

# ANTONIO DE LA GANDARA (1861-1917), UN PORTRAITISTE MONDAIN OUBLIÉ, UN PARCOURS, UN RÉSEAU, UNE MODE\*

par GABRIEL BADEA-PĂUN

## Résumé

Cet article tente de présenter l'ensemble de la carrière et de l'œuvre de maturité d'Antonio de La Gandara (Paris, 1861 – Paris, 1917), en commentant ses envois les plus remarquables dans les Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts entre 1895 et 1914.

Après une formation dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts, et un bref passage par le Cabaret du Chat Noir, une première exposition personnelle à grand succès mondain en 1893 chez Durand-Ruel, lui amène des commandes prestigieuses de portraits de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie européenne. L'article permet de définir la place de son œuvre dans le domaine du portrait et son insertion dans le milieu des portraitistes dits «mondains» de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette étude est complétée par un passage sur ses relations avec le milieu littéraire de son temps et des écrivains tels que: Marcel Proust, Edmond de Goncourt, Henri de Régnier ou Jean Lorrain.

**Keywords:** Antonio de la Gandara, Salons, Goncourt, Proust, Henri de Régnier, Society portraitist.

Lorsque La Gandara meurt d'une crise cardiaque le 31 juin 1917 dans son atelier du 22, rue Monsieur le Prince, en portraitiste attendant son modèle, l'actrice Madeleine Chaumont (dates inconnues), la presse, focalisée sur le déroulement de la guerre, ne lui consacre que de très rares nécrologies. Le seul article substantiel est écrit par le critique William Ritter (1867-1955) : « Antonio de La Gandara, artiste que l'on a qualifié de mondain parce qu'il fut peintre du grand monde, c'est vrai – mais il le fut de l'intellectuel peut-être tout autant – était en réalité un maître réfléchi, profond et silencieux dont l'art fait honneur à notre époque à la façon de celui des vraiment grands... Plus distant que Helleu, dépourvu de tout snobisme à la Jacques Émile Blanche, d'un autre raffinement que Lavery, dénué de la brutalité de Sargent mais avec des dons de mise en scène bien plus impressionnants et discrets, pénétrant parfois la psychologie de son modèle par irradiation divinatoire à la Carrière, inventeur de lignes rares à la Boldini... souvent parfait, autant que Whistler, dans l'ambiance et ce que j'appellerais la pudeur de la couleur, il fut certainement l'un des portraitistes dont le témoignage comptera le plus lorsqu'il s'agira, dans un siècle ou deux, de se représenter l'allure, la manière d'être, le port de l'élite intellectuelle et sociale du Paris de la troisième République... »<sup>1</sup>.

---

\* Nous remplissons le plus agréable des devoirs en exprimant notre déférente gratitude à ceux qui nous ont aidés et incités à entreprendre ce travail, Monsieur le Professeur Bruno Foucart, Monsieur le Professeur Adrian-Silvan Ionescu, Monsieur Richard Ormond, Mademoiselle Adriana Dumitran. Je tiens à remercier Madame. Caroline Corbeau-Parsons et Madame Daniela Arțăreanu qui ont eu l'amicale patience de revoir le manuscrit de cet article et de nous faire d'utiles suggestions.

Nous avons consacré plusieurs articles à l'activité artistique de La Gandara, *Antonio de La Gandara, un portraitiste de la Belle Époque, accompagné du catalogue raisonné de son œuvre peint, dessiné et lithographié*, thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Bruno Foucart à Paris IV-Sorbonne, soutenue le 18 juin 2005, ainsi que plusieurs articles, comme suit : *De l'atelier de Gérôme au Cabaret Chat Noir. Les années de formation d'Antonio de La Gandara (1861-1917)*, dans *Le Vieux Montmartre, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie Le Vieux Montmartre*, Paris, Nouvelle série, fascicule N° 75, octobre 2005, p. 12-36; *Un intermezzo lithographique – les estampes d'Antonio de La Gandara*, dans *Nouvelles de l'Estampe*, Paris, n° 207, juillet-septembre 2006, p. 23-36 ; *Entre mondanité et mécénat – les avatars d'une relation, Robert de Montesquiou et Antonio de La Gandara*, dans *la Revue de la Bibliothèque Nationale*, N° 25/2007 – *La presse du XXe siècle*, p. 54-62 ; *L'exposition Antonio de La Gandara chez Durand-Ruel en mars 1893 : la naissance d'un portraitiste mondain*, conférence à la Société de l'Histoire de l'Art français, présentée à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, le 18 novembre 2006, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2007, p. 315-334 + planches XII-XVI ; *Les peintres whistlériens aux Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1890-1903*, conférence à la Société de l'Histoire de l'Art français, présentée à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, le 5 avril 2008, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p. 303-322.

<sup>1</sup> William Ritter, *Figure d'artiste. Antonio de La Gandara*, coupure de presse d'un journal non indiqué, Musée d'Orsay, Documentation, dossier La Gandara.

La réévaluation récente de l'époque 1900 n'a pas profité à La Gandara, même s'il est souvent annexé au groupe des personnalités qui l'illustre. La Gandara a été plutôt relégué aux notes de bas de pages ne contenant la plupart du temps aucune tentative de comprendre l'artiste ou le personnage créé autour de son image. Il est affublé de l'étiquette traditionnellement destinée aux « petits maîtres ». Dans ces conditions, la question essentielle de sa place actuelle se pose. En premier lieu parmi ses pairs, les autres portraitistes qualifiés de *mondains*, et ensuite dans le monde artistique de son époque. N'est-il que l'artiste du compromis, attentif aux nouveautés, mais cultivant à la fois la mode et la prudence ? A-t-il une originalité ? Apporte-t-il une contribution à cet art du portrait qui se meurt ?



Fig. 1. Photographie inconnu, *Antonio de La Gandara*, tirage argentique sur papier, collection de l'auteur.

On entrevoit une partie de la réponse dans son évolution. Le point de départ est un art imprégné par le classicisme de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) au dessin précis, sûr, que La Gandara a toujours pratiqué, allié aux recherches de Auguste-Théodule Ribot (1823-1891) et Auguste Boulard-père (1825-1897). Il embrasse ensuite le symbolisme, le japonisme et la recherche impressionniste sur la lumière. Mais toutes ces esthétiques, si différentes, si complémentaires, ont-elles pu se fondre pour aboutir à un style propre à cet artiste ? Certes, Jean-Léon Gérôme comme Ribot, le japonisme et les recherches impressionnistes ont joué des rôles déterminants dans la constitution de son esthétique.

La Gandara a toujours privilégié le dessin, seul gage, pour lui, d'obtenir la place des portraitistes d'autrefois, de la Renaissance, du Siècle d'Or ou des maîtres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle. Le dessin est la « certitude » dont il va témoigner tout au long de sa vie, bien qu'elle ne soit pas exclusive de nouveautés. Le japonisme, greffé sur les techniques apprises dans l'atelier de Gérôme, l'a simplement amené vers un dessin plus épuré, des volumes plus simples et un agencement différent de l'œuvre.

Dès 1888-1889, sous l'influence de James McNeill Abbott Whistler (1834-1903), l'artiste travaille son style avec acharnement. Il renonce aux empâtements appris au contact de Boulard et Ribot et sa technique évolue vers l'utilisation de couleurs fluides qui suivent précisément, en le sublimant, le tracé du dessin. Il perfectionne cette technique et assimile la leçon de l'histoire, celle de Diego Velasquez (1599-1660), de Francisco de Goya (1747-1828) ou de Pierre-Paul Rubens (1577-1640), en la transposant, via la leçon de modernité de Whistler, jusqu'au point qu'il croit ultime. Contrairement à ce que l'oubli total de La Gandara dans les années suivant sa mort pourrait suggérer, ce n'est pas, à cette époque, la qualité de la création de l'artiste qui est en cause. Il est largement au niveau des autres peintres qui épousent le courant *whistlérien* et

seront tout aussi malmenés par la postérité. Comme ceux qui transposaient la quintessence de l'époque dans leur peinture, il suscitera le mépris qui l'atteindra dans l'ensemble de ses productions, les meilleures comme les moins bonnes.

L'admiration dirigée vers la personnalité des modèles qu'on reconnaissait avec un certain plaisir n'a-t-elle pas renforcé cette impossibilité de se renouveler, à partir des années 1900 ?

Une analyse de son art témoigne en effet que sa première volonté n'est pas d'évoquer des états d'âme, même si la critique a longuement évoqué cette recherche à propos de ses portraits des années 1889-1900. Il veut brosser des effigies empreintes d'une certaine idée, il est vrai, changeante à chaque époque, celle de l'élégance. Il privilégie la forme au détriment du sujet. Mais ne le fait-il pas à la demande même de ses modèles ? Et cette demande n'est-elle pas directement liée à l'éclectisme résultant du contexte économique, social et artistique de l'époque ? Ne réagit-il pas comme les autres portraitistes de son temps, John Singer Sargent (1856-1925), Giovanni Boldini (1842-1931) ou Philip de Laszlo (1869-1937) ?

Ces œuvres, qui préoccupèrent le « goût du jour », sont-elles définitivement dépassées ? La Gandara, encouragé par son premier mécène devenu proche ami, le comte Robert de Montesquiou, se rêve en portraitiste d'autrefois, en peintre des grands de ce monde sans se questionner. Il n'est guère soucieux de préserver sa liberté artistique et les attaches qu'il se crée l'inféodent presque entièrement au goût de ses commanditaires. Il préfère le compromis à la marginalité ! Sa virtuosité, évidente dans le dessin, est le pilier de l'esthétique de son œuvre. Héritier d'une idée attardée, du romantisme en décomposition, il exprime son regret pour un certain goût qui disparaît. Entre cette expression du goût historique et celui du génie qui domine la modernité, les deux tendances complémentaires de son époque, La Gandara se montre partagé. Il a peur de ce qu'il croit être le terrorisme novateur des avant-gardes, il cultive le respect des valeurs traditionnelles. Cependant il ne récuse pas complètement cette modernité. En assimilant à son art les théories artistiques de Whistler, ainsi que certaines recherches impressionnistes dans ses paysages, il a fait un pas. Il est évident qu'il n'a pas pu se créer sans ces influences.

Une autre question se pose dans ce contexte, celle du rapport entre l'art de La Gandara et la littérature contemporaine. Ces rapports avec certains des écrivains les plus connus de son temps auraient-ils été déterminants dans la définition de son style ? Ne fut-il pas écrasé en les côtoyant ? La réponse est oui sans équivoque ! Il partage l'image d'une élégance qui a ses racines solidement ancrées dans le passé, dans un certain XVIII<sup>e</sup> siècle issu des plumes d'Edmond de Goncourt (1822-1896), de Jean Lorrain (1855-1906), de Marcel Proust (1871-1922) ou de Henri de Régnier (1864-1936). Cette élégance passiste, son idéal, est le reflet de leurs œuvres.

## **PORTRAITISTE À LA MODE – UNE POSITION ENVIÉE**

L'exposition chez Durand Ruel en 1893 établit la réputation de La Gandara. Elle ne cesse de grandir au fil des expositions auxquelles il participe et des articles qui lui sont consacrés. L'écho est si grand que l'on peut à peine se l'imaginer aujourd'hui. De plus, il a une dimension internationale. Pour se rendre compte de cette gloire arrivée si vite et qui s'installe pour toute une décennie, il faut citer un autre témoignage. Dans son volume de souvenirs, *Yesterday was mine*, publié en exil à Londres en 1948, la princesse roumaine Anne-Marie Callimachi, née Vacaresco (1892-1970), qui avait bien connu la vie parisienne et l'élite de la Troisième République autour de 1900, écrit : « Aucun peintre n'égala la gloire, presque populaire, de Boldini. La Gandara dépendait des bruns et des ocres et pensait être une émulation du Greco, mais n'attint qu'un maniérisme décadent. Laszlo, superficiel et blasé, était le chromo-portraitiste officiel de la royauté, de l'élite et de la finance. Jacques Blanche, caustique et fastidieux, était peut-être le seul artiste à faire des bons portraits. Pourtant chacun avait ses admirateurs »<sup>2</sup>.

Le statut de portraitiste à la mode est très envié, car il apporte une certaine aisance financière. La conjoncture économique générale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout l'absence d'impôt sur la plus-value, donne une vive impulsion aux transactions spéculatives. La conception doublement élitiste de la consommation esthétique est un privilège des héritiers de la culture et de l'argent. Elle procure des circonstances propices à des acheteurs bourgeois, nostalgiques des modèles aristocratiques. Un autre élément

---

<sup>2</sup> Anne-Marie Callimachi, *Yesterday was mine*, New York, Londres, Toronto, Whistley House, 1948, p. 165.

favorable à l'agrandissement du marché est constitué par la mobilité de plus en plus importante des élites, rendue possible par la quasi généralisation des chemins de fer en Europe à partir des années 1880. Les artistes, les commanditaires et les œuvres voyagent plus fréquemment et plus loin.

À la clientèle traditionnelle, formée par les souverains et l'aristocratie, ainsi que la haute bourgeoisie issue de la finance ou de l'industrie, s'ajoute de plus en plus souvent la bourgeoisie moyenne et les milieux artistiques, surtout ceux du théâtre. Les acteurs et les actrices acquièrent dès les années 1880 une respectabilité sociale qu'ils n'avaient pas auparavant<sup>3</sup>. Ils deviennent une présence indispensable pour attirer le public. Plusieurs revues consacrées à l'actualité théâtrale commencent à paraître en 1902. La plus importante, *Le Théâtre*, propose à ses lecteurs chaque année à partir de 1908, à l'ouverture de chaque Salon, un article richement illustré sur les portraits exposés des acteurs et des actrices en vogue. Ces articles sont signés de la plume de Charles Saunier (1865-19 ?) et, à partir de 1912, de Henri de Curzon (1861-1942).

Il y a aussi également les personnalités auxquelles les peintres offrent gratuitement leurs portraits en raison de leur grande visibilité médiatique. Sur les cimaises des Salons ou des expositions importantes, ces portraits attirent les visiteurs et la critique. La plupart des quarante portraits d'Anna de Noailles<sup>4</sup>, née princesse de Bassaraba-Brancovan (1876-1933), l'auteur inspiré du *Cœur innombrable* (1901), du *Visage émerveillé* (1904) ou des *Eblouissements* (1907), reine du Tout Paris, ne sont pas issus d'une commande mais ils lui sont offerts. Et parfois, elle les refuse comme c'est le cas pour son buste sculpté par Auguste Rodin (1840-1917) (à présent au Musée Rodin, Paris). En effet, l'artiste ne lui avait pas épargné la vision de son nez trop aquilin.

La Gandara, qui réalise au début de 1899 le portrait de la comtesse, flatté d'avoir été choisi, lui montre une admiration sans bornes et essaie de maintenir les meilleures relations avec elle afin qu'elle accepte de prêter ensuite ce portrait à plusieurs expositions comme c'est le cas en 1907 pour l'exposition *Portraits de femmes, 1870-1900* organisée au château de Bagatelle<sup>5</sup>.

De façon générale, les artistes essayent de décrocher certaines commandes prestigieuses à tous prix. La Gandara écrit ainsi plusieurs lettres au Président Raymond Poincaré (1860-1934 ; Président de la République française entre 1913 et 1920) en espérant sans doute la commande d'un portrait<sup>6</sup>. De même Laszlo fait spécialement une visite à Rome en 1924 et sollicite du Pape Pie XI (1857-1939 ; Souverain Pontife entre 1922 et 1939) quelques séances de pose pour faire son portrait. Il propose aussi un portrait gratuit à Albert Einstein (1879-1955), mais un voyage l'empêche de faire aboutir son projet<sup>7</sup>. Parfois, pour certains de ses amis comme Monsieur et Madame Norie-Miller (dates inconnues), il accepte de peindre des portraits pour des prix « exceptionnellement réduits », mais avec la condition de la plus stricte confidentialité !

D'autres peintres, bien que n'étant pas habituellement considérés comme des portraitistes, essayent aussi d'entrer dans le système par des commandes prestigieuses, même moins bien payées. L'orientaliste

---

<sup>3</sup> Pour le statut de l'acteur à partir du Premier Empire jusqu'à l'aube de la première guerre mondiale voir aussi : Julie Pellegrin-Gérard, *Portraits d'acteurs français à la Belle Époque*, dans le catalogue de l'exposition *Sur scène en 1900 : portraits d'acteurs*, musée d'Evreux, Ancien-Evêché, 1<sup>er</sup> février-27 avril 2003. Paris, Somogy, 2003.

<sup>4</sup> Citons les portraits qui forment cette étonnante et riche galerie : Nathalie Argyropoulo, fusain 1931 (resté dans la famille) ; Jacques-Emile Blanche, huile, 1903 (resté dans la famille) ; *Idem*, huile, 1914 et ses 3 esquisses préparatoires ; *Idem*, huile, 1918 (Rouen, Musée des Beaux-Arts, donné par l'artiste) ; Romaine Brooks, 1908 (non localisé) ; Jean Cocteau, plusieurs portraits dessinés (non localisé) ; Jean-Gabriel Domergue, huile (non localisé) ; Hélène-Clémentine Dufau, huile, 1914 (non localisé) ; Pierre-Félix Fix-Masseau, bronze, 1936, Evian ; Jean-Louis Forain, huile, 1904-1905 (Musée Carnavalet-Histoire de Paris) ; Léonard Tsugaru Foujita, huile, 1924, et ses trois esquisses préparatoires (restées dans la famille) ; Jean de Gaigneron, huile, 1915 (Musée Carnavalet-Histoire de Paris) ; Franz de Haas, huile, 1931, (non localisé) ; Paul-César Helleu, trois pointe-sèches, 1905 (restées dans la famille) ; Richard Heyd, crayon, 1931 (non localisé) ; Nelly Jacquemart-André, huile (non localisé) ; Edmond Lapeyre, huile, 1909 (non localisé) ; Philip de Laszlo, trois huiles datées de 1913 et 1920 (Musée d'Orsay et famille de Laszlo, Londres) ; Yolande duchesse de Luynes, huile, 1886 (non localisé) ; Auguste Rodin, marbre et plus de quatre variantes en plâtre, 1905-1906 ; Marie Scheikevitch, fusain, 1924 (non localisé) ; Sem, plusieurs lithographies-caricatures (restées dans la famille) ; Paul Thevenaz, huile (non localisé) ; Kees Van Dongen, huile, 1931 (Stedjlike Museum, Amsterdam) ; James Vibert, plâtre, 1936 (non localisé) ; Edouard Vuillard, huile, 1932 (Musée du Louvre) ; Joseph Wencker, huile, 1895 (non localisé) ; Ignacio Zuloaga y Zabaleta, huile, 1913 (Musée des Beaux-Arts, Bilbao).

