

Edouard Odier (1800-1887) : sur les traces d'un peintre d'histoire romantique

Autor(en): **Roethlisberger, Marcel G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **36 (1988)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728568>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Edouard Odier (1800-1887)

Sur les traces d'un peintre d'histoire romantique

Par Marcel G. ROETHLISBERGER

Cette notice est née de la rencontre avec un tableau étonnant d'un artiste à présent presque inconnu, tableau qui frappe par sa qualité picturale et son invention (fig. 1). On

y voit sur la moitié droite, comme motif principal, un cheval blanc resplendissant, sursautant violemment; à gauche derrière lui Neptune s'appuyant sur le trident. Le cheval

1. Edouard Odier. *Neptune créant le cheval*. Signé, vers 1841/45. 65 × 81 cm. Collection Kurt Meissner, Zurich.

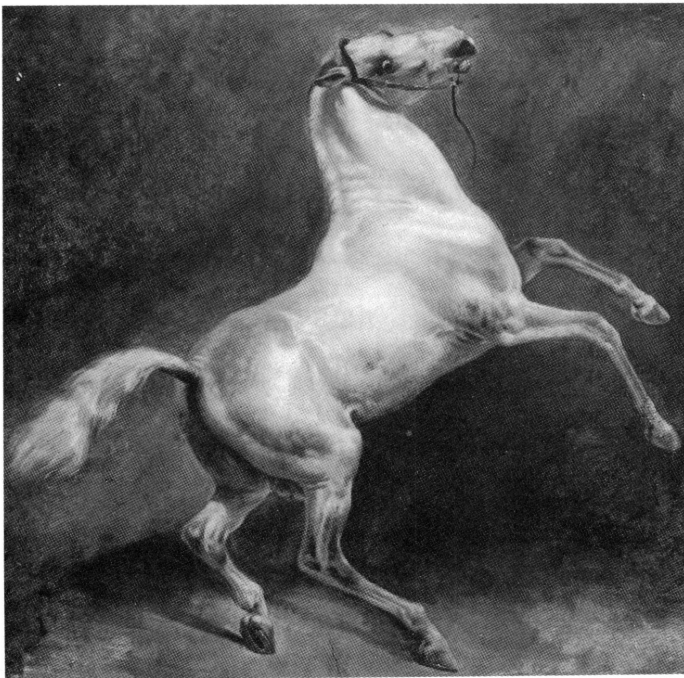


lumineux se détache du fond plus sombre, alors que le dieu est placé dans l'ombre, silhouetté contre l'écume claire de la mer. Ils sont entourés d'une mer agitée, à droite, de rochers qui encadrent la composition, au premier plan, de trois coquillages différents et de dimensions surnaturelles, dont deux ouverts et l'autre fermé. Sans la signature microscopique ODIER¹ qui se trouve en bas à gauche, sur la bordure du coquillage, l'attribution du tableau eût été difficile.

L'exécution en est liquide et vibrante. Le cheval est travaillé de manière plus intense, avec de frappantes touches roses; un pigment plus épais apparaît sur les parties illuminées de l'animal et des nuages, tandis que les rochers et les coquillages montrent une facture rapide et transparente. Le blanc et le rose du cheval contrastent avec le bleu vif de l'eau et les parties plus sombres du tableau.

L'image évoque d'emblée des associations avec des œuvres de Gros, Géricault, Delacroix et Horace Vernet, mais aussi, par son sujet, avec Böcklin et le symbolisme. Toutefois, la facture d'un Gros est plus homogène, celle d'un Böcklin plus opaque, tandis que cette œuvre affiche une exécution typiquement romantique, caractérisée par la transparence des glacis. Dans la production d'Horace Vernet (1789-1863), dont l'influence sur la peinture de son époque ne saurait être surestimée, on pense surtout au tableau de *Mazeppa et les loups* de 1826 (Avignon, Préfecture)². Des chevaux comparables apparaissent aussi dans le *Départ de la course des chevaux libres*, de Vernet (disparu, 1820), dont

2. Horace Vernet. *Cheval cabré*. 1820. 35 x 37 cm. Marché de l'art, 1986.



106

nous reproduisons une étude préparatoire (fig. 2)³, et dans ses batailles de Bouvines (1827) et de Fontenoy (1828), avec des rehauts roses semblables.

Une œuvre saisissante de l'époque romantique donc, appartenant par son style et sa technique à l'école française. Que représente-t-elle? Sans contrainte académique dans la forme, le thème s'inscrit dans l'héritage classique, mais n'illustre aucun des sujets autrefois favoris de Neptune avec des néréides, tritons et dauphins. Le sujet est au contraire la création du cheval, que la mythologie attribue à Neptune; l'animal, lui, est sacré, le dieu tient dans son étable des chevaux blancs à la crinière d'or⁴.

Le cheval semble en quelque sorte émerger spontanément du rocher et même du coquillage ouvert, il s'élançait vers le premier plan depuis la droite, donc en sens inverse de notre lecture habituelle. Selon l'un des récits anciens, Neptune créa le cheval en frappant le sol de son trident. C'est ainsi qu'il convient de comprendre la position à la fois effrayée et quelque peu gauche de cet animal, alors que le dieu examine avec curiosité et distance le résultat de son action.

