avec le concours du Conseil Général de l'Isère,
des villes de Vienne, Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Gal.

ATTENTION !

TOUS LES ABONNEMENTS COMMENCENT AU 1^{er} JANVIER

*Avec ce bulletin,
votre abonnement de 1994 est terminé.
Nous vous prions donc de payer
dans les meilleurs délais
votre cotisation pour 1995.*

MERCI.

— POUR LES NOUVEAUX ABONNÉS —

**FICHE D'ABONNEMENT AU BULLETIN
DES « AMIS DE VIENNE » POUR L'ANNÉE 1995**

NOM : Prénoms :

Adresse exacte (pour l'envoi du bulletin par Poste) :

.....

.....

TARIF ABONNEMENT pour 1995 :

Abonnement de soutien 150 F.

Abonnement normal 135 F.

Étudiants - Retraités 115 F.

A retourner, accompagné du règlement par :

chèque bancaire ou par C.C.P. LYON 185-71 J

à l'adresse suivante :

« Amis de Vienne » - 3-5, Rue de la Table Ronde - 38200 VIENNE

ACTIVITÉS

- Jeudi 5 Janvier :
Visite guidée à Paris, au Grand Palais, de l'exposition CAILLEBOTTE. En fin d'après-midi, visite de l'Institut du Monde Arabe et de l'exposition sur "DELACROIX au Maroc". Renseignements auprès d'Annick SEGUIN, au 74.85.27.89.

- Lundi 16 Janvier
Musée de Saint-Étienne : visite commentée par Mme Bénédicte Dancer de l'exposition temporaire des peintres des années 1950 : Rouault, Derain...
Prix : 110 F. (comprenant le voyage en autocar, l'entrée et les prestations de la conférencière).
Rendez-vous à la gare routière à 13 h. 30 - Retour vers 17 h. 30.
Inscription avant le 15 Décembre.
Cette visite pourra avoir lieu avec un minimum de 30 personnes.

- Lundi 6 Février :
Causerie de Mme Bénédicte Dancer sur le peintre DUFY, à 14 h. au local des "Amis de Vienne", 5, rue de la Table-Ronde.

- Lundi 20 Mars :
Causerie sur MODIGLIANI par Mme Bénédicte Dancer, à 14 h., au 5, rue de la Table-Ronde.

- Lundi 3 Avril :
Visite du Musée de Grenoble commentée par Mme Bénédicte Dancer. Les informations complémentaires seront données en début d'année.

- Lundi 24 Avril :
Causerie sur CHAGALL, à 14 h., au 5, rue de la Table-Ronde, par Mme Bénédicte Dancer.

Un complément de programme paraîtra dans le premier numéro de 1995, fin Janvier. Pour toute information, prière d'appeler Madame Annick SEGUIN au 74 85 27 89.

INVITATION AU MUSÉE

La Société des Amis de Vienne célèbre en cette année 1994 le 90^e anniversaire de sa fondation. Cette circonstance était un encouragement à marquer l'événement d'une manière colorée. Les musées de la Ville de Vienne dont les premières collections ont été rassemblées il y a plus de deux siècles participent donc à cette célébration en offrant à lire une étude originale et inédite.

Nous voici devant les cimaises du musée des Beaux-Arts, avec Michèle-Françoise Boissin, adjoint au conservateur, pour redécouvrir les peintres dauphinois du siècle passé ; certaines de leurs œuvres y sont exposées de façon permanente.

Cette publication répond à l'une des multiples missions du musée : faire connaître, décrire, décrypter l'œuvre d'art, la relier à son environnement culturel. L'écrit complète ainsi, en une autre forme de communication, les animations qui sont organisées dans l'année autour d'un thème, d'un objet, d'une collection : conférences ou ateliers.

Mais en amont de cette relation avec les publics, la conservation des œuvres reste une préoccupation fondamentale et nécessaire ; dans les années à venir, le programme de restaurations, entreprises annuellement par la Ville de Vienne, grâce au concours de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, comprendra les peintures, qui n'ont pas bénéficié jusqu'à présent d'un suivi systématique au même titre que les collections archéologiques et les faïences françaises. Un réaménagement de la présentation des peintures pourrait alors conclure ces opérations ; il suffirait de prévoir une nouvelle distribution des salles du musée des Beaux-Arts qui fêtera, en 1995, avec la bibliothèque municipale, un siècle d'installation dans le bâtiment de la place de Miremont.

Prolongeant comme dans un musée imaginaire le parcours de ces salles, des expositions temporaires sont proposées, malgré l'écart du lieu, dans le cloître roman de Saint-André-le-Bas. Plusieurs artistes contemporains régionaux ou locaux y ont été déjà accueillis depuis quelques années : peintres, sculpteurs, photographes ; leur œuvre créatrice est un miroir pour notre temps. Un jour, des espaces nouveaux leur seront affectés dans le musée.

Roger LAUXEROIS
Conservateur des Musées

*En hommage à Gabriel Chapotat
qui savait aussi aimer la peinture.*

La peinture dauphinoise du XIX^e siècle dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne

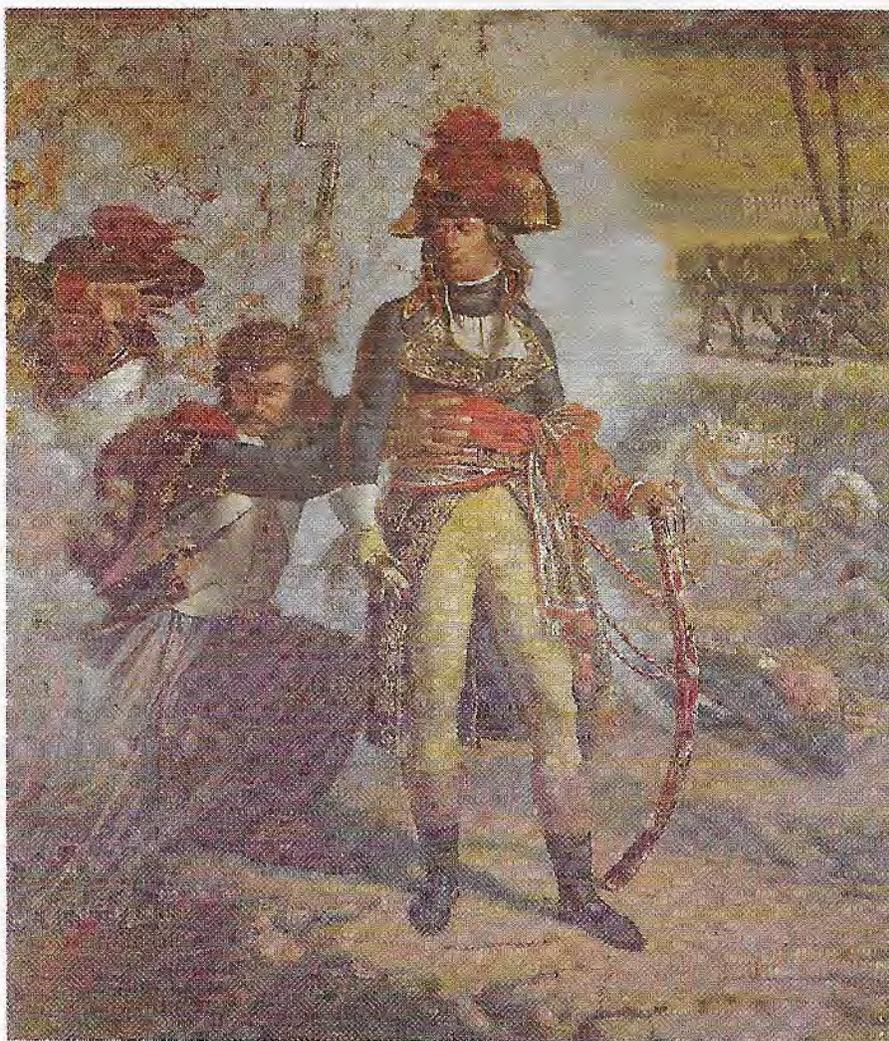
Le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne compte dans ses collections quelque trois cent quatre vingts peintures ou dessins. Rassemblées dès avant le milieu du XIX^e siècle, les premières pièces ont vu leur nombre s'accroître au fil des décennies par le biais d'acquisitions, de dépôts de l'Etat, de dons et de legs. Le plus important d'entre eux fut en 1927 le legs de Claude Guillemaud¹, notable de la ville, qui ajouta cent douze œuvres aux précédentes, doublant ainsi à l'époque le volume des collections. Celles-ci sont aujourd'hui représentatives des écoles flamande, hollandaise, allemande, italienne et française, du XVI^e au XX^e siècle. Mais plus du quart des œuvres conservées portent la signature de peintres locaux, viennois ou dauphinois, nés ou installés dans la région au XIX^e siècle.

Comment se situent ces artistes au milieu des déchaînements esthétiques de leur temps ?

Dans la première partie du siècle, la peinture navigue encore dans les eaux profondes de l'académisme et de ses rigoureux principes. Mais très vite l'heure n'est plus à la soumission aux règles édictées par la

1 - (Lyon, 1829 - Vienne, 1908), greffier près le Tribunal Civil de Première Instance de Vienne de 1865 à 1905.

L'un des tout premiers tableaux à avoir intégré les collections muséales est dû à un artiste né à Vienne, **Jean-Claude Drivet** (Vienne, 1803-id., 1848), sur lequel les archives apportent peu de renseignements. Tout au plus sait-on qu'il fut, à l'école des Beaux-Arts de Lyon, l'élève d'Etienne Rey et Pierre Révoil³, et qu'il collabora par de nombreux dessins à l'ouvrage publié par François Artaud sur les mosaïques antiques du midi de la France⁴. La toile conservée au musée fut donnée en 1853 à la municipalité par un autre artiste viennois parent de Drivet : Jacques-Denis Pilliard⁵.



Jean-Claude Drivet
Napoléon au siège de Saint-Jean-d'Acre
vers 1840 - huile sur toile - H. 2,90 m. ; L. 2,50 m.

3 - Etienne Rey (Lyon, 1789 - id., 1867) ; Pierre Révoil (Lyon, 1776 - id., 1842).

4 - François Artaud (Avignon, 1767 - Orange, 1838), *Mosaïques de Lyon et des départements méridionaux*, Paris, Firmin Didot, 1818-1835.

5 - cf. *infra*

Cette huile sur toile, dont les dimensions honorables conviennent au sujet traité, relate un fait marquant de la campagne d'Égypte engagée de 1797 à 1801 par la France pour lutter contre la domination anglaise en Méditerranée. Ce *Napoléon au siège de Saint-Jean-d'Acre* figure la dernière étape d'une série d'événements : Napoléon, qui n'est encore que Bonaparte, après avoir livré la fameuse bataille des Pyramides et ainsi libéré l'Égypte de l'oppression de la féodalité militaire des mamelouks, décide le retour vers la France. Ce retour se voit compromis par l'amiral Nelson qui détruit la flotte française à Aboukir. Profitant de cette faiblesse et désireux d'entrer en guerre contre Bonaparte, les Turcs lancent l'attaque par la Syrie. Bonaparte prévient la manoeuvre et met le siège devant Saint-Jean-d'Acre où les Turcs se sont rassemblés. Mais il ne pourra prendre la ville et ordonnera la retraite.

