

wirtschaftlichen Grundlagen der Renaissancekunst unter besonderer Berücksichtigung der Architektur in Ungarn“ in: Ungarn-Jahrbuch 10, 1979, 121-132).

Thomas von Bogoyan

Exposition J. B. OUDRY, 1686–1755.

Paris, Grand Palais, 1er octobre 1982 – 3 janvier 1983

Oudry fait partie du patrimoine des grands peintres français du XVIIIe siècle redécouverts au milieu du XIXe et qui connaissent depuis lors une réputation incontestée. L'exposition du Grand Palais ne correspond pour une fois à aucun anniversaire, sinon peut-être au dixième anniversaire de la thèse du professeur Hal N. Opperman sur Oudry. Le remarquable catalogue qui accompagne l'exposition permet à l'auteur de présenter à un large public une sorte d'abrégé mis au point de son grand travail, dont il n'existe qu'une édition pitoyable dans la collection Garland (1977). Le catalogue nous donne en effet une foule d'informations et, outre celles des oeuvres exposées, de nombreuses reproductions, de petites dimensions mais lisibles, qui illustrent à merveille le propos de Hal Opperman et permettent une bonne approche de l'oeuvre immense du peintre.

La mode actuelle en histoire de l'art est plutôt du côté des peintres d'histoire (même si le public ne suit pas toujours); l'occasion est donc bonne de vérifier les jugements anciens ou récents sur Oudry, devant un choix d'environ cent cinquante peintures et dessins (dont un groupe important a pu être emprunté à l'inaccessible musée de Schwerin, où se trouve depuis plus de deux siècles la plus grande collection d'Oudry), accompagnés de quelques tapisseries; on peut en outre voir un petit accrochage de qualité à la galerie Cailleux. Dans les salles mal commodes du Grand Palais se trouvent affrontés d'un côté les dessins, sur fond bleu sombre et dans la pénombre qu'exigent désormais les conservateurs, de l'autre les peintures, bien éclairées, sur un fond orange, qui convient assez mal à la plupart des cadres dorés (dont plusieurs auraient mieux leur place faubourg Saint-Antoine). L'accrochage, en gros chronologique, permet une vision de l'ensemble de la carrière, dont Hal Oppermann a voulu montrer la variété: portraits, tableaux religieux, nature-mortes de végétaux ou de gibier, chasses, chiens, paysages, dessins d'illustration etc.; ainsi a-t-on voulu démentir Largillier qui, selon Dezallier d'Argenville, aurait dit à son élève: tu ne seras jamais qu'un peintre de chasses. Cette variété rend fort plaisante la visite de l'exposition, il n'est pas sûr pourtant qu'elle serve entièrement la gloire de l'artiste auprès des amateurs car, pour mieux marquer cette variété, on a présenté des tableaux parfois un peu décevants. Ainsi les tableaux religieux du début ne font pas vraiment regretter qu'Oudry ait bien vite abandonné ce genre. On aurait pu être tenté de dater très tôt, à cause de sa maladresse, l'*Adoration des mages* (n° 20, Villeneuve Saint-Georges), mais la date

proposée par H. Opperman, 1717, est pleinement confirmée par le groupe de saint Joseph avec l'âne, à droite, qu'Oudry adapte du *Magnificat* de Jouvenet, peint en 1716. A l'autre bout de l'exposition, les paysages de Versailles (n° 140 et 141), dans un état navrant, ne méritaient pas d'être montrés, comme H. Opperman l'avait d'ailleurs pressenti.

Ces tableaux illustrent un problème bien connu de tous ceux qui ont eu à préparer une exposition: le choix des oeuvres se fait bien souvent avant nettoyage; or il arrive que ces nettoyages révèlent cruellement le mauvais état des peintures, ce qui est ici frappant pour les effigies de chiens de Louis XV déposées à Fontainebleau (particulièrement les n° 44 et 45). Il arrive qu'un tableau non nettoyé soit également en triste état, ainsi le n° 91 (Arts Décoratifs), tableau déjà un peu faible par sa composition et qui est défiguré par d'abondants repeints. On observe aussi des nettoyages abusifs, parfois anciens (n° 127, Nantes), parfois, hélas, récents. Il est de la responsabilité des historiens d'art de dénoncer fermement ces nettoyages, qui sont devenus presque la règle générale, notamment dans le commerce anglo-saxon, mais qui se répandent même dans les musées depuis que la National Gallery de Londres a donné l'exemple des ces décapages pseudo-scientifiques: tout se passe comme si les acheteurs ne voulaient plus que ces tableaux raclés, à l'éclat raccrocheur pourvu qu'on les regarde de loin. En réalité, quand on se rapproche, c'est le désastre: si les parties claires, plus empâtées, résistent en général, les fonds, les parties sombres sont détruits: formes aplaties, sans contours et qui se mêlent, mise en évidence des repentirs, déséquilibre entre les éléments de la composition qui ruine l'effet d'ensemble; ces tares se retrouvent aussi bien à Chicago (n° 32) qu'à Schwerin (n° 102). Quel plaisir au contraire devant des tableaux en bon état, où se trouve préservé l'équilibre du tissu pictural, comme le délicieux modèle de tapisserie d'une collection anglaise (n° 48) ou le paysage de Schwerin (n° 128).

