Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 103 (1995)

Artikel: Ducros, Bridel et Francillon : trois amateurs d'art autour de 1800
Autor: Barghouth, Laurence
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-73312

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ducros, Bridel et Francillon : trois amateurs d'art autour de 1800

LAURENCE BARGHOUTH

La vie culturelle vaudoise entre 1750 et 1850 recèle encore bien des zones d'ombre. Le collectionnisme en particulier mérite qu'on lui consacre une première approche. Existe-t-il un milieu de collectionneurs à cette époque historique qui marque la transition entre la domination bernoise et la naissance du canton de Vaud? Que se passe-t-il dans le champ artistique vaudois avant l'apparition d'institutions telles que le Musée Arlaud (futur Musée des Beaux-Arts)? Et comment expliquer la présence de plusieurs noms de donateurs dans les premiers registres du Musée en 1841, si ce n'est par l'activité préalable d'un réseau de connaisseurs?

À travers l'analyse de trois collections d'art de qualité et de caractère différents, on perçoit la diversité des collections vaudoises. Parfois presque insignifiantes ou très modestes, elles parviennent à une valeur éminente lorsqu'elles sont le fait de collectionneurs cosmopolites, étrangers établis sur le sol vaudois ou Vaudois en exil. La petite collection didactique du peintre Louis Ducros, celle de moyenne envergure de Louis Bridel, patriote ami des arts, et l'imposante galerie de Timothée Francillon, connaisseur fortuné et expatrié, présentent trois aspects spécifiques de l'esthétique des collections vaudoises.

On peut ainsi affirmer, au contraire de ce qui a souvent été écrit ou sous-entendu, qu'il existe, à cette époque déjà, un certain nombre de cabinets particuliers dans le canton de Vaud. Ces collections de la fin du XVIIIe et du début du XIXe sont pour la plupart de petite envergure et mal documentées. Malgré leur modestie, elles restent cependant les témoins privilégiés de la vie artistique du canton et permettent d'aborder la préhistoire des institutions culturelles vaudoises. Moins nombreuses mais plus

prestigieuses, les collections les plus riches mettent en évidence le cosmopolitisme d'une partie de l'intelligentsia vaudoise.

LOUIS DUCROS (1748-1810) – les modèles de l'artiste

Une collection privée qui devient le noyau des collections publiques

Le peintre Abraham-Louis-Rodolphe Ducros rentre au pays en 1807 après trente et un ans passés en Italie. Il a connu le succès et les honneurs; il a été invité à la cour pontificale et a travaillé pour Gustave III de Suède, ainsi que pour de riches amateurs anglais. Pourtant, à la suite des troubles politiques de la fin du XVIIIe siècle, Ducros subit un revers de fortune qui le laisse ruiné. En 1804, une première proposition de Daniel-Alexandre Chavannes et de la Société d'émulation du canton de Vaud, en vue d'établir à Lausanne une école de dessin dont il serait le directeur, reste sans suite. Le 27 juin 1808, une pétition de l'artiste adressée au Petit Conseil de la ville de Lausanne sollicite la création de cette académie des beaux-arts et la mise à disposition d'une salle spécialement destinée à l'exposition de sa collection.

La modeste école de dessin qui a ouvert ses portes à la place de la Palud ne satisfait pas Ducros. Dans sa *Pétition du 5 novembre 1808*, qui résonne comme un manifeste artistique, il rêve de créer une véritable académie de peinture et de sculpture au sein de laquelle sa collection personnelle jouerait un rôle central:

> Il [Ducros] s'est donc Empressé quoiqu'à Grands frais de transporter de Naples & de Rome en cette ville son cabinet de tableaux des Grands Maîtres de l'École Italienne. Ses nombreux et riches portefeuilles & les modelles de toutte Espèce propres à servir à lavancement des Jeunes Élèves.[1]

Issue de ses heures de gloire italiennes, cette collection est mise en vente publique en 1811, suite au décès du peintre. Inquiété par la dissolution du fonds d'atelier et de la collection, Rodolphe Porta propose au Grand Conseil d'acquérir quelques exemplaires de la

[1] Louis Ducros, *Pétition du 5 novembre 1808*, ACV, KXIII, 63/19. Les citations ont été reprises en respectant l'orthographe de l'époque.

peinture d'histoire italienne afin de sauver la partie qu'il juge la plus importante; celle-ci pourrait ensuite continuer de servir comme modèle dans l'atelier de Jean-Pierre-Samuel Naef, successeur de Ducros. Le Département de justice et police donne un préavis favorable, mais uniquement pour l'achat d'œuvres de la main de Ducros. Toutefois, la proposition est rejetée par un Petit Conseil soucieux des dépenses engendrées par cet achat. Peu après cependant, le Conseil revient sur sa décision et fait l'acquisition de deux aquarelles afin d'éviter leur vente à l'étranger. Entre sauvegarde du patrimoine et intérêts économiques, le Petit Conseil balance. L'indécision des autorités sur la politique artistique à tenir est manifeste. À ce propos, on perçoit des divergences dans le goût des Vaudois: les uns donnent la priorité à la conservation des chefs-d'œuvre de la peinture historique italienne, les autres privilégient les paysages d'un artiste vaudois. Une double dichotomie divise les adeptes de la peinture d'histoire et les tenants du paysage d'une part, les partisans des grands maîtres et les défenseurs des peintres locaux d'autre part. Ces oppositions révèlent peut-être une ambiguïté qui s'exprime aussi dans les revendications d'une partie des artistes néo-classiques pour la hiérarchie des genres issue du XVIIe siècle, avec la peinture d'histoire au sommet, et celles d'un certain nombre de romantiques pour la réhabilitation du paysage.

La totalité de la collection est finalement acquise, cette même année 1811, par souscription publique à l'initiative de Daniel-Alexandre Chavannes et Charles Lardy, tous deux conservateurs du Musée cantonal[2]. En 1816, l'État de Vaud rachète enfin la

[2] La liste des souscripteurs nous révèle le nom des principales institutions ayant participé à la souscription: le Gouvernement, la Municipalité, l'Académie et la Société d'émulation. On y trouve également l'identité de nombreux notables intéressés par la culture dans le canton de Vaud, notamment: Van Muyden (peut-être Jacob-Evert, juge et homme politique), Effinguer de Wildegg (Sigismund-Bernhard-Wilhelm von, seigneur de Wildegg et officier en Hollande, amateur des œuvres de Ducros), Fraisse (William, ingénieur et conservateur du Musée des Antiquités), J. Eynard à Rolle (Jacques, négociant et collectionneur), Grand d'Hauteville (Daniel, trésorier de France, banquier et seigneur d'Hauteville; en 1812 ou 1813, Daniel Grand d'Hauteville accepta de céder deux pièces de sa maison en Saint-Pierre pour y déposer la collection Ducros pendant deux ans en attendant des locaux plus favorables), Théodore Rivier (négociant et homme politique, domaine du Désert), Daniel-Alexandre Chavannes (pasteur, homme politique, naturaliste et conservateur du Musée cantonal), Charles Lardy (inspecteur général des forêts et conservateur du Musée cantonal), David Levade (pasteur et collectionneur) et plusieurs membres des familles de Cerjat et de Loys.

collection aux souscripteurs. Le cabinet particulier de Louis Ducros entre donc dans les collections publiques du Musée cantonal sis à l'Académie.

Origine et contenu de la collection

Cette collection aurait pu gagner un prestige relativement important compte tenu de la situation et des relations de Ducros en Italie, mais elle ne comporte que sept toiles de modeste qualité. On peut imaginer que les spoliations dont Ducros a été la victime à Rome ont réduit sa collection à peu de chose. La correspondance du peintre ne nous indique rien de particulier au sujet de son cabinet, si ce n'est que les pièces arrivées en Suisse provenaient de Naples et de Rome. Avait-il réussi à se faire restituer une partie de ses biens ?

La provenance de ces toiles reste également mystérieuse. Daniel-Alexandre Chavannes suggère qu'elles auraient été acquises facilement lors des rapts perpétrés par les armées napoléoniennes en Italie :

> [Ducros] arriva à Lausanne au printemps de 1808, accompagné de ses chefs-d'œuvres, de nombreux porte-feuilles remplis d'esquisses et de plusieurs beaux tableaux des Écoles italiennes dont il avait fait l'acquisition, dans l'un de ces momens où les Églises étaient livrées au pillage et leurs richesses jetées, en quelque sorte, à la tête du premier venu qui se présentait pour les arracher à leurs ignobles ravisseurs.[3]

Dans sa notice sur le Musée Arlaud publiée en 1835, Chavannes donne la liste des tableaux arrivés au musée et provenant de la collection Ducros, tout en précisant que leur « authenticité n'a pas été contestée par des artistes et des connaisseurs, dans le nombre desquels nous pouvons citer le célèbre David »[4].