Apologie de la grandeur du futur empereur, l'œuvre met en scène un Bonaparte en tenue d'apparat, figure splendide et impavide au milieu de la tourmente. Apologie également du courage de Daumesnil, alors simple soldat, qui s'interpose pour protéger son général de l'explosion. Lui-même sera nommé général, après avoir eu la jambe emportée par un boulet de canon en 1809 à Wagram.

Quelque peu figée, mais bien observée, cette œuvre se situe dans la tradition des peintres de batailles napoléoniennes aux accents romantiques tels Gros ou Girodet. Au-delà de la manière de Drivet se perçoit l'héritage néo-classique de l'enseignement davidien véhiculé par Rey et Révoil. Les détails du paysage au palmier et du Turc enturbanné, qui vont de soi dans toute description de campagne menée par Bonaparte dans ces contrées, confirment également la mode de la peinture orientaliste dont le principal chef de file fut Delacroix : il inaugura en 1832 les voyages en Orient, nouveau passage obligé après l'Italie pour les artistes soucieux de renouveler leur échantillonnage de luminosités.

Le tableau ne paraît pas avoir été inspiré au peintre par l'œuvre d'un autre artiste du début du XIX^e siècle⁶. On pourrait donc supposer qu'il fut entièrement composé par l'artiste, peut-être pour servir d'hommage rétrospectif à l'Empereur et ranimer son souvenir au moment où Louis-Philippe avait fait rapatrier ses cendres, en 1840. Drivet avait alors presque quarante ans, âge correspondant à la maturité certainement il fait montre tant dans la vigueur de sa composition que dans le traitement superbe de Bonaparte. Faute de documents, le mystère du

6 - Communication écrite de Jean Tulard, professeur à la Sorbonne, directeur d'études à l'École pratique des hautes études. Spécialiste de l'iconographie napoléonienne, auteur de *Napoléon dans la peinture : l'histoire de Napoléon dans la peinture*, Paris, Belfont, 1991, Jean Tulard ne relève pas dans le tableau de Drivet une parenté avec d'autres œuvres traitant un sujet similaire.

choix de la représentation de cet épisode particulier du siège de Saint-Jean-d'Acre reste entier pour l'instant.

Une observation un peu plus approfondie de la scène tend à soulever une question : les regards des trois personnages tournés vers la gauche sortent littéralement du cadre pour se fixer sur l'explosion qui, quant à elle, n'apparaît pas. Tout au plus est-elle suggérée par un nuage de fumée sur l'extrême bordure gauche de la toile. Or pour quelle raison, à une époque où la peinture se veut avant tout de lecture facile, l'artiste aurait-il utilisé le subterfuge de la suggestion au lieu de montrer la scène en son entier ? Ne devrait-on pas y voir plutôt la preuve d'une partie qui manquerait au tableau ? Trois éléments pourraient étayer cette hypothèse : la présence du tableau dans les locaux de l'Hôtel de Ville de Vienne lors du mémorable incendie de 1854 ; le bord très irrégulier de la toile surtout sur le côté gauche où devrait être représentée la déflagration -la toile aurait-elle été grossièrement découpée pour enlever une partie abîmée par les flammes, puis refixée sur le châssis ? ; les manques dans la couche picturale plus importants sur le côté gauche que sur le côté droit⁷.

En revanche, un élément intervient en défaveur de cette hypothèse : il existe dans les collections du musée de Vienne un dessin aquarellé traitant le même thème et signé du même Jean-Claude Drivet. La composition est très proche de celle du tableau. Comme dans celui-ci, l'explosion n'est que suggérée. Si l'on interprétait ce dessin comme étant une œuvre préparatoire au tableau final, force serait de constater que ce dernier n'est pas lacunaire.

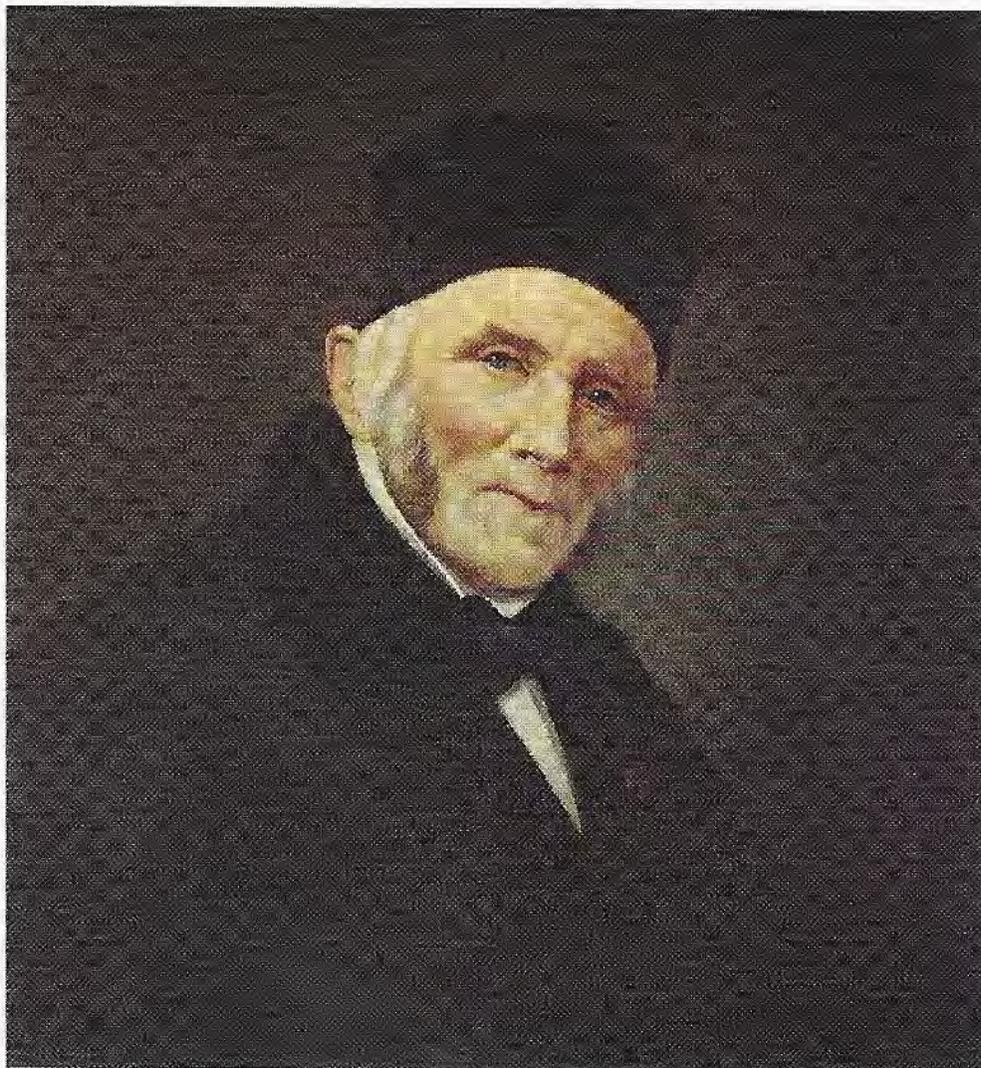
Autre artiste viennois, **Eugène Ronjat** (Vienne, 1822 - [Paris, 1912 ?]) est formé à l'école de dessin de Vienne par Pirouelle et à l'école des Beaux-Arts de Lyon par Jean-Claude Bonnefond⁸. Il expose au Salon entre 1850 et 1869. Portraitiste, on connaît aussi de lui une copie du *Radeau de la Méduse* de Géricault (musée de Rochefort-sur-mer).

Le musée de Vienne conserve plusieurs de ses œuvres, dont un *Portrait de monsieur de Miremont*, donné par l'artiste lui-même en 1876, et le *Portrait de Marie-Antoinette-Claude Chomel, fille de Claude*

7 - Au moment où nous mettons sous presse, un document d'archives vient confirmer ce point de vue. Il s'agit du *Catalogue de la Galerie des tableaux du Musée de Vienne (Isère) - 2 février 1872*, qui précise : "Ce tableau a été complètement détérioré dans l'incendie de la Bibliothèque (3 janvier 1854)" (Vienne, archives du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie).

8 - Jean-Baptiste Jules Pirouelle (Lyon, vers 1806 - Vienne, 1862) ; Jean-Claude Bonnefond (Lyon, 1796 - id., 1860).

Guillemaud, longtemps appelé par erreur *Grand portrait de Madame Guillemaud*⁹, qui fit partie bien sûr du fameux legs Guillemaud de 1927.



Eugène Ronjat

Portrait de monsieur de Miremont

3^e quart XIX^e siècle - huile sur toile - H. 0,65 m. ; L. 0,55 m.

Né en 1769 et originaire d'une vieille famille périgourdine, le chevalier de Teyssières de Miremont fut maire de Vienne de 1816 à 1830. Il releva la situation financière de la ville et fut à l'origine d'importantes améliorations : construction de la halle au blé et d'un abattoir, restauration et remise en fonctionnement des aqueducs romains.

⁹ - Je remercie Roger Dufroid qui m'a permis de consulter ses archives personnelles grâce auxquelles la vérité sur ce portrait a pu être rétablie, ainsi que pour tous les renseignements biographiques qu'il m'a communiqués.

En 1822, il fit transporter les collections d'antiques rassemblées par l'archéologue viennois Pierre Schneyder¹⁰ de l'école de dessin au temple d'Auguste et de Livie. Respecté et apprécié de ses administrés pour ses qualités humaines, il mourut en 1855¹¹. Le portrait qu'en donne Ronjat est celui d'un homme âgé représentant le modèle vers la fin de sa vie, dans les années 1850.



Eugène Ronjat

Portrait de Marie-Antoinette-Claude Chomel, fille de Claude Guillemaud

1882 - huile sur toile - H. 1,90 m. ; L. 1,25 m.

10 - (Héringen (Haute-Alsace), 1733 - Vienne, 1814)

11 - Eléments biographiques extraits du *Guide historique de la ville de Vienne*, 1875.

Marie-Antoinette-Claude Chomel, dont le portrait est ici daté de 1882, était la fille unique du plus important donateur du musée de Vienne, Claude Guillemaud¹². Elle avait épousé Benjamin Chomel en 1881 et mourut l'année suivante à l'âge de 22 ans, après la naissance de sa fille Anne-Françoise-Marie¹³.

Fidèle à sa formation artistique, Ronjat laisse ici deux toiles représentatives d'une peinture très académique, dans le ton sombre et un peu grave des portraits de l'école lyonnaise du XIX^e siècle, tels ceux d'Hippolyte Flandrin¹⁴. Ronjat reste toutefois plus proche de l'enseignement de Bonnefond et à travers lui de certains préceptes de David. Ses portraits offrent une vision plus conforme à la réalité que ceux de Flandrin, en quête constante du Beau Idéal à l'image de son maître Ingres, du moins dans la première partie de sa carrière.

Aucune ride n'est en effet épargnée au chevalier de Miremont, dont la bonhomie et la complicité avec le spectateur sont traduites par un visage légèrement penché et un regard pétillant de malice. Réaliste et psychologique, ce portrait pourrait nous faire dire de Ronjat qu'il procédait comme Maurice Quentin de la Tour qui, rapporté par Diderot, déclarait un siècle plus tôt : "Ils [les modèles] croient que je ne saisis que les traits de leur visage, mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu et les emporte tout entier".