<sup>5</sup> BI, Ms 7229 (Anna de Noailles, Correspondance), lettre datée de 10 mai 1907, de La Gandara à Anna de Noailles.

<sup>6</sup> BNF, Dépt. de Mss., NAF 16005 (papiers Poincaré), f. 281 et 282. Les deux lettres sont non datées. Dans celle du f° 281 A. de La Gandara écrivait : « Veuillez agréer Monsieur le président les félicitations les plus sincères d'un peintre qui vous fut présenté au Banquet Goncourt et qui eu le plaisir d'entendre votre beau discours. » La deuxième est occasionnée par la nouvelle année, sans doute celle de 1914.

<sup>7</sup> Pour une relation de Laszlo avec ses modèles voir l'étude de Suzanne Bailey, *De Laszlo's relationship with his patrons and sitters*, dans *Laszlo, a brush with grandeur*, p. 51-64. L'essai se base sur la particulièrement riche archive de Laszlo, en possession de ses descendants à Londres.

Jean-Jules Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) expose ainsi au Salon de la Société des Artistes français un *Portrait de Carmen Sylva écoutant les voix de la forêt* (château de Pelesch, Sinaïa). Son envoi n'est cependant pas suivi d'importantes commandes françaises<sup>8</sup>.



Fig. 2. Antonio de La Gandara, *Portrait du comte Robert de Montesquiou-Fezensac*, fusain aux accents de craie sur papier marron, 63 × 29 cm ; non signé ; non daté [fin janvier – début février 1892]. HISTORIQUE: Racheté par le Duc de Gramont au légataire testamentaire du Robert de Montesquiou-Fezensac, resté depuis dans sa descendance, coll. part., Paris.

---

<sup>8</sup> Voir pour les portraits de la famille royale de Roumanie notre article *Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) à la cour royale de Roumanie*, communication devant la Société de l'Histoire de l'Art français le 8 janvier 2005, dans *Bulletin de la SHAF*, p. 257-281.

Les commanditaires ne se contentent plus d'un seul portrait. Ils mettent les artistes en compétition et se créent de véritables galeries de leur égo. Le portrait n'est plus seulement montré chez soi, il l'est aussi de plus en plus fréquemment dans les expositions thématiques consacrées à ce genre. Il est même vendu aux collections publiques, françaises ou internationales. Le portrait d'apparat, celui du roi et de la grande aristocratie, se démocratise. La mode est récente. Son inventeur paraît être Alfred Bruyas (1822-1876), peintre issu d'une riche famille de marchands, qui entre sous le Second Empire en relation avec les principaux artistes de son temps, d'Alexandre Cabanel (1823-1883) et Thomas Couture (1815-1875) à Gustave Courbet (1819-1877). Il compose ainsi une prestigieuse galerie, un recueil des différentes interprétations suggérées par sa personne, qu'il laisse à sa mort au Musée Fabre de Montpellier. L'exemple de ce *Narcisse bourgeois* n'est pas inconnu car, deux générations plus tard, Robert de Montesquiou s'empresse de lui dédier un article dans son recueil rassemblant toutes les vanités du temps, *Professionnelles beautés*.

L'État achète très peu de portraits pendant les vingt premières années de la Troisième République et ses rares achats s'expliquent presque toujours par la personnalité du modèle. Pasteur par Albert Edelfeldt (1854-1905) est ainsi acquis en 1884 (Musée d'Orsay), puis *Jean-Paul Laurens* par son fils Albert Laurens (1870-1934), *Benjamin-Constant* (Musée d'Orsay) et *Antonin Mercié* (Toulouse, Musée des Augustins) par Angèle Delasalle (1867-1941), *Bonnat* par son élève Denis Etcheverry (1861-1950), (localisation actuelle inconnue), *Sem* par François Flameng (1856-1923) (localisation actuelle inconnue), *Roll* par Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), *La famille Thaulow* par Jacques-Emile Blanche (1861-1942), *Verlaine* par Eugène Carrière (1849-1906) (les deux au Musée d'Orsay), *Carpeaux* par Albert Maignan (1845-1908) (Musée des Beaux-Arts d'Amiens). Cette règle est exceptionnellement transgressée, mais c'est le cas lorsque l'État se porte acquéreur, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, du *Portrait de Madame Rémy Salvator* par La Gandara, malgré l'absence de célébrité du modèle.

À partir de 1912, les achats occasionnels d'un portrait ou deux par an progressent jusqu'à six ou sept et les œuvres ne sont plus choisies seulement pour le modèle présenté, mais aussi pour les qualités picturales du tableau<sup>9</sup>. Les prix pratiqués sont nettement inférieurs à ceux que les artistes demandent à un collectionneur.

Il est évident que la concurrence existe en premier lieu au niveau du *produit* : le marché est un champ de tensions où les grandes querelles artistiques et les compétitions économiques s'interpellent. Pour chacun des acteurs : peintre, marchand, critique ou amateur, il s'agit de livrer bataille pour imposer, faire reconnaître et faire valoir la conception de l'art qu'il fait ou qu'il a choisi de défendre. Car l'artiste, pour assurer son existence, n'est affranchi ni du marchand, ni de la critique, ni de la demande, ni des mécanismes publicitaires. Même s'il les récuse toujours dans ses propos, son appréciation et sa reconnaissance passent par la médiation du marché et de l'argent.

Une fois acquise la reconnaissance publique, un portrait se paye très cher. Le plafond des prix est commun à tous les portraitistes considérés comme importants. Quelques exemples : dans une lettre de 1895, La Gandara précise à l'organisateur du Salon des Beaux-Arts de Bruxelles : « Quant au prix que je demande pour mes portraits, il varie de 5 000 à 10 000 au minimum »<sup>10</sup>. Dans une autre lettre de 1902 adressée à Edouard Ragué (dates inconnues), il écrit : « Je peindrai un portrait entier pour huit mille francs, c'est la somme minimum, un portrait mi-corps quatre mille francs, un buste deux mille francs »<sup>11</sup>.

En 1918, Paul-Albert Besnard (1849-1934) vend à l'architecte J. Hermant (dates inconnues) son *Portrait de la Dame aux dahlias* pour 7000 francs. C'est la somme que lui donne Georges Petit (1856-1920) pour ses portraits à l'huile<sup>12</sup>. Dans une lettre non datée adressée à un inconnu, Boldini donne aussi ses prix : « tête a 3000 francs, portrait jusqu'aux genoux 5000 francs, en pied : 8000 francs ». Et il continue « Dans le cas où la commande me sera faite, il serait aisé d'en être prévenu un mois à l'avance »<sup>13</sup>. Sargent pratique vers 1900 des prix identiques<sup>14</sup>. Paul-César Helleu (1859-1927) semble un peu moins cher. Dans une lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1918, il demande « 1500 francs pour un portrait, s'il est fait en une ou deux séances »<sup>15</sup>, sans toutefois préciser les dimensions. Il augmente ses prix lorsqu'il s'agit d'un portrait pour le marché américain, comme le *Portrait de Madame Deckelheimer* (localisation actuelle inconnue) pour lequel il demande

<sup>9</sup> Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995, p. 159.

<sup>10</sup> Dans une lettre conservée à la Bibliothèque Royale de Belgique, non datée. Inv. MSII 7.133/361.

<sup>11</sup> Coll. part., Paris.

<sup>12</sup> Information fournie par Madame Chantal Beauvalot qui est en train de rédiger le catalogue raisonné de l'artiste.

<sup>13</sup> Lettre non datée, adressée à un correspondant français inconnu, Institut Néerlandais, Paris, Inv. 1977 – 510.

<sup>14</sup> *Ibidem*, lettre non datée, adressée à un correspondant français inconnu, Inv. 1977 – 513.

<sup>15</sup> *Ibidem*, lettre adressée à un correspondant français inconnu, Inv. 1992 – A.965.

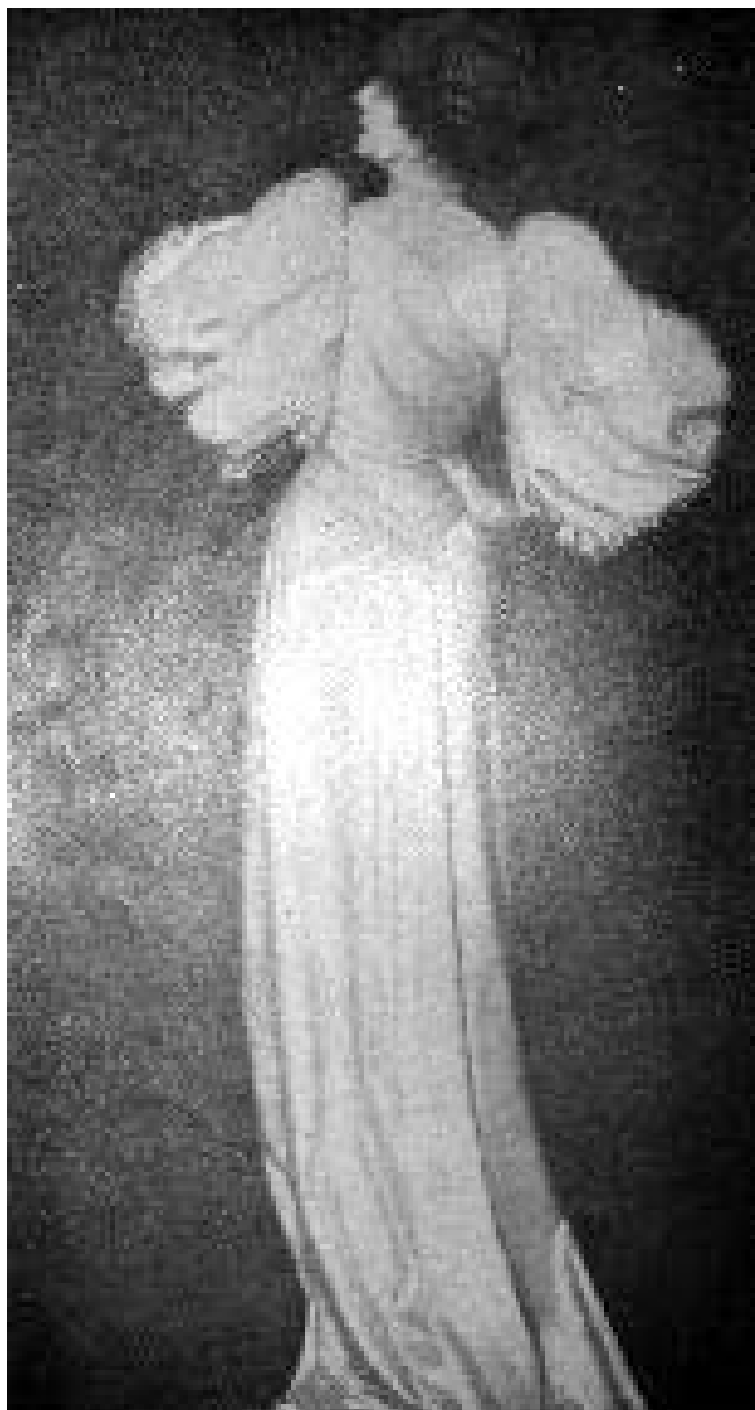


Fig. 3. Antonio de La Gandara, *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*, huile sur toile, dimensions inconnues ; signé en bas, à gauche : *A. de La Gandara* ; non daté, [décembre 1893-janvier 1894]. HISTORIQUE: Resté dans la descendance du modèle. Coll. part., château de Chimay, Belgique.

2500 francs. Il accepte aussi de le faire à la pointe sèche pour la somme de 500 francs<sup>16</sup>. Les prix que Whistler attend d'un portrait varient considérablement dans les années 1890, la somme étant souvent en fonction des moyens du sujet. « Lorsque Whistler finissait un portrait, écrit Arthur-Jérôme Eddy (1859-1920) dans ses *Souvenirs*, il n'avait aucune aptitude à obtenir des prix élevés. Ses prix étaient très incertains. À telle personne il pouvait demander une somme rondelette, à telle autre une petite – suivant l'humeur qui

<sup>16</sup> *Ibidem*, Inv. 1992 A-965. Comparativement il demandait vers la même date 4000 francs pour sa *Cathédrale de Saint Denis* et 800 francs pour un crayon *La femme en bateau*, dans une lettre non datée, conservée dans la même collection, Inv. 1970 A-02.

s'emparait de lui, le prix n'ayant aucun lien particulier avec le tableau »<sup>17</sup>. Néanmoins, le journaliste parisien Saint-Charles (dates inconnues) note en novembre 1891 : « Whistler a fait, il y a quelques années, le portrait de Carlyle pour l'Université d'Edimbourg ; on lui a payé 35 000 francs, et, depuis, Whistler fait payer ses tableaux 35 000 francs ou ne les fait pas payer du tout »<sup>18</sup>. Edgar Munhall établit, dans son livre sur le *Portrait de Montesquiou* de la Frick Collection, une liste de ses prix entre 1890 et 1902. Il écrit que le peintre demande 500 guinées (soit 5000 £) en 1892 pour peindre la tête de lady Eden, mais un an plus tard James John Cowan se voit demander 600 guinées pour un portrait à mi-corps ; Arthur Eddy, dont le portrait en pied est réalisé en même temps que celui de Montesquiou, en paye 350. Laszlo, comme Whistler, sont sans doute les mieux payés de tous. Par élégance, Laszlo ne discute argent que par l'intermédiaire de son secrétaire. Il demande en 1913 : 200-300 £ (soit 5000 – 6000 francs<sup>19</sup>) pour la tête, 400 £ (10 000 francs) pour le buste avec les mains, 600-800 £ (15 000-19 000 francs) pour un portrait de trois-quarts et 1000 £ (25 000 francs) pour un portrait en pied<sup>20</sup>. Le portrait le plus cher qu'il a jamais réalisé est celui de *Lord Leverhulme* qui lui a été payé 1575 £ (22 275 francs)<sup>21</sup>. Laszlo et Whistler sont les seuls qui peuvent comparer leurs prix avec ceux pratiqués dans les années 1880<sup>22</sup> par Carolus-Duran (1837-1917) ou Léon Bonnat (1833-1922), entre 25 000 et 50 000 francs. Ces prix restent, jusqu'à nos jours, les plus importants pratiqués depuis un siècle.

Pour les portraitistes de moindre importance, on ne connaît que les prix pratiqués par François Flameng. Dans une lettre adressée au marchand d'art Roland Knoedler (1856-1932), représentant sur le marché américain de Helleu et de La Gandara, Flameng accepte de peindre un portrait de fille en pied pour 1500 francs<sup>23</sup>.

Ce barème des prix, où les fluctuations sont quasi-inexistantes, n'a pas survécu à la première guerre mondiale. Dans une lettre de juin 1919 à son frère Gaetano (dates inconnues), Boldini déplore le manque de commandes de portraits<sup>24</sup>. « Le monde a complètement changé, tout a été révolutionné, tout a été détruit... »<sup>25</sup>. Il pense même à tout vendre et retourner en Italie.

Pour se rendre compte de ce que ces sommes représentaient, il ne faut pas les transformer en les multipliant simplement par la grille du pouvoir d'achat du franc donnée dans le Bénézit. En effet, le pouvoir d'achat et la considération du travail salarié ne sont plus les mêmes. Un exemple est significatif. Un portrait en pied est payé 8000 francs en 1900 (soit 24 000 euros), alors qu'à la même époque, un hôtel particulier de taille moyenne dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement parisien coûtait environ 80 000 francs soit 240 000 euros.

Plusieurs réseaux rendent possible la commande d'un portrait. Le premier, et sans doute le plus important, est basé sur la rencontre directe entre l'artiste et son commanditaire lors des expositions des sociétés artistiques parisiennes, provinciales ou étrangères. Il existe aussi d'autres réseaux, moins visibles, pas toujours bien documentés, qui passent par l'intercession d'un précédent commanditaire.

Chaque année, l'ouverture de l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, où La Gandara expose depuis 1891 et dont il devient sociétaire en 1893, d'abord sensiblement antérieure, puis concomitante du vernissage du Salon de la Société des Artistes français, est frappée aux trois couleurs de la respectabilité : tapis rouge, frac noir et plantes vertes. C'est l'événement mondain qui attire vers la capitale française l'élite internationale des arts et des artistes, ainsi que les plus importants collectionneurs et mécènes. Le critique qui publie dans *La Caricature*, sous le pseudonyme Titien, ses chroniques sur le Salon de 1885, remarque du public : « Il se compose d'abord du Tout-Paris, c'est à dire des Russes, des Italiens, des Hongrois, des Valaques, des Roumains, des Grecs, de tous les rasta qui constituent le Tout-Paris, chacun sait ça »<sup>26</sup>.

Santillane (dates inconnues) décrit, dans une chronique publiée dans *Gil Blas*, l'atmosphère du vernissage du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898, très semblable chaque année : « À travers une telle foule, une telle poussière, un tel piétinement, on ne distinguait plus l'humanité [...] Coups de chapeaux et poignées de main occupaient toute l'attention. On se montraient les personnages connus un

<sup>17</sup> Arthur-Jérôme Eddy, *Recollections and Impressions of James McNeill Whistler*, Philadelphie-Londres, 1903, p. 272.

<sup>18</sup> Apud. Munhall, 1995, p. 83. Saint Charles, *Un tableau de Whistler*, dans *Le Figaro*, 27 novembre 1891.

<sup>19</sup> Un livre sterling valait jusqu'en 1914 25, 25 francs. Source INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, 1975, p. 10.

<sup>20</sup> Owen Rutter, *Portrait of a Painter. The Authorized Life of Philip de Laszlo*, 1994 (seconde édition), p. 279.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>22</sup> Lorsque la mode pour cet artiste passe, les prix que Carolus-Duran pratiquait dans les années 1890-1900 ne dépassaient alors plus que quelques centaines de francs pour un portrait.

<sup>23</sup> Institut Néerlandais, Paris, Inv. 2000 A-448.

<sup>24</sup> *Ibidem*, Inv. 1990 A747-745.

<sup>25</sup> *Ibidem*, Inv. 1990 A747 (a).