Il serait intéressant d'obtenir des précisions sur cette expertise pratiquée par le grand représentant de la peinture académique dont le nom seul, aux yeux de Chavannes, saurait garantir l'authenticité indéniable de ces tableaux. Dans l'hypothèse qu'elle ait véritablement eu lieu, l'a-t-elle été à Rome, à Paris ou en Suisse, avant ou

---

[3] Daniel-Alexandre CHAVANNES, «Le Musée Arlaud», *Journal de la Société vaudoise d'utilité publique*, III, 1835, pp. 11-12.

[4] *Ibid.*

après la mort de Ducros, dans quel but, pour quelle personnalité et à quel prix?

Cette liste présente les tableaux par ordre de taille avec l'indication du sujet puis de l'auteur. Cette méthode descriptive utilisée dans les catalogues de vente de la première moitié du XVIIIe siècle est pourtant dépassée dès les années 1750. Elle correspond au souci de visualiser la surface que l'œuvre prend sur le mur. Dès le milieu du XVIIIe siècle, les tableaux sont classés par écoles, avec le nom de l'artiste, puis le sujet et les dimensions. Le manque de rigueur dans la description analytique d'une peinture n'a pas cours uniquement sous la plume de Daniel-Alexandre Chavannes. Quelques années plus tard, l'inventaire des objets issus du Musée cantonal et transférés dans les collections du Musée Arlaud en 1841 établit un classement par technique, mentionnant d'abord le sujet puis l'auteur.

On trouve, en date du 3 novembre 1840, une seconde liste de la collection Ducros parue dans le rapport de la Commission des musées [5]. Elle diffère d'ailleurs légèrement de celle de Chavannes. Les différences d'attribution qui surgissent sont probablement dues à Louis Arlaud ou à l'un des membres de la commission, tels qu'Albert de Haller-Audra, qui aura réexaminé l'ensemble au moment de son transfert de l'Académie au Musée Arlaud en 1840[6]. L'inventaire de la collection du Musée Arlaud intitulé *État des plâtres, tableaux à l'huile, aquarelles...* ne mentionne que le sujet des tableaux du cabinet Ducros. Le fait que les auteurs ne soient pas même mentionnés indique bien que la vocation de cet ensemble est restée très modeste, plus thématique (car les sujets historiques étaient mal représentés chez les peintres vaudois) qu'esthétique.

Effectivement, cette petite collection n'a d'intérêt qu'au sein d'une hiérarchie cantonale, puisque d'un point de vue numérique elle ne comprend qu'un nombre d'œuvres insignifiant en regard d'ensembles de portée plus internationale.

---

[5] Rapport de la Commission des musées, ACV, KXIII, 64.

[6] Une nouvelle évaluation des tableaux a lieu en 1842; il faut signaler encore qu'Émile BONJOUR, dans son ouvrage sur *Le Musée Arlaud 1841-1904*, Lausanne, G. Bridel, 1905, ne mentionne que six tableaux de l'école italienne qu'il tire de la liste de la Commission. Il cite à la fois Ribera et Poussin alors qu'il s'agit de l'un ou de l'autre, ces deux attributions étant proposées pour une seule œuvre, et il omet les deux œuvres de l'école du Dominiquin.

Bien qu'elle soit constituée d'attributions douteuses, de copies, que signale l'expression « école de... », il convient de juger l'ensemble tel qu'il a été décrit par le collectionneur. Le souci d'authenticité des œuvres apparaît dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et ce problème s'est clairement posé par la suite pour la collection Ducros, Chavannes prend d'ailleurs la peine d'indiquer en 1835 que l'ensemble a été expertisé. Même si la pertinence de ces estimations est fluctuante, le problème des attributions n'en est pas véritablement un dans la perspective de cet article, puisque c'est avant tout ce que le collectionneur pensait collectionner qui importe et non la véritable authenticité de l'œuvre.

L'école italienne et la peinture d'histoire

Ducros désigne sa collection comme un ensemble de tableaux des grands maîtres italiens. En fait, quatre tableaux sur sept appartiennent à l'école italienne, deux à l'école flamande-hollandaise et un à l'école française. Cette collection volontairement sélective et privilégiant la peinture italienne constitue une originalité dans la mesure où le goût genevois durant la seconde moitié du XVIIIe siècle était résolument orienté vers les Flandres. Que ce choix soit le fruit du hasard ou le résultat d'une volonté délibérée, il était logique que Ducros, résidant de la Péninsule, en profite pour se procurer des œuvres autochtones. En outre, compte tenu des circonstances mouvementées au cours desquelles il aurait acquis ces toiles, il est d'autant plus compréhensible qu'il s'agisse de peinture religieuse. Cela dit, Ducros aurait fort bien pu se procurer des œuvres des écoles du Nord à Rome même. Il possède d'ailleurs un Rembrandt (ou Ruysdaël selon les inventaires) et un Gérard de la Notte (ou Honthorst). C'est lui qui, pourtant, insiste sur son parti pris esthétique en qualifiant sa collection de tableaux des grands maîtres de l'école italienne en grande partie historiques[7]. Cette valorisation de la peinture italienne et de la grande peinture d'histoire peut être mise en relation avec les valeurs esthétiques prônées par les néo-classiques dans leur programme académique.

---

[7] Louis Ducros, *Pétition du 5 novembre 1808* et *Pétition du 27 juin 1808*, ACV, KXIII, 63/19.

La volonté de réunir un échantillon de la peinture italienne pourrait s'interpréter comme une opposition à l'art du Nord. Est-ce là le signe d'une prise de position dans la polémique au sujet de la supériorité des Italiens ou des Nordiques ? Quoi qu'il en soit, on peut constater que le respect académique pour les Anciens va de pair avec le respect de la peinture italienne qui en est l'héritière directe. Cette minuscule collection serait donc investie d'un rôle symbolique très important pour Ducros et c'est là tout son intérêt.

La didactique comme objectif

Le fait d'avoir été constituée par un artiste, avec une vocation didactique clairement exprimée, transforme ce groupe de quelques toiles anodines en un ensemble signifiant. Plus que l'ampleur de la collection, ce sont les critères de choix ayant présidé à sa constitution qui importent. La sélection pratiquée par Ducros révèle donc à la fois un objectif et une conception de l'art.

Le texte de la *Pétition du 5 novembre 1808* montre que ces critères ont été didactiques. Le petit cabinet fait partie d'un ensemble d'œuvres de la main de l'artiste destinées à servir de modèles pour l'instruction des élèves. D'une manière générale, dans toute l'Europe, la seconde moitié du XVIIIe siècle se distingue par la naissance d'académies qui possèdent une collection d'art fonctionnant comme un répertoire de formes. Les théories des Académiciens imposaient alors l'apprentissage de la peinture par la copie, d'où la fonction si importante des petites collections d'atelier. Celle de Ducros revêt donc les mêmes fonctions éducatives et nationalistes qu'il assigne à l'art pictural en général :

> développer les Germes du Gout pour les Beaux arts [...] donner de vraies notions des formes Antiques.[8]

Il est bien probable que Ducros n'ait donné ce caractère didactique à sa collection qu'*a posteriori* puisque celle-ci a sans doute été créée au gré des occasions qui se présentaient. Même si elle n'a d'abord servi qu'à lui seul, cette collection a été rassemblée, conservée puis ramenée en Suisse dans le but d'en faire un répertoire formel. Les cas d'artistes collectionneurs sont d'ailleurs

---

[8] Louis Ducros, *Pétition du 5 novembre 1808, ibid.*

relativement fréquents à cette époque (un exemple illustre est celui d'Ingres). Dans le canton de Vaud aussi, il semble que les artistes aient volontiers collectionné quelques œuvres dans le but d'avoir sous les yeux des modèles d'inspiration: Jacob Sablet puis Louis Arlaud en sont deux exemples illustres. Pourtant, lorsque l'on compare les théories de l'enseignement divulgué par Ducros, fondé sur l'analyse de la perspective (architecture, ornements antiques, anatomie, mouvements et attitudes, raccourcis...), de la couleur et du dessin, force est de constater que le cabinet n'offre qu'une palette limitée et des sujets monotones.