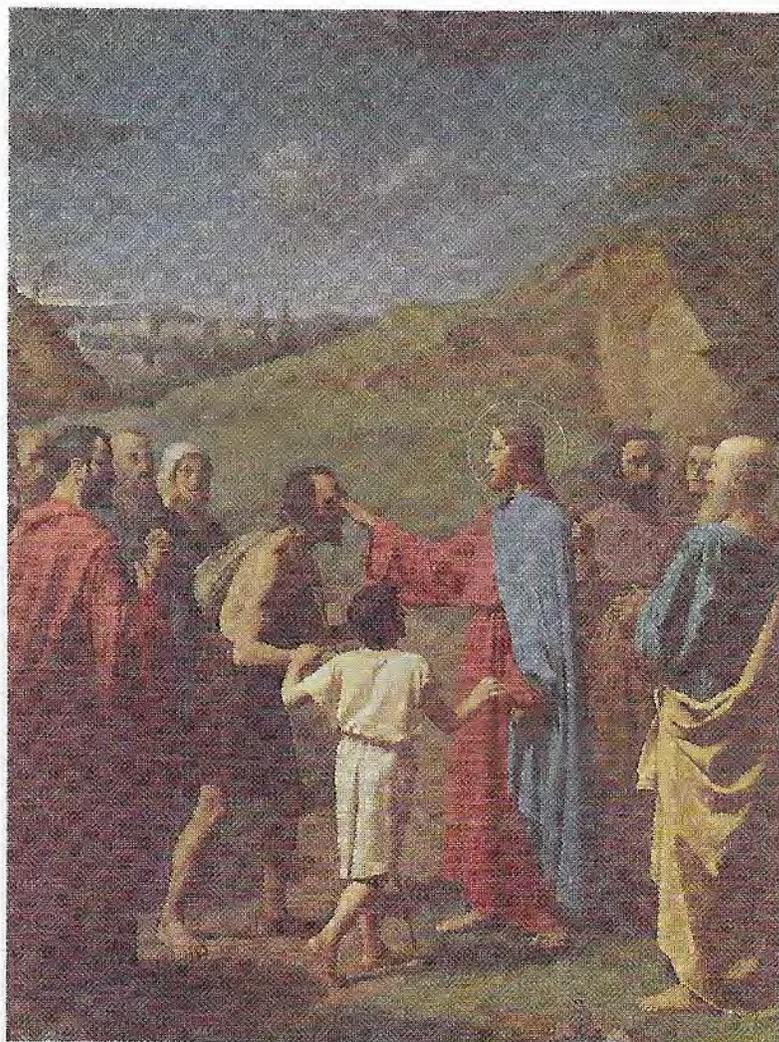
Dans le second portrait, Ronjat se révèle une fois encore parfaitement fidèle aux traits et à l'attitude de son modèle. Il est vrai qu'il exécuta probablement cette oeuvre sur photographie, à la demande de Claude Guillemaud après le décès de sa fille : les similitudes sont frappantes entre l'oeuvre peinte et un cliché reproduit sur l'avis de décès, représentant la jeune femme en buste. Seuls le bas de la robe, le meuble d'appui néo-gothique et les étoffes drapées constituant le fond du tableau ont été recomposés par l'artiste, sans doute à partir d'éléments existant réellement. Il faut souligner le soin de Ronjat à reproduire les détails de la coiffure du modèle, les effets tour à tour mats et brillants de l'étoffe damassée de la robe, les lourds plis satinés des tentures frangées et l'aspect laineux du tapis posé sur le sol.

Autre figure viennoise, **François Grellet** (Vienne, 1838 - id., 1908) entre en religion chez les frères de la Doctrine Chrétienne à Paris en 1853. Il reprendra la vie laïque en 1871. Il échappe ainsi à sa belle-mère qui refuse de le laisser s'adonner à la peinture ainsi que son frère

12 - cf. introduction et note 1.

13 - Vienne, Archives communales, Etat-Civil.

14 - (Lyon, 1809 - Rome, 1864)



François Grellet

La guérison de l'aveugle

1869 - huile sur toile - H. 2,00 m. ; L. 1,47 m.

Alexandre. Ce dernier lui transmet à travers ses propres principes l'enseignement d'Horace Vernet dont il avait été l'élève. Barrias fait également partie de ses professeurs. Il reçoit donc une éducation artistique très académique qui se perçoit dans ses œuvres. Peintures d'histoire, portraits et scènes tirées du Nouveau Testament demeurent les sujets qu'il traite le plus souvent. Présent au Salon à partir de 1865, il y obtient une médaille en 1873, et remportera d'autres récompenses dans diverses expositions de province.

Donnée à la Ville par le peintre de son vivant et datée de 1869, *La guérison de l'aveugle* reflète le goût de l'artiste pour l'illustration des textes bibliques, réminiscence supposée de son passage en religion. Il représente ici Jésus guérissant l'aveugle Bartimée devant la ville de Jéricho selon l'évangile de saint Marc¹⁵.

15 - (10, 46)

Bien qu'il n'ait pas été son élève, l'influence d'Hippolyte Flandrin, et à travers lui d'Ingres, est présente dans le choix du thème et dans sa manière : dessin aux contours précis et reliefs peu marqués, touche très lisse, composition en frise, qui ne sont pas sans rappeler les Primitifs italiens et signent une certaine adhésion au mouvement pré-raphaélite né dans la première moitié du siècle.

Compatriote du précédent et également peintre de sujets religieux, **Jacques-Denis Pilliard** (Vienne, 1811 - id., 1898) reçoit aussi une éducation très classique.



Jacques-Denis Pilliard

L'évanouissement de la Vierge

1843 - huile sur toile - H. 0,98 m. ; L. 1,26 m.

En 1827 il est élève de Lefèvre successeur de Schneyder à l'école de dessin de Vienne. De 1830 à 1834, il suit les cours de Bonnefond à Lyon, avant d'intégrer l'atelier du Lyonnais Victor Orsel¹⁶ installé à

¹⁶ - (Oullins, 1795 - Paris, 1850)

Paris. Il voyage à Florence, Venise et Rome où il se fixe en 1837. Il y rencontre Ingres, se passionne pour Raphaël et Poussin, lit les auteurs classiques grecs et latins dans le texte pour mieux s'imprégner de leur discours, ainsi que les auteurs italiens de la Renaissance et français du XVII^e siècle. Il travaille beaucoup sur les fresques de Pompéi. Son inclination le pousse à la peinture religieuse : on connaît à Vienne le *Martyre de saint André et son apothéose* -initialement à l'église Saint-André-le-Bas, aujourd'hui non localisé- et *L'évanouissement de la Vierge*.

Ce dernier tableau est longtemps resté au musée du Luxembourg avant d'enrichir les collections viennoises sous forme de dépôt de l'Etat en 1892. Il avait obtenu une troisième médaille au Salon de 1843.

Dans cette œuvre peinte à Rome l'année même du Salon, Pilliard fait une brillante démonstration de sa manière. Il adopte le parti d'un dessin travaillé et précis, d'une matière picturale peu dense et très étirée. Venue de la gauche, une lumière crue, presque violente, accentue le caractère dramatisant de la scène. Elle diffuse sur les visages, les étoffes et les roches, des lueurs grises et violacées traduisant l'éclat blafard des éclairs dans les brusques ténèbres. Elle contribue à augmenter l'impression de malaise déjà contenue dans le sujet : la douleur de la Vierge qui défaille, soutenue par deux anges, alors qu'à l'arrière-plan le Christ monte au Calvaire.

Pilliard choisit de décrire une scène à caractère plus anecdotique que le sujet principal, la Passion du Christ, qu'il relègue sur un plan intermédiaire. Le procédé n'est pas nouveau : dans une orientation toute maniériste, Pieter Aertsen¹⁷ l'employait déjà dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, laissant parfois le premier plan de ses peintures religieuses non pas à des scènes de genre mais à d'imposantes natures mortes. Pilliard rappelle par sa démarche son désir de suivre la voie de son instructeur Bonnefond qui s'était dégagé de la leçon de David, préférant la scène de genre à la peinture d'histoire. On pourrait en effet qualifier cette œuvre de "scène de genre religieuse". La dimension théâtrale, la grandiloquence et l'ardeur néo-classiques, en principe réservées aux grands thèmes mythologiques ou religieux, n'en sont pourtant pas absentes. C'est là un bon exemple de détournement des principes davidiens au service d'un sujet moins important dans l'échelle des valeurs historiques.

Auteur d'une quarantaine d'œuvres à caractère religieux, Pilliard fut un des promoteurs de ce mouvement de peinture Renaissance dont Hippolyte Flandrin est resté le maître incontesté dans la première moitié du XIX^e siècle. Il se montre ainsi le digne héritier de son maître

17 - (Amsterdam, 1507 ou 1508 - id., 1575)

Orsel, dont la carrière fut influencée par Johann Friedrich Overbeck¹⁸, chef de l'école allemande pré-raphaélite.

Si son inclination le pousse à la peinture religieuse, Pilliard s'essaie aussi à d'autres genres.

Entré dans les collections viennoises en 1899 grâce à un don de l'artiste, le *Portrait de Pilliard père* (huile sur toile, H. 0,47 m. ; 0,38 m.) est traité avec un réalisme surprenant. On y retrouve le fort éclairage de *L'évanouissement de la Vierge*. Le peintre oppose une palette de bruns nuancés de vert ou de bleu sombre pour le fond et le vêtement, à une gamme d'ocres clairs parfois mêlés de rose pour le visage, et finit par une touche de blanc presque pur réservée au col de la chemise, réussissant à accrocher la lumière de façon magistrale. Il met ainsi en relief la partie droite du visage, décrivant avec précision, comme éclairé par le matériel puissant d'un photographe pour une séance de pose, le visage buriné et empreint d'une certaine lassitude du père vieillissant. La forte personnalité qui fut sans doute celle de son père transparaît encore au travers de ce contraste d'ombres et de lumières, rythmé par les diagonales incisives du bonnet et du col de la veste.