<sup>26</sup> Apud Dominique Lobstein, *Les Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Dijon, 2000, p. XII. Cité plus loin comme Lobstein, 2000.



peu, beaucoup ou pas »<sup>27</sup>. Les délégations officielles et les discours interrompent parfois la cohue provoquée par les cohortes de visiteurs qui peuvent atteindre, à l'apogée du vernissage, entre 15 000 et 18 000 entrées!<sup>28</sup>

Dans ces conditions, il est évident que les deux Salons, celui de la Société des Artistes français et celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, restent les lieux de rencontre privilégiés entre les deux acteurs d'un portrait : l'artiste et le commanditaire. Pourtant, ils sont précédés, deux semaines avant le vernissage, de visites privées dans les ateliers de certains artistes. Les Salons sont, en raison de l'augmentation du nombre de peintres et de la nécessité pour eux d'atteindre une clientèle toujours plus large, des points de vente indispensables. Ils offrent, de plus, l'avantage de rendre inutiles les intermédiaires, courtiers ou marchands, mal vus en raison du pourcentage qu'ils prélèvent sur les prix. Ces avantages expliquent l'attachement de beaucoup d'artistes aux Salons, leur défense de la périodicité annuelle, leur opposition à la limitation du nombre d'envois<sup>29</sup>.

Les critiques réagissent assez bien au foisonnement des portraits que connaissent les Salons sous le Second Empire et la Troisième République. Même si Emile Zola (1840-1902) prétend que le « flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier... car il n'y a plus guère que les personnes voulant avoir leur portrait qui achètent encore de la peinture »<sup>30</sup>, les portraits ne comptent néanmoins que pour environ le cinquième des tableaux présentés. Une comparaison entre divers Salons tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle montre que cette proportion reste stable autour de vingt cinq pour cent du total des œuvres exposées, même si elle augmente proportionnellement au total des envois. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale qu'elle diminue de moitié. Il est d'ailleurs normal que le marché du tableau fasse la plus large part au portrait comme au paysage, deux genres qui appellent une commande aussi nombreuse que diversifiée.

Notre décompte<sup>31</sup>, présenté dans le tableau ci-dessous, n'est évidemment qu'indicatif, car sous des titres trop imprécis donnés par le *Catalogue illustré* de la manifestation – comme *Rêverie*, *Souvenir* ou *Etude* – se cachent de nombreux portraits. L'exemple du *Sous bois, étude*, par La Gandara, exposé au salon de 1891 en est symptomatique, puisqu'il s'agit là d'un portrait de sa première femme.

Année	Salon	Salon SNBA	Salon SAF
1812	363 : 35,46%	:	:
1819	366 : 28,04%	:	:
1822	399 : 24,72%	:	:
1827	211 : 15,48%	:	:
1837	464 : 24,87%	:	:
1844	464 : 25,66%	:	:
1857	485 : 17,86%	:	:
1878	480 : 20,60%	:	:
1885	477 : 19,17%	:	:
1890	321 : 22,78%	:	:
1891	:	421 : 29,22%	364 : 21,00%
1901	:	356 : 23,01%	431 : 20,60%
1914	:	358 : 18,04%	323 : 15,56%
1920	:	124 : 12,03%	265 : 15,46%

Dans un Salon qui rassemble presque deux mille toiles de différents formats, l'accrochage des œuvres est une opération particulièrement délicate. On les superpose ainsi sur trois, quatre ou cinq niveaux. Du sol au

<sup>27</sup> Santillane, dans *Gil Blas*, 1<sup>er</sup> mai 1898, p. 1.

<sup>28</sup> Lobstein, 2000, p. XIII.

<sup>29</sup> Sur l'importance économique du Salon et sur le rôle qu'il jouait dans la carrière des peintres, un ouvrage capital est venu bouleverser les perspectives, l'étude de Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle : du système académique au marché des impressionnistes*; préf. de Jean-Paul Bouillon ; trad. de l'anglais par Antoine Jaccottet, Paris, 1991.

<sup>30</sup> Emile Zola, *Mon Salon*, Paris, 1970, p. 216.

<sup>31</sup> La première partie de ce décompte a été prise dans Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse*, Paris, 1987, p. 78.

plafond, les murs sont littéralement tapissés de tableaux. L'exercice, plus mathématique qu'esthétique, consiste à loger tout le monde, et peu importe les voisinages malheureux. La Gandara accorde une grande attention à l'accrochage, comme le laisse entendre une lettre concernant le *Portrait de la Princesse Jopseph de Caraman-Chimay* (collection des princes de Chimay, château de Chimay) son envoi au Salon de Bruxelles de 1895. Dans cette lettre, adressée à l'organisateur du Salon<sup>32</sup>, le peintre écrit : « J'enverrai comme je vous l'ai promis à la Société des Beaux-Arts de Bruxelles le *Portrait de la Princesse J. de Chimay*. Je vous prie, cher Monsieur, comme vous m'en avez donné la promesse et comme vous me le répétez dans votre lettre, de vouloir bien surveiller le placement de ce portrait. C'est, comme vous le savez, ce qui m'a décidé à l'exposer à Bruxelles où j'espère qu'il obtiendra le succès qu'il a eu à Paris et Londres... Je ne pourrai vous envoyer d'autres œuvres de moi, les personnes qui les possèdent faisant des difficultés pour s'en dessaisir ». La Gandara revient sur ce sujet l'année d'après : « Selon la demande que me fait le Comité de la Commission administrative de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, j'exposerai à votre Salon de cette année. Je vous enverrai donc le *Portrait de Madame Sarah Bernhardt* qui a obtenu en France et en Angleterre un grand succès, mais ce dont je tiens à vous prier d'une façon toute spéciale c'est de vouloir bien apporter tous vos soins au placement de cette oeuvre. J'attache à cela une très grande importance. Je vous avais fait d'ailleurs la même demande pour la Princesse de Chimay, que vous aviez du reste fort bien placé<sup>33</sup>. »<sup>34</sup>

Parfois, pour être sûr de l'accrochage il compte sur l'amitié du premier secrétaire général de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris, le fonctionnaire chargé de l'organisation des expositions et de la vente des œuvres exposées. À cette époque, il s'agit d'Hyppolite Durand-Tahier (1863-1899) dont La Gandara expose au Salon de 1893 – sans doute pour le remercier – un portrait dessiné dont la localisation actuelle demeure inconnue.

Pour s'orienter dès son entrée dans cette exposition pléthorique, le visiteur peut s'offrir, pour un prix modique, l'une des nombreuses publications générées par la manifestation. Il peut aussi choisir l'une ou les deux publications officielles : le *Catalogue des ouvrages exposés*, c'est-à-dire le livret, ou le *Catalogue illustré*, dans lequel il retrouve la reproduction partielle ou totale d'environ 20% des peintures et des sculptures exposées, d'après les dessins fournis par les artistes ou, de plus en plus fréquemment, d'après des photographies. Les portraits y figurent très souvent. À partir de 1895, deux portraits sur trois exposés par La Gandara sont régulièrement reproduits. Parfois, l'éditeur A. Noyer en propose des cartes postales, comme c'est le cas pour le *Portrait de Madame Rémy Salvator I* et celui d'*Anna de Noailles*.

Devant un tel engouement pour visiter les Salons, *Le Figaro* et plusieurs autres journaux et revues créent leurs propres suppléments ainsi que des cartes conseillant des parcours ou des œuvres qui méritent le détour. L'éditeur d'art Ludovic Baschet (1834-1909) propose même un *Panorama Salon* et Goupil de somptueux albums.

Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt témoigne de l'anxiété qui domine La Gandara pendant les premiers jours de l'ouverture du Salon. Il écrit le 24 avril 1894 : « En sortant [du Salon] La Gandara me fait conduire jusqu'au Trocadéro, me confessant son état nerveux, qui le rend incapable de travailler pendant toute la semaine de l'ouverture d'une exposition, m'avouant envoyer sa bonne, tous les matins, dès potron-minet, acheter tous les journaux et, les journaux apportés, vouloir anxieusement découvrir d'un seul coup d'œil si son nom y est »<sup>34</sup>.

Pour s'assurer que ses œuvres sont remarquées, La Gandara n'hésite pas à proposer aux critiques les plus importants de faire les portraits de leurs épouses, peut-être gratuitement, comme en témoigne ce télégramme adressé à Armand Dayot où il se met « à la disposition de Madame Dayot quand elle pourra poser »<sup>35</sup>. De même pour les deux portraits de Madame Rémy Salvator (dates inconnues), ainsi que vers 1900, le portrait de Madame Karl Boës (dates inconnues), épouse du journaliste du *Courrier libre* qui prend la direction de la revue *La Plume* jusqu'à sa disparition en 1904. Ce dernier portrait dessiné, dont on ne connaît pas la localisation actuelle, est publié sur le frontispice du recueil d'articles que la revue *La Plume* consacre à l'artiste en 1902. Il est sans doute réalisé à cette époque, peut-être en signe de remerciement à Boës qui prend l'initiative de réunir en un seul volume ces articles disparates.

Cette même Société Nationale des Beaux-Arts réalise, entre 1907 et 1910 dans le palais du Domaine de Bagatelle, une série de quatre expositions thématiques ayant pour thème les portraits. Du 15 mai au 14 juillet 1907 : *Portraits de femmes, 1870-1900*. L'année suivante, aux mêmes dates : *Portraits d'hommes et de femmes célèbres, 1830-1900*. En 1909, une *Exposition rétrospective des portraits des femmes sous les trois Républiques*. Enfin, du 14 mai au 15 juin 1910, *Les Enfants, leurs portraits, leurs jouets*. Panorama protéiforme du portrait, ces

<sup>32</sup> Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, MSII 7.133/361, lettre non datée à l'organisateur du Salon de Bruxelles.

<sup>33</sup> *Ibidem*, MSII 7.133/362.

<sup>34</sup> Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, 1989, vol. III, p. 950.

<sup>35</sup> Coll. part., Bruxelles.

expositions où le livret porte les mentions des propriétaires et parfois de l'histoire des œuvres, présentent en grande partie des œuvres passées par les cimaises des Salons<sup>36</sup>. Certains portraits de La Gandara comme celui de la comtesse de Noailles, ou de son fils Anne-Jules, resté dans la famille, sont choisis pour y figurer.

À partir de 1908, une sélection de meilleures toiles exposées au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts part pour Buenos-Aires où elles sont exposées dans un Salon organisé à l'initiative d'un jeune peintre et écrivain argentin, Francesco Soto y Calvo (1860-1936), élève de Jules Bastien-Lepage (1848-1884)<sup>37</sup>. Des toiles de La Gandara participent chaque année à cette exposition qui est définitivement interrompue par l'avènement de la première guerre mondiale.



Fig. 4. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Pierre Gautreau*, huile sur toile, 216 × 116 cm (avec le cadre) ; signé en bas droite : *A. de La Gandara* et daté, par une autre main : 1897. HISTORIQUE: Collection Pierre Gautreau, qui le vend en 1924 à Corrine Lepeyre-Mittenberger, une cousine du modèle ; hérité par à sa nièce, Martha Gasquet Westfeldt ; puis par sa fille Ethel Jane Westfeld, Mme, Frederck B. Hunting ; hérité par sa fille, Mrs. Blair Bunting Darnell. Coll. part., Corrales, New Mexico, États Unis.

<sup>36</sup> Après la première guerre mondiale ce genre d'initiative est très rare, notons toutefois l'*Exposition de cent portraits*, organisée à Paris, par l'Union Interallié, 15 mai – 15 juin 1920, et regroupant des portraits réalisés entre 1890-1914.

<sup>37</sup> Francesco Soto y Calvo, *El arte francés en Buenos Aires*, Paris, s.ed., 1909.

Pourtant les Salons de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts n'ont pas le monopole absolu pour attirer la clientèle des portraitistes. De nombreuses sociétés d'artistes ou d'amateurs se sont constituées après 1871 et se multiplient après cette date, à Paris, comme en province : *L'Union libérale des Artistes français*, *Société Nouvelle de Peinture et de Sculpture*, *Société internationale de peinture et de sculpture*, la *Cimaise*, l'*Eclectique*, les *Inquiets* ou les *cercles de Volnay* et des *Mirlitons*, dont Jacques-Emile Blanche par exemple est un habitué. Tous ces groupes ont pour but principal d'organiser des expositions auxquelles s'ajoutent celles qui se tiennent habituellement deux semaines avant l'ouverture du Salon dans les ateliers des peintres eux-mêmes, dans les galeries des marchands de tableaux, ou même dans les grands magasins. Dans son étude *Salons, expositions et Sociétés d'artistes, 1871-1914*<sup>38</sup>, Pierre Vaisse déplore le manque d'études sur la plupart de ces petits salons et expositions, situation qui persiste jusqu'à nos jours, rendant presque impossible d'avoir une idée d'ensemble de leur rôle. La Gandara choisit de ne participer qu'au Salon de la *Société Nouvelle de Peinture et de Sculpture*. Le livret du Salon d'Automne de 1903 le mentionne ainsi comme membre fondateur, mais il n'y expose jamais ses œuvres.

Même si dans les Salons de province le portrait est copieusement représenté, les portraitistes parisiens importants n'y participent qu'épisodiquement. La raison est évidemment d'ordre financier. Les prix des tableaux exposés au plus riche de ces salons de province, celui de Bordeaux, ne dépassent pas les 1000 à 2000 francs. Bien que Helleu et La Gandara y participent à plusieurs reprises entre 1900 et 1905, ils ne peuvent rien y vendre malgré les prix modestes qu'ils demandent, beaucoup plus bas que ceux pratiqués à Paris ou ceux d'Alfred Roll (1846-1919), l'enfant du pays<sup>39</sup>.

Dans ces conditions, la clientèle internationale est plus que recherchée. Les galeries américaines ou françaises qui ont des succursales dans le Nouveau Monde, comme Durand-Ruel à New York, organisent dès 1895 plusieurs expositions avec des artistes comme La Gandara, Boldini, Helleu ou Stevens. La relève de Durand-Ruel, qui se consacre à partir des années 1910 exclusivement à la vente des Impressionnistes, est prise par la galerie de Roland Knoedler. En plus des expositions, il organise aussi les voyages des artistes dans plusieurs villes où des commandes sont susceptibles de leur être adressées. Dans une lettre désarmante de sincérité, datée du 6 août 1912, Flameng lui écrit : « Je compte, sauf imprévu, aller faire une tournée aux États-Unis. J'ai déjà fait récemment plusieurs portraits à Philadelphie et à Chicago. Cela sera sans doute ma dernière expédition au pays des dollars, mais je trouverais stupide de ne pas épuiser cette belle usine à une saison où l'on n'a pas grande chose à Paris »<sup>40</sup>.

Les Salons des *Sezessions* de Munich, Dortmund, Stuttgart, Berlin ou Vienne invitent à leur tour de nombreux portraitistes français. Les listes exhaustives des participations de Sargent, Laszlo ou La Gandara à ces salons allemands et autrichiens sont la preuve de la grande mobilité des œuvres. Aux Salons allemands, dont La Gandara est un habitué de 1895 jusqu'à 1905, s'ajoutent d'autres manifestations régulières à partir de 1900 : la Biennale de Venise en 1903, 1905 et 1907, les expositions annuelles de la *Royal Society of Portrait Painters* de Londres en 1905, 1907 et 1909, la *Hibernian Academy* de Glasgow, *Le Salon de Bruxelles*, en 1894, 1895 et 1896, *Les Salons de la Revue Mir Iskusstva* à Saint-Petersbourg, en 1900 et 1902. D'autres sont organisées à l'occasion de célébrations nationales : 1901, Buffalo, *Pan-American Exposition*, 1901, *Glasgow International Exhibition*, Bucarest, *L'exposition jubilaire* (où la France participe avec un pavillon organisé par Edouard Toudouze), en 1908 à Londres, *Franco-British Exhibition*, 1909, Londres, *Imperial International Exhibition*.

À ce réseau très visible s'ajoute celui des relations personnelles privilégiées entre les artistes et certains commanditaires, des relations de patronat ou de mécénat qui placent l'artiste, surtout au début de sa carrière, dans les cercles entourant le mécène. Il est évident que la plupart du temps, un mécénat prestigieux attire des commandes similaires.

## **LES PORTRAITS DES ANNÉES 1894-1900 ENTRE LES SALONS DE LA RIVE GAUCHE ET LA HAUTE COUTURE DE LA RIVE DROITE**

Après le succès de l'exposition chez Durand-Ruel au printemps du 1893, les commandes affluent. Dès le début de l'automne 1893, La Gandara rencontre chez la comtesse Elisabeth Greffülhe, née de Riquet de

<sup>38</sup> Pierre Vaisse, *Salons, expositions et Sociétés d'artistes, 1871-1914*, dans *Arti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol. 7, *Saloni, galerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, 1981, p. 141-151.

<sup>39</sup> D. Dussol, *Art et bourgeoisie, La Société des Amis des Arts de Bordeaux*, préface par Bruno Foucart, Bordeaux, 1997, p. 89.

<sup>40</sup> Institut Néerlandais, Paris, Inv. 2000 A – 449.

Caraman (1860-1952), son frère, le prince Joseph de Caraman-Chimay (1858-1937), qui lui commande le portrait de sa jeune épouse, la riche héritière américaine Clara Ward (1873-1917). Les séances de pose se déroulent dans l'atelier de l'artiste et durent deux mois, de décembre 1893 à janvier 1894. William Rothenstein (1872-1945), alors dans l'atelier de La Gandara, décrit une de ces séances de pose : « Il peignait la princesse de Chimay, une dame Américaine, dans une robe Empire de la plus transparente mousseline ; à coté de La Gandara avec ses cheveux et moustache bruns, elle avait un éclat radieux. Plus tard, lorsque j'ai vu les Goya de Madrid, j'ai pensé encore une fois à ces deux personnages, l'un si lumineux, l'autre si sombre, ayant pour fond cet atelier gris »<sup>41</sup>. La robe que le modèle porte et que l'artiste décrit en avril 1894 comme « un costume du premier Empire en satin blanc, une écharpe blanche enroulée autour du bras gauche par derrière, la taille retenue par la main droite »<sup>42</sup> a été choisie par le peintre, contre la volonté du modèle qui d'après Louis Vauxcelles (1870-1945) « insistait pour une peluche violette, avec col Médicis et brocatelle »<sup>43</sup>. Il propose la même toilette à la baronne Deslandes (1866-1923), une des rares amatrices de l'art préraphaélite en France, dont il fait en 1894 un portrait actuellement non localisé, mais qu'Albert Flament (1877-1956), présenté à la baronne par le peintre, décrit succinctement : « Elle est dans un décolletage où la robe s'arrête sous les aisselles, et la femme est ainsi demi-nue »<sup>44</sup>.