En définitive, Ducros met en place dans son école de dessin et sa collection une académie réduite, à prix modéré, dans un esprit conforme à la situation et à la morale vaudoise. Pris dans les antagonismes du début du XIXe siècle – vision néo-classique de l'enseignement académique et vision romantique du génie de l'artiste – Ducros tente de concilier ses idéaux avec les réalités médiocres du marché de l'art et de la situation des arts à Lausanne.

LOUIS BRIDEL (1759-1821) - Le patriote ami des arts

La collection à travers les sources

Jean-Louis-Philippe Bridel est pasteur. Il a voyagé dans les Grisons, dans le nord de l'Europe, dans les pays scandinaves, en Sicile et en Italie où il a étudié les antiquités.

Si les documents conservés dans le fonds de famille aux Archives cantonales donnent de nombreux renseignements sur sa carrière pastorale et académique, rien ne transparaît de son activité de collectionneur. Certes, le fonds n'étant pas entièrement classé, des documents épars ou mal placés ont pu m'échapper. Mais une seconde hypothèse pourrait aussi expliquer cette absence: celle d'un épurement des sources, visant à donner de Louis Bridel, le «fantaisiste»[9], une image plus respectueuse, puisque son penchant pour l'art n'était compatible ni avec la dignité d'un pasteur ni avec

[9] Georges-Antoine Bridel, notice «Bridel», *Recueil de généalogies vaudoises*, Lausanne: G. Bridel, 1923, I, p. 653: «Homme d'esprit, plus humaniste que théologien [...] Son exégèse était parfois singulièrement fantaisiste».

l'austérité protestante. Quelqu'un aurait alors pris soin d'éliminer tous les documents relatifs au collectionneur, dont la liste des tableaux vendus aux enchères à sa mort.

En effet, le testament de Louis Bridel est sans équivoque sur l'existence de sa collection:

> ...les tableaux devront être vendus & capitalises à la première occasion favorable qui se présentera dans l'étranger.[10]

La nécrologie qui paraît dans la *Gazette de Lausanne* le 2 mars 1821 relève d'ailleurs ses compétences en matière artistique:

> Joignant à d'excellentes études des lumières acquises dans 20 ans de voyages en divers pays de l'Europe, il réunissait aux sciences les plus graves, une vaste littérature et une connaissance approfondie des beaux-arts.[11]

Les récits de voyageurs ayant visité sa petite galerie sont une preuve ultime que Louis Bridel était considéré comme un amateur d'art averti:

> Among the private museums the most remarkable are [...] the gallery of select pictures belonging to Professor Bridel.[12]

À défaut d'avoir retrouvé le catalogue complet de la collection Bridel, le témoignage de Jean-François Dellient devient la principale source décrivant le cabinet de tableaux précieux de Louis Bridel situé à la Madeleine, au second étage de l'école de dessin[13]. On peut y admirer une *Omnia Vanitas* et *La Piété Filiale* d'Angelika Kauffmann, des œuvres de Ducros, Saint-Ours, Keysermann et un morceau de la *Danse des Morts* par Holbein.

En 1821, à la mort de Louis Bridel, ce morceau représentant une tête est vendu au Musée cantonal (futur Musée des Beaux-Arts) pour douze Louis[14]. Il est alors encore attribué à Holbein, malgré un article de Louis Bridel datant de 1814 dans lequel il

---

[10] Louis Bridel, Testament homologué le 13 février 1821, ACV, Bg 13bis/19, 207 (fait le 13 novembre 1820, décès le 5 février 1821).

[11] *Gazette de Lausanne*, 2 mars 1821, p. 4.

[12] G. Downes, *Guide through Switzerland and Savoy*, Paris, A. et W. Galignani, 1830, p. 66.

[13] Jean-François Dellient, *Tableau historique du canton de Vaud*, Prilly, J.-F. Dellient, 1818, pp. 244-246.

[14] Montant payé par la Société d'émulation du canton de Vaud.

affirme que la pièce n'a d'autre intérêt que son ancienneté, car elle aurait été retouchée par Jean H. Klauber. Son jugement prévaudra, puisqu'en 1905, dans son ouvrage sur *Le Musée Arlaud,* Émile Bonjour attribue ce fragment de la danse des morts à Jean Klauber. En 1938, le morceau est vendu par le Musée des Beaux-Arts de Lausanne à la ville de Bâle. Malheureusement, aucun musée de cette ville ne semble actuellement posséder la pièce dans ses réserves.

Tous les tableaux et dessins de la galerie Bridel furent mis en vente au mois de mai 1821 :

> La galerie de tableaux de feu M. le professeur Bridel, est à vendre ; elle se compose d'une trentaine de pièces de différentes dimensions, la plupart de bons maîtres, entr'autres un Lucas de Leyden, deux Angelica Kauffman etc. On pourra les voir jusqu'au 31 mai courant dans la ci devant maison d'habitation, place de la Madelaine, à Lausanne. Incessamment on fera paroître un catalogue détaillé de la susdite collection.[15]

Ce catalogue serait une pièce capitale du dossier. Pourtant, malgré des indices qui indiquaient que William Charrière de Sévery était en possession d'un exemplaire de ce catalogue en 1929, je n'en ai trouvé aucune trace dans les archives.

La peinture historique des écoles du Nord

Ce cabinet de vingt-six pièces est d'une envergure moyenne, comparable à une petite collection genevoise (Jean-Jacques Burlamaqui possédait aussi une vingtaine de tableaux, tout comme Jacob Duval[16]).

La présence relativement importante d'œuvres d'art suisses (huit numéros sur les 20 cités par Jean-François Dellient) représente un cas particulier. Dans le contexte politique de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe, un fort sentiment national et cantonal se développe chez les Vaudois. La conscience patriotique a donc joué un rôle indéniable dans les choix esthétiques de Louis Bridel. Dans sa critique d'art, il affirme en effet :

---

[15] *Gazette de Lausanne*, 18 mai 1821, p. 3.

[16] *Cf.* Mauro NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XIXe siècle*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1980.

> Si j'eusse été puissant, j'aurais tendu à [chaque artiste] une main protectrice; riche, j'aurais acheté à grand prix les productions de leur génie... mais né dans une humble fortune, je ne pus réaliser les désirs de mon cœur. Alors je me dis, « essaions de les faire connaître: je le dois comme compatriote; je le puis comme ami des arts ».[17]

Les circonstances dans lesquelles Louis Bridel fit l'acquisition des œuvres de son cabinet restent obscures. Au fil de ses voyages qui ont joué un grand rôle dans son éducation artistique, Bridel s'est sans doute tissé un réseau de relations utiles pour acheter un tableau de la main de Lucas de Leyden, fort bien coté à l'époque.

La galerie de tableaux de Louis Bridel présente d'ailleurs une remarquable unité. Uniquement constituée d'œuvres des écoles du Nord, elle montre une prépondérance relativement banale de la peinture d'histoire et de la morale religieuse ainsi qu'un intérêt pour le paysage et la scène de genre. En revanche, l'absence de natures mortes est surprenante lorsque l'on songe au succès de ce genre dans la peinture hollandaise. L'attachement à une certaine peinture de genre, sentimentale et édifiante, issue de la tradition hollandaise, n'est pas le fait de Bridel seul, mais correspond au goût d'une partie de la bourgeoisie condamnant les sujets communs ou la nature dégradée, et recherchant la grâce et les actions morales.

L'esthétique de cette collection se rapporte aux valeurs en vogue à la fin du XVIIIe siècle. Plus de la moitié des œuvres sont contemporaines de Bridel. Les œuvres suisses rassemblent des valeurs sûres réalisées par des artistes confirmés par les années. La période à laquelle Louis Bridel a commencé à s'intéresser à l'art, soit les années 1780-1800, coïncide précisément avec la phase d'accomplissement des peintres Angelika Kauffmann ou Louis Ducros. Il semble d'ailleurs que l'évolution picturale vers le romantisme, même chez les peintres helvétiques, n'ait pas suscité l'admiration de Bridel. Au sein des écoles étrangères, les œuvres collectionnées sont le fait d'artistes au prestige limité (excepté celle de Lucas de Leyden), rassemblées probablement pour leur stylistique et leur thématique austère. De plus, les choix de Bridel

---

[17] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *Mélanges helvétiques*, 1791, p. 546.

semblent limités par ses moyens financiers. Il ne prend aucun risque en collectionnant une peinture néo-classicisante ou moralisatrice, qui tranche par ailleurs avec certains passages de ses écrits où il se laisse aller à une évocation romantique de paysages mystérieux et sauvages[18]. Le prix élevé des grandes toiles historiques explique à la fois leur absence au sein de la galerie et la présence de petits maîtres étrangers en guise de pis-aller. Bridel voue en effet une admiration jamais désavouée au genre historique parce qu'il illustre la morale vertueuse et célèbre la valeur morale de la peinture :

> Celui qui veut dérober son nom à la nuit de la tombe, n'a qu'un genre... l'histoire : s'il est une peinture qui mérite d'être placée à la tête des beaux-arts, c'est assurément celle qui emploie son pinceau à immortaliser les vertus.[19]

Par certains côtés, la collection de Bridel et ses écrits sur l'art dénotent, de façon symptomatique pour l'époque, un mélange de tendances néo-classiques (vénération de l'antique et de la peinture d'histoire) et de sentimentalité romantique (la fascination des paysages sauvages ou l'évocation de la douleur). La lecture de sa critique d'art révèle les opinions esthétiques qui ont encadré la constitution puis la conservation de sa galerie. Sa collection ne saurait pourtant être le reflet exact de ses idées car elle est trop modeste.