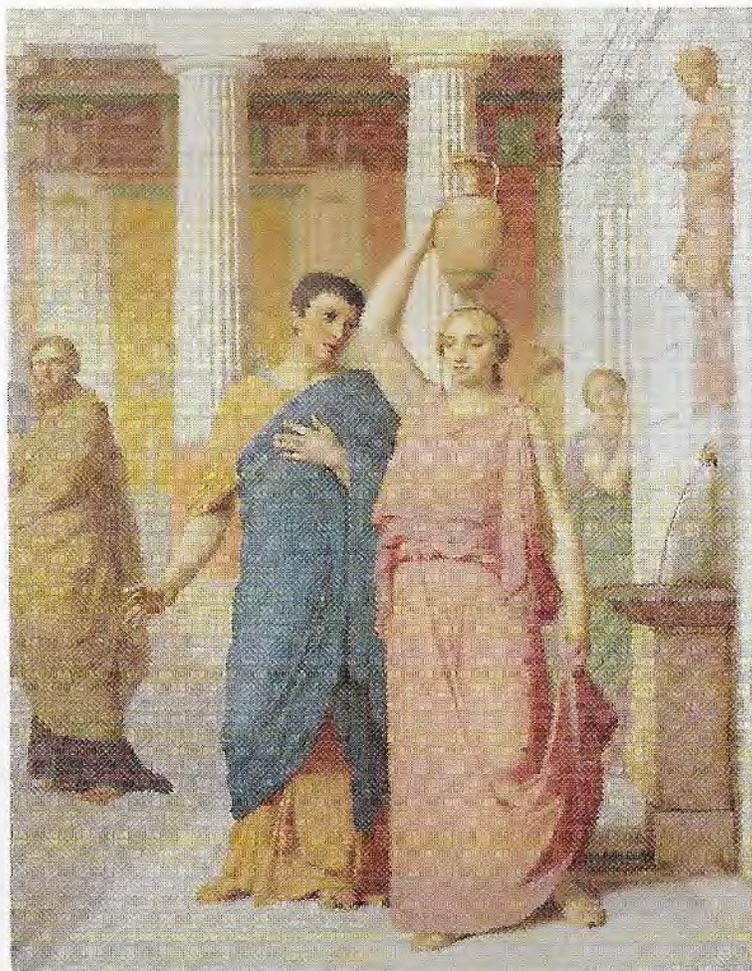
Acquise en 1888, la *Dame albanaise à la fontaine* (huile sur toile, H. 0,30 m. ; L. 0,23 m.) se situe à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre. La pose pleine de fraîcheur du modèle n'est pas sans rappeler certains portraits de Corot. On découvre dans ce tableau, travaillé dans une manière assez éloignée de celle des précédents, un autre Pilliard, moins figé, posant de façon très libre les touches colorées sur la toile. Il en résulte une oeuvre au ton très spontané, traitée à la façon d'une esquisse, qui n'empêche toutefois pas le peintre d'apporter un soin particulier au rendu des étoffes du vêtement. Le paysage qui constitue l'arrière-plan reste en revanche un peu plat. Pilliard a visiblement reporté toute son attention à l'étude de la figure féminine. Il ne serait pas surprenant que cette oeuvre, à la lumière d'une découverte, se révèle préparatoire à un tableau de plus grande envergure.

Autre scène de genre et autre sujet à consonance latine, *Femme romaine portant une cruche sur la tête*, datée de 1856, rejoint au musée les oeuvres de Pilliard par le biais du legs Gris-Donnat de 1942.

Inspirée de la vie quotidienne romaine dans l'Antiquité, elle s'appuie probablement sur les études faites par Pilliard à Pompéi. Elle présente les tons mats et clairs de la peinture à fresque, sous-tendus par un dessin extrêmement précis. Archéologue-amateur éclairé, l'artiste cède sans doute à la mode romantique de l'époque -héritée des pratiques du XVIII^e siècle- qui voulait que l'on dispose, qui sur sa gravure, qui sur

18 - (Lübeck, 1789 - Rome, 1869)

son dessin ou son oeuvre peinte, l'ensemble des trouvailles faites sur le terrain souvent en divers endroits, apportant peut-être de cette manière la preuve de son efficacité archéologique ! Il peint ainsi dans un espace réduit qui paraît être un atrium, comme l'indiquent les rais de



Jacques-Denis Pilliard

Femme romaine portant une cruche sur la tête
dit aussi *Scène de la vie romaine*

1856 - huile sur toile - H. 0,67 m. ; L. 0,53 m.

lumière arrivant en oblique du haut des colonnes, une petite fontaine, des peintures murales, des colonnes doriques, des chapiteaux corinthiens et des pilastres cannelés avec une précision scientifique toute relative. Les personnages portent des vêtements assez fidèles à la réalité romaine du moins telle qu'elle subsiste dans la mémoire collective. Mais certains paraissent intemporels voire anachroniques : le personnage aux allures de prophète situé sur la gauche aurait aussi bien pu figurer dans la composition d'un Pérugin, ou encore la figure masculine portant un chapeau dans le fond du tableau évoque les modèles retenus par un Teniers pour ses tavernes.

Etienne Rey (Lyon, 1789 - Vienne, 1867), élève à Lyon de Pillement, Cogell¹⁹ et Révoil, devient professeur à l'école de dessin de Vienne en 1814 où il forme notamment Jean-Claude Drivet et Tony Zacharie²⁰. Il est nommé conservateur du musée de la même ville de 1816 à 1822, année au cours de laquelle il retourne à Lyon pour enseigner à l'école des Beaux-Arts. Lors de son séjour à Vienne, il étudie les ruines et publie un peu plus tard un ouvrage comprenant des planches représentant les monuments et vestiges archéologiques des époques romaine et médiévale²¹. Au milieu du siècle, il voyage avec l'architecte lyonnais Antoine Chenavard²² jusqu'au Moyen-Orient d'où il rapporte de nombreux dessins qui feront l'objet d'une publication²³. Peintre d'architectures, il expose à Lyon et Paris entre 1819 et 1862.



Etienne Rey

Vue de Vienne à l'époque romaine

1860 - huile sur toile - H. 1,80 m. ; L. 2,72 m.

19 - Jean Pillement (Lyon, 1728 - id., 1808) ; Pierre Cogell, peintre ordinaire de la Ville de Lyon (Stockholm, 1734 - Lyon, 1812).

20 - cf. *infra*

21 - *Monuments romains et gothiques de Vienne en France, dessinés et publiés par Etienne Rey [...] suivis d'un texte historique et analytique, par E. Vietty [...]*, Paris, Firmin Didot, 1831.

22 - (Lyon, 1787 - id., 1883)

23 - *Voyage en Grèce et dans le Levant, fait en 1843-1844, par A.-M. Chenavard, architecte, E. Rey, peintre [...] et J.-M. Dalgabio, architecte*, Lyon, 1846.

Une reconstitution peinte de la ville antique intitulée *Vue de Vienne à l'époque romaine* fait partie des collections du musée de Vienne depuis 1907. Conservée jusqu'alors au musée des Beaux-Arts de Lyon, elle fit l'objet d'un dépôt "à durée indéfinie"²⁴.

Daté de 1860 et exposé au Salon de Lyon en 1861, le tableau a été réalisé d'après un dessin qu'Etienne Rey avait exécuté quelque trente ans auparavant en vue de la publication de son ouvrage sur les monuments romains et gothiques de Vienne. De ce dessin, non retrouvé actuellement, il ne subsiste que la planche lithographiée par le graveur parisien C. Constans²⁵.

On pourrait penser, parfois à juste titre, que tout comme Pilliard, Etienne Rey sacrifie à une certaine mode du XIX^e siècle romantique et décrit des architectures purement hypothétiques voire totalement imaginaires. Mais la notice qu'il signe en accompagnement de l'estampe est celle de l'archéologue scrupuleux qu'il dut être lorsqu'il faisait des relevés de monuments anciens. Elle apporte les éclaircissements nécessaires à la compréhension de l'oeuvre et de la démarche de son auteur :

"Vue de Vienne antique rétablie, d'après les débris qui subsistent, telle à-peu-près qu'elle était du temps des Romains.

Cette vue d'un nouveau genre n'est point, comme celles de Piranesi, composée d'imagination : le local est portrait, et, quant aux édifices, nous n'avons fait que les relever de leurs ruines. A la vue de ce superbe ensemble, on a d'abord peine à croire qu'il ait existé : tant nos idées retrécies par nos constructions mesquines sont éloignées de la magnificence romaine ! Cependant, n'en déplaise à notre vanité, c'est là l'image fidèle de la municipalité viennoise, et c'est ainsi que les *Quirites* entendaient la décoration d'une ville de province.

Il est vrai que la situation pittoresque de cette cité, ainsi que l'aspect que nous avons choisi, ajoutent beaucoup à l'effet. Mais, dans notre restauration, il n'y a rien qui ne soit motivé par les ruines ou par des documents authentiques (1). Le point de vue est pris des environs du théâtre, en face du pont qui unissait les deux montagnes, et à la jonction de l'une des deux routes d'Italie avec celle de Marseille. La ville descend par échelons jusqu'au bord du Rhône. La citadelle, avec ses tours et ses temples, domine le tableau ; à ses pieds, l'amphithéâtre couronne le plateau qui porte le temple de Jupiter et celui de Mars, que cache de ce côté le palais impérial. De ce lieu, l'on descend, par deux grands escaliers, d'abord au vaste édifice des thermes, ensuite à la place publique. Le prétoire et le temple d'Auguste se voient à gauche, à l'extrémité du tableau, dans l'enceinte du Forum entourée de portiques. Le cinquième et dernier degré est couvert de maisons particulières jusqu'auprès du fleuve, sur lequel on distingue la flotte romaine à l'ancre dans le port. Au-delà, et sur la plaine qui s'étend le long de la rive droite, sont disséminés des temples, des palais et des maisons de campagne, jusqu'à l'ancien *Oppidum*, qu'a remplacé le village de Saint-Romain. Au milieu, apparaît, dans l'éloignement, une partie des fortifications du *mont du Salut*. Le Rhône se perd vers le nord entre les monts Allobroges et les monts Séguisiers, qui bornent l'horizon [...].

24 - Vienne, Archives communales, Q 21.

25 - cf. note 21, planche 1re bis.

(1) [...] Le manuscrit de Schneyder nous a été utile, principalement pour certaines ruines qu'il a eu occasion de fouiller et de mesurer avant leur destruction. La décoration de la plupart de ceux qui ont disparu s'est conservée, en fragments, dans le Musée. Ceux qui connaissent l'ancien plan de Rome qu'on voit au Capitole ne seront pas surpris de la magnificence de Vienne."

De par sa facture extrêmement précise et sa touche lisse et froide, cette huile sur toile est très représentative de l'école lyonnaise dont Baudelaire avait dit au Salon de 1845 : "[C'est] Le baigne de la peinture - l'endroit du monde connu où l'on travaille le mieux les infiniment petits".

La netteté appuyée du dessin se trouve cependant adoucie par l'emploi d'une gamme de tons rompus mêlant les bruns clairs, les ocres et les verts. Une frange réduite de ciel bleu éclaire l'ensemble dans lequel prédomine la lumière tiède d'un soleil couchant. L'arrière-plan se fond en collines brumeuses chères aux paysagistes lyonnais tels Grobon, Duclaux, Bellay ou Guindrand²⁶, dans la lignée desquels l'artiste se situe par sa formation et sa manière. Mais le sujet traité reste rare : aux XVIII^e et XIX^e siècles, il est plus courant de trouver des dessins de ruines antiques que des reconstitutions composant le sujet principal d'une œuvre peinte.

Le ciel occupe près de la moitié de la toile, mais la représentation de la ville n'en souffre en aucune façon : l'effet de ciel immense accentue encore l'impression de majesté qui semble bien avoir été le souci premier de Rey. Il n'hésite pas, dans la version peinte, à prendre plus de recul par rapport à la vue d'ensemble que dans la version gravée. Si la précision du détail architectural y perd, le champ de vision y gagne en étendue, à la façon d'une prise de vue au grand angle avant la lettre !

C'est bien là un des éléments que l'on pourrait reprocher à l'artiste : à trop vouloir consigner dans l'espace de sa toile le plus grand nombre d'édifices, il fausse quelque peu les dimensions réelles de la Vienne romaine, défaut moins perceptible dans sa gravure²⁷. D'où certaines erreurs d'appréciation des perspectives : sur la gauche, le forum semble à l'étroit et le temple d'Auguste et de Livie trop excentré dans son enceinte ; au-delà, la partie de la cité où sont édifiées des maisons est trop étendue vers le nord ; le coude du Rhône au niveau de l'actuel

26 - Jean-Michel Grobon (Lyon, 1770 - id., 1853) ; Antoine Duclaux (Lyon, 1783 - Sainte-Foy-les-Lyon, 1868) ; Jean-François Bellay (Lyon, 1789 - Rome, 1858) ; Antoine Guindrand (Lyon, 1801 - Lyon 1843).