Si j'insiste sur ces observations, au risque de paraître désagréable, c'est qu'elles me paraissent cruciales pour un peintre comme Oudry. Celui-ci n'est pas, sauf exception, un grand organisateur de formes et ses compositions, à la différence d'un Chardin, dont il s'approche parfois (n° 122, Schwerin), restent plutôt décoratives que profondément senties. Mais c'est un praticien admirable, quand il en a le loisir et pourvu que le temps et les restaurateurs l'aient épargné. Très tôt dans sa carrière, alors qu'il est encore si gauche dans ses toiles religieuses (n° 17 et 20), si docile à l'enseignement de Largillierre dans ses portraits (dessins et n° 14, Ann Arbor, où pourtant les ombres cruelles qui creusent le visage révèlent son appréhension directe de la nature), il peut mettre au service de son acuité visuelle, de son goût du vrai, un pinceau virtuose qui donne des objets la plus savoureuse traduction, tantôt lisse, tantôt franche quand le format s'agrandit (n° 4 et 5, Schwerin). C'est ce merveilleux accord de la sensibilité visuelle et des moyens techniques qui fera jusqu'à la fin de sa carrière la grandeur du peintre. Que sa gloire aujourd'hui reste fondée sur des tours de force comme le *Canard blanc* Cholmondeley (absent de l'exposition mais que peut évoquer son pendant, n° 152,

fig. 2b), qui triompha au Salon de 1753, reste finalement légitime. C'est la même sensibilité, appuyée sur une organisation discrètement méditée de la surface du tableau et de la profondeur, que l'on retrouve dans les merveilleux bois de cerf «bizarres» peints à partir de 1740 pour le roi (n° 149-150, fig. 2a): la représentation illusionniste est arrachée au temps et portée au chef-d'oeuvre par le raffinement du goût et la justesse d'une simple mise en page. On mesure le chemin parcouru depuis les exercices charmants mais appliqués, dans le goût néerlandais, des débuts (n° 1 à 3, Agen et Marseille).

Une virtuosité comparable se retrouve dans bon nombre de dessins, études rapides et efficaces d'animaux, dont l'exposition offre un très beau choix. Elle soutient également les grandes représentations d'animaux isolés, qui s'imposent au spectateur avec une force singulière, ainsi la surprenante série des animaux de la Ménagerie, entreprise pour le «Jardin de botanique» (n° 96, 98, 104, Schwerin, fig. 1b). La destination primitive de cet ensemble reste incertaine. H. Opperman a certainement raison de penser à un décor mural pour le «Jardin de botanique» dont parle Oudry mais il ne peut guère s'agir du Trianon, pour lequel l'intérêt de Louis XV ne s'éveille qu'en 1743, où l'on ne dessine les plans d'une Ménagerie qu'en 1749 et où le jardin botanique, sans bâtiment important, ne se développe qu'à partir de 1751. On pourrait penser plutôt au Jardin des plantes de Paris, que Buffon prend en mains précisément en 1739 et où l'étude de la chirurgie et des animaux est traditionnelle.

H. Opperman insiste aussi, à bon droit, sur l'importance et la nouveauté des paysages, qui tantôt devançant de quelques années les oeuvres comparables de Boucher (n° 89 et 90), tantôt offrant une réinterprétation intelligente et sensible des paysages flamands ou hollandais (de Rubens à Berchem) du siècle précédent. En revanche, quand Oudry hausse ses ambitions, il ne réussit pas toujours et les éléments de ses compositions peuvent être plutôt juxtaposés qu'intégrés dans un ensemble organique. Le grand et spectaculaire tableau *Beit* (n° 115) paraît assez vide; le curieux parterre de tulipes avec vase de fleurs (n° 147, *Detroit*, par ailleurs beaucoup trop nettoyé), malgré le remaniement que l'artiste semble lui avoir fait subir, reste bien maladroit dans l'agencement; la buse et le lièvre du tableau de *Cherbourg* (n° 103) s'intègrent mal dans le paysage, mais il est vrai que l'exposition ne peut rendre compte de l'effet original du tableau, conçu pour être placé en dessus de porte.