Dans ses articles, lorsqu'il aborde les grands noms de l'histoire de l'art, Bridel se retranche derrière les théories qui font autorité à la fin du XVIIIe siècle. En revanche, lorsqu'il traite de la peinture suisse, il innove et incorpore les artistes helvétiques à la grande tradition artistique. À ce propos, son panégyrique en faveur de Saint-Ours montre le caractère très fonctionnel de sa critique, qui met en valeur le contexte local afin d'ouvrir une brèche dans le champ artistique et donner une cote aux artistes qu'il collectionne. Sa volonté de faire connaître les artistes suisses participe alors autant d'un sentiment patriotique que d'un intérêt esthétique.

---

[18] Louis BRIDEL, « Lettre sur les Grisons », *Conservateur suisse*, t. I, pp. 209-210.

[19] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, pp. 556-557.

L'amateur : considérations techniques et théoriques

Louis Bridel est de plus un collectionneur soucieux des problèmes de technique, de conservation et de présentation de ses chefs-d'œuvre :

> J'en ai acquis une [tête provenant de la peinture murale de la danse des morts de Bâle], à la restauration de laquelle je mettrai tous mes soins. Ce sera un dédommagement pour les voyageurs étrangers. / En l'examinant, je me suis confirmé dans l'opinion que j'ai hazardée plus haut, que c'est un Flamand, et non un Italien, qui a peint originairement cette danse. La couche de plâtre, ce qu'on appelle *intonaca*, n'avoit point été préparée à l'italienne. Elle est mince et presque sans consistance. Je suis surpris que la peinture se soit conservée si longtemps.[20]

Il faut se rappeler que jusqu'au début du XIXe siècle, on ne pratiquait pas la dépose pour détacher les peintures murales, car il en résultait de graves altérations nécessitant d'importantes restaurations. Il faut signaler encore qu'à cette époque la considération pour les fresques était peu répandue et réservée aux initiés. La préoccupation précoce de Bridel pour la technique et l'état de conservation des tableaux transparaît encore dans ses propos sur le coloris en peinture :

> La mauvaise application d'une observation judicieuse, a beaucoup influé sur cette intéressante partie de la peinture [la couleur] : on observa que l'huile, quelque dépurée qu'elle soit, ne tarde pas à se rancir [...] les couleurs s'obscurcissent, les teintes se confondent, le contour perd sa précision, la lumière sa vérité et le tableau son harmonie. L'amateur ne saurait considérer sans un serrement de cœur involontaire, les beaux ouvrages de Raphael, du Dominiquin, du Guerchin, que cette cause a presque entièrement dégradés.[21]

L'attention qu'il porte à la cote d'un artiste et aux prix des objets dénote un sens esthétique inextricablement lié à la valeur marchande des œuvres :

> Je ne déciderai pas entre ces deux artistes [Keiserman et Ducros] ; les opinions sont fort partagées, et la chose est naturelle. Chacun

---

[20] Louis BRIDEL « Lettre sur la danse des morts », *Conservateur suisse*, t. VI, 1814, p. 361.

[21] Louis BRIDEL « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, pp. 561-562.

d'eux excelle dans le genre qu'il a choisi. Keyserman vend 15 louis un dessin original à l'aquarelle. Les Anglais surtout occupent son pinceau.[22]

Si les compétences de Louis Bridel dérivent d'une observation attentive des œuvres, il a certainement aussi recours à une documentation écrite. Possédait-il dans sa bibliothèque des ouvrages monographiques ou historiques dans lesquels il pouvait puiser des renseignements? Il est certain qu'il connaissait bien les théories artistiques de la fin du XVIIIe siècle, époque de sa formation. S'il se réfère au théoricien suisse Johann-Georg Sulzer[23], considéré comme l'un des principaux théoriciens néo-classiques, il utilise également des concepts en vogue dans la seconde moitié du XVIIIe, tels que l'influence du climat sur les arts, développés par Winckelmann[24]. Ses considérations sur le dessin sont issues de la théorie néo-classique. Il cite d'ailleurs ses sources: Anton-Raphaël Mengs, Sir Joshua Reynolds et Daniel Webb[25]. Mais il faut souligner qu'au début du XIXe siècle ces théories sont dépassées. Elles n'ont de valeur qu'en liaison avec la constitution de la collection. À sa vente, l'ensemble correspondait sans doute à une esthétique désuète.

De plus, la compétence de Bridel dans le choix de certaines pièces de sa collection peut être mise en doute par l'impossibilité de retrouver celles-ci dans les catalogues raisonnés. Cela incite à penser qu'elles sont restées oubliées, qu'elles ont été reconnues comme fausses ou qu'elles ont changé d'attribution. Des indications sur la provenance et la localisation actuelle de ces tableaux pourraient éventuellement dissiper les hésitations sur leur authenticité et leur réelle qualité.

---

[22] Louis BRIDEL, « Lettre sur quelques artistes suisses », *Conservateur suisse*, t. V, 1814, p. 446.

[23] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, p. 543.

[24] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, pp. 538-539.

[25] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, p. 560.

Le marché de l'art à Lausanne

Louis Bridel a pu rencontrer à Lausanne même des occasions d'achat. Il existe en effet dans la ville un commerce de l'art, sporadique mais réel. Le libraire Rouiller de Saint-François vend en 1839 des gravures d'après Léopold Robert et, l'année suivante, se charge de la vente de la collection de Madame Hankin. Les lieux de vente servant d'intermédiaires entre acheteurs et vendeurs sont variés: des librairies ou de simples particuliers organisent leurs propres ventes. Même la Banque cantonale vaudoise propose en 1850 au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne un tableau de Téniers appartenant aux demoiselles Doy. Le Bazar vaudois semble avoir joué un rôle particulièrement important: fondé en 1831 par Louis Pflüger et Benjamin Corbaz au chemin Neuf (puis à Saint-François dès 1857), il consistait en une sorte de comptoir où étaient vendus les produits de l'industrie, des sciences et des arts (entendez de l'artisanat et exceptionnellement des beaux-arts). En mars 1838, le Bazar expose une *Tête d'enfant* attribuée à Greuze, des paysages de Berghem, de Pierre-Louis de la Rive et du Guaspre, deux Salvator Rosa et un petit tableau dans le style de Karl Dujardin.

Bridel et les milieux artistiques

Louis Bridel semble par ailleurs bien implanté dans les milieux artistiques de l'époque, comme le laisse entendre une lettre du peintre François-Albert-Louis Dumoulin de Vevey. Ce dernier y confirme l'importance de Bridel en le citant comme référence et mentionne les relations du collectionneur avec le ministre des arts et des sciences Philippe-Albert Stapfer[26].

Pourtant, ce sont surtout les contacts personnels de Bridel avec les artistes qui lui ont permis de soutenir l'art helvétique. Sa présence à Rome lors de la rédaction de sa «Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome» lui permet de rencontrer personnellement Louis Ducros et Angelika Kauffmann:

---

[26] François-Albert-Louis Dumoulin, Lettre à Philippe-Albert Stapfer du 24 janvier 1799, Eidgenössisches Bundesarchiv, Bern, Helvetik (1798-1803), Literatur und Künste, 1474, f. 421-427.

> Je l'ai [Ducros] vu tour-à-tour peindre le Collisée, le temple de la Sibille, le Pantheon, l'arc de Titus, celui de Constantin, le Forum, etc.[27]
> [...] Angelique Kaufmann [...] composa en pleurant ce charmant tableau dont j'ai fait l'acquisition, et qui représente une jeune personne, méditant devant un tombeau sur la vanité des choses humaines.[28]

Ces témoignages donnent de Bridel l'image d'un admirateur réservé observant avec respect et compassion le génie de l'artiste au travail. Or, cette passion un peu sentimentale pour l'art reste difficilement compatible avec la finalité commerciale évoquée à propos de sa collection dans son testament.