27 - Cet article n'a pas l'ambition de se vouloir archéologique. Pour des études précises sur la topographie antique de Vienne, se référer à l'ouvrage déjà ancien d'André Pelletier *Vienne antique*, Roanne, 1982, aux travaux récents des équipes archéologiques dont les comptes rendus et bilans paraissent dans le Bulletin de la Société des Amis de Vienne et dans les revues spécialisées.

site de Saint-Romain-en-Gal paraît très éloigné de la ville ; enfin l'esplanade située au centre de la toile présente trop d'ampleur d'est en ouest.

En revanche, que la ville ait été édifée "par échelons jusqu'au bord du Rhône", ainsi que Rey le précise dans sa notice, ne fait aucun doute vu la configuration topographique. Avec un désir évident de magnifier les lieux, il privilégie l'axe qui descend par degrés depuis la "citadelle" jusqu'au forum. Il opte pour une mise en scène théâtrale et place le *decrecendo* des monuments sur le plan intermédiaire baigné de lumière et mis en valeur par le premier plan dans l'ombre.

Ce même premier plan sombre, qui sert picturalement de repoussoir à l'ensemble, décrit un imposant ravin. Celui-ci semble à sa place puisque le peintre signale que "Le point de vue est pris des environs du théâtre". On sait que le monument que l'on prenait à l'époque pour le théâtre était l'odéon que nous connaissons aujourd'hui.

On sait également que le ravin existait avant les années 1830 -et donc *a fortiori* dans l'Antiquité- alors que les travaux d'aménagement urbain et la canalisation du ruisseau Saint-Marcel qui coule au fond n'avaient pas encore commencé.

Contrairement à la gravure qui en est dépourvue, ses dimensions l'exigeant sans doute moins (H. 0,289 m. ; L. 0,468 m.), le premier plan du tableau est riche d'éléments visant à évoquer pour le spectateur la vie quotidienne de l'époque. Rey peint pêle-mêle des tuiles romaines, un sarcophage orné de larves, une statue équestre, un milliaire portant la mention gravée que l'on établit comme erronée aujourd'hui "VIA AURELIA". Les personnages de convention, traditionnellement présents dans les paysages depuis le XVII^e siècle, sont drapés dans des tuniques longues et colorées pour les femmes, courtes pour les hommes. Des légionnaires faisant une halte contribuent aussi à faire "couleur locale". Ils figurent à proximité d'une voie romaine au pavement bien observé. Or en 1979, les fouilles effectuées sur le site du parking Saint-Marcel dévoileront la présence de dalles romaines en remploi, certifiant de manière fortuite les observations des archéologues du siècle précédent. A noter que l'artiste commet quelques maladresses dans le rendu anatomique de ses personnages et dans l'évaluation de leur taille par rapport au point de vue d'où il les peint, confirmant ainsi involontairement sa spécialité de peintre d'architectures !

Si sa soif de descriptions le fait parfois dériver dans la pure fantaisie -il érige un obélisque imaginaire à l'intérieur du forum...- Rey fonde souvent ses représentations sur des faits scientifiques, sur des résultats objectifs de fouilles exécutées de son temps. C'est ainsi qu'il peint, le

long du ruisseau Saint-Marcel, en arrière du ravin, un énorme mur aux arases de briques supportant les terrasses construites. Arcis de Caumont²⁸ avait en effet mentionné ces arases de briques en 1855, précédemment observées au moment de la construction des abattoirs dans les années 1830.

De même il appuie sa représentation de temples -placés, avec le palais impérial, dans l'axe du petit pont de pierre franchissant le ravin- sur des trouvailles archéologiques : comme il l'indique dans son ouvrage *Le guide des étrangers à Vienne*²⁹, on avait dégagé des blocs monumentaux à cet endroit en 1817, ainsi qu'une inscription dédiée à Mars.

En revanche, qu'il ait dédié à Jupiter le temple situé immédiatement dans le prolongement du pont relèverait plutôt des clichés du XIX^e siècle calquant volontiers l'organisation des villes romaines provinciales sur celle de Rome. Sa description du palais impérial et des thermes procède de ce type de raisonnement : toute grande cité se devait de posséder de tels bâtiments. Rey dote son tableau d'un palais -coiffé de surprenantes coupoles- et d'un vaste complexe de bains publics à colonnade -curieusement surmonté d'un édifice rappelant l'Érechthéion !

En contrebas figurent les murs à redents dont une partie est toujours en élévation dans ce que l'on nomme aujourd'hui le jardin de Cybèle. Selon l'hypothèse du siècle dernier ils enfermaient un escalier monumental menant du forum à la plate-forme supérieure. Les investigations des années 1950-1960 penchaient en faveur de l'existence d'un théâtre des Mystères. La proposition actuelle serait celle d'un auditorium à gradins, marque d'une grande cité.

Lorsque les faits scientifiques viennent à manquer, Rey retient les simples observations et hypothèses archéologiques de son temps. Les résultats se révèlent souvent en désaccord avec ceux des fouilles ultérieures. C'est le cas en ce qui concerne son amphithéâtre, dont il figure la partie occidentale : un mur semi-elliptique à deux niveaux d'arcades. Comme l'indique clairement son *Plan de Vienne ancienne et moderne*³⁰, on pouvait distinguer les fondations d'un petit théâtre, et une partie des gradins d'un autre édifice de spectacle. Or, en toute

28 - "Du respect que l'on porte aux inscriptions antiques dans la ville de Vienne", *Bulletin Monumental*, 1855.

29 - *Le guide des étrangers à Vienne (Isère) ou aperçu sur ses monumens anciens et modernes ses établissements publics et manufactures. Par M. REY, Directeur du Musée, et Professeur de l'École Royale de Dessin.*, Lyon, 1819.

30 - Plan édité dans *Le guide des étrangers à Vienne*, cf. note précédente.

logique, celui-ci ne pouvait être qu'un amphithéâtre puisque le théâtre était déjà identifié. Le XX^e siècle a démontré que la logique était tout autre, l'amphithéâtre se révélant être un théâtre semi-circulaire à mur occidental droit, et l'ancien petit théâtre étant par conséquent réhabilité en odéon.

Suivant une démarche identique, le peintre fait de la rive droite du Rhône une évocation qui paraît bien lacunaire, mais qui correspond à la connaissance que l'on en avait à l'époque : pas de trace de cette zone occupée de manière très dense mise au jour plus tard, pas de trace de cette prolongation urbaine au-delà du fleuve. Pour Rey comme pour les archéologues du XIX^e, il s'agit d'un site rural planté par endroits de quelques maisons de campagne, doté d'aqueducs dont l'existence n'obéit encore aujourd'hui qu'à de fortes présomptions, et d'un joli petit port non encore attesté.

Il faut souligner la minutie extrême avec laquelle le peintre évoque les petits bâtiments d'ocre clair, posés de la pointe du pinceau sur les bords herbeux du fleuve, avec une délicatesse qui n'est pas sans rappeler les fonds paysagés des scènes religieuses d'un Van Eyck ou d'un Van der Weyden.

Le même soin préside à l'exécution du rempart sur les hauteurs de la rive gauche, au centre de la toile. Rey se montre fidèle au plan relevé par Schneyder en 1760. Le point de vue choisi pour l'ensemble du tableau ne lui permet d'en dévoiler qu'une petite partie, celle qui fut édifiée sur le mont du Salut plus connu sous le nom de mont Salomon. On sait que ce rempart de prestige -et non de défense- avait été construit au début du I^{er} siècle de notre ère. Il comptait une cinquantaine de tours et s'étendait sur sept kilomètres environ : un des plus grands remparts de la Gaule romaine. Il passait du mont Salomon au mont Arnaud, puis à la vallée de la Gère, aux collines Sainte-Blandine et Saint-Just, et enfin redescendait dans l'axe de l'actuel cours Brillier.

La présence d'une forteresse à l'extrémité du mont du Salut semble être une transposition du château médiéval de la Bâtie que Rey avait sous les yeux. Sans doute avait-il supposé l'existence d'un bâtiment défensif de ce type à l'époque romaine.

Sa démarche est la même pour la citadelle qui domine la ville sur la droite du tableau. Il anticipe de quelques siècles la mise en place du système de défense du Bas-Empire et du Moyen Âge dont il subsistait des vestiges. Obéissant une fois de plus aux visions de son époque et fondant son raisonnement sur la position particulièrement élevée de ce site, il l'érige en capitole et y installe des temples, comme il se doit dans toute prestigieuse cité. A l'heure actuelle on pense effectivement

qu'une aire sacrée existait en ce lieu. Mais plutôt qu'un capitole, on y voit des édifices culturels qui pourraient être en relation avec le théâtre situé immédiatement en contrebas.

Etienne Rey lègue ici, dans les dernières années de sa vie, le fruit du travail passionné de l'archéologue doublé de la manière achevée du peintre formé à l'école lyonnaise. Dans un esprit très XIX^e siècle, il mêle les éléments scientifiques révélés par les trouvailles archéologiques aux résultats souvent hypothétiques des simples observations effectuées sur le terrain. Il opère parfois par analogie en transposant les monuments étudiés lors de ses voyages en Italie, en Grèce ou en Asie Mineure. Enfin il se fait traducteur des clichés propres à son siècle. Il en résulte une oeuvre qui, au-delà de sa valeur picturale, restitue le fier regard de l'amateur de son temps sur l'ancienne cité romaine³¹.

L'Antiquité, et plus précisément la mythologie, est aussi sujet d'inspiration pour **Jean-Baptiste Poncet** (Saint-Laurent-de-Mure, 1827 - Lyon, 1901). Elève d'Hippolyte Flandrin à Lyon, il s'illustre avec une médaille pour la peinture en 1861 et pour la gravure en 1865. Il expose à Paris à partir de 1857 et se voit également attribuer une médaille à Vienne en 1873. En 1901, l'artiste fait don à la Ville de plusieurs toiles, dont *Le couronnement d'Ariane par Bacchus* et un *Autoportrait*.

Peint vers 1860-1870, *Le couronnement d'Ariane par Bacchus* est une oeuvre inspirée des *Métamorphoses* et de *L'Art d'aimer* d'Ovide. Ce fameux épisode mythologique retrace l'histoire de la rencontre de Bacchus et d'Ariane sur l'île de Naxos : séduite puis abandonnée par Thésée alors qu'elle l'avait précédemment aidé à vaincre le Minotaure et à sortir du labyrinthe par le moyen que l'on sait, Ariane reçoit la visite de Bacchus qui, fasciné par sa beauté, s'éprend d'elle et lui offre en présent de noces un diadème d'or façonné par Vulcain. Le thème fut très souvent représenté, au cours du XVII^e siècle notamment par Poussin ou Lesueur, ainsi qu'au XVIII^e siècle par Coypel, Natoire, De Troy, Bertin, La Fosse ou Lagrenée, dans des oeuvres d'où émane une sensualité teintée d'érotisme représentative des codes picturaux de l'époque.