*Le Portrait de la princesse de Caraman-Chimay* est très remarqué lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1894. Tandis que Gustave Soulier (dates inconnues) estime qu'« il faut mettre au premier rang le superbe portrait de la princesse de Chimay... qui a décidé, sans trop d'éloquence, de poser sans jupon, une chemise seulement sous la robe blanche qui la moule, et où il a vraiment rendu, ce qui était son ambition, le nacré de cette blanche et presque transparente rose »<sup>45</sup>. Théodore de Wyzewa (1862-1917) avoue l'avoir trouvé « tout à fait vilain, commun, prétentieux et déplaisant »<sup>46</sup>. Le chroniqueur de *La jeune Belgique* lui fait les mêmes critiques lors du Salon de Bruxelles : « J'aime mieux le portrait de Gandara, bien mis en page, élégant mais par trop superficiel »<sup>47</sup>. Ce portrait, très souvent exposé du vivant de l'artiste, constitue l'une de ses œuvres les plus connues de ses contemporains.

Le prestige de La Gandara s'impose très vite et même Sarah Bernhardt (1844-1923) y succombe. Sa première rencontre avec le peintre doit dater de cette époque, qui est pour elle celle des plus grands succès. Elle se fait probablement grâce au frère de La Gandara, Manuel (1870- ?), acteur débutant dans la troupe de l'actrice entre 1886 et 1888. Un fusain, non localisé à présent, représentant le profil de Sarah Bernhardt en *Fédora*, et reproduit en 1896 dans le programme de la journée consacrée à l'actrice, semble avoir précédé et préparé l'élaboration du visage du portrait. Dans l'œuvre achevée, également non localisée, Sarah, très longiligne, est présentée de dos dans une robe fourreau à manches gigots dont la tonalité contraste avec le fond sombre. Le peintre, en la faisant poser la tête légèrement en arrière, provoque ainsi une cambrure du dos qui souligne la forme serpentine de la silhouette. Ce n'est pas Sarah l'actrice, la Sarah dramatique de Georges Clarin (1843-1916), mais la Sarah mondaine. Henri de Régnier, alors invité par l'artiste dans son atelier, voit en ce portrait « une peinture élégante, mais qui semble superficielle »<sup>48</sup>. L'accentuation de la prodigieuse robe du modèle et sa superficialité sont soulignées par presque tous les critiques du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1895 où le portrait est exposé pour la première fois, ainsi que par ceux qui le voient chez Durand-Ruel à New York en 1897. Néanmoins, l'actrice semble avoir beaucoup affectionné ce portrait et ce n'est qu'avec beaucoup de difficultés que le peintre obtient d'elle qu'elle le prête pour l'exposition de New York. L'actrice déclarait ne pas vouloir s'en séparer. Dans ses *Mémoires*, sa petite-fille, Lysiane Bernhardt (dates inconnues), raconte que Sarah a même reçu une proposition de le vendre au Musée du Luxembourg, mais qu'elle a refusé et qu'elle l'a donné finalement de son vivant à son fils, Maurice (1864- ?).

<sup>41</sup> William Rothenstein, *Men and Memories, recollections 1872-1900*, Londres, Faber & Faber, 1932, p. 108.

<sup>42</sup> Article tiré du *Journal des débats*, coupure non datée au Service d'étude et documentation du Département du dépt. des dessins et estampes du Musée du Louvre, dossier La Gandara.

<sup>43</sup> Louis Vauxcelles, *Un peintre de jolies femmes, une visite dans l'atelier de M. Antonio de La Gandara*, dans *Femina*, 15 octobre 1904, p. 354.

<sup>44</sup> Article tiré du *Journal des débats*, coupure non datée au Service d'étude et documentation du Département des dessins et estampes du Musée du Louvre, dossier La Gandara.

<sup>45</sup> Louis Vauxcelles, *op. cit.*

<sup>46</sup> Albert Flament, *Le bal du Prectalan*, Paris, Fayard, 1946, p. 10.

<sup>47</sup> Gustave Soulier, *Notes d'art. Salon de Champ de Mars*, dans *L'Art et la Vie*, n° 27, mai 1894, p. 428.

<sup>48</sup> Th. de Wyzewa, *Les Salons de 1894*, Paris, Goupil, 1894, p. 468.

<sup>47</sup> G.M.S., *Chronique artistique : Deuxième exposition de la Société de Beaux-Arts*, dans *La jeune Belgique*, XIV, n° 5, mai 1895, p. 221-224.

<sup>48</sup> Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002, p. 426.

« Le *Portrait de Sarah Bernhardt* est une jolie étude d'une robe rose, mais Sarah n'est pas là-dedans. Elle est tellement picturale, et pourtant personne n'arrive à faire son portrait »<sup>49</sup> écrit Robertson quelques années plus tard. Et lorsque le portrait est exposé au Salon de Bruxelles, le chroniqueur anonyme de *La jeune Belgique* reproche à La Gandara de répéter « quelque peu le format et la mise en page » du *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*. Il trouve cependant « qu'elle n'en inspira jamais un plus charmant »<sup>50</sup>. En effet, satisfait du succès de ces deux œuvres, l'artiste répétera cette « mise en toile » sur la plupart de ses portraits féminins réalisés entre 1895 et 1900.

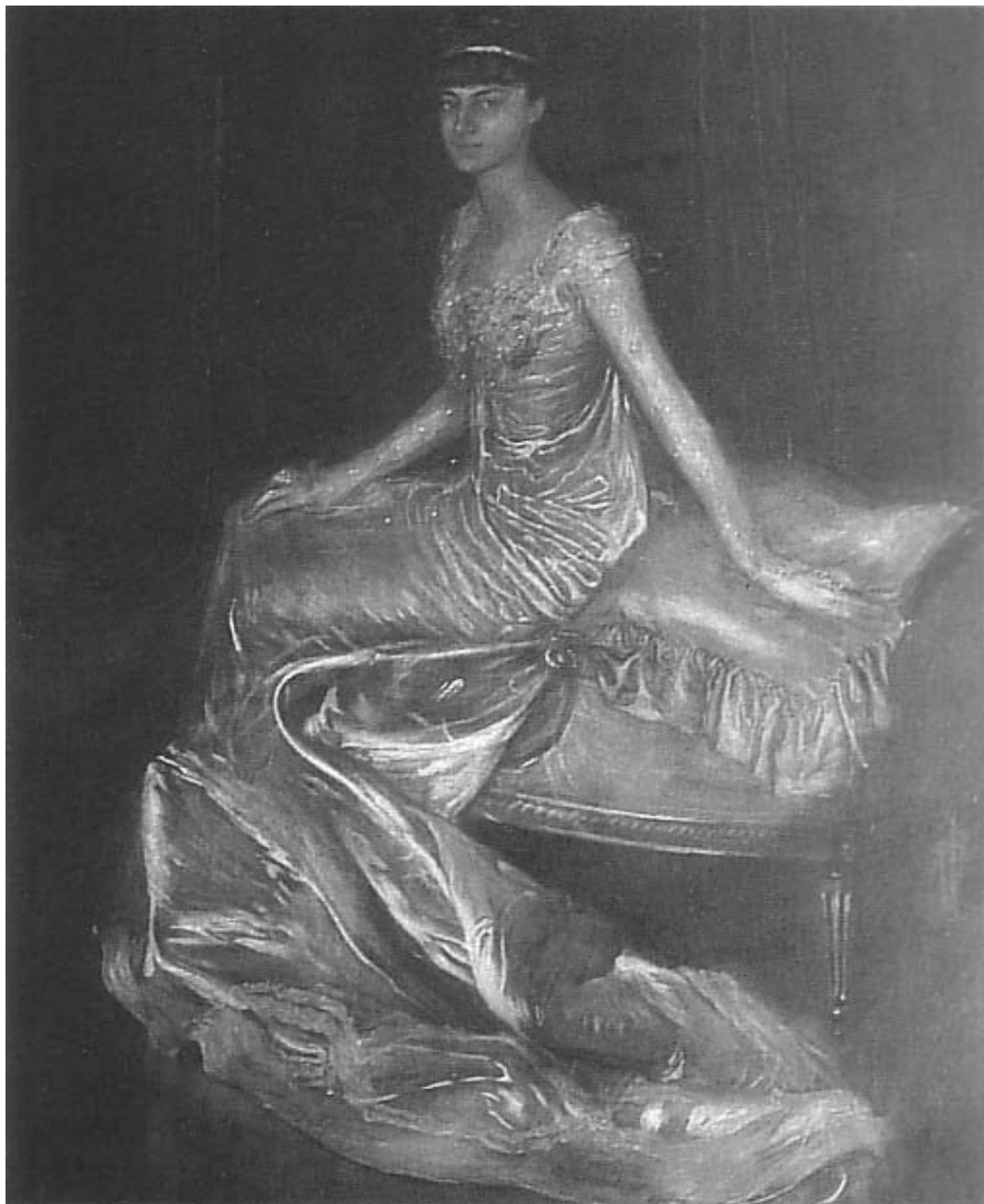


Fig. 5. Antonio de La Gandara, *Portrait de la comtesse Mathieu de Noailles, née Anna princesse de Bassaraba-Brancovan*, huile sur toile, 169 × 135 cm ; non signé ; non daté [début 1899]. Sur le dos une étiquette : « chez le duc de Guiche ». HISTORIQUE : Anna de Noailles ; Vente Noailles aux Cheveau-Légers, Versailles, 1961 ; après inconnu ; Philippe Jullian l'achète à une date inconnue avec celui de Mathieu de Noailles chez un brocanteur ; acquis ensuite par l'ancien propriétaire qui le fait don au Musée départemental de l'Oise, Beauvais.

<sup>49</sup> Graham Robertson, *Life was worth living, The reminences of ...*, Londres, Harpers, [1931], p. 112.

<sup>50</sup> G.M.S., p. 135-136.



Fig. 6. Antonio de La Gandara, *Portrait de la princesse Alexandre de Caraman-Chimay, née Hélène princesse de Bassaraba-Brancovan*, huile sur toile, dimensions inconnues ; Signé en bas, à droite : *A. de La Gandara* ; non daté [1899]. HISTORIQUE: inconnu. Localisation actuelle inconnue.

La Gandara fait un nouveau portrait de Sarah Bernhardt, peut-être vers 1907-1910, dans le rôle de l'*Aiglon* d'Edmond Rostand (1868-1918) (localisation inconnue). On ne sait pas si cette huile est réalisée spécialement pour illustrer les *Œuvres complètes* du dramaturge, ou si elle est une commande spécifique de l'actrice. Tandis que l'actrice déclame une tirade, les troupes de Napoléon marchent comme dans un rêve

dans la partie supérieure du tableau. Cette composition, fréquente pour suggérer la séparation entre le monde réel et imaginaire, laisse penser que l'artiste connaissait *Le rêve* (1888) d'Edouard Detaille (1848-1912), déjà exposé au Musée du Luxembourg (actuellement au Musée d'Orsay).

Une recherche semblable au premier *Portrait de Sarah Bernhardt* (localisation inconnue) pour le rendu des riches satins sur fonds neutres foncés, transparaît dans plusieurs autres portraits réalisés par La Gandara entre 1895 et 1899 : le *Portrait de Mademoiselle B...* (localisation inconnue) les deux *Portraits de Madame Guillaume Beer* (localisation inconnue), le *Portrait de Madame Pierre Gautreau* (coll. part., New York) et le *Portrait de Mademoiselle Henriette Fouquier* (localisation inconnue). On ignore l'identité du modèle du *Portrait de Mademoiselle B...* exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896. Fièremment campée sur un fond noir, cette esquisse « très réussie d'une fille en corsage rose »<sup>51</sup> n'est pas sans rappeler Whistler, et le satin du corsage évoque les cassures d'étoffe que traite avec la même habileté que Antoine Watteau (1684-1721). Au même Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896, on peut aussi voir un des deux *Portraits de Madame Guillaume Beer*. C'est sans conteste Leconte de Lisle (1818-1894), dont Madame Beer (1870-1948), écrivain elle-même sur le pseudonyme Jean Dornis, et dont elle était la maîtresse<sup>52</sup>, et que La Gandara connaît bien pour en avoir fait un portrait dessiné trois ans plus tôt (localisation inconnue), qui lui présente le modèle. On ne sait rien sur la genèse de cette œuvre, mais une coupure de journal non identifié, conservée dans les Fonds Maciet, Bibliothèque U.C.A.D., série 174, vol. 29 indique que le peintre a peint deux portraits de Madame Beer, sans qu'il soit possible d'établir l'ordre exact de leur réalisation. Le premier portrait a été très souvent reproduit. Sur le fond sombre, sans détail inutile comme dans les *Harmonies* contemporaines de Whistler, se découpe nettement la silhouette de Madame Beer, représentée presque de dos, « vêtue d'une lumineuse soie rose pâle »<sup>53</sup>, la nuque dégagée, la tête de profil, d'un mouvement assez inhabituel. Dans le second portrait, le modèle a une pose différente, moins hiératique. Elle est vue de face, ôtant son châle d'un geste gracieux du bras gauche rappelant celui du *Portrait de la Princesse Joseph de Caraman-Chimay*.

Lorsque le banquier Pierre Gautreau (dates inconnues) commande à La Gandara en 1897 le portrait de sa femme, Virginie Avegno (1859-1915), le portrait que Sargent a fait d'elle en 1883-1884 est déjà devenu un classique. Le scandale qu'il provoque au Salon de 1884 par son « réalisme exagéré »<sup>54</sup> (la plupart des critiques le trouve en effet « esthétiquement bizarre » et critique la pose, la couleur non naturelle de la carnation et la position tombante de la bretelle gauche)<sup>55</sup>, suivi de l'installation de son auteur en Angleterre, hante sans doute la relation entre le commanditaire et l'artiste. Effrayés par le scandale de 1884 les Gautreau n'achètent pas le portrait de Sargent qui, par la suite le vend au Metropolitan Museum en 1916. Mais ils en commandent un autre à Gustave Courtois (1852-1923) en 1891, plus sage, bien que s'inspirant largement de celui de Sargent (Musée d'Orsay). On ne connaît pas les circonstances exactes de la commande ni de la réalisation du portrait par La Gandara. On sait seulement par la tradition familiale, que les Gautreau le préfèrent aux autres, bien qu'il n'ait apparemment jamais été exposé dans leur salon, rue Jouffroy<sup>56</sup>.

Également largement inspiré par la pose du portrait de Sargent, La Gandara présente Madame Gautreau habillée d'une opulente robe blanche qui attire tout de suite les regards, presque de dos comme dans le *Portrait de Madame Beer*, elle tient dans sa main droite un éventail en plumes d'autruche. Le portrait est souvent exposé à l'étranger, mais jamais à Paris. À la mort de l'artiste, il se trouvait encore en sa possession. Dans une lettre datée du 20 juillet 1917, Pierre Gautreau écrit à Edouard de La Gandara (1862-1944) pour lui demander de lui retourner le portrait de sa femme, qu'il avait laissé au peintre afin qu'il soit montré à plusieurs expositions<sup>57</sup>. La toile passe en 1924 à une cousine du modèle, dans la descendance de

<sup>51</sup> Eugène Hoffmann, *Le Champ de Mars*, dans *Journal des artistes*, n° 14, juin 1896, p. 1485.

<sup>52</sup> Madame Beer écrivit deux biographies de Leconte de Lisle : *Leconte de Lisle intime* (1898) et *Essai sur Leconte de Lisle* (1909).

<sup>53</sup> Jacqueline de Beauvy, *Chronique de la littérature et des arts. Le Salon du Champ de Mars*, dans *Le Triboulet*, 3 mai 1896, p. 4-6.

<sup>54</sup> D'après un chroniqueur du Salon, William Brownell, cité dans Richard Ormond et Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent : complete paintings*. vol. 1, *Early portraits*, p. 114 : « Le *Portrait de Madame G\*\*\**, nous racontait-on à Paris, était à trois quart achevé quand s'ouvrit l'exposition Manet. Celle-ci eut sur M. Sargent une influence telle qu'il repeignit presque entièrement sa toile, dans des données différentes. C'est ce qui explique le revirement subit de l'artiste vers les tons clairs, étendus d'une coulée sur le grain du châssis, par larges plans superposés. »

<sup>55</sup> Ormond et Kilmurry, *op. cit.*, 1998, p. 114.

<sup>56</sup> Deborah Davis, *The man who loved women*, dans *Sargent's Women*, 2004, p. 20.

<sup>57</sup> The Frick Collection, Frick Art Reference Library, lettre non inventoriée de Pierre Gautreau à Edouard de La Gandara.



laquelle elle subit une importante dégradation au cours des années 1930 ou 1940<sup>58</sup>. Elle a été récemment restaurée par les soins des Galleries Adelson de New York.

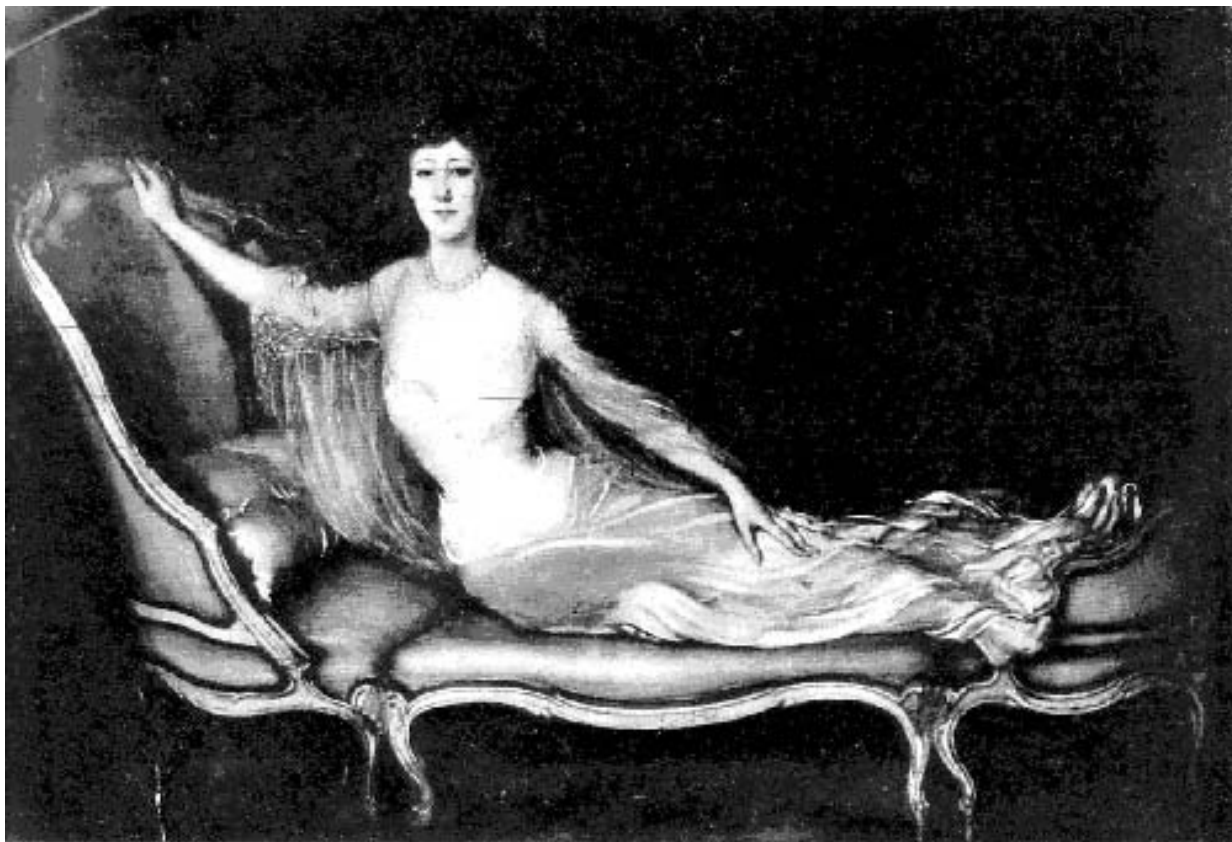


Fig. 7. Antonio de La Gandara, *Portrait de Liane de Pougy*, huile sur toile, dimensions inconnues, signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté [1900]. HISTORIQUE: Liane de Pougy avant 1921, elle le vend ensuite le 9 février 1922 au Musée de la Ville d'Alger contre « deux mille francs, frais d'emballage, de transport et d'assurance à leur charge. » Ensuite, mis en dépôt au Foyer civique d'Alger et perdu depuis cette époque.