Pasteur et collectionneur

L'activité pastorale de Bridel constitue un aspect qui mérite d'être soulevé. En effet, les pasteurs sont nombreux parmi les collectionneurs de cette époque. Cette proportion est intéressante dans la mesure où le pastorat participe au mouvement général de la montée du libéralisme et de la naissance d'une préoccupation publique pour la question artistique dans le canton de Vaud. Pourtant, cette appartenance aux milieux religieux aurait pu freiner cet enthousiasme pour un plaisir jugé immoral. Les sermons du pasteur Guillaume-Alexandre Leresche, par exemple, condamnent violemment les plaisirs mondains et le luxe apporté par les étrangers de passage à Lausanne. Les collections artistiques avaient donc une connotation de prestige luxueux et de légèreté morale. L'intelligentsia vaudoise qui côtoie de près ces étrangers cherche indéniablement à leur ressembler. Bridel tente donc certainement d'une part de se distinguer parmi les bourgeois en s'approchant du goût et des pratiques aristocratiques et d'autre part, conscient des ambiguïtés que représente son penchant pour l'art, il lui trouve une justification religieuse en choisissant une peinture louant la vertu. La collection d'art est ainsi investie de symboles sociaux (aspiration au prestige aristocrate), politiques (ouverture aux

---

[27] Louis BRIDEL, « Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome », *ibid.*, 1791, p. 567.

[28] Louis BRIDEL, « Lettre sur quelques artistes suisses », *Conservateur suisse*, t. V, 1814, p. 442.

pratiques européennes et acceptation du libéralisme qui donne un rôle important à la culture) et religieux (préservation d'une morale) qui sont parfois contradictoires. La collection est alors le fruit des influences antithétiques de facteurs conditionnants externes.

TIMOTHÉE FRANCILLON (1766-1829)
Le connaisseur fortuné et expatrié

Un Vaudois devenu Parisien

Timothée Francillon est né à Lausanne où il étudie la théologie. Fils adoptif de David Levade, lui-même pasteur et collectionneur, Francillon participe à la vie sociale de la maison de son beau-père. À vingt-huit ans, il épouse une riche Anglaise du nom de Sarah Peirson. Commence alors pour lui une vie de rentier, à l'abri des soucis matériels, qui lui permet de se consacrer à sa passion pour l'art. Il séjourne d'abord à Londres puis à Paris et revient sporadiquement à Lausanne (en 1804, il est membre du Cercle de la Palud qui prit une part active à la Révolution vaudoise). En 1823, il publie une *Traduction abrégée de la Storia pittorica della Italia* d'après l'abbé Luigi Lanzi[29], illustrée de huitante gravures dont soixante reproduisent des œuvres de sa propre collection[30]. Dans son ouvrage généalogique sur la famille Francillon[31], Marcel Francillon indique que la collection de tableaux et d'art français de Timothée Francillon est mise en vente en 1827 ou 1828 alors qu'il quitte Paris pour cause de maladie.

Cette indication sur une première collection composée uniquement d'art français semble en partie contredite par l'existence en 1823 déjà de tableaux italiens ayant servi à illustrer la *Traduction de la Storia pittorica.* Le *Catalogue d'une collection de*

---

[29] Luigi LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo,* 5e édition Florences, G. Molini, 1834 (1789).

[30] Timothée FRANCILLON, *Traduction abrégée de la Storia pittorica della Italia de l'abbé Lanzi, ou histoire des principaux peintres des écoles d'Italie, avec des notes et 80 gravures de tableaux peu connus, des meilleurs maîtres, choisis dans les collections particulières de Paris et de Londres,* Paris, Rey et Gravier, 1823.

[31] Marcel et François FRANCILLON, *Notice généalogique sur la famille Francillon originaire du Dauphiné 1563-1988,* Lausanne, s.n., 1989.

tableaux des trois écoles (Bibliothèque Doucet, Paris) donne d'ailleurs la liste de cinq tableaux, vendus à Timothée Francillon entre 1812[32] et 1823[33], dont l'un est de la main d'un artiste français à Rome. Je pense que la collection Francillon, comme toute grande collection, était composée d'œuvres des trois écoles et devait donc contenir non seulement des tableaux des écoles française et italienne, mais aussi hollandaise et peut-être allemande et anglaise. En effet, le catalogue des œuvres appartenant à Francillon en 1823 inclut d'illustres représentants des écoles étrangères pour leurs liens avec la peinture italienne : l'école française est représentée par le Guaspre et Poussin, l'école flamande, puis hollandaise, par Rubens et l'école espagnole, par Velasquèz. Enfin, le *Répertoire des catalogues de ventes publiques* de Frits Lugt recense quatre ventes Francillon[34] rassemblant aussi bien des tableaux, des dessins, des sculptures, des boîtes, des pierres gravées et des bijoux qui témoignent de l'opulence de cette grande collection qui s'était ouverte à des domaines très différents.

Timothée Francillon, revenu dans la capitale française quelque temps après son départ, reconstitue en l'espace de six mois une seconde collection avec, selon Marcel Francillon, des toiles italiennes principalement de l'école bolonaise. Cette dernière est dispersée à la mort du collectionneur en 1829 à l'Hôtel des Ventes de Paris[35].

La Traduction abrégée de la Storia pittorica : une appropriation détournée

Le choix de traduire la *Storia pittorica della Italie* de Lanzi n'est pas innocent. À sa parution en Italie, ce texte constitue la première réhabilitation artistique des écoles provinciales et des artistes mineurs. Il a été vu comme un acte politique en faveur du mouvement des communes. En France, la diffusion de cette vision décentralisée de l'art, également conseillée par Jean-Baptiste Seroux

---

[32] Date d'exécution de la toile de Chauvin.

[33] Date de la parution de la *Traduction de la Soria pittorica* dans laquelle on retrouve plusieurs tableaux provenant de cette vente.

[34] L'une en 1816 (I, n° 8827), une autre en 1828 (II, n° 11705) et deux en 1829 (II, n°s 12044 et 12051).

[35] *Cf.* Frits LUGT, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, La Haye, M. Nijhoff, 1953. Timothée Francillon est encore en vie le 14 mars 1828 ; son décès intervient avant le 12 mai 1829.

d'Agincourt[36], avait des accents de contestation politique et prônait une nouvelle vision de l'histoire de l'art.

L'idée de Francillon d'utiliser le récit historique de Lanzi et de l'illustrer était nouvelle car, à l'origine, le texte ne prévoyait aucune illustration. L'ouvrage fait même partie des toutes premières (ou même de la première) divulgations du texte en français. Sa forme abrégée permettait à Timothée Francillon de garder une certaine autonomie, puisque les nombreuses notes originales qui complètent les chapitres sont de sa propre main. Le collectionneur a donc nettement imprimé sa marque personnelle à cette traduction.

Francillon n'entre pas, par exemple, dans les questions théoriques. Il abandonne la réfutation que fait Lanzi de l'arbre généalogique de Baldinucci censé prouver que tous les peintres italiens sont des descendants de Cimabue ou de ses élèves. Ce passage est pourtant fondamental dans la perspective de Lanzi, qui cherche à montrer l'existence d'écoles provinciales indépendantes et actives. On s'aperçoit au cours de la lecture que Francillon trahit une partie de la pensée de Lanzi, puisqu'il accorde moins d'importance aux écoles périphériques, telles que celles de Naples, Crémone ou Gênes, et s'étend plus longuement sur les centres que furent Venise ou Bologne. L'analyse de l'œuvre de Raphaël[37] est significativement la plus longue, alors que le reste de l'école romaine est escamoté.

L'exemple du chapitre sur les Carrache[38], enfin, montre combien Francillon donne à son texte le style d'un manuel. Il supprime l'introduction générale sur l'importance des Carrache dans l'histoire de l'art et ne transcrit fidèlement que les phrases-clés[39].

---

[36] Jean-Baptiste SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au Ve siècle jusqu'à son renouvellement au XVe siècle*, Paris, Treuttel et Würtz., 1823.

[37] La table des illustrations indique deux planches de Raphaël, dont une seulement appartient à T. Francillon.

[38] Quatre Carraches propriété de T. Francillon apparaissent dans l'ouvrage.