Point de sensualité ni d'érotisme chez Poncet qui exécute ici une toile lisse et froide répondant fidèlement aux préceptes de la prude et rigoureuse école académique du XIX^e siècle. Point d'atmosphère de fête et

31 - Je remercie Roger Lauxerois, conservateur des musées de Vienne, pour les indications archéologiques qu'il a bien voulu me fournir, ainsi que Michèle Woinet, animatrice du patrimoine.

de débauche présidant aux représentations du siècle précédent. Il ne subsiste que deux sages petits Amours de l'imposant cortège de figures mythologiques enivrées accompagnant habituellement Bacchus. Celui-ci apparaît aussi particulièrement réservé, loin du personnage entreprenant campé par des Coypel ou De Troy. Mais si le peintre ne parvient pas à rendre la couleur sensuelle des Arianes du XVIII^e siècle, peut-être était-ce bien là son souci : alors que la plupart des artistes la représentent "vêtue d'une tunique retroussée, les pieds nus, ses cheveux couleur de safran flottant sur ses épaules" selon Ovide³², Poncet



Jean-Baptiste Poncet

Le couronnement d'Ariane par Bacchus

vers 1860-70 - huile sur toile - H. 2,00 m. ; L. 1,05 m.

³² - *L'Art d'aimer*, I, v. 555-556.

lui choisit une nudité inspirée de Catulle. Ariane, en proie au violent désespoir d'avoir été abandonnée, lacère ses vêtements : "Plus de bandeau dont le fin tissu retienne sa longue chevelure, plus de voile léger qui couvre sa poitrine, mise à nue ; plus d'écharpe délicate qui emprisonne sa gorge blanche comme le lait ; tous ces ornements ont glissé de tout son corps."³³

Jean-Baptiste Poncet reste proche de la manière de l'école de son maître lyonnais, avec un pinceau peu chargé, un dessin précis, des volumes peu évoqués et un rendu porcelainé des chairs, où se retrouve l'influence d'Ingres. Il adopte la formule très classique de la composition pyramidale, dont la tête de Bacchus formerait le sommet et la ligne continue des Amours et d'Ariane la base, servie par une palette colorée aux tons volontairement insaturés.

Facture identique dans un *Autoportrait* (huile sur toile, H. 0,56 m. ; L. 0,48 m.) probablement exécuté par Poncet vers 1860. On retrouve l'éclairage venant de la droite employé par Jacques-Denis Pilliard dans le *Portrait de Pilliard père*. Mais à la différence de celui-ci, traité en zones franches de lumière et d'ombre, l'*Autoportrait* de Poncet semble baigné d'un voile de brume. Ce procédé renforce une évidente et ingresque volonté d'idéalisation apprise à l'école des Flandrin, traduite par un visage parfaitement lisse sur lequel la lumière diffuse gomme volontairement -même si le modèle est assez jeune- toute ride d'expression, par une attitude hiératique et un regard perdu dans quelque rêverie. A l'image de Pilliard cette fois, Poncet utilise pour le costume une gamme restreinte de bruns sombres mêlés de vert et de bleu. Il en retient un vert dégradé et nuancé de gris pour le chapeau qui se détache avec brio sur un fond travaillé avec la même palette et de façon uniforme afin de ne pas distraire l'oeil du spectateur. Dans la main droite touchant le bord inférieur du tableau, le pinceau signe en forme d'attribut l'appartenance du modèle à la corporation des peintres.

Jean-Baptiste Némoz (Thodure, 1834 - Paris, 1897) travaille à Paris avec les très académiques Cabanel et Picot. Il expose au Salon entre 1864 et 1900 des scènes de genre, des portraits, mais surtout des sujets mythologiques.

Némoz achève *Le Paradis perdu*, toile de grandes dimensions, en 1878. L'oeuvre est déposée par l'Etat au musée de Vienne l'année suivante.

33 - Catulle, *Poèmes*, I.XIV, pp. 65-68. Traduction française de Georges Lafaye, Les Belles Lettres, Paris. Les références des notes 32 et 33 sont tirées des notices du catalogue d'exposition *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Fort Worth (Texas) et Paris, 1991.

Dans cette œuvre Némoz abandonne la mythologie au profit d'un thème biblique. Il suit ainsi les traces de Cabanel qui, en 1867, avait travaillé sur le même sujet à l'occasion d'une commande du roi Louis II de Bavière, oeuvre aujourd'hui détruite mais dont le musée Fabre de Montpellier conserve deux esquisses.



Jean-Baptiste Némoz

Le Paradis perdu

1878 - huile sur toile - H. 2,50 m. ; L. 1,70 m.

L'histoire du péché originel fut maintes fois traitée au cours des siècles, tant en peinture qu'en sculpture. Beaucoup d'artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle interprètent ce thème, sans doute inspirés par la traduction de Chateaubriand du *Paradis Perdu* de Milton parue en 1863³⁴. On connaît cependant plus de représentations de la Tentation ou de l'expulsion du Paradis terrestre que de l'épisode qui les suit immédiatement : le moment où Adam et Ève se retrouvent hors du jardin d'Eden et méditent sur leur sort.

Némoz en propose ici une version originale. Alors qu'en règle générale un décor de végétation luxuriante est planté -comme chez Michel-Honoré Bounieu au XVIII^e siècle³⁵- il choisit de décrire un lieu désertique, d'une infinie tristesse minérale, sans la moindre allusion végétale. Cet environnement de roches sombres, travaillées dans un camaïeu de bruns, n'évoque en rien le Paradis. Celui-ci semble bel et bien perdu : même le serpent a disparu, préférant sans doute rester dans le fouillis d'arbres habituellement décrit par les peintres !

Comme Poncet dans *Le couronnement d'Ariane par Bacchus*, Némoz exécute une toile de facture parfaitement académique. La description anatomique des corps et des carnations paraît toutefois plus vraisemblable dans son rendu presque photographique que les chairs porcelainées volontairement sans relief de Poncet. Némoz privilégie l'importance des personnages en les campant en gros plan. Entièrement nus, ceux-ci ne répondent pas à la description de l'Ancien Testament : "Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes."³⁶ Leur attitude prostrée cadre parfaitement avec la tristesse du décor : le poids du péché originel est presque palpable sur les épaules d'Adam qui se voûte et détourne son regard. La honte d'Ève plus grande encore, qui baisse la tête et ose à peine lever les yeux sur le spectateur. Seul le pâle rayon lumineux caressant les corps apporte quelque douceur, et peut-être quelque espoir, à la sécheresse de l'ensemble. Un joli effet de lumière rasante passe sur les épaules d'Adam et illumine de reflets cuivrés la chevelure d'Ève.

Face à tous les Drivet, Ronjat, Grellet, Pilliard, Rey, Poncet et autres Némoz, académistes sans faille, certains artistes expriment leur art de façon plus libre en rompant avec les leçons reçues. C'est le cas de Jean Achard (Voreppe, 1807 - Grenoble, 1884), dont le musée de Vienne ne conserve pas d'œuvre, mais qui est un des initiateurs de l'école de

34 - John Milton (1608-1674), *Le Paradis Perdu*, 1667, traduit de nombreuses fois au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment par Chateaubriand, traduction précédée de réflexions sur la vie et les écrits de Milton par Lamartine éditée à Paris en 1863.

35 - Michel-Honoré Bounieu (Paris, 1740 - id., 1814), *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre et livrés à leurs réflexions*, 1781, gravure conservée à la Bibliothèque Nationale.

36 - Genèse, 3, 7.

la nature au XIX^e siècle. Homme du terroir, paysagiste posant sur la nature le regard du paysan qu'il était d'abord, Achard fut sans doute, depuis son Dauphiné natal, à l'origine de la naissance des peintres de Barbizon, puis d'Appian, Carrand, et Ravier.

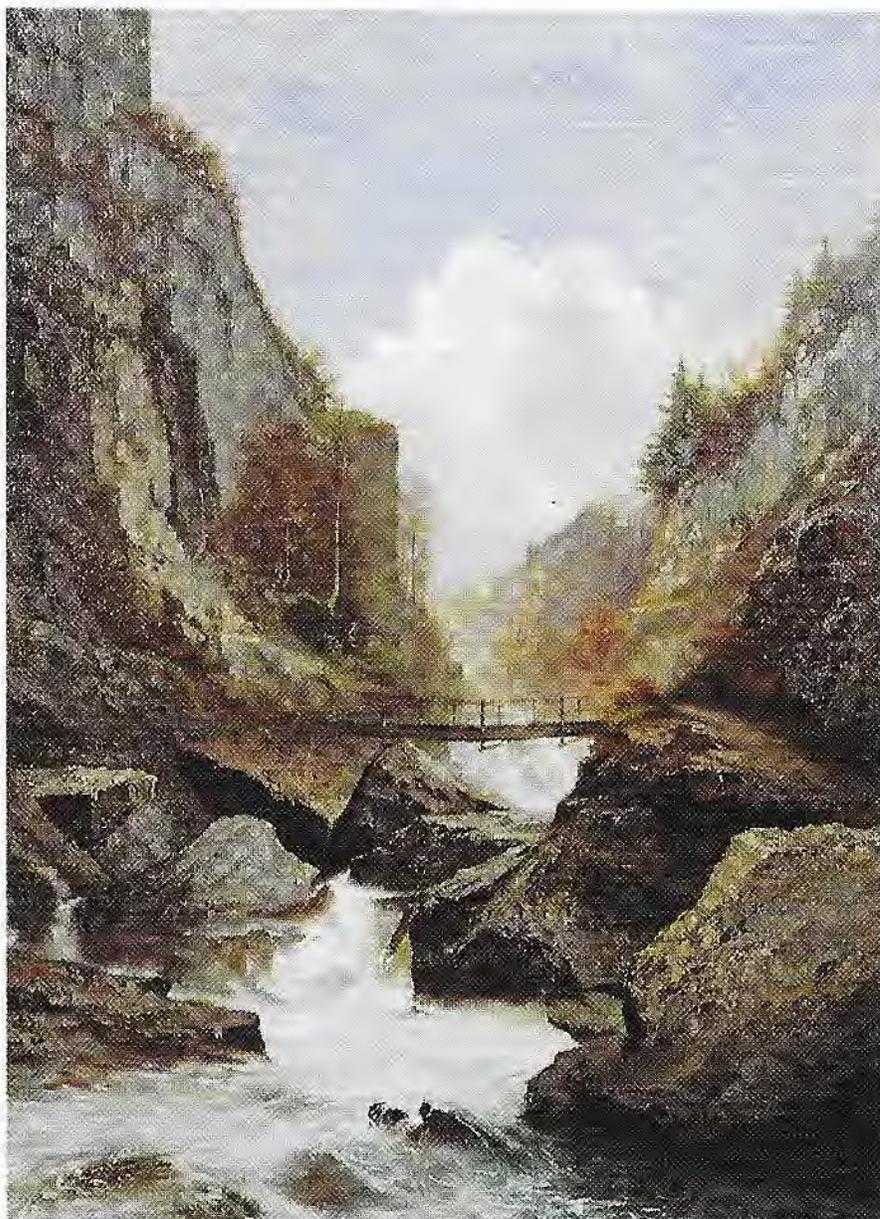
L'abbé Laurent Guétal (Vienne, 1841 - Grenoble, 1892) fait partie des fils spirituels de Jean Achard. Cet autodidacte se met assez tard à la peinture -vers 1870- expose à Paris où il obtient une troisième médaille en 1886, et une deuxième en 1889 lors de l'Exposition Universelle. Une rétrospective rassemblant quelque quatre cent trente deux de ses œuvres sera organisée à Grenoble l'année de sa mort. C'est vers 1875 qu'il avait pris des conseils auprès de Jean Achard. Il reste avant tout un peintre de paysage dont le musée de Vienne détient trois témoignages.