Pendant l'automne de 1897, La Gandara fait un voyage à New York et organise avec Boldini une exposition de portraits dans la succursale américaine de Durand-Ruel, sans doute dans le but d'attirer une nouvelle clientèle. Riche héritière américaine, bien-connue dans la haute société new-yorkaise, Madame Burke-Roche (1857-1947) fait réaliser son portrait avant l'exposition de Durand-Ruel, sans doute spécialement pour y être exposé. Dans un long article consacré à l'artiste dans *Munsey's Magazine*, Charles H. Caffin (1854-1914) analyse ainsi ce portrait : « Il y a quelques années avait lieu à New York une exposition de portraits par Antonio de La Gandara, un Espagnol qui habite à Paris. Parmi ses portraits, il y avait celui de Madame Burke-Roche. Le portrait, en pied, était peint sur une toile étroite, comme celles employées originellement par Velazquez et que Whistler popularisa. Ce sont ces derniers portraits que rappelle celui de La Gandara. Ca ne veut pas dire que l'Espagnol ait copié un autre artiste, mais juste qu'il cherche la même chose et avec les mêmes moyens. Et leur recherche commune est très différente de, par exemple, celle de Zorn ou de Sargent. Par comparaison ces deux derniers s'appuient sur l'évidence, alors que pour La Gandara comme pour Whistler, la subtilité prévaut sur les choses vues, comme le parfum se répand autour d'une fleur. Je crois que même une étude de la reproduction de ce portrait rend cette distinction claire. Il montre un certain mystère, qui pique notre imagination... Les portraits de Sargent, avec leur abondance de variété, suggèrent une éclatante apparence des choses, mais ils sont trop évidents. Les choses les plus

<sup>58</sup> Dans un e-mail du 16 décembre 2003, Elizabeth Oustinoff des Galleries Adelson de New York nous écrivait : « The painting was in poor condition. At some time in the 1930s/40s? a boyfriend of the daughter of the owner was angry at being forbidden to see the girl again. He went to the house with a bouquet of yellow roses and nailed it upside down from the hand that holds the fan. The painting was sent to be restored but it was badly done. We have had a conservator clean the canvas and paint the hand in again but much of the original Gandara has been lost. »

intéressantes dans un homme ou une femme ne sont pas leurs vêtements, ni leur aspect extérieur. La Gandara, dans son amour pour la longue ligne estompée ressemblante à celle de Velazquez, a peut-être pris certaines libertés avec le cou de la dame, mais s'il l'a fait, c'était voulu pour notre délectation. Le portrait a une distinction, pas seulement stylistique, mais aussi de personnalité ; il a ce que les Français appelle *diablerie*, pas dans le mauvais sens, mais dans celui d'inattendu, de ressenti, aura diffuse qui entoure une belle femme. Une comparaison entre ce portrait et celui de Mme Cornelius Vanderbilt de Raymundo de Madrazo devrait démontrer, même à un non avisé, que celui de Gandara a plus de style et de dignité. »<sup>59</sup>



Fig. 8. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Eugène A[ntoniadis]*, huile sur toile, 139 × 190 cm ; signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté, vers 1908-1909. HISTORIQUE: Resté dans la descendance du modèle. Coll. part., Paris.

Lors de l'exposition du *Portrait de Mademoiselle Henriette Fouquier* (localisation inconnue) au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, Dujardin remarque qu'« il n'est pas possible de chiffonner mieux un fichu de mousseline de soie piqué de rubans bleus pâles, que cela n'est fait dans le *Portrait de Mlle Fouquier* »<sup>60</sup>. Tristan Klingsor (1874-1966) glose longuement sur la toilette du modèle : « Mademoiselle Henri Fouquier, en robe bise avec la ceinture et le nœud bleu pâle au corsage, avec le grand chapeau à plumes, évoque un peu la grâce d'un Gainsborough. Les bras, les mains et le cou sont maigres ; le visage est très allongé, mat, avec l'oreille dissimulée ; les sourcils et les yeux rapprochés donnent à la physionomie un je ne sais quel charme triste, et la forme de la chevelure châtain rappelle celle des portraits de notre école française du XVI<sup>e</sup> siècle. L'attitude est simple, presque grave ; la jeune fille est debout, de face et les bras frêles tombent gracieusement. »<sup>61</sup>

Léonce Bénédite (1859-1925) propose l'achat du portrait pour le Musée du Luxembourg, mais devant le refus du modèle de s'en défaire, il accepte la proposition de l'artiste de l'échanger contre celui de Madame Rémy Salvator.

<sup>59</sup> Caffin, 1904, p. 264-266. Coupure dans le dossier Antonio de La Gandara de la Witt library, Londres.

<sup>60</sup> Paul Dujardin, *Les Salons de 1899*, dans *La Gazette des Beaux Arts*, juin 1899, p. 146.

<sup>61</sup> *La Plume*, 1901, p. 13.

Le *Portrait de la comtesse Venturini* (The Hispanic Society, New York), celui de *Mademoiselle Morlet* (Musée départemental de l'Oise, Beauvais), celui de *Madame Eyres* (localisation inconnue), de *Madame Evelyn Ellis* (localisation inconnue), celui de *Madame René Prejelean* (Musée de la Mode-Palais Galliera) ou celui de la *Grande Duchesse de Mecklenbourg* (détruit) sont tous construits d'après le même principe. Les modèles drapés de clair, de profil, se découpent nettement sur un fond brun foncé.

Le *Portrait de la Grande Duchesse de Mecklenbourg* est réalisé à la fin de 1899, car dans un pneumatique daté du 3 décembre 1899 et adressé à l'homme politique Paul Escudier (1858-1931) (coll. part. Boulogne-Billancourt), le peintre demande de la patience à son futur modèle. Il indique qu'« il faut absolument que j'aie terminé avec la Duchesse de Mecklenbourg à la fin de la semaine et à cause de cela les séances doivent être longues ». La seule description que l'on a de cette œuvre, non localisée à présent, si elle n'a pas été détruite par les troupes soviétiques pendant l'occupation du château de Schwerin lors de la seconde guerre mondiale, nous est donnée par Gustave Coquiot (1865-1926) dans le numéro spécial que *La Plume* dédie à l'artiste en 1902 : « La grande duchesse, debout, simplement vêtue d'une robe de satin paille et décolletée, laisse tomber ses bras sous le poids d'une fleur; mais je ne puis dire l'éclat de ses épaules charnues et roses, le port charmant de la tête heureuse, le modelé des bras, cette chair nacrée et spéciale dont Prud'hon a gratifié l'impératrice Joséphine, puis quelle emprise d'aristocratie! Oh! Rien d'altier ni d'insolent, mais la magnificence simplement exprimée des races du Nord, si laiteuses et si blondes »<sup>62</sup>. C'est d'après cette description que l'on a pu l'identifier dans *Le portrait* publié dans le numéro 11 de 1902 de la revue russe *Mir Iskusstva* en 1902.

Dans une pose différente, le *Portrait de Renée du Minil* (1868-1941), sociétaire de la Comédie française, et qui entre en 1941 dans les collections du prestigieux théâtre grâce à un don de la sœur du modèle, montre la grande qualité de dessin et la maîtrise technique auxquelles La Gandara est arrivé au milieu des années 1890. La jeune femme, isolée dans une pose fière, est montrée mi-corps, vêtue d'une simple robe bleu-gris contrastant avec la blancheur de la carnation. La chevelure est traitée avec une touche plus large. Aucun artifice, aucun bijou, aucun accessoire ne vient égayer la rigueur de la mise élégante. Le fond sombre sur lequel le modèle se découpe nettement est très caractéristique de cette période de création du peintre.

Cette pose est reprise dans une autre œuvre, réalisée vers 1895 et exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1896 sous le titre *Portrait de Mademoiselle H...* (localisation inconnue). Ce portrait correspond à la description de celui de Maria Hahn (dates inconnues)<sup>63</sup>. Elle était une de quatre sœurs du compositeur Reynaldo Hahn (1874-1947)<sup>64</sup> et l'épouse du peintre Raymundo de Madrazo y Garetta. La date de la réalisation de ce portrait reste à débattre, car sa gamme chromatique, camaïeux de blancs et de beiges, tout à fait inhabituelle pour le peintre, brouille la piste d'une datation précise. Mais l'harmonie qui s'en dégage, résultat des dégradés calculés et des assortiments heureux de tons d'une même couleur se faisant valoir réciproquement, produisent une séduction particulière, élégante et délicate. Le travail du blanc sur blanc se réfère bien-sûr à Whistler et à sa *Dame blanche* (*Symphonie en blanc*, n° 1, 1862, Washington D.C., National Gallery of Art) qui, pour les jeunes artistes de la génération 1880-1890, constitue une véritable icône. Jacques-Emile Blanche fait, à son tour, une *Jeune femme en blanc* (1886, Paris, Musée de la vie romantique) très ressemblante au *Portrait de Mademoiselle Hahn*.

Dignement assise, le modèle s'impose par son immédiateté et une certaine froideur. Le ravissant visage de la jeune fille, modelé dans la plénitude de la lumière, reste distant et hautain. Pour Paul Adam (1862-1920), un des critiques du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896 : « M. Antonio de La Gandara excelle à reproduire par le pinceau les toilettes féminines. Il ne semble pas désireux de mettre en valeur l'expression de l'être. Les attitudes n'indiquent rien de la personnalité, sinon la ferme intention de faire évaluer les vertus du poulx de soie, du satin, de l'ottoman et du point de Venise. Certes, une pareille préoccupation habite les âmes de bien des Françaises... On nierait à tort cependant des qualités. Malheureusement, la conception des ensembles manque. Aucune des poses ne réunit les toilettes aux bras, aux visages, par un essor continu des lignes. Chaque morceau semble s'adapter par tenon et mortaise. Il nous reste à l'esprit, au lieu d'un souvenir de personnalité, un souvenir de soieries »<sup>65</sup>. Dans le fond, les boiseries

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>63</sup> L'identification du modèle de ce portrait nous est fournie par Albert Flament dans son livre *Le Bal du Precatlan*, Paris, 1923, p. 70.

<sup>64</sup> Reynaldo Hahn, qui était un ami proche de La Gandara, lui dédicace vers 1900 plusieurs de ses compositions. Reynaldo Hahn, *Notes, Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933, p. 18.

<sup>65</sup> Adam, 1896, p. 7.

localisent l'œuvre dans l'atelier de l'artiste du 22, rue Monsieur le Prince. La méridienne d'époque Empire, sur laquelle le modèle se tient, apparaît assez souvent sur les œuvres des années 1898-1904.

Cette effigie en inspire d'autres qui seront fondamentales dans la reconnaissance de l'artiste, les portraits des deux sœurs Brancovan : Anna, comtesse Mathieu de Noailles et Hélène, princesse Alexandre de Caraman-Chimay.

« *Le Portrait de Madame de Noailles* est essentiellement littéraire, écrit Camille Mauclair (1872-1945) en 1902. Il l'est avec raffinement, préméditation, avec une sorte de frénésie mal contenue et non seulement par le sujet mais par toutes les intentions, tous les détails. La poétesse sibylline est gainée d'un étroit fourreau de satin blanc, moulant jusqu'à opprimer ses formes et luisant par place, comme de la chair froide ou comme de l'argent, sous une flottante tunique de gaze bleu qui le recouvre et enveloppe les bras nus comme d'une eau transparente, où scintillent des paillettes argentées, blêmes, lunaires. Le sourire, le regard, vague, sous la pénombre d'une lourde chevelure d'Orientale relevée à l'Antique, cerclée d'argent, sont ceux d'un sphinx ; la traîne, miroitante à travers un azur violâtre, étrange, faux de ton comme l'hortensia du corsage, est d'une naïade, d'une sirène aux chants insidieux ; enfin, pour tout dire, l'artiste plein de talent a rendu à merveille le côté artificiel, apprêté de son modèle »<sup>66</sup>.

Il est évident que le modèle le fascine, tant par sa personnalité que par son œuvre, dont il se dit admiratif. Dans une lettre du 22 juin 1904, La Gandara écrit à la comtesse de Noailles : « Je viens de lire votre livre *Le visage émerveillé*. C'est tellement grand, tellement beau que je n'essayerai pas de vous exprimer ce que j'en pense. La seule chose que je tiens à vous dire, c'est que c'est l'œuvre la plus belle que j'ai lue jusqu'ici »<sup>67</sup>. Et dans une autre lettre non datée, écrite peut-être vers 1905, il lui déclare « Ainsi que j'ai coutume de le faire pour les plus beaux poèmes, j'essaie d'apprendre par cœur votre pièce sublime, *L'espace nocturne* »<sup>68</sup>. Ce portrait est, sans conteste, le portrait le plus connu de La Gandara de son vivant. Très souvent exposé en France et à l'étranger, il est récompensé en 1911 par une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de Barcelone<sup>69</sup>.

Dans un article consacré au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, publié dans *L'écho de Paris* du 4 juin 1900, Jean Lorrain écrit : « La princesse Brancovan-Chimay sera un portrait du siècle. Avez vous remarqué les mains, comme c'est traité, et quelle race dans la raideur un peu voulue de la taille, on sent que cette femme-là s'assoit sans jamais s'appuyer, comme nos aïeux du grand siècle, et cette maigreur, et la tête trop petite accentuée encore par la volumineuse coiffure ; et je vous fais grâce du fini des étoffes : La Gandara fait chanter le satin comme Velazquez »<sup>70</sup>.

Parmi ses modèles, il n'y a pas que l'establishment mais aussi le demi-monde. En 1900, La Gandara fait un portrait de la célèbre courtisane, Liane de Pougy (1857-1924). Dans ses *Cahiers bleus*, elle écrit le 24 août 1919 que ce portrait est « raté comme ressemblance. Prétentieux. Il a voulu me faire une tête bouclée que je n'avais pas, cela ressemblait mieux à mon moral, arguait-il ! Alors on fit poser... une perruque sur une tête de bois ! La pose des pieds était fatigante. On fit poser des bas sur un vulgaire modèle ! Ce ne sont pas mes pieds. Mes pieds sont beaux, classiques, ceux du modèle communs et retroussés. Drôle de portrait ! Sinistre portrait, devrais-je dire. Nous devons l'appeler *La dame aux perles*. Il devait être exposé. Pendant son exécution survient le vol de mon collier à cinq rangs. La Gandara portait malheur... mon portrait s'en ressentit. Avant le vol, il venait magnifiquement, après ce fut comme un mauvais sort ou comme un fait exprès, mais chaque coup de pinceau l'abîma. Je n'ai jamais permis qu'il fût exposé »<sup>71</sup>. En effet le tableau est raté à cause de la pose qui représente Liane de Pougy couchée, telle une matrone romaine. Cette pose sera d'ailleurs reprise plus tard pour le *Portrait d'Eugénie Antoniadis-de Brancovan* (coll. de la famille). Liane, mécontente du résultat vend le portrait le 9 février 1922 au Musée des Beaux-Arts d'Alger, qui, peu de temps après, disparaît de son inventaire<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> *La Plume*, 1902, p. 13.

<sup>67</sup> Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7229 (Anna de Noailles, correspondance), p. 30-32.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>69</sup> Le diplôme est dans une coll. part. à Paris.

<sup>70</sup> Lorrain, 1900, p. 87.

<sup>71</sup> Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, Paris, Plon, 1977, p. 51-52. Dans une lettre non datée, mais sans doute de mars 1900, BNF, Dépt. de Mss., NAF 15300, f° 94-5, La Gandara informait Robert de Montesquiou qu'il travaille tous les jours au portrait de Liane de Pougy, dans son hôtel particulier du 13, rue de la Néva.

<sup>72</sup> M. Antri Azeddine, attaché de conservation au Musée des Beaux Arts d'Alger m'écrivait le 10 mars 2001, que « Nous avons procédé à des recherches dans nos archives et nous pouvons vous confirmer que ce tableau a bien fait l'objet d'un achat de notre musée à l'époque coloniale, et tout de suite mis en dépôt au foyer civique d'Alger (actuel siège de l'union générale des travailleurs algériens) ; mais malheureusement, il a été perdu dès cette époque et nous n'avons trouvé aucune trace susceptible de nous éclairer sur son sort. »

La Gandara s'impose surtout comme peintre de la femme, toutefois il réalise aussi entre 1895 et 1899 plusieurs portraits masculins, dont on ne connaît que les quatre cités par les livrets des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts et du Salon de Bruxelles : le *Portrait d'Edouard Conte*, celui du *comte de Chaudordy* (localisation inconnue), celui de *Jean Lorrain* (Musée d'Orsay), déjà analysé, et celui de *Paul Escudier* (détruit). Le *Portrait d'Edouard Conte* reste jusqu'à présent non localisé. Il est remarqué par le peintre Pierre-Georges Jeannot (1848-1934) lors de son exposition au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles en 1897 dans les termes suivants : « M. La Gandara continue ses recherches de style et d'éclat. Le meilleur de ses portraits se trouve être celui de Monsieur Edouard Conte, homme de lettres<sup>73</sup>. Beaucoup de sobriété et de personnalité dans cette tête réduite à ses caractéristiques, dans ce regard calme et clair et dans cette pose naturelle sans prétention à l'élégance »<sup>74</sup>. Qualifié par Mauclair de « très belle œuvre moderniste, pleine de science et de force, dont la redingote noire est à elle seule un admirable morceau de peinture »<sup>75</sup>.