[39] Dans la traduction, beaucoup plus fidèle, d'Armande Dieudé : « La maxime salutaire de réunir toujours l'observation de la nature à l'imitation de tous les meilleurs maîtres (maxime que nous avons déjà exposée au commencement de ce troisième livre), servait de base à l'enseignement dans l'école des Carraches ». Chez Francillon, le même passage : « Le fondement de l'école des Carraches était, comme nous l'avons dit, d'unir l'observation de la nature à l'imitation des meilleurs maîtres ».

Il propose un résumé des jugements esthétiques de Lanzi, dont il ne garde que les éléments stylistiques les plus saillants qui peuvent permettre à un amateur de reconnaître une œuvre de cette école. Au besoin, il ajoute un passage de son cru qui prouve qu'il était bien renseigné sur le contenu des collections parisiennes et londoniennes, et que certains maîtres lui tenaient particulièrement à cœur. C'est le cas de Nicolas Poussin, présenté comme « le Raphaël de l'école française »[40].

Mise en valeur et démarche publicitaire

Pour reproduire les chefs-d'œuvre de sa collection, Francillon fait appel aux services des graveurs Charles et Louis Normand. La technique de la gravure au trait employée pour les reproductions de la *Traduction abrégée* est un procédé doté d'une connotation scientifique, alors très en vogue en France. Certains tableaux sont toutefois reproduits à l'aquatinte, plus picturale et d'un effet esthétique plus raffiné. Sur les treize cas de reproductions à l'aquatinte, douze concernent des peintures appartenant à Francillon et toutes sont des paysages. Il s'agit probablement là d'une indication de la mise en valeur de la collection Francillon et d'une préférence du collectionneur pour le genre du paysage qui représente environ un huitième de la totalité du cabinet illustré dans l'ouvrage.

De plus, la publication de la *Traduction abrégée de la Storia pittorica* a un but promotionnel évident : promotion de la peinture italienne à travers un écrit théorique fameux et promotion de la collection Francillon, encadrée par des tableaux d'illustre provenance. En effet, cette traduction donnait à Francillon l'occasion de faire connaître sa collection à un large public. La *Storia* offrait la possibilité de montrer, sans que cela soit artificiel, des tableaux peu connus de grands maîtres (sans doute beaucoup d'attributions et de copies). La publicité personnelle que Francillon devait en retirer ne pouvait qu'accroître la valeur financière de sa collection. Il s'entoure d'ailleurs de collectionneurs réputés tels Dominique Vivant-Denon[41], le prince de Talleyrand, le comte de

---

[40] Timothée FRANCILLON, *Traduction abrégée de la Storia pittorica*, *ibid.*, p. 101.

Pourtalès, William G. Coesvelt, le duc de D'Alberg et le comte Sommariva[42]. Jolie palette de collectionneurs qui avaient tous un rôle dans le monde politique et artistique d'alors. Dominique Vivant-Denon, par exemple, directeur des musées sous Napoléon, s'était constitué une magnifique collection privée et avait projeté d'écrire une histoire de l'art mondial fondée sur ses propres collections. Projet analogue à celui de Francillon, sinon dans son étendue, du moins dans son principe. Les *Monuments des arts et du dessin* qui parurent en 1829 comprennent quelques reproductions des peintures qui lui appartiennent. Cette collection de tableaux fut vendue en 1826 et l'on peut se demander si, parmi les acquéreurs, ne figurait pas un certain Timothée Francillon.

La *Préface du traducteur* de la *Traduction abrégée de la Storia pittorica* rédigée par Francillon retrace les motivations du collectionneur. Cette traduction «abrégée et libre»[43] se veut une étude des caractéristiques qui distinguent les grands maîtres et les grandes écoles. Conçu comme un manuel, l'ouvrage prétend donner les moyens de reconnaître les véritables chefs-d'œuvre des copies[44]. En accord avec son temps, Francillon considère que le

---

[41] Une vente aux enchères de la collection du baron Vivant-Denon permet de comparer sa collection avec celle de Francillon (*cf.* Charles BLANC, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris, J. Renouard, 1857, tome II, pp. 361-365). Ce catalogue de 1826, donne les prix des œuvres et permet ainsi d'évaluer certains tableaux de la collection Francillon : par exemple, une peinture sur bois de 24,5 pouces sur 18 par Rubens est vendue 1501 francs de France, un dessin du Parmesan est vendu 1000 francs de France. Il semble même que l'on retrouve dans la *Traduction abrégée de la Storia pittorica* certaines œuvres appartenant au baron Vivant-Denon et figurant dans la vente de 1826 (le Guerchin, Fra Angelico da Fiesole).

[42] Le comte Sommariva avait réservé une salle entière aux aquarelles de Ducros, dans sa galerie personnelle à Paris (Daniel-Alexandre CHAVANNES, « Le Musée Arlaud », *Journal de la société vaudoise d'utilité publique*, III, 1835, p. 4). Francillon possédait-il des œuvres de ses compatriotes ?

[43] Timothée FRANCILLON, Préface à la *Traduction abrégée de la Storia pittorica*, *ibidem*. Le plan de l'ouvrage est légèrement modifié et trahit un manque d'attention pour les écoles siennoise (qui fait l'objet chez Lanzi d'une mise en contexte importante), romaine, napolitaine et milanaise.

[44] Cette préoccupation de l'authenticité des pièces commence à inquiéter les collectionneurs à l'orée du XIXe siècle. Il faut signaler cependant que plusieurs tableaux donnés pour des originaux ne le sont pas. Par exemple, les deux paysages de Nicolas Poussin et les trois Guaspre (Gaspard Dughet) ne font pas partie des catalogues raisonnés sur ces peintres.

connaisseur, détenteur d'un savoir presque scientifique, doit avant tout analyser le dessin, les esquisses ou les gravures, avant de s'attacher à décrire le coloris qui permet de distinguer la touche personnelle et plus subjective de chaque artiste.

Son but avoué est donc de donner les moyens à tout amateur, un tant soit peu averti, de reconnaître les grands maîtres et de les distinguer entre eux. Toutefois, en analysant la méthode de chaque grand peintre, Francillon cherche à évaluer chaque école par un jugement fondé avant tout sur son expérience personnelle. Son ouvrage vise donc moins à relancer la polémique sur les écoles périphériques qu'à utiliser un texte reconnu à des fins esthético-mercantiles. Si sa volonté de faire partager ses expériences à tous relève d'un altruisme louable, il ne faut pas oublier les motivations publicitaires de cette mise en scène scientifique que représente la publication de la collection. En offrant pour seuls repères visuels les œuvres choisies de son propre cabinet, Francillon insinue dans l'esprit du public un musée imaginaire uniquement constitué de tableaux qui sont sa propriété:

> Nous désirons que les recherches que nous avons faites avec amour et persévérance, pendant vingt-cinq années consécutives, et que nous indiquerons avec soin dans ces volumes, puissent être de quelque utilité aux personnes qui, comme nous, font de cet art enchanteur leur occupation ou leur plaisir le plus doux. / Nous avons ajouté le trait de quelques tableaux peu connus des principaux maîtres, que nous avons choisis dans les meilleures collections de Paris et de Londres, gravés par nos meilleurs artistes. / Tim. Francillon / Paris, 1er octobre 1822.[45]

Les débuts de la collection remontent aux années 1797, alors que Francillon était âgé d'une trentaine d'années[46]. La *Traduction de la Storia pittorica* représente donc la somme des expériences de ce collectionneur, qui n'hésite pas à se classer parmi les meilleurs.

---

[45] Timothée FRANCILLON, Préface à la *Traduction abrégée de la Storia pittorica*, *ibid.*

[46] On en trouve peut-être un aperçu dans la liste des tableaux du Catalogue d'une collection des trois écoles, s.l., s.n., Bibliothèque Doucet, Paris.

Une grande collection d'art italien

Il est difficile de savoir dans quelle proportion l'ensemble de la collection était représenté dans cette publication. Néanmoins, les soixante et une œuvres illustrées et les noms les plus prestigieux de l'histoire de l'art placent cette galerie dans la catégorie des grandes collections vaudoises, capables de rivaliser avec les cabinets de la bourgeoisie de Paris. En effet, il s'agit bien d'une collection parisienne. Timothée Francillon était un homme du monde implanté dans les milieux cosmopolites de Londres et de Paris. Il avait quitté le Pays de Vaud à l'âge de vingt-quatre ans et n'y était revenu que sporadiquement. C'était un Vaudois d'origine seulement et c'est bien l'une des raisons du faste de son cabinet.