Les bords du Drac est une huile sur carton collé sur bois de petites dimensions (H. 0,24 m. ; L. 0,36 m.) datée de 1889. Evoquant des amas de branchages sur les gros rochers d'un cours d'eau rapide, ce tableau est travaillé avec un dessin sous-jacent minimum et une matière picturale dense pour le traitement des reliefs et des volumes. Le rendu de la lumière se fait par empâtements d'un blanc presque pur. Guétal prouve son adhésion à la manière impressionniste, ainsi qu'à sa technique, puisque c'est sur le motif, en pleine nature, qu'il installait son chevalet afin de mieux révéler l'influence de la lumière sur les couleurs et de faire jouer les nuances entre elles, comme le lui avait enseigné Ravier rencontré en 1878. Cette œuvre a été exposée à Grenoble en 1987.

Le Plan du Lac dit aussi *Le Vénéon en Oisans*³⁷, daté de 1892, œuvre inachevée qui a aussi figuré à l'exposition de Grenoble de 1987, est une toile de grandes dimensions (H. 1,78 m. ; L. 2,48 m.). Avec Guétal, la montagne devient sujet à part entière, et non plus seulement décor destiné à une scène historique ou mythologique. Elle ne se perd plus dans les lointains brumeux et bleutés, mais est traitée en gros plan, en "personnage principal". Elle n'est pas sans rappeler une autre de ses œuvres, *Le lac de l'Eychauda* (huile sur toile, H. 1,82 m. ; L. 2,62 m.), troisième médaille au Salon de 1886, à la précision presque photographique, qui est conservée au nouveau musée de Grenoble.

Enfin, dans *Le bout du monde à Allevard*, peint aux environs de 1872 et auquel l'artiste a réservé une grande toile, est repris le thème de l'eau vive d'un torrent cascasant entre les rochers. Bien qu'exécutée quelque vingt ans avant *Le plan du Lac*, cette œuvre témoigne déjà de la parfaite maîtrise de Guétal. Il rend avec un art achevé l'écume bondissant sur les arêtes vives ou moussues des roches du premier plan,

37 - L'acte de place dans les salles d'exposition permanente, cette toile, ainsi que *Le bout du monde à Allevard*, est conservée à l'heure actuelle dans les réserves.



Abbé Laurent Guétal
Le bout du monde à Allevard
vers 1872 - huile sur toile - H. 1,24 m. ; L. 0,92 m.

le ciel délicatement nuagé sur lequel se découpent les abruptes parois des gorges du Bréda, la passerelle de bois jetée d'un versant à l'autre où affleurent quelques résineux. Vers 1860, un autre Dauphinois, Jean-Joseph-Bonaventure Laurens avait croqué ce site à l'aquarelle³⁸. On retrouve également le même type de composition dans *La Grande Meije* peinte vers 1873 par un autre "portraitiste" de montagnes, Leberecht Lortet³⁹.

38 - (Carpentras, 1801 - Montpellier, 1890) ; œuvre conservée à la Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras.

39 - (Heidelberg, 1828 - Oullins, 1901) ; œuvre conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon.

Dans un tout autre genre, deux autres de ses œuvres se trouvent au musée de Vienne : *L'intérieur de l'atelier du peintre* (huile sur toile, H. 0,47 m. ; L. 0,39 m.) exécutée vers 1875-80, au sujet souvent étudié par les Impressionnistes dont l'artiste reprend une fois encore la manière, et *Chrysanthèmes* (huile sur toile, H. 0,55 m. ; L. 0,73 m.) datée de 1872. Les thèmes floraux ou de nature morte redeviennent en effet au goût du jour avec la flambée impressionniste. Ils avaient été partiellement abandonnés depuis l'extrême fin du XVIII^e siècle au profit de l'anthropocentrisme davidien, sauf toutefois par certaines femmes-peintres parisiennes comme Adélaïde Labille-Guiard ou Anne Vallayer-Coster⁴⁰ et par l'école lyonnaise, qui avait sa "classe de la fleur" pour les besoins de formation des futurs employés de la Fabrique de soie.

Antoine-Christian Zacharie dit Tony Zac (Vienne, 1819 - id., 1899), est formé à Vienne avec Lefèvre, Camille Sain et Pirouelle, et avec Jay⁴¹ qui fondera le musée de Grenoble. Sa formation est orientée vers l'art grec, et il restera toujours très influencé par les *Métamorphoses d'Ovide* de son adolescence. Il rencontre Etienne Rey qui le présente à Bonnefond, dans l'atelier duquel il est rapidement admis à l'école des Beaux-Arts de Lyon. Il part ensuite pour Paris où il affirme son indépendance en préférant l'étude des grands maîtres dans les salles des musées, plutôt que de suivre un enseignement traditionnel. Il obtient une médaille d'or au Salon de 1849. De retour à Vienne en 1862, il devient directeur de l'école de dessin.

Cet artiste original et indépendant ne veut appartenir à aucune école. Mais s'il s'éloigne des préceptes de ses maîtres quant à sa manière, il leur reste fidèle dans les sujets traités, puisant son inspiration dans la mythologie et l'histoire ancienne. Amateur de littérature, il lit aussi bien les auteurs anciens que contemporains, et sa bibliothèque comporte, outre les œuvres d'Ovide ou Horace, celles de Lamartine, Gauthier, Baudelaire. Son goût pour la poésie lui inspire souvent des vers dont il se plaît à illustrer ses tableaux.

Le musée des Beaux-Arts de Vienne possède une dizaine d'œuvres de ce peintre principalement entrées dans les collections par des acquisitions lors de la vente Tony Zacharie du 4 juin 1900, ou grâce à des dons de l'artiste lui-même. Trois d'entre elles figurent dans les salles du musée.

Tony Zacharie y fait la démonstration du recul pris lors de son séjour

40 - Adélaïde Labille-Guiard (Paris, 1749 - id., 1803) ; Anne Vallayer-Coster (Paris, 1744 - id., 1818).

41 - Camille Sain (Vienne, 1803 - id., 1869) ; Louis-Joseph Jay (Saint-Hilaire-de-la-Côte, 1755 - Vienne, 1836)

à Paris par rapport à l'enseignement classique. Cette prise de distance ne concerne néanmoins que sa façon de poser la couleur : plutôt que de sacrifier à la technique lisse employée par les véritables académistes, il lui préfère la juxtaposition de petites touches fondues entre elles. En revanche son dessin reste précis, ce qui lui permet de décrire une multitude de détails : chevelures déployées, étoffes brodées ou drapées, objets tirés du répertoire archéologique. Mais cette précision du trait ne se devine que si l'on se rapproche de la toile. Vue d'un peu plus loin, elle se noie dans la masse colorée. De même, au plus près du tableau, on découvre une infinie variété de nuances qui s'estompent lorsque l'on s'éloigne. La facture générale, l'impression d'ensemble, ne situent pas ses œuvres dans l'univers académique du "bien peint et du bien dessiné" tel que l'auraient sans doute souhaité ses maîtres. Elles s'apparenteraient plutôt à l'esprit coloriste de Delacroix dont Zacharie avait peut-être vu le tableau *Ovide en exil chez les Scythes* de 1859⁴².

Les compagnes de Sapho (huile sur toile, H. 0,32 m. ; L. 0,40 m.), œuvre exposée au Salon de 1868, obtient une bonne critique. Tout au plus déplore-t-on que l'artiste n'ait pas choisi pour sa toile des dimensions supérieures convenant mieux au sujet traité⁴³. Mais les tableaux de petite taille semblent être ceux qu'il préfère généralement -doit-on y voir une réminiscence du travail de graveur qu'il exerça, étudiant, à Paris ? Une autre version, toile inachevée, figurait dans le catalogue de la vente Tony Zacharie. Le sujet reprend le mythe de la poétesse Sapho installée sur l'île de Lesbos, prête à se jeter dans les flots du haut de la falaise de Leucade pour oublier sa passion pour Phaon qui l'avait ignorée. Quelques vers sont composés par l'artiste à cette occasion.

Les compagnes de Sapho

Compagnes de Sapho, ni vos chants, ni la lyre
Ne peuvent la sauver de l'âpre obsession,
L'œil perdu dans l'espace, elle revoit Phaon,
Et la voix qui console à son oreille expire,
Vénus l'a condamnée et le gouffre l'aspire.

Vous, ses sœurs, n'espérez rien du dernier effort
Que vous avez tenté pour fléchir l'infidèle ;
Sapho sera pour vous ce qu'est Phaon pour elle.
Tous deux comme les dieux doivent céder au sort ;
Phaon fuit dans la vie. Elle fuit dans la mort.

Dans la même manière, l'artiste peint *Famille d'Égyptiens* pour le Salon de 1868. Une réplique de plus grandes dimensions fut vendue lors de la vente précitée à un collectionneur qui en fit don au musée de Vienne

42 - Londres, The Trustees of the National Gallery.

43 - Revue des Salons, 1868.

en 1961. Tony Zacharie écrit à propos de cette œuvre un poème qui nous éclaire sur le sujet :

Les EGYPTANS

Les joyeux Egyptans, des mutins chèvres-pieds,
La cruauté de l'homme a dispersé la race
Dans ces monts ; s'il en survit encore, oubliés,
La faim, l'exil, la mort en effacent la trace.

L'un vieillard éclopé que là-bas on peut voir,
Regagne en trébuchant quelque sombre demeure
Une rigide aïeule, en les brumes du soir,
Traîne un enfant rétif qui résiste et qui pleure.

Pauvre petit démon, la honte de ses pieds
A jamais lui fera ruminer sa disgrâce...
Jadis pour ces aïeux fumait sur les trépieds
L'encens que leur offraient les nymphes du Parnasse.

Plus tard...sur les esprits il saura son pouvoir :
Les siècles ont passé, sa mémoire demeure.
Sous le nom du maudit, la nuit, à la mal heure,
Au pâtre blémissant, il se fera savoir.



Antoine-Christian Zacharie dit Tony Zac
Famille d'Egyptans
1868 - huile sur toile - H. 0,32 m. ; L. 0,24 m.

Les Captives, toile probablement exécutée dans les mêmes années, retrace le dernier épisode de la Guerre de Troie, le départ des Grecs avec leur butin, et donne lieu à d'autres vers.

Les Captives

Les barbares vainqueurs ont pillé, brûlé Troie ;
De carnage repus ils emportent leur proie :
Vases d'argent et d'or, riches tissus, trépieds ;
Et les vierges en pleurs dont les bras sont liés,
Vivant butin, bétail qu'à travers les orages
Les mers vont disperser sur d'inconnus rivages.

Cependant, à l'écart du morne défilé,
D'autres, sur l'âpre sol, gisent le coeur gonflé
Ruminant longuement les regrets et les haines
Et les fatalités des résistances vaines...

- Que l'une se débatte, encor, quelque Pyrrhus,
Pour le sac d'Ilion l'un des derniers venus.

De cette révoltée... Ipsyphile ou Cassandre,
Resserre les liens... et ne veut rien entendre
Souriant de songer que pour elle, odieux

Il va par le viol, exquis régal des dieux,
Voir la noble troyenne, en sa tente poussée,
Dans un suprême effort se tordre, convulsée.



Antoine-Christian Zacharie dit 'Tony Zac

Les Captives

vers 1868 - huile sur toile - H. 0,24 m. ; L. 0,32 m.