Nous touchons là une autre limite de l'oeuvre d'Oudry, décorateur très achalandé, qui dut pourvoir à une énorme demande. H. Opperman a su éviter les tableaux répétés ou répétitifs, qui encombrèrent inévitablement l'immense catalogue de l'artiste, toutefois le n°36 (*Dijon*), dûment signé et daté (1726) donne un exemple des ces oeuvres peu convaincantes: c'est qu'il s'agit d'une reprise partielle d'un tableau antérieur. Finalement la présence d'une oeuvre modeste comme celle-ci est historiquement adéquate: comment Oudry aurait-il pu peindre deux mille chefs-d'oeuvre? Souhaitons pour finir que le succès de cette exposition en presage une autre, aussi soignée et pourvu d'un catalogue aussi judicieux, consacrée au

grand aîné et rival d'Oudry: Desportes. La belle présentation de l'atelier du peintre, qui vient de s'ouvrir au Cabinet des Dessins du Louvre, en donne un savoureux avant-goût.

Antoine Schnapper

MONASTISCHES WESTFALEN. KLÖSTER UND STIFTE 800—1800

Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 26. 9.—21. 11. 1982. Katalog hg. von Géza Jászai

Die unter diesem Titel gezeigte Ausstellung repräsentiert einen Typus der Darbietung von Hinterlassenschaften der Vergangenheit, wie er vor nicht langer Zeit auch in Aachen (Zisterzienser) und in Marburg (St. Elisabeth) zu beobachten war. Es geht um ein zeitlich oder sachlich engeres Thema als bei den großen Zeitalter-Ausstellungen der letzten Jahre, und die Zahl der ausgestellten Objekte ist erheblich kleiner. Diese aber werden nicht nur oder gar nicht nach kunstwissenschaftlichen Kriterien — also vor allem nach Gattungen — geordnet dargeboten, sondern auch oder sogar überwiegend im Hinblick auf die Fragen und Darstellungsweisen der Historiker, und d. h. vor allem mit Rücksicht auf ihren einstigen Verwendungszweck. In allen drei genannten Fällen wurde überdies dem eigentlichen Katalog eine Sammlung mit von gelehrten Spezialisten verfaßten Abhandlungen bzw. Resümierungen vorgebunden, die sich in der Summe durchaus einem Handbuch oder Nachschlagewerk näherten, die freilich auch die Folge hatten, daß selbst in diesen eher kleinen Ausstellungen der eben durch diese Abhandlungen beschwerte Katalog als Katalog auch nur mit Mühe zu benutzen war.

Die Veranstalter dieser Ausstellungen wenden sich den Frage- und Darstellungsweisen der Historiker auch dergestalt zu, daß sie bei der Konzipierung ihrer Unternehmungen nicht nur von dem ausgehen, was sie zur Verfügung haben und zeigen können, sondern auch von dem, was bei einer vollständigen Darbietung des jeweiligen Themas gezeigt werden müßte und was dann, wenn nicht erhältlich, in Gestalt von Photographien oder von Nachbildungen zu sehen ist. Gelegentlich hört man geradezu Definitionen in diesem Sinne: wo zwischen originale Relikte Gips- oder Plastik-Attrappen oder sogenannte Großfotos eingestreut sind, da habe es der Betrachter mit einer historischen Ausstellung zu tun.

Die Ausstellung in Münster war nur teilweise von dieser Art. Im Prinzip herrschte eine Zweiteilung in eine Ausstellung von einschlägigen Architekturphotographien im Foyer des Museums und in die eigentliche Ausstellung mit originalen Objekten eine Treppe höher. Eine gewisse Mischzone kam dadurch zustande, daß zur Auflockerung der von der langen Photo-Reihe ausgehenden Eintönigkeit einige weniger empfindliche Objekte schon dort ausgestellt wurden. Die hier offensichtlich vorhandene Einsicht, daß lange Reihen von Photographien langweilig sind, ist gewiß positiv zu werten. Die Dekoration einer solchen Reihe von Photographien mit einigen spätmittelalterlichen Objekten weckt dagegen vielleicht doch Zweifel.