De Giotto à Locatelli, du XIIIe au XVIIIe siècle, l'ensemble que nous dévoile la *Traduction abrégée de la Storia pittorica* montre ses points forts dans les XVe et XVIe siècles, avec des peintres issus de la plupart des écoles italiennes. La légende qui accompagne les illustrations ne donne que le nom du peintre, le nom du collectionneur et parfois les dimensions du tableau; encore un indice qui met en exergue le rôle important joué par la collection. Comme dans les catalogues de ventes, l'iconographie importe peu. La valeur du tableau passe d'abord par son auteur et par la fiabilité de sa provenance. Les dimensions comptent, puisqu'elles interviennent dans l'aménagement d'un cabinet. Les grandes toiles sont rares, les collectionneurs leur préférant les «tableaux de cabinet» de moyenne envergure.

Pour l'iconographie, on peut évaluer le nombre de tableaux représentant des scènes sacrées à une trentaine de pièces approximativement. Les portraits et autoportraits sont au nombre de quatorze environ. Les paysages concernent une bonne dizaine de tableaux et les sujets tirés de l'Antiquité environ sept. Il n'y a qu'une scène de genre.

La majorité des peintures provient de l'école italienne, puisque c'est le propos du livre dans lequel apparaissent ces chefs-d'œuvre.

Cette prépondérance écrasante de l'école italienne ne reflète probablement pas la réalité de la collection. On peut supposer que Francillon, lors de son séjour à Londres, a eu des contacts avec les artistes anglais de l'époque et qu'il y a par la suite introduit des œuvres de l'école anglaise. Cette supposition est fondée sur le

témoignage de Wilhelm Charrière de Sévery qui, en 1787, introduit par Gibbon, visite l'atelier de Sir Joshua Reynolds et participe au vernissage de l'exposition de l'Académie royale de peinture. On se souvient que le beau-père de Francillon est David Levade. Celui-ci a également fait un séjour en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle et il était très lié avec l'historien Gibbon; il possédait en outre un portrait de Gibbon d'après Reynolds[47]. Timothée Francillon était lui-même très proche de l'historien anglais. On peut donc sans risque supposer que Levade et Francillon bénéficièrent de la même protection que Wilhelm Charrière de Sévery pour s'introduire dans les milieux artistiques de la capitale anglaise. Le jeune Wilhelm raconte:

> Je fus hier, chez le grand peintre Reynolds, où je vis quantité de superbes tableaux. Lord Sheffield a fait faire son portrait pour M. Gibbon et Gibbon reviendra à Londres poser pour mylord.[48]

Rappelons également les liens que Francillon conserva avec des collectionneurs anglais, tels W. G. Coesvelt, Th. Jones, Lord Ashburnam ou Th. Hamlet[49], mentionnés dans sa *Traduction abrégée de la Storia pittorica.*

Néanmoins, Francillon était un amateur chevronné d'art italien. La présence d'œuvres des «Primitifs» italiens dans sa collection montre qu'il suivait de près l'évolution des connaissances en histoire de l'art. Au milieu du XVIIIe siècle, le goût en France est en effet tourné vers les petits tableaux hollandais et dédaigne les grandes compositions de la Renaissance[50]. Au début du XIXe, avec l'émergence de l'esthétique romantique, ce sont les maîtres du Moyen Âge et les primitifs italiens ou allemands qui sont les plus admirés. D'après Francis Haskell[51], en 1802, la peinture italienne de l'apogée de la Renaissance (Corrège, Raphaël) suscite encore

---

[47] *Catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts*, Lausanne, 1841, archives MCBA.

[48] Mme et M. William CHARRIÈRE DE SÉVERY, , *La vie de société dans le Pays de Vaud à la fin du XVIIIe siècle*, Lausanne-Paris, G. Bridel-Fischbacher, 1911-12, t. II, p. 86.

[49] Les trois sont mentionnés dans une note de la main de Francillon, p. 104 de sa *Traduction abrégée de la Storia pittorica.*

[50] Germain BAZIN, *Le temps des musées*, Paris, Desoer, 1967, p. 114.

[51] Francis HASKELL, *La norme et le caprice, redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 51-54.

l'admiration générale. En 1820 déjà, ces valeurs artistiques sont remises en question. Haskell affirme également[52] qu'à cette époque quiconque, moyennant finance, pouvait obtenir un chef-d'œuvre réputé. Francillon, en éclectique distingué, tient à posséder quelques pièces représentatives de la Renaissance qu'il apprécie beaucoup. C'est pourquoi figurent dans sa collection au moins un Raphaël et un Corrège. Ces pièces, moins en vogue dans les années 1820, mais constituant un placement sûr, ont été acquises soit dans les années 1800, lors de l'arrivée en masse de tableaux en provenance d'Italie, soit dans les années 1820, alors que leur prix était devenu abordable. En outre, les achats de toiles de maîtres moins connus des écoles régionales placent Francillon parmi les instigateurs d'un renouveau de l'intérêt pour les écoles italiennes de la périphérie. La collection de Francillon semble donc bien ancrée dans le milieu des amateurs parisiens. Francillon a-t-il été séduit par l'opportunité de réaliser une bonne affaire ou par un réel penchant esthétique? Il serait très instructif de poursuivre les recherches sur ce collectionneur et de tenter un parallèle avec d'autres cabinets parisiens ou londoniens.

Les trois cas de figures que représentent les collections Ducros, Bridel et Francillon permettent de faire deux remarques générales en guise de conclusion. Le canton de Vaud, tout provincial qu'il fût, s'est montré perméable à une pratique dont l'origine et la symbolique appartiennent à un phénomène culturel européen de grande envergure. De plus, ces trois cabinets particuliers témoignent de la diversité des collections vaudoises: leur taille et leur importance varient tout autant que l'identité du collectionneur.

Ces trois collections devraient être insérées dans un cadre général permettant d'esquisser une analyse globale et des comparaisons plus précises. Cela permet donc de réaffirmer l'intérêt d'une étude du contexte général dans lequel s'est développé le collectionnisme vaudois. Déjà largement amorcée par

---

[52] Francis HASKELL, *ibid.*, pp. 56-57.

un mémoire de licence[53], ce travail considérable demande encore à être approfondi. Néanmoins, la présentation de ces trois collections bien différenciées permet d'ores et déjà d'envisager la problématique dans son ensemble: identité sociale des collectionneurs, répartition géographique, quantité et qualité des collections.

[53] *Cf.* Laurence BARGHOUTH, *Préliminaires à l'étude des collections privées vaudoises entre 1750 et 1850*, mémoire de licence, Université de Lausanne, mars 1994.

ANNEXES

Entre crochets = commentaire.

Catalogue de la collection Ducros d'après D.-A. Chavannes, « Musée cantonal », *Journal de la Société vaudoise d'utilité publique*, t. XXI, 1834-1835, pp. 15-16.

Tableaux à l'huile des peintres anciens dont l'authenticité n'a pas été contestée par des artistes et des connaisseurs, dans le nombre desquels nous pouvons citer le célèbre David.

a) d'une grande dimension:

1) Les fils de Jacob, précipitant leur frère Joseph dans la citerne. Annibal Carrache [1560-1609, école italienne].
2) Une Cène, par Gérard de la Notte [Gerrit Honthorst, dit Gherardo della Notte 1590-1656, école hollandaise, actif à Rome].
3) St. Jean-Baptiste dans le désert, par le Poussin [1594-1665, école française, longtemps actif à Rome]. – N.B. Il existe sous ce nom dans le catalogue dressé par Ducros. Un connaisseur habile a cru devoir l'attribuer à un peintre espagnol célèbre, le Titien Navarèse [première moitié du XVIIe, école espagnole].
4) Le Songe de Joseph à Nazareth. École du Dominicain [1581-1641, école italienne].

b) d'une dimension moindre:

5) Marie reçevant le corps de son Fils descendu de la croix, par Le Bassano [Jacopo da Ponte, dit le Bassano 1510/18-1592, école italienne].
6) Marie-Magdelaine pénitente. École du Dominicain.
7) Paysage flamand École de Rembrandt [1606-1669, école hollandaise].

Catalogue de la collection Ducros d'après la Commission des musée, le 3 novembre 1840, ACV KXIII, 64.