Le *Portrait de Paul Escudier* est le mieux documenté de ses portraits masculins. Dans un pneumatique du 3 décembre 1899, La Gandara lui écrit « Comme je tiens à faire votre portrait en pied et qu'il m'est difficile de mener ensemble deux toiles de cette importance, je viens vous prier de vouloir bien attendre quelques jours encore »<sup>76</sup>. C'est donc au début de 1900 qu'il commence à peindre ce portrait. Le 28 février 1900, il informe son modèle : « Nous reprendrons votre portrait le mercredi 7 mars à 1 heure ½ »<sup>77</sup>. « Le *Portrait de M. Paul Escudier* est un véritable chef d'œuvre... », écrit Klingsor. « Il est représenté debout, en habit noir et gilet blanc, dans une attitude simple, tenant d'une main peu avancée sa canne et de l'autre le haut-de-forme. Quelque juste que soit l'écriture du vêtement enveloppant bien un vrai corps, c'est à la main et à cette tête nerveuse et fine que va l'attention. Il faut admirer la construction solide du front sous les cheveux en brosse, avec la légère ligne d'ombre faisant saillir la tempe ; il faut admirer la vie expressive des yeux clairs et le dessin du nez et celui de la bouche sous les moustaches relevées, et la vérité de la chair, et la facture à la fois faite et sans minutie de la barbe blonde et légèrement ondulée. À ce visage de distinction rare se détachant du fond sombre de la toile, la main avancée qui tient la canne sert de rappel non seulement de couleur, mais aussi de caractère : c'est la même nervosité et la même finesse, et le peintre, on le sait, est maître en l'art de marquer les mains de leur physionomie propre et saisissante... jamais peut-être, cependant, il n'avait atteint à une aussi grande pureté de style, jointe à une telle sobriété de moyens, et cette toile le classerait parmi les premiers portraitistes contemporains, s'il ne l'était déjà »<sup>78</sup>. Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1901, « le *Portrait de M. Paul Escudier* est une incontestable réussite, remarque Arsène Alexandre. C'est une œuvre de volonté et de soin extrême, ainsi que de parfaite exactitude... il est un des plus travaillés et des plus réussis que cet artiste ait jusqu'ici montrés »<sup>79</sup>. La similitude est évidente avec la pose du *Portrait du comte Robert de Montesquiou-Fezensac* de Whistler. Prêté en 1911 à l'artiste pour une retouche, peut-être suite à des dégradations subies pendant la grande crue de 1910, le portrait est catalogué en 1950 comme « non retour à l'inventaire ». Sa trace est, depuis lors, perdue.

Cette répétition obsédante et stéréotypée du format et de la composition dans les œuvres de La Gandara que l'on vient d'évoquer, est l'effet tant d'une recherche artistique que d'une mode. Il s'agit d'une recherche artistique inspirée par Whistler et ses « portraits noirs » dominés par une certaine pureté abstraite de conception et une unité tonale : une figure debout, seule, dans un espace vide, de tonalité gris-brun, avec une source de lumière invisible en bas. Cette pose doit beaucoup à l'exemple de Velazquez, maître que les deux artistes admirent beaucoup et qui passe, en cette fin de siècle, pour la référence incontournable du portrait idéal. D'Edouard Manet (1832-1883) à Bonnat, tous les artistes français ou anglais se disent influencés par le maître espagnol. On associe à ses portraits à une mélancolie, source inspirante, qui domine beaucoup les artistes de cette fin de siècle. Dans son livre sur *Velazquez*, Edmond Aman-Jean (1858-1936) exprime bien cette vision : « Elles y sont tous, [ces portraits], les roses et les noirs, les tristes et les hautaines, mélancoliques, ainsi qu'il sied à cette Espagne où on ne riait pas, ainsi qu'il sied à la beauté qui est toujours grave... et ses modèles sont marqués du déclin d'eux-mêmes »<sup>80</sup>. Néanmoins pour la Gandara comme pour Whistler la connaissance de l'œuvre du grand portraitiste espagnol doit être assez limitée. Peu de ses

<sup>73</sup> On n'a pu retrouver dans les dictionnaires biographiques consultés aucune notice consacrée à Edouard Conte.

<sup>74</sup> Jeannot, 1897, p. 410.

<sup>75</sup> Camille Mauclair, *Les Danaïdes*, Paris, Le livre et l'estampe, 1902, avec une illustration par La Gandara.

<sup>76</sup> Coll. part., Boulogne-Billancourt.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *La Plume*, 1902, p. 15.

<sup>79</sup> Arsène Alexandre, *Les Salons de 1901*, dans *Le Figaro Illustré*, n° 147, p. 3.

<sup>80</sup> Edouard Aman-Jean, *Velazquez*, Paris, Librairies Félix Alcan, 1913, p. 129.

portraits importants sont exposés au Louvre ou à Versailles. Or, La Gandara ne voyage qu'une seule fois en Espagne, en 1913<sup>81</sup>, alors que ses références artistiques sont déjà bien définies. Dans ses écrits, La Gandara ne le mentionne d'ailleurs qu'une seule fois, pour le *Portrait de l'Infante Marie-Marguerite d'Autriche* du Musée du Louvre, il le décrit comme « modelé comme une fleur »<sup>82</sup>. C'est donc probablement à partir des reproductions en noir et blanc qu'il s'est familiarisé avec ses œuvres.

La Gandara, comme les autres portraitistes contemporains, se défend de l'accusation qui lui est faite de répéter inlassablement des poses trop convenues, il est évident que la tradition sur laquelle est basée leur instruction et le goût du commanditaire jouent un rôle déterminant. En cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, si éclectique, si friand du passé et des hiérarchies précises, la référence est celle donnée par le modèle d'un âge d'or, le XVI<sup>e</sup> siècle pour l'Italie, le XVII<sup>e</sup> siècle pour l'Espagne, le XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'Angleterre ou pour la France. Les poses ne peuvent donc pas être différentes de celles que cette tradition avait consacrées, certains détails allégoriques en moins. Quelques exemples sont édifiants. Lorsque Laszlo réalise son *Portrait de l'empereur François-Joseph d'Autriche-Hongrie* (Nemzeti Galeria, Budapest), en 1899, la pose si flatteuse est suggérée par celui d'un autre Habsbourg revendiqué à Vienne en cette fin de siècle, comme on l'avait fait d'Henri IV à l'époque de la Restauration en France. *Robert de Montesquiou* de Whistler, *Jean Lorrain* de La Gandara ou *Cornelius Vanderbilt* de Sargent ont tous comme modèle, il est vrai très lointain, le *Portrait de l'Infant Don Carlos* de Velazquez (Museo del Prado, Madrid). Modèle que Goya avait d'ailleurs aussi employé dans son *Portrait du marquis de San Adrian* (Pamplona, Museo de Navarra) pour ne citer que lui.

Dans ces typologies créées tout au long de l'histoire de la peinture, il en manque pourtant une, qui n'apparaît qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans des conditions exceptionnelles, celle dédiée à l'enfant. Malgré les espoirs que l'imaginaire humain a toujours construit autour de l'enfant, le rôle qui lui était réservé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle était celui du continuateur d'une lignée. Sa place restait donc marginale au sein de la famille et l'était d'autant plus que le taux élevé de mortalité infantile pesait lourdement sur les relations affectives. L'émergence du sentiment de l'enfance et l'intégration de l'enfant lui-même au sein de la famille, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, ne finit par s'imposer qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut donc inventer une iconographie spécifique pour le représenter. On la cherche dans la représentation idéale des schémas utilisés par les artistes de la Renaissance italienne pour figurer les *Vierges à l'enfant*. Les modèles sont dirigés face au spectateur et, souvent, le regardant, s'enlevant sur un décor relativement dépouillé de rideaux ou d'architecture. Un exemplaire des plus caractéristiques on le retrouve dans le *Portrait de Madame Carl Mayer et ses enfants* par Sargent (collection particulière), dans *Consuelo Vanderbilt, Duchesse de Marlborough et son fils, Lord Ivor Spencer-Churchill* (Metropolitan Museum of Art, New York) ou dans *Madame Leonor Uriburu y Anchorena et son fils Emilio* de La Gandara (coll. part., Buenos Aires). Parfois la mère ou fort rarement le père, toujours lorsqu'il est veuf, peuvent paraître dans la même composition géométrique, mais debout en protégeant les enfants par leurs bras, comme dans *Madame Cazalet et ses enfants* par Sargent, le *Portrait de M del Solar et ses deux filles* par La Gandara (galerie Kurt E Schon, États-Unis).

Lorsque les enfants sont représentés tout seuls ils le sont, dans la majorité des cas en pied, en tenue contemporaine, costume de ville mais aussi tenue d'écuyer, tout autant qu'en costume de fantaisie comme dans le *Portrait d'Anne-Jules de Noailles* par La Gandara ou dans celui d'*Aude de Montesquiou* par Blanche (coll. part., Paris) ou de *The Honourable Victoria Stanley* de John Singer Sargent (coll. part.). Ils se trouvent entourés d'éléments symboliques de l'enfance, jouets ou fleurs aux couleurs tendres, et parfois, surtout si le modèle est une petite fille, un petit animal. À la position frontale, la plus courante, se substituent dans de nombreux cas bien d'autres possibilités, le visage restant cependant tourné vers le spectateur, les yeux largement ouverts pour apostropher le regard qui fait face. Les enfants qui n'ont pas encore l'âge de se tenir debout figurent sur les genoux de leur mère, pratiquement toujours en compagnie d'un frère ou d'une sœur, accoudé au siège maternel, l'air empli de la responsabilité d'aîné comme dans le portrait de ?. Pour représenter une fratrie, les peintres ont, la plupart du temps, mis sur un pied d'égalité chacun des enfants, en adoptant une composition en frise, où, les uns à côté des autres, ils se présentent de face devant le spectateur, comme Sargent dans le *Portrait des enfants Pailleron* (Des Moines Art Center, États-Unis). Cette même disposition apparaît souvent lorsque sont présents parents et enfants, la formule la plus simple installant les

---

<sup>81</sup> Dans une carte postale restée dans sa descendance, et destinée à son frère, Manuel, le 15 août 1913, Antonio de la Gandara écrit de l'Hôtel Continental de Madrid : « Cher Manuel, Je te rapporterai quelques journaux de Picadors. Ce pays est resté comme à l'époque de Goya. Amitiés. Antonio. »

<sup>82</sup> Antonio de La Gandara, *L'art de peindre. L'artiste. Quelques souvenirs – Le secret de garder toutes neuves les impressions de l'enfance*, dans *Femina*, n° 288, 1 janvier 1913, p. 5.

père et mère assis aux deux extrémités de la toile avec, entre eux, leurs rejetons. Là encore, une série de gestes précis et de regards obligatoires, lient les différents personnages, renforçant l'idée de cellule familiale intimement unie.



Fig. 9. Antonio de La Gandara, *Portrait de Monsieur [Alberto] del Solar et ses deux filles*, huile sur toile, 201,9 × 116,8 cm, signé en bas, à droite: A. de La Gandara ; non daté, vers 1904-1905. HISTORIQUE: inconnu avant la vente Christie's, New York, 1 XI 1995, n° 21, puis acquis par l'actuel propriétaire. Kurt E. Schon, Ltd. Gallery à New Orleans, Louisiana, États Unis.

La pose est indissociable de la *mise en toile*, l'indication exacte de la place que le/s personnage/s doit/doivent occuper. La Gandara pense qu'il faut éviter avant tout que la tête du modèle soit trop loin du bord, ce qui donne au portraituré la fâcheuse silhouette d'un bossu. Et il conseille aux jeunes artistes d'esquisser en premier la/les tête/têtes soit/soient la/les première/s. Il va de soi que le regard de l'artiste s'arrête principalement sur les yeux, la bouche et les mains. « Si, en effet, tous les traits concurrent à nous donner une idée de l'être moral, les yeux sont la fenêtre de l'âme » écrivait François Flameng. Et Laszlo pensait que les visages dont les traits sont forts sont plus simples à peindre que ceux dont les traits sont moins définis<sup>83</sup>. La Gandara n'est pas spécialement psychologue, mais il utilise systématiquement une *recette personnelle* pour rendre le personnage agréable à regarder : simplification des fonds et naturel de la pose ;

<sup>83</sup> Philip de Laszlo, *Painting a portrait*, Londres, The Studio Ltd., 1937, p. 46-47.

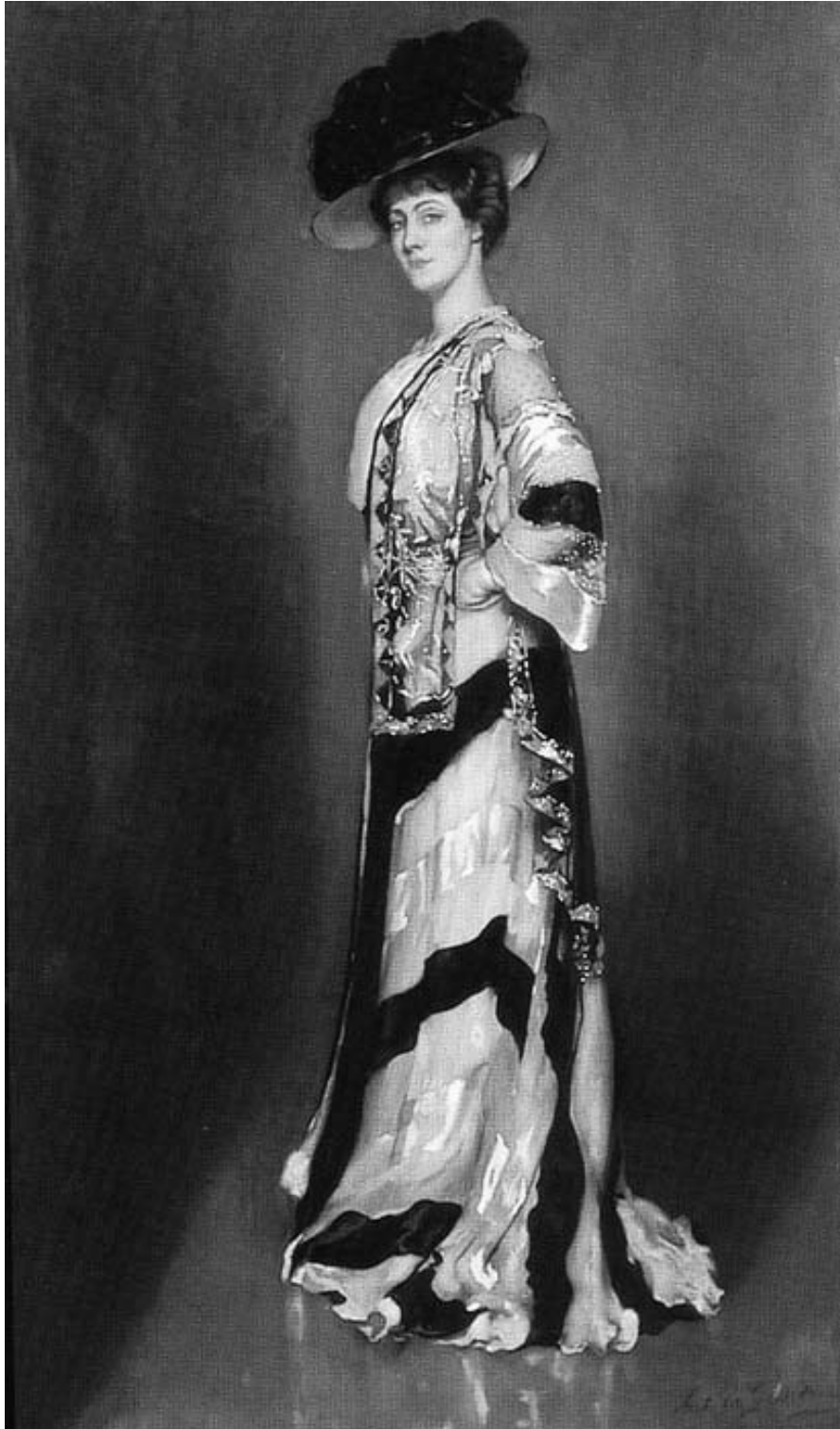


Fig. 10. Antonio de La Gandara, *Portrait de Mademoiselle Eugène Cormon*, huile sur toile, 209,5 × 125,7 cm, signé en bas, à droite: *A. de La Gandara* ; non daté, vers 1906-1907. HISTORIQUE: Vente Drouot, 8 décembre 1976, n° 98, reproduit; Vente, Christie's, New York, 25 avril 1984, n° 30, sous le titre *Portrait of an elegant woman*, estimation 4/6000 \$; Vente de Ricqlès, *Succession Robert Denning*, 7 novembre 2001, n° 110, sous le titre *Portrait en pied d'une dame de qualité à la robe longue grise et noire*, estimation 60/80 000 FF. Localisation actuelle inconnue.

coins de la bouche systématiquement relevés, ce qui donne un sourire plus ou moins accentué, front détendu et bien éclairé ; lumière sous le menton (comme un reflet de miroir) pour éclairer le visage ; rides estompées. Après le visage, les mains sont l'élément le plus éloquent sur lequel le portrait doit se concentrer.



En cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la mode joue un rôle de plus en plus important. Et ses effets sont souvent objet de critiques. François Cruchy (dates inconnues) trouve que cette tendance est regrettable. Parlant des modèles féminins, il déplore le fait « que nos contemporaines font trop d'effort pour se rapprocher toutes d'un type une fois donné. Elles cèdent aux lois de la mode, tyran qui veut tout unifier. Comme tous les autres, l'art de la toilette compte un petit nombre de talents personnels, et puis commence une suite de copistes et d'imitateurs. Tout l'art d'une femme devrait cependant consister à servir sa beauté personnelle. Quelle tentation et quel danger pour le peintre de la femme moderne ! Il y cède constamment et les portraits qu'il fait sont tous au goût du jour. Ce qui frappe le plus en eux, c'est leur air de parenté. On compte par centaines ces praticiens vulgaires qui se contentent de faire, en matière de portraits, des figures de mode. De temps à autre, les deux ou trois plus habiles d'entre eux lancent un *genre* »<sup>84</sup>.