Majoritairement représentatifs de la sage tradition académique, s'essayant parfois à lui échapper -sans toutefois y parvenir totalement- tels sont les artistes dauphinois du XIX^e siècle représentés dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne. Au tournant du siècle, Tancrède Bastet, Hippolyte Léty ou Henry Jacquier⁴⁴, témoins viennois de leur époque, signeront des œuvres participant de la même démarche que leurs aînés. Ils feront l'objet d'une étude ultérieure.

Bien des éléments seraient encore à ajouter, bien d'autres hypothèses d'analyse à proposer, que l'espace de ces quelques pages n'ont pas permis de tous consigner. Suivant l'inspiration du moment, certains peintres furent mieux servis que d'autres... L'enjeu n'était pas de donner un rigoureux et scientifique décryptage réservé à quelques tableaux trop bien triés sur le volet, mais plutôt d'offrir certaines clefs d'accès à la lecture du plus grand nombre de ceux actuellement accrochés dans les salles du musée.

Pour donner au lecteur l'envie de venir. Et de regarder.

44 - Jean-Célestin-Tancrède Bastet (Domène, 1858 - Paris, 1942) ; Hippolyte Léty (Vienne, 1878 - id., 1959) ; Henry Jacquier (Saint-Étienne, 1878 - Cannes, 1921).

Peinture dauphinoise : quelques sources et orientations bibliographiques

Sources imprimées

FIERE (Zénon) .- *Les artistes dauphinois au Salon et à l'Exposition universelle de 1878 (Drôme, Hautes-Alpes, Isère)*, 2^e édition, Paris, 1879.

BIZOT (M.) .- "Discours prononcé aux obsèques de M. Tony Zacharie par M. Bizot, officier d'académie, Conservateur des Musées", *Le Journal de Vienne*, 12 mars 1899.

Catalogue de la vente Tony Zacharie du 4 juin 1900.

Presse périodique des XIX^e et XX^e siècles : *Le Journal de Vienne, Pages Viennoises, Le Moniteur Viennois, Vienne Journal, La Tribune de Vienne, l'Indépendant du Viennois*.

Livrets des Salons.

Bibliographie

AUDIN (Marius) et VIAL (Eugène).- *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France - Lyonnais*.- Paris, 1918.

AUVERGNE (œuvre collective assemblée par Jean d').- *Vienne en France. Vienne d'hier et de toujours*.- Vienne, 1947.

BENEZIT.- *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*.- Paris, 1911-13, édition 1976.

BOUVIER (Jules) et BOUVIER (abbé Claude).- *Le peintre Jacques Pilliard (1811-1898)* .- Vienne, E.-J. Savigné, 1898.

Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble, de David à Picasso, catalogue de l'exposition de la Fondation de l'Hermitage, Lausanne, du 16 octobre 1992 au 21 mars 1993.

DUFROID (Roger).- *Vienne, les quartiers sud. Petit dictionnaire encyclopédique, 3^e fascicule*.- Vienne, 1993.

L'école de la nature en Dauphiné au XIX^e siècle, catalogue de l'exposition du musée de peinture de Grenoble, du 18 mars au 10 mai 1982.- Grenoble, Corenc, 1982.

ESTRE (Jean-Yves).- Journal inédit de Tony Zacharie. Le jeune rapin et le vieux professeur.- *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, n° 81, 1986, fascicule 2.

GARMIER (Jean-François) - *Inventaire des tableaux anciens du musée de Vienne (1972-1973)*. -Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art- Lyon, Université Lumière Lyon II, 1973.

GRENOUILLER (Jean-François).- *Les descendants d'un ménage de jardiniers de Vienne (Isère), 1804 - 1981*, Doctorat de 3^e cycle.- Université Lyon II, 1981.

Laurent Guétal, 1841-1892, "Le peintre des Alpes dauphinoises", 95 peintures, aquarelles et dessins, catalogue de l'exposition de l'ACMAD, Hôtel de Ville de Grenoble - Espace Achard, du 10 septembre au 3 octobre 1987.- Grenoble, 1987.

LAMOURE (Jacques) et BIBOUD (Jacques Antoine).- *Jean Achard, paysagiste, 1807-1884*, catalogue de l'exposition de l'ACMAD, Hôtel de Ville, Maison Stendhal, musée de peinture et de sculpture de Grenoble et Hôtel de Ville de Voreppe, du 20 novembre 1984 au 7 janvier 1985.- Grenoble, Corenc, 1985.

MULLER (Claude) et DEBBANE (Jean-Pierre).- *J.J.B. Laurens, l'Isère au temps des crinolines*.- Grenoble, 1983.

RUFORT (Igor de).- "Chef d'œuvre en péril - Le martyre de St André et son apothéose, peinture de Jacques Pilliard", *L'Indépendant du Viennois* février 1993.

WANTELLET (Maurice).- *Exposition des trois abbés, Guétal, Gervat, Calès*, catalogue de l'exposition de Corenc Montfleury, château de la Condamine, du 13 octobre au 17 novembre 1977.

WANTELLET (Maurice).- *Exposition des trois abbés, Guétal, Gervat, Calès*, catalogue de l'exposition de la Ville de La Côte-Saint-André, du 15 mai au 13 juin 1993.

WANTELLET (Maurice).- *1825-1975, 150 ans de peinture Dauphinoise*.- Grenoble, 1979.

WANTELLET (Maurice).- *Deux siècles et plus de peinture Dauphinoise*.- Grenoble, 1987, édition 1994.

Index des artistes et des œuvres étudiées

- DRIVET** Jean-Claude p. 5-7
Napoléon au siège de Saint-Jean-d'Acre, vers 1840
- GRELLET** François p. 10-12
La guérison de l'aveugle, 1869
- GUÉTAL** abbé Laurent p. 27-29
Les bords du Drac, 1889
Le Plan du Lac dit aussi *Le Vénéon en Oisans*, 1892
Le bout du monde à Allevard, vers 1872
L'intérieur de l'atelier du peintre, vers 1875-80
Chrysanthèmes, 1872
- NÉMOZ** Jean-Baptiste p. 24-26
Le Paradis perdu, 1878
- PILLIARD** Jacques-Denis p. 12-15
L'évanouissement de la Vierge, 1843
Portrait de Pilliard père, vers 1850
Dame albanaise à la fontaine, vers 1850
Femme romaine portant une cruche sur la tête
dit aussi *Scène de la vie romaine* 1856.
- PONCET** Jean-Baptiste p. 22-24
Le couronnement d'Ariane par Bacchus, vers 1860-70
Autoportrait, vers 1860
- REY** Etienne p. 16-22
Vue de Vienne à l'époque romaine, 1860
- RONJAT** Eugène p. 7-10
Portrait de monsieur de Miremont, 3^e quart XIX^e siècle
Portrait de Marie-Antoinette-Claude Chomel,
filles de Claude Guillemaud, 1882
- ZACHARIE** Antoine-Christian, dit Tony ZAC p. 29-32
Les compagnes de Sapho, 1868
Famille d'Egypans, 1868
Les Captives, vers 1868

Index des artistes et des œuvres étudiées

BARRIERE (1877-1977) - *Portrait of a woman* (1977) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

GRELLET (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

GUILLON (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

NEVIOZ (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

BILLARD (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

POUCET (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

WANTELLE (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

HONAT (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840

ZACHARIE (1800-1881) - *Portrait of a woman* (1881) - Musée de la Ville de Saint-Jean-d'Arve, vers 1840



Direction régionale des affaires culturelles Rhône-Alpes



Crédit photographique : clichés Musées de Vienne, Pierre Plattier ; sauf page 16, Guy Renaux

CONSEIL D'ADMINISTRATION DES « AMIS DE VIENNE »

Président d'Honneur (à vie) :

M. Charles JAILLET - Ancien Président

Comité de Patronage :

M. Gabriel CHAPOTAT - Membre du C.N.R.S. - Fondateur, Directeur du Centre de Recherches Archéologiques †

M. Roger LAUXEROIS - Conservateur des Musées

M. François LEYGE - Conservateur du Musée de St-Romain-en-Gal

M. Hugues SAVAY-GUERRAZ - Conservateur

BUREAU

Président : M. André HULLO - Professeur

Vice-Présidents : M. Paul BLANCHON - Professeur - Vienne

M^e Charles FRÉCON - Notaire - Vienne

M. Jean-François GRENOUILLER - Bibliothécaire

M. Marcel PAILLARET - Ingénieur - Vienne

M. François RENAUD - Professeur

Secrétaire Général : M. Pierre GIRAUDO

Trésorier : M. François BLANCHARD †

Trésorier-adjoint : Mme THEVENET

MEMBRES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

M^e Jean ARMANET - Notaire - Vienne

M. Franck DORY - Professeur

M. Roger DUFROID - Retraité - Vienne

M. Jean GUEFFIER - Adjoint au Maire de Vienne

M. Jean-François GUILLET - Licencié ès-Sciences - Sainte-Colombe-lès-Vienne

Mme Michel GUILLOT - Saint-Romain-en-Gal

M. Philippe MARET - Professeur

M. Jean MELMOUX - Université - Lyon III

M. Jean PERRIOLAT - Retraité - Vienne

Mme Maurice SEGUIN - Vienne

M. SONDAZ - Vienne

M. Jean VAGANAY - Industriel - Vienne

SOMMAIRE DU N° 89 - 1994

- Bibliographie viennoise, par André HULLO Fasc. 1
- Chronologie viennoise, par François RENAUD Fasc. 1
- Le Palais de Justice de Vienne au XVIII^e siècle
par Noël CHAPUIS Fasc. 1
- Nouvelles recherches épigraphiques d'anthroponymie gallo-
romaine aux environs de Vienne
par Franck DORY Fasc. 1
- L'arrivée des Républicains à la Mairie de Vienne,
par Alain AZAM Fasc. 1
- Le mot du Maire, par Louis MERMÀZ Fasc. 2
- Une ville et son passé : la Société des Amis de Vienne,
par Vital CHOMEL Fasc. 2
- Le patrimoine viennois : atout et problème pour la ville,
par François RENAUD Fasc. 2
- L'étymologie du nom de la ville de Vienne,
par Gaston TUAILLON Fasc. 2
- Le site de Vienne fréquenté et utilisé depuis la plus haute
antiquité et son message, par Gabriel CHAPOTAT Fasc. 2
- Note sur l'utilisation de la molasse (grès calcaire miocène) sur le
site de Saint-Romain-en-Gal (Rhône) (1^{er} siècle av. J.-C. - III^e
siècle ap. J.-C.), par Hugues SAVAY-GUERRAZ Fasc. 3
- Les céramiques de la rue de Bourgogne,
par Catherine GODARD et Joelle NEVORET Fasc. 3
- Un trésor monétaire enfoui en 294 : études et restauration sous la
direction de Roger LAUXEROIS, Véronique LANGLET, Patrick PLISKA,
François PLANET, Georges VICHERD Fasc. 3
- Les échanges artistiques entre Vienne et Lyon. Interventions et
influences dans l'architecture romane des cathédrales Saint-Maurice
et Saint-Jean, par Nicolas REVEYRON Fasc. 3
- GIRART de Vienne, histoire et légende,
par Marcel PAILLARET Fasc. 3
- Une vue de Vienne (vers 1590) au Metropolitan Museum
de New-York, par Gilles CHOMER Fasc. 3
- Aménagement industriel de la Gère en 1776, 2 plans inédits
de la Bibliothèque de Grenoble,
par Jean-François GRENOUILLER Fasc. 3
- La peinture dauphinoise du XIX^e siècle dans les collections du
musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne,
par Michèle-Françoise BOISSIN Fasc. 4