1) Saint Jean dans le désert, attribué à J. Ribeira (correspond au n° 3 de la liste de Chavannes : attribué à Poussin par Ducros et au Titien Navarèse par un connaisseur).
2) Joseph dans la citerne, attribué à Annibal Carrache (correspond au n° 1 de la liste Chavannes).
3) Une Sainte Cène de Guerardo della Motte [Gérard Honthorst] (n° 2 de la liste Chavannes).
4) Une descente de Croix de Jacques Bassano [Jacopo da Ponte] (n° 5 de la liste de Chavannes).
5) Une Sainte famille (Songe de Joseph), de l'école du Dominiquin (n° 4 de la liste Chavannes).
6) Une Madeleine, de l'école du Dominiquin (n° 6 de la liste Chavannes).
7) Un grand paysage attribué à Ruysdael (n° 7 de la liste de Chavannes où il est attribué à Rembrandt).

Testament de Louis Bridel

ACV Bg 13 bis / 19, 207. Décès le 5 février 1821, testament homologué le 13 février 1821.

Copie du Testament
de Monsieur le Professeur J^n^ Louis Philippe Bridel
L'an mille huit cent vingt & le treisième
jour du mois de Novembre
[...]
2° Le Testateur confirme autant que de besoin, les conditions
du Contract de Mariage qu'il à passé avec sa chère Epouse
Madame Marie Antoinette Claudine Bridel née Perrenod,
en outre il lui accorde la jouissance pendant sa vie, de tous
les biens qu'il laissera, il la dispense de toute manifestation
quelconque, voulant que son heritier ci après nommé, s'en
rapporte à l'inventaire qu'elle dressera des biens dont elle
aura la jouissance, un mobilier assez majeur, une bibliothèque,
& une galerie de tableaux, font partie de cette jouissance, les

tableaux devront être vendus & captitalises à la première occasion favorable qui se prèsentera dans l'étranger, la bibliothèque devra aussi etre vendue & capitalisée; quant aux meubles et linges, ils devront aussi étre vendus & capitalisés à lexception de ce qui sera necessaire à Madame Bridel pour meubler un appartement suivant sa condition; le Testateur prie son frère Monsieur George Bridel, dêtre Conseiller Tutelaire de sa femme & à son défaut il desire que ce soit un de leurs Amis de Lausanne. [...]
8° Le Testateur nomme & institue pour son seul & unique héritier dans tous ses biens en quoi qu'ils puissent consister, son cher frère Monsieur le Baron Samuel Elizée de Bridel domicilié à Gotha, à la charge de payer ses dettes & legs, & en se conformant à l'article 2° du présent Testament; il est bien entendu que les dettes et legs du Testateur seront acquitées par sa masse; rejettant tous autres prétendants en ses biens [...].

Catalogue de la collection Bridel
d'après J.-F. Dellient en 1817-1818

1) Angelica Kaufman [1740-1807, école helvétique, active à Rome et en Grande-Bretagne], Omnia Vanitas.
2) Angelica Kaufman, La Piété filiale.
3) Attribution à Holbein [attribué par Bridel à Jean Klauber 1535-1578, école helvétique], un morceau original de la Danse des morts de Bâle.
4) Bergier de Chambéri [1587-?, école française], Ecce Homo.
5) Bergier de Chambéri, Femme qui tient un enfant sur ses genoux.
6) Ducros [??? -???, école helvétique], une aquarelle du site des Abruzzes.
7) Winceslas Peter, le Raphaël des poules, peintre bohémien [Wenceslaus Peter 1742-1829?, école autrichienne, actif à Rome], Poule avec ses poussins.
8-9) Bowman, deux paysages flamands.
10-11) Woutky de Zurich [Michael Wutky 1739-1823?, école autrichienne], deux paysages.

12) Saint-Ours [??? -???, école genevoise], une esquisse d'Homère jouant de la lyre devant les Athéniens.
13) Wogt ,peintre hollandais, Paysage.
14) Denys, peintre du roi de Naples [Frans ou Jacob Denys seconde moitié du XVIIe siècle?, école flamande], Paysage.
15) Fréderich Reiberg, peintre du roi de Saxe [Friedrich Rehberg 1758-1835?, école germanique], L'Amour enseigne à Bacchus à fouler la vendange.
16) Ducros, aquarelle des Temples de Paestum.
17) Duplessis de Paris [Joseph-Siffrède Duplessis 1725-1802?, école française], Halte de soldats espagnols.
18) Lucas de Leyden [1494-1533, école hollandaise], Opérateur espagnol qui arrache une dent à un paysan hollandais.
19) Plusieurs dessins de Ducros, Keyserman, Koenig etc.
20) Keyserman d'Yverdon [???-???, école helvétique], aquarelle des Cascades de Tivoli.

Catalogue de la collection Francillon d'après la table des illustrations de sa *Traduction abrégée de la Storia pittorica* de l'abbé Lanzi

1. Giotto, 14 pouces sur 8.
2. Masaccio, Normand fils sc., 16 pouces sur 12.
3. Andrea del Castagno, 15 pouces sur 13.
4. Raffaelino del Garbo, 15 pouces sur 11 [mise en page tronquée, la collection à laquelle ce tableau appartient a été coupée].
5. Lorenzo di Credi, Normand fils sc, 17 pouces sur 12.
6. Fra Bartolomeo di San Marco, Ped 6-4.6.
7. Fra Bartolomeo di San Marco.
8. M. Albertinelli, 14 pouces sur 10.
9. Il Rosso, 13 P sur 10.
10. A. Allori di Bronzino, Normand fils sc, 26 pouces sur 20.
11. Memmi, 13 pouces sur 8.
12. Il Cav. Vanvi.
13. Raphaël, Normand fils sc., 16 pouces sur 12.
14. Rubens.
15. Velasquez, Normand fils sc., 3 pieds 4 sur 3 pieds.
16. N. Poussin, Pieds 6-9 sur 4-6.

17. N. Poussin, 2 pieds 10 sur 2-3.
18. Gaspard Poussin Pinxit Romae in Aedibus Palavicciniis, Ped. 6.8 - 4.4.
19. Guaspre Poussin, 24 pouces sur 18.
20. Guaspre Poussin, 24 pouces sur 18.
21. Augusto Tassi, 4 pieds sur 3.
22. Herman d'Italie, 4 Pieds 5 sur 3-3.
23. Viviano Codagora, P. 2.4 sur 2.2.
24. F. Mazzuoli dit le Parmesan, C^les^ Normand sc. [= n° 43].
25. Orizonti, 36 pouces sur 27.
26. Vanvitelli, 18 pouces sur 10.
27. Lucatelli, 12 pouces sur 8.
28. V. Bellinianus, Normand fils sc., 20 pouces sur 17.
29. Giorgione, 21 pouces sur 17.
30. Sebastiano del Piombo, C^les^. Normand sc., 2 pieds 11 sur 2 pieds 2.
31. Bonifacio Venetiano, 14 p. sur 8.
32. Palma Vecchio, C^les^ Normand sc., 4 pieds 6 sur 3 pieds.
33. Le Titien, C^les^ Normand sc.
34. J. Bapt. Maroni, Normand fils sc., 20 pouces sur 14.
35. P. Véronèse, Normand fils sc., 3 pieds 6 sur 2 pi^ds^ 9.
36. P. Véronèse, Normand fils sc., 3 pieds 9 sur 3 pieds.
37. P. Véronèse, Normand fils sc., 33 pouces sur 20.
38. Car Veronese, C^les^ Normand sc.
39. Lelio Orsi, C^les^ Normand sc.
40. Schidone.
41. Corregio.
42. Le Sojaro, Normand fils sc., 19 pouces sur 16.
43. F. Mazzuoli dit le Parmesan, C^les^ Normand sc. [= no 24].
44. Bernardino da Luino, 32 pouces sur 22.
45. Carlo Nuovolone, 12 P. sur 10.
46. F. Francia, 14 pouces sur 11.
47. Lavinia Fontana, 12 P. sur 10.
48. Samachini, 14 pouces sur 12.
49. L. Carrache, 16 p. sur 11.
50. Carrache, 17 pouces sur 14.
51. Carrache.
52. Carrache, C^les^ Normand sc.

53. Le Dominiquin, C^les^ Normand sc.
54. L'Albane, 32 pouces 26.
55. Pier Francesco Mola.
56. Pier Francesco Mola, 2 pieds 9 sur 2 pieds.
57. Le Guide, Ped. 6.2-4.3.
58. Simon da Pezaro, 2 pieds 10 sur 2-1.
59. F. Grimaldi, 18 pouces sur 14.
60. Benvenuto Ortolano, 18 P. sur 22.
61. Garofolo, 16 pouces sur 15.
62. Garofolo.
63. Strozza dit le Prêtre Génois, Normand fils sc., 21 pouces sur 16.

Soit 61 œuvres si l'on retranche le n° 4 de provenance incertaine et le n° 43 qui est le même que le n° 24.