On reproche souvent à La Gandara de trop se concentrer sur la toilette sans se préoccuper du corps de ses modèles. La Gandara, comme Whistler et Sargent, accorde une grande importance au costume de ses modèles et porte un vif intérêt à la mode féminine. Flameng et Helleu sont plus indulgents. Ils demandent seulement que les robes et les coiffures ne datent pas. Plus tard, Laszlo se montre beaucoup plus strict. Il voyage avec, dans ses malles, des tissus pouvant servir de châles ou d'étoles à ses modèles et il n'hésite pas à les imposer même à la reine Marie de Roumanie dans la garde-robe de laquelle il ne trouve pas de vêtement convenant à sa composition pour le portrait qu'il réalise d'elle en 1936<sup>85</sup>.

Whistler va même jusqu'à dessiner les robes de Mrs Leyland, pour son portrait daté vers 1871-1874, ou bien pour celui de Cicely Alexander 1872-1874 (Tate Gallery, Londres). La Gandara suit son exemple et conseille ses modèles pour choisir leur toilette. Parfois, il les accompagne chez les grands couturiers, comme en 1907 avec Louisa de Mornand (musée du château de Blois), chez Doucet pour qu'elle y choisisse sa robe. La même année, en juillet, il expose à la demande de la revue *Les Modes* au siège de son hôtel, situé au 15, rue de la Ville-l'Evêque, deux portraits des actrices Nelly Cormon dans une toilette de Doucet (détruit par le feu) et de Renée Despresz (coll. part.). Sur les cimaises, ces deux portraits voisinent avec celui de la marquise Casati de Boldini (Roma, Galeria Nazionale), tandis que dans la salle, des mannequins de bois déploient les créations de la maison Doucet.

En 1912, La Gandara propose à d'autres peintres – Louis Anquetin (1861-1932), Jules Grün (1868-1934), René Prêjleau (1877-1968) et Adolphe Willette (1857-1926) – et à la revue *Fémina* d'éditer un numéro spécial consacré à « La mode créée par les artistes ». Il est depuis ses débuts un collaborateur fervent de cette revue qui publie systématiquement tous ses articles et les reproductions de ses œuvres exposées dans les Salons. Le chroniqueur resté anonyme de *Lectures pour tous* écrit : « L'Art français offre aujourd'hui à l'élégance et à la grâce des femmes le plus flatteur et le plus précieux des hommages. Pour concourir à la beauté de leur parure, un groupe d'artistes vient de se former sous la présidence de M. A. de La Gandara et de mettre l'art au service de la mode. Tous les mois, les *Peintres de la Femme* exposeront chacun quatre modèles de toilettes, qui seront pour les élégantes les meilleurs conseillers du goût. Ils sont une douzaine. C'est donc, chaque année, plus de cinq cent toilettes, robes du soir et robes de ville, robes de bal et robes de sport, que créera la fantaisie de leur pinceau. La qualité de leur talent et la sûreté de leur art nous apporteront enfin la garantie dont le besoin se faisait sentir contre les erreurs de goût qui, en ces derniers temps, ont trop souvent offensé notre sentiment de la véritable élégance. (...) De tous les artistes, nul n'était plus désigné que M. A. de La Gandara pour présider cet aréopage de peintres, dont sera justiciable la mode de demain. On sait avec quelle incomparable virtuosité son œuvre traduit l'élégance de la femme moderne ».

Il réitère les principes mis en œuvre dans l'exposition précédente, et qu'il suivra pendant toute sa vie, dans une interview donnée à Armand Rio (dates inconnues) et publiée en mai 1913 dans cette même revue *Lectures pour tous*. Il déclare : « un peintre a, je crois, son mot à dire utilement quand il s'agit du dessin d'une robe et de son coloris... Ce que nous pouvons faire, c'est la diriger, la corriger. À chaque époque la mode a eu son caractère, sa beauté... Pour ma part, je n'irai pas chercher mon inspiration dans le passé, quelque admiration que j'ai pour lui... Selon moi, notre rôle sera d'être des bons critiques, soucieux de garder la beauté féminine, l'élégance de ses lignes. Quand la mode voudra y porter atteinte, nous serons là pour mettre le hola ! Dès que le snobisme exotique tentera de faire hurler les couleurs, nous protesterons !... C'est une innovation charmante : la mode, capricieuse et fantasque, vient d'appeler l'art à son aide.

<sup>84</sup> François Cruchy, *Un portraitiste de la femme*, Albert Belleruche, dans *L'art et les artistes*, n° 47, février 1909, p. 207.

<sup>85</sup> Voir aussi notre article, *Les portraits de la Famille Royale roumaine par Philip de Laszlo*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts*, tomes XXXIX-XL, 2002-2003, Bucarest, p. 101-122.

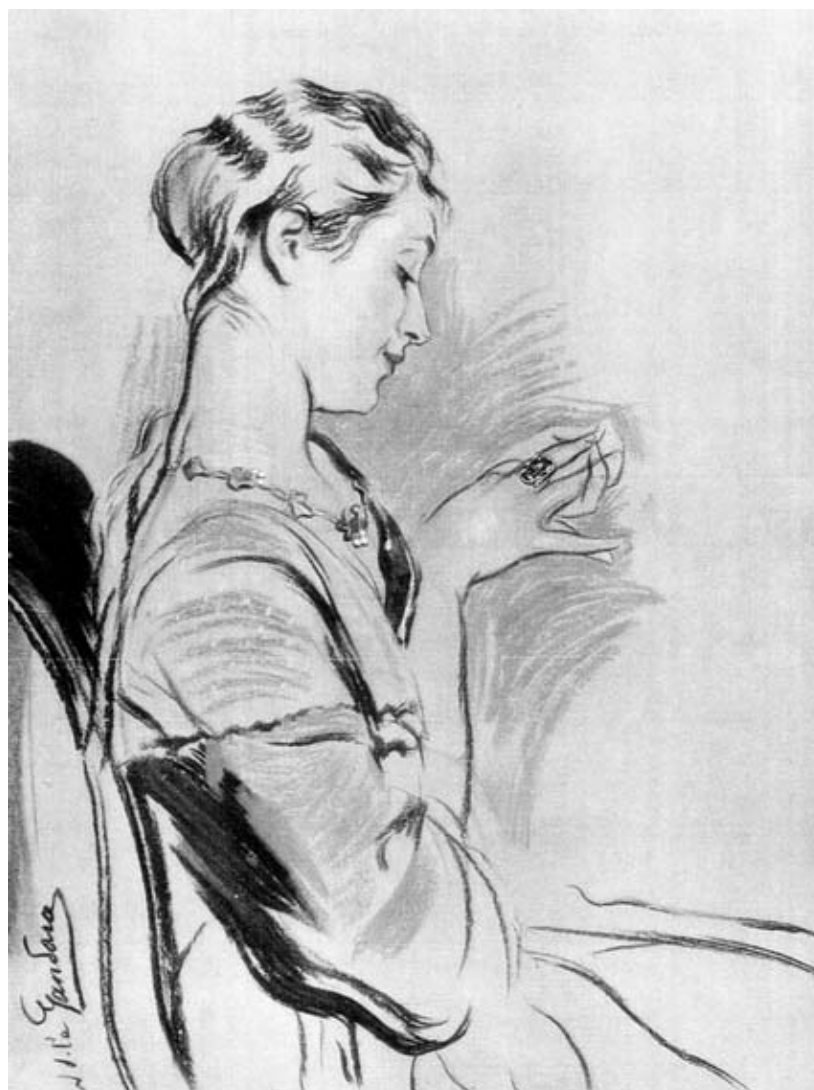


Fig. 11. Antonio de La Gandara, *Jeune femme assise regardant une bague*, pastel sur papier, dimensions inconnues, signé en bas à gauche: A. de La Gandara ; non daté, vers 1895. HISTORIQUE: inconnu. Coll. part., Paris.

Désormais, on peut espérer que les créations des grands couturiers seront exécutées d'après les modèles fournis par des peintres célèbres. Ce sont les artistes eux-mêmes qui vont ici exposer à nos lectrices leurs idées sur ce gracieux sujet : les élégances de demain ! »<sup>86</sup>. L'illustration de l'interview était accompagnée par un texte précisant : « L'idéal de M. de La Gandara, c'est le costume enveloppant, souple et léger, telle que cette toilette imaginée par lui, et drapée par lui-même sur le modèle ». C'est le costume qu'il emploiera dans un grand nombre de ses portraits de 1890 et jusqu'à la fin de sa vie.

Parfois la Gandara tente de brouiller l'image que la critique donne de lui et il expose à cotés de ses effigies mondaines des études des paysans, motifs qu'il avait déjà visités pendant ses années de jeunesse. La proximité, sur les cimaises du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899, de l'élégant *Portrait de la princesse de Caraman-Chimay*, née princesse Bassaraba de Brancovan (localisation inconnue) et les deux études de paysans (coll. part., Bruxelles), étonne la plupart des critiques. Olivier Merson écrivait : « M. de La Gandara n'échappe point non plus à la contagion. À son tour, il compromet ses charmantes qualités d'élégance et de distinction dans les mêmes tristesses. Après avoir eu peu de choses à envier aux meilleurs portraitistes, ses contemporains, il expose aujourd'hui le portrait d'une princesse dont il eût fait il y a plusieurs années un chef d'œuvre, car il possédait alors tout ce qu'il fallait pour rendre la grâce et le charme d'un modèle aussi accompli. Qu'arrive-t-il ? Deux études, vieille femme et vieillard, sont ce que ce peintre du high-life a de mieux au Salon cette fois, parce qu'il est dans l'ordre naturel que les visages ridés et peaussus, tannés et racornis, passent fort bien en peinture sans

<sup>86</sup> La Gandara, 1913, *art. cit.*, p. 3.

rien emprunter aux sourires et aux fleurs de coloris »<sup>87</sup>. Et Klingsor leur trouve aussi bien des qualités, remarquant leur réalisme : « C'est un vieux et une vieille au nez crochu, aux joues terrassées et creusées, aux mains d'une excessive maigreur; la vieille a la tête serrée dans sa coiffe blanche... [elle] tient un livre ouvert, un livre usé et jauni... Tout cela est venu en pleine pâte; les coups de brosse ont laissé leurs rides sur la peau ratatinée et recuite des figures; le pinceau a dessiné à même la couleur, ...les yeux vitreux de la vieille enfoncés sous les arcades sans sourcils... C'est un véritable réalisme et du meilleur. Et il faudrait résumer cet art d'un mot connu : l'expression de l'impression »<sup>88</sup>. De *l'Étude de paysan* qui faisait pendant au tableau précédent on ne connaît de cette œuvre que la description que Klingsor nous donne dans son article consacré à l'artiste dans *La Plume* : « Le paysan aux mains osseuses, les appuyant simplement sur son bâton.... une sorte de feu intérieur anime encore les yeux malicieux du vieux »<sup>89</sup> et Bouyer trouve que « le... fond noir, [est] une pénombre exotique, très *whistlierienne* »<sup>90</sup>.



Fig. 12. Antonio de La Gandara, *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio*, huile sur toile, dimensions inconnues, signé en bas, à droite : A. de La Gandara ; non daté [1904-6]. HISTORIQUE : inconnu. Coll. part., Paris.

<sup>87</sup> Olivier Merson, *Les Salons de 1899*, dans *Le Monde Illustré*, 1899, p. 3.

<sup>88</sup> Tristan Klingsor, «Antonio de La Gandara», dans *La Revue Illustrée*, n° 4, 1900, p. non numérotée.

<sup>89</sup> *La Plume*, 1902, p. 7 et 10.

<sup>90</sup> Raymond Bouyer, *Un salonnier aux Salons de 1899*, dans *L'artiste*, 1899, tome II, p. 141.



Fig. 13. Antonio de La Gandara, *Don Quichotte*, huile sur toile, 180 × 140 cm ; non daté [1912-1914]. HISTORIQUE: Resté dans l'atelier de l'artiste après son décès ; ensuite inconnu. Localisation actuelle inconnue. Le tableau fut reproduit sur une carte postale éditée par A. Noyer, à Paris, à l'occasion du Salon.

Parallèlement aux portraits peints après 1895, Antonio de La Gandara a fait de nombreuses études en rose, en bleu et en gris, qu'il expose au Salon de Bruxelles en 1897, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts la même année, et aux Salons de la Sezzession de Vienne en 1899-1900. On ne connaît de cette série qu'un nombre d'œuvres très limité. Très différentes stylistiquement de ses portraits, de ses vues de boulevards ou d'autres coins de Paris qu'il avait fait précédemment, sa technique après 1895 s'apparente à celle de Helleu, « sans toutefois avoir sa souplesse et sa fougue », ainsi que le faisait remarquer Mauclair. Dans *Buste de jeune femme tournée* (coll. part.) ou dans *Jeune femme assise regardant une bague* (coll. part.), les traits sont nerveux, d'une grande sûreté mais sans insistance, sans accumulation. Il exprime les valeurs ou les plans dans des hachures serrées, rehauts de pastels ou de craie blanche.

## LE « MAÎTRE DE L'ÉLÉGANCE MODERNE »<sup>91</sup> OU UN PORTRAITISTE INSTALLÉ DANS UNE ÉPHÉMÈRE GLOIRE. SA FORTUNE CRITIQUE CONTEMPORAINE

Lorsqu'à la fin de 1901, la revue *La Plume* prend l'initiative de recueillir en un seul volume les articles publiés par Jean Lorrain, Tristan Klingsor, Rémy Salvator, Gustave Coquiot, Raymond Bouyer<sup>92</sup>, Pierre de Querlon (1880-1904)<sup>93</sup>, Gustave Kahn<sup>94</sup>, entre 1899 et 1900, sur l'art de La Gandara, elle publie aussi en frontispice une lettre posthume du poète symboliste, Albert Samain (1858-1900), un ami de l'artiste. Samain écrit : « Déjà l'an dernier, j'avais eu l'intention de vous écrire ; cette année en sortant du Champ de Mars, je viens d'éprouver à nouveau si vivement ce désir que je ne veux en différer plus longtemps la réalisation. Il y a dans votre art quelque chose qui me séduit de si près, un sens si avisé de la finesse des choses, un goût si adorable de leur suavité, et une délicatesse qui communique si savamment ses harmonies ! Comme je les aime ces femmes dont vous cambrez la sveltesse sur une traîne de manteaux de cours, et dont par votre artifice, l'élégance en quelque sorte spiritualisée prolonge mystérieusement ce rêve... Et ces petits paysages, ceux du vieux Louvre..., ceux des Tuileries... Les adorables natures mortes, riches et fines comme des coulis longuement mijotés... Oui, c'est bien la peinture que je goûte, que je sens rationnelle et féconde pour qu'elle tire tous ses effets de son propre fond, et que le reste s'en dégage naturellement et sans effort comme le parfum d'une fleur ou le sourire d'un visage. Je vous dois d'exquises sensations... »<sup>95</sup>.

Lorsque le 15 avril 1889 Léon Deschamps (1864-1899) lance *La Plume*, il veut que la revue soit destinée à promouvoir la vie culturelle contemporaine. Vecteur déterminant de la propagation des idées, elle se veut un « organe libre ouvert à tous les talents et plus spécialement aux Jeunes. Exempte de parti-pris d'École, la revue laisse à chacun la facilité d'exprimer *Toute* sa pensée : Pour l'art ! Voilà son unique devise ! »<sup>96</sup> Au fil des années, *La Plume* augmente son nombre de pages, en réponse à un succès croissant et multiplie rubriques et actions. À l'initiative de son fondateur, maintenue après sa mort par le nouveau directeur, Karl Boës, *La Plume* publie des numéros exceptionnels. Il y aurait en tout, une trentaine de livraisons, consacrées aux grands mouvements littéraires ou politiques. Citons ceux dédiés à l'idéalisme, aux modernes, au symbolisme, à l'anarchisme, à la littérature socialiste, à l'humour chansonnier, car beaucoup des collaborateurs de la revue étaient des anciens de la butte Montmartre : le Chat Noir, les Décadents, la chanson zutiste. Mais ils s'intéressent aussi aux particularismes régionaux : les félibres, les bretons de France, les parisiens de Paris, les Poitevins, etc.

Le numéro exceptionnel consacré à La Gandara s'inscrit donc dans cette politique éclectique de la revue. Il reste la seule publication qui lui est entièrement consacrée jusqu'à aujourd'hui. Le peintre est un habitué des mondanités de la revue. Il participe à ses soirées littéraires qui ont lieu au café Fleurus et qui lui rappellent sans doute sa jeunesse montmartroise. Il expose même au 1<sup>er</sup> Salon de *La Plume* qui se tient entre le 18 décembre 1900 et 15 janvier 1901, plusieurs dessins dont on ne connaît malheureusement pas les titres<sup>97</sup>.

Les sept auteurs de ce numéro exceptionnel commentent les œuvres de La Gandara dès son exposition chez Durand-Ruel en 1893 ainsi que ses envois aux Salons pendant les sept années qui suivent. Des illustrations d'œuvres du peintre ponctuent la brochure. Ils remarquent d'emblée deux constantes : sa parenté avec Whistler et ses grandes qualités de dessinateur. Rémy Salvator le compare même à Alfred Stevens (1823-1906) et voit en lui *le portraitiste* de la Troisième République. Bouyer le dit « Un *virtuose* qui sait *sentir*. Un dilettante ému, qui aime non seulement la peinture, mais la nature, qui sort des musées pour voir la vie... Par ce temps d'impressionnisme, n'est ce pas un prodige ? Il *dessine* ! Impressionnant, impressionné, le peintre reste fidèle au culte de la ligne. La forme est l'aristocratie dans l'art et l'artiste est par excellence un aristocrate. Moderne, il exprime comme pas un l'aspect contemporain de la noblesse, le vertige, fier toujours, d'un grand passé, l'héritage immatériel des lointains souvenirs, le *moment* dans la *race*. Il traverse le grand monde comme un disciple de Velazquez en exil... Car il a sa note : son idéal féminin n'est pas l'étrange majesté de Whistler, ni la dépravation savoureuse de Boldini, ni la contorsion d'Alexander, ni la

<sup>91</sup> Perrin, 1907, p. 83.

<sup>92</sup> Précédemment publié dans *La plume*, la livraison d'avril 1901.

<sup>93</sup> Précédemment publié dans *La plume*, la livraison du mai 1901.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>96</sup> *La Plume*, n° 41, livraison du 1<sup>er</sup> janvier 1901.

<sup>97</sup> Cité dans *La Revue Blanche*, auteur inconnu, *Petite Gazette d'art*, tome XXII, 18 décembre 1900-15 janvier 1901, p. 462-463. Pourtant son nom ne paraît pas dans le catalogue de l'exposition dont on ne connaît qu'un seul exemplaire à la Bibliothèque de la Conservation du Musée du Louvre.

grâce de Helleu, ni la finesse de Jacques Blanche ou le peu de galanterie d'Evenpoel »<sup>98</sup>. Le ton de ces articles est laudatif, peut-être un peu trop, mais il touche son public.

Lorsqu'en décembre 1901, Maclair publie son article sur l'artiste dans *L'Art décoratif*, il remarque : « M. Antonio de La Gandara s'est fait en dix ans une place considérable dans l'art français, une des premières places parmi les portraitistes de son temps... Il est de ceux dont on cherche l'envoi en entrant au Salon... il y a en M de La Gandara un décorateur inné qui contrebalance un psychologue sagace. Il se préoccupe avant tout, comme ses maîtres naturels, du grand caractère linéaire des silhouettes. Il peint l'être en toute sa personne, avec hardiesse et précaution, sur le fond d'une ombre veloutée où s'ébauche à peine l'ornementation d'une tenture... Un portrait de La Gandara demeurera un document complet. Il dira la mode d'un temps, la stylisation d'un corps et par là sans doute, de tous les corps de la même caste à son époque, il dira la pensée de la femme, son degré d'inquiétude et de réticence, et on verra le reflet de toute une existence morale momentanée aux prunelles intensément comprises et fixées par le sagace artiste épris d'harmonies intellectuelles<sup>99</sup>. » En 1907, Perrin n'hésite pas à le proclamer dans son article publié dans *Je sais tout*, « Le Maître de l'élégance moderne », ce que confirme Roger Marx (1859-1913) en le surnommant « Elégandara »<sup>100</sup>.

Mais ces critiques si dithyrambiques, fondées sur une analyse de son œuvre réalisée entre 1893 et 1900, se feront ensuite de plus en plus rares. Dès 1902, la critique commence à s'essouffler malgré les succès officiels, la médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900 et la nomination au grade de chevalier de la *Légion d'Honneur*. Le peintre est enfermé dans son statut de portraitiste mondain, source de revenus substantiels, mais son art, que les critiques trouvaient si prometteur auparavant, n'évolue plus.

Parmi les œuvres réalisées après 1900, le second *Portrait de Madame Rémy Salvator* (Nancy, Musée des Beaux-Arts, à présent ruiné par la technique même employée par l'artiste) fut sans conteste le plus représentatif. Après l'achat, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899 par le Musée du Luxembourg, du premier portrait de ce modèle, Antonio de La Gandara reçoit la commande d'un autre portrait de la part de l'époux de la dame, le critique d'art, Rémy Salvator. Sur sa genèse, Louis Vauxcelles écrit dans un article consacré au peintre : « Le *Portrait de Madame Salvator* avait été commencé dans un autre mouvement. Pendant son repos, Madame Salvator ayant d'elle-même pris la pose actuelle, Gandara s'empressa de la saisir. Cette recherche de ce qu'il appelle l'arabesque (mot qui exprime parfaitement sa conception à la fois stylisée et synthétique) retint longtemps notre peintre. Le mouvement trouvé et arrêté, il brosse vivement la toile, afin de ménager sa fraîcheur d'exécution, comme il s'est appliqué à ménager sa fraîcheur d'impression... Nous la voyons ici, sous la cuirasse du corset droit, plus souple de tournure et plus abandonnée, plus féminine, en un mot, que ses devancières. Peut-être cela doit-il rassurer ceux que préoccupe le courant qui entraîne la plus belle partie du genre humain à conquérir les privilèges du sexe laid. Il faut espérer que la femme, préoccupée de devenir plus savante, apprendra seulement à mieux apprécier son pouvoir et à conserver son rôle, en s'y montrant d'autant plus séduisante et raffinée »<sup>101</sup>.

On connaît plusieurs études préparatoires pour cette œuvre : un dessin sans doute témoin du premier état de la recherche pour la pose du portrait, avec Mme Rémy Salvator étendue et fumant, (localisation inconnue)<sup>102</sup>, exposé à Vienne en 1899 et un autre dessin, proche de l'œuvre finale (localisation inconnue), tous deux aux dimensions et localisation actuelle inconnues, mais dont on connaît l'existence par des reproductions photographiques du fonds Montesquiou de la Bibliothèque Nationale de France<sup>103</sup>. Un pastel, non localisé actuellement, est reproduit sur la couverture de la revue *Les Modes*, n° 32, de 1903.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1902, ce portrait apparaît à Charles Moreau-Vauthier (1857-1924) comme «quelque peu dépouillé et d'une sécheresse trop cinglante »<sup>104</sup>. La sinuosité de la ligne du *Portrait de Madame Rémy Salvator II* (Marseille, Musée Cantini) n'est pas sans rappeler celle d'une autre œuvre de cette époque, *La jeune fille endormie* (localisation inconnue), exposée par l'artiste au Salon de l'année précédente. Le modèle, dont on ne connaît pas l'identité exacte, paraît très souvent sur les *Études* au pastel de cette époque. Songeur, il est étendu, la tête inclinée en arrière, de manière artificielle, mouvement qui exagère l'effet des courbes. Le visage et les cheveux sont pleinement modelés

<sup>98</sup> *La Plume*, 1902, p. 26.

<sup>99</sup> Maclair, *art. cit.*, p. 4.

<sup>100</sup> Roger Marx, *Le Salon de la Nationale – les portraits*, dans *Le Journal*, 16 avril 1909, p. 2.

<sup>101</sup> Vauxcelles, *art. cit.*, p. 354.

<sup>102</sup> BNF, Dépt. de Mss, NAF 15086 (papiers Montesquiou), f° 9, reproduit.

<sup>103</sup> *Ibidem*, f° 10, reproduit.

<sup>104</sup> Moreau-Vauthier, *art. cit.*, p. 50.

tandis que le corps et les mains sont à peine suggérés. La Gandara élève cette sinuosité artificielle au rang de type. Quand une pose lui semble intéressante, il la multiplie en de nombreuses reprises et tombe rapidement dans la facilité du stéréotype.

Après 1904, la plupart des critiques qui mentionnent encore le nom de l'artiste lui reprochent la sécheresse trop correcte de son dessin. Son nom paraît de plus en plus rarement car on préfère reproduire ses œuvres sans les commenter et lorsqu'on le fait, l'adjectif « élégant » se répète invariablement. Tinayre (dates inconnues) trouve le *Portrait de Madame Henri Letellier* (localisation inconnue) exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1904 « trop sec »<sup>105</sup>. Les mêmes reproches lui sont adressés par Ritter à propos du *Portrait de M. del Solar et ses deux filles* (coll. part, Buenos Aires) exposé au Salon de la Secession de Munich « M. Antonio de La Gandara est mortellement froid et anémique dans son haut portrait de M. del Solar et de ses filles »<sup>106</sup>.

Le succès critique ne semble revenir qu'avec le *Portrait de Madame Gabrielle d'Annunzio* (coll. part.). Devant les aventures continuelles de son époux et les frasques qui s'en suivent, Maria Hardouin d'Annunzio (1864-1974) demande la séparation en mai 1899 et part pour Paris où elle s'installe définitivement. Elle fait rapidement la connaissance de La Gandara après son arrivée dans la capitale française, vers 1902, et tombe dans ses bras. Il ne subsiste de cet épisode romanesque qui enflamme l'imagination du biographe Philippe Julian (1919-1977), que quelques lettres (Paris, coll. part.) ainsi que les portraits que l'artiste réalise d'elle entre 1904 et 1906. L'huile est précédée, selon son habitude, par deux études du profil au pastel, non localisées à présent, mais que l'on connaît pour avoir été reproduites dans les revues illustrées *Lectures pour tous* et *Femina*<sup>107</sup>.

Exposé au *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1907, le *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio* provoque des commentaires passionnés. Tous les critiques importants le mentionnent dans leurs comptes rendus. Roger-Milès remarque que « M de La Gandara a exécuté avec une certaine élégance le *Portrait de Madame Gabriele d'Annunzio* : celle-ci est assise sur un tabouret ; et son profil se dessine à gauche, tandis que sa robe est comme balayée par une rafale ; une rafale dans un atelier, ce n'est pas ordinaire ; le mouvement n'est pas simple, encore qu'il n'est pas déplaisant. Mais cela dégage par trop la main qui pose sur la jambe, et cette main paraît énorme, telle qu'on le pourrait voir sur un cliché photographique tiré par un opérateur peu soucieux de se garder des déformations, en procédant à un sérieux examen des plans<sup>108</sup>. » La pose dérange aussi Arsène Alexandre : « Pauvre dame ! Elle n'a pas de jambes ! Elle en a, je l'espère pour elle... mais ce n'est pas sa faute si son peintre, M. de La Gandara, a imaginé une perspective qui l'en prive<sup>109</sup> ».

Devant le succès de ce portrait critique et populaire, le peintre réutilise sa mise en toile, le personnage féminin assis de profil richement vêtu d'une robe se découpant sur un rideau, dans sept autres portraits réalisés entre 1906 et 1914 : celui de Mme Nagelmackers (localisation inconnue), exposé à la Biennale de Venise de 1907 et au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1908 ; celui de Christine Lorrin (localisation inconnue) ; celui de Louisa de Mornand (Musée du Château de Blois), les deux exposés au même Salon de 1908 ; celui de la vicomtesse de La Bouillerie (coll. part., Paris) ; de sa fille naturelle Floria-Tosca (localisation inconnue), ainsi que celui de Jeanne Renouardt (localisation inconnue).

Vers 1912-1913, voulant sans doute échapper au statut de portraitiste mondain qui lui colle à la peau comme une tunique de Nessus, La Gandara essaie d'orienter ses recherches picturales vers d'autres sujets. Vers 1907, il avait déjà commencé à dessiner, surtout au pastel, des nus féminins exposés aux Salons de la Société Nouvelle des Peintres et des Sculpteurs de 1908 et 1909. C'est la première fois que le nu paraît dans sa création. On ne sait pas qui en est le modèle, mais il semble être le même sur toutes les œuvres localisées.

Cette série se prolonge, après 1910, par une nouvelle série de nus, tous en buste et d'après le même modèle, dont on ne connaît pas l'identité. Sur un fond monochrome brun ou bleu, le modèle est représenté de profil en différentes positions. Dans une lettre conservée par les descendants belges de l'artiste, la Présidente de *L'œuvre du soldat dans la tranchée*, la comtesse de Chaumont-Quitry (dates inconnue) remercie La

<sup>105</sup> Marcel Tinayre, Les Salons de 1904, dans *La Revue de Paris*, p. 381.

<sup>106</sup> *Correspondance d'Allemagne. Les expositions modernes et rétrospective de Munich*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1906, p. 70.

<sup>107</sup> *Femina*, 15 octobre 1904, p. 354, reproduit. Cette étude au pastel avait appartenu jusqu'à sa mort à Philippe Jullian, mais après on perd sa trace. Information reçue de Monsieur Ghislain de Diesbach, l'ami du biographe.

<sup>108</sup> P. Roger-Milès, *Les Salons...*, dans *Figaro Illustré*, n° 206, 1907, p. 95.

<sup>109</sup> Arsène Alexandre, *Promenade au Salons*, dans *La Revue Illustrée*, vol. I, 1907, p. 315.

Gandara avec ces mots : « pour le joli petit tableau que vous avez eu la bonté de nous offrir pour notre tombola. » Il s'agit du *Nu au voile*, qui entre par la suite dans les collections du Musée du Petit Palais à Paris.

Mais cette recherche se dirige aussi vers des sujets plus symboliques. Dans une lettre non datée, probablement adressée à Joseph Reinach (1856-1921), l'artiste invite ce dernier à venir dans son « atelier [pour] voir mon *Don Quichotte*. Depuis des années, je suis hanté par cette grande figure, la plus noble de l'Ancienne Espagne »<sup>110</sup>. On pense qu'il s'agit d'une des trois toiles, s'il n'y en avait pas davantage à l'origine<sup>111</sup>, du cycle qu'il consacre à ce héros littéraire. Néanmoins, on ignore si ces toiles sont conçues pour servir d'illustrations à une édition de l'épopée de Cervantes. C'est une hypothèse qui ne doit pas être exclue si l'on considère l'ensemble de ces œuvres, à moins que l'artiste ne se soit simplement cherché des attaches avec une hispanité qu'il n'a jamais reniée, ni adoptée en entier.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1913, *Don Quichotte* est très mal accueilli par les critiques. Parmi eux, Thalasso écrit : « L'erreur de M. [de La] Gandara a été non pas d'avoir voulu nous montrer le *Chevalier à la triste figure*, mais d'avoir espéré faire de *Don Quichotte* une œuvre de symbole. Ce peintre, un des plus délicats de nos féministes parisiens, a-t-il oublié que le divin Sanzio lui-même s'est trouvé impuissant à insuffler la vie morale à ses créations allégoriques et que rechercher à synthétiser des idées en peinture, c'est aller trop souvent à l'encontre d'un art, dont chaque produit fixant la vision d'un moment, ne peut et ne doit traduire et refléter qu'un éclair de pensée ? »<sup>112</sup>

Seul Raymond Bouyer prend sa défense. Comparant la technique du tableau de Charles Cottet, *Les femmes de Camaret se lamentant autour de leur église brûlée*, avec le *Don Quichotte*, s'écrie : « est-il [La Gandara] innocemment responsable en quelque mesure de l'abus de la manière noire. Et pourtant lui, s'il en use, n'en abuse pas. Avec une implacabilité de grand seigneur touchant le chapitre de la noblesse et de la tenue, il assure à ses personnages une distinction très sévère, mais très magnifique. La beauté même des toilettes, où il éternise les femmes qui posent devant lui, les investit d'une sorte de grave royauté. Sa grande manière sombre ne les change pas, elle les couronne, les agrandit dans ce qui sommeille en elles d'aristocratique, de sérieux, de dominateur. Comme d'autres feraient sourire leurs modèles, il les fait régner. Cette année, il donne le portrait de Don Quichotte. Le héros est appuyé tout droit sur sa lance toute droite. Sa lance et lui se ressemblent et sont de la même famille. Sa figure est fièrement fermée. Il ne daigne pas montrer ce qu'il pense, pas plus qu'il ne daigne cacher les trous béants de son habit. Au-dessus de lui, tout en haut, là où il rêve, on entrevoit les formes éperdues des faibles qui ont besoin de lui et qu'il a besoin de sauver, et qui lui font une famille, éclairée en plein jour d'une rêveuse lueur stellaire »<sup>113</sup>.

On doit s'interroger aujourd'hui sur la signification de cette œuvre, unique dans la carrière de La Gandara, dont le caractère indique clairement un investissement personnel de l'artiste. Voulait-il rompre avec son passé de portraitiste du grand monde et réorienter sa carrière ? L'admiration dirigée vers la personnalité des modèles qu'on reconnaissait avec un certain plaisir n'a-t-elle pas renforcé cette impossibilité de se renouveler, à partir des années 1900 ?

Ces œuvres, qui préoccupèrent le « goût du jour », sont-elles définitivement dépassées ? La Gandara, encouragé par son premier mécène devenu proche ami, Robert de Montesquiou, se rêve en portraitiste d'autrefois, en peintre des grands de ce monde sans se questionner. Il n'est guère soucieux de préserver sa liberté artistique et les attaches qu'il se crée l'inféodent presque entièrement au goût de ses commanditaires. Il préfère le compromis à la marginalité ! Sa virtuosité, évidente dans le dessin, est le pilier de l'esthétique de son œuvre. Héritier d'une idée attardée, du romantisme en décomposition, il exprime son regret pour un certain goût qui disparaît. Entre cette expression du goût historique et celui du génie qui domine la modernité, les deux tendances complémentaires de son époque, La Gandara se montre partagé. Il a peur de ce qu'il croit être le terrorisme novateur des avant-gardes, il cultive le respect des valeurs traditionnelles. Cependant il ne récuse pas complètement cette modernité. En assimilant à son art les théories artistiques de Whistler, ainsi que certaines recherches impressionnistes dans ses paysages, il a fait un pas. Il est évident qu'il n'a pas pu se créer sans ces influences.

<sup>110</sup> BNF, Dépt. de Mss., NAF 24880, f° 83-92. Elle se retrouve parmi plusieurs papiers provenant des archives Reinach.

<sup>111</sup> Dans *En souvenir...* la veuve de l'artiste mentionne de nombreux *Don Quichotte* : *Don Quichotte à la Bibliothèque*, *Don Quichotte et Sancho* ou *Les rêves de Don Quichotte*.

<sup>112</sup> Adolphe Thalasso, *Le mois artistique*, dans *L'Art et les artistes*, n° 99, juin 1913, p. 142.

<sup>113</sup> Raymond Bouyer, *Au Salon de 1913*, dans *Le Figaro Illustré*, p. 369.



Une autre question se pose dans ce contexte, celle du rapport entre l'art de La Gandara et la littérature contemporaine. Ces rapports avec certains des écrivains les plus connus de son temps auraient-ils été déterminants dans la définition de son style ? N'en fut-il pas écrasé en les côtoyant ? La réponse est oui sans équivoque ! Il partage l'image d'une élégance qui a ses racines solidement ancrées dans le passé, dans un certain XVIII<sup>e</sup> siècle issu des plumes d'Edmond de Goncourt, de Jean Lorrain, de Marcel Proust ou de Henri de Régnier. Cette élégance passéiste, son idéal, est le reflet de leurs œuvres.

En rapportant à nos jours cette problématique, on pourrait établir un parallèle et se demander si la production télévisuelle ou publicitaire d'images mondaines ne constitue pas un équivalent des productions de ces portraitistes. Le portrait/image produit par la photo, le cinéma et la télévision s'est substitué au portrait peint. Pourtant, il tire entièrement son inspiration, ses poses et ses thématiques de ce glorieux passé. Malgré le déni de la richesse de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'opprobre jetée sur une de ses formes bien particulière, la période contemporaine en exploite, sans le reconnaître, les traits les plus aboutis. L'évolution de l'étude de cette époque permettra peut-être d'évoquer ces filiations sans peur de tomber sous le coup d'un jugement réprobateur plus d'ordre moral qu'esthétique. Cette revalorisation a commencé par la littérature, en particulier avec Proust, pour atteindre aujourd'hui le premier cercle des portraitistes reconnus.

À partir de ces réflexions, nous espérons avoir répondu au moins à certaines questions essentielles se rapportant à l'artiste, à son œuvre, à son art. Nous ne revendiquons pas pour lui une place de premier plan, nous souhaitons seulement qu'un autre regard se pose sur ses œuvres et aussi sur cette époque tellement décriée. Nous pensons que c'est à ces deux niveaux que l'étude entreprise sur l'œuvre peint et dessiné de La Gandara est intéressante pour l'histoire de l'art. Les problématiques posées, en premier lieu celle artistique et sociologique concernant le statut de portraitiste à la mode à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'étude de ce qui a été défini comme le *whistlérianisme*, restent encore trop peu explorées.