Curieusement, le sujet est rarissime. Seul Jordaens l'a traité vers 1645 dans un tableau des Offices⁵, qu'Odier peut avoir connu. La composition y est entièrement différente (Neptune apparaît au premier plan, de dos, entouré de naïades), mais le tableau d'Odier est empreint d'une certaine robustesse qui n'est pas étrangère à l'esprit du maître flamand. Plus qu'un épisode mythologique, le tableau représente des forces élémentaires de la nature: le cheval dynamique, incarnant l'agitation de la vie à peine créée, est opposé, d'une part au dieu, d'autre part à la mer mouvementée, au rocher inerte et aux formes primordiales d'êtres maritimes de dimensions géantes. Je ne connais pas d'autre œuvre qui mette en scène si directement cette thématique mythique, bien que ce genre d'interprétation générique et étendu des mythes soit caractéristique du XIX^e siècle.

Lorsqu'on cherche à se renseigner sur l'artiste, on constate une fois de plus à quel point la pure connaissance matérielle du XIX^e siècle reste inadéquate, malgré de nombreuses études entreprises depuis deux décennies et malgré le Musée d'Orsay. Odier est à peu près inconnu et n'apparaît dans aucun ouvrage faisant autorité sur la peinture romantique, française ou genevoise. Ces lignes ne sauraient être autre chose qu'une première orientation pour l'étude de ce peintre, que la découverte d'autres œuvres et une meilleure connaissance de ses commanditaires pourront rectifier et amplifier.

Selon les maigres indications biographiques⁶ Edouard-Alexandre Odier naquit le 16 janvier 1800 à Paris, deuxième fils du riche banquier et industriel Antoine Odier-Boué, qui appartenait à une famille huguenote française autrefois émigrée à Genève. Le père devint en 1837 pair de France, le frère aîné du peintre sera par la suite régent de la Banque de France. Odier accomplit un apprentissage bancaire auprès

de son père et entra relativement tard dans l'atelier parisien de Coutan. En 1831 il reçut une médaille de deuxième classe, l'année suivante il entra chez Ingres, et de 1831 à 1850 il participa aux expositions du Salon. «Il était de haute stature, de visage régulier, de mise toujours élégante»⁷. En août 1833 il se rend par Genève, où il séjourna trois semaines chez un oncle, en Italie. En septembre il arrive à Venise. Il s'y lie avec Léopold Robert, de quelques années son aîné, lui donnant un nouvel élan; Robert fit à deux reprises son portrait, à l'huile et au crayon⁸.

En juin de l'année suivante il part pour Florence. Il y tombe amoureux de la princesse Charlotte Bonaparte, une des filles du roi Joseph de Naples, sans savoir qu'il devenait ainsi le rival de Robert, ce qui mena ce dernier au suicide en 1835⁹. A Florence, Odier se lia d'amitié avec le peintre Alexandre Hesse.

Après un voyage en Sicile il rentre à Paris, obtenant en 1838 une médaille de première classe. En 1846 il devient chevalier de la Légion d'honneur. Depuis 1851 et jusqu'à sa mort à Paris en 1887 nous manquons d'informations à son sujet. Apparemment il ne peignit plus guère. Son épouse Mathilde, décédée sans descendant en 1904, était la fille du riche comte de Laborde (dont Odier avait fait la connaissance à Florence en compagnie du peintre Paul Delaroche), sœur de Madame Gabriel Delessert et amie de l'impératrice Eugénie. Le couple Odier était riche, voyagea beaucoup et circula dans les plus hautes sphères sociales. Le peintre fut l'intime du duc d'Aumale, de la princesse Mathilde et de la famille d'Orléans. En été, ils vécurent au château du Plessis-Picquet, en hiver à Paris. La comtesse d'Haussonville (1802-82) fut une amie de vieille date du peintre; c'est à elle qu'il légua ses mémoires, qui se trouvaient en 1935 chez ses descendants au château de Coppet, mais ne sont pas repérables aujourd'hui¹⁰.

Odier ne se fit point d'illusions sur les limites de son talent. Dans une lettre à Robert, il appelle ses ouvrages «mes cochonneries»¹¹. Cependant, il reçut de 1836 à 1844 d'honorables commandes royales et publiques, et ce n'est pas un hasard si Robert écrivit en 1833 «Odier qui a un talent fait et qui certainement doit augmenter»¹².

On a aujourd'hui connaissance d'une douzaine de tableaux, peints dans le bref intervalle de 1831 à 1844. Deux grands tableaux d'histoire et cinq portraits historiques furent commandés de 1836 à 1843 par Louis-Philippe pour le Musée historique de Versailles, cinq d'entre eux plus précisément pour les salles des Croisades (actuellement toujours fermées au public). Odier figure ainsi parmi les nombreux académiciens chargés de ce projet ambitieux entrepris à une grande échelle à partir de 1833. Aucun des thèmes traités par lui ne fut repris par un autre artiste.

Destin caractéristique de bien des peintres d'histoire de l'époque, seuls trois tableaux sont aujourd'hui accessibles au public: dans l'église Saint-Roch à Paris (presque invisible), à Amiens et au Musée de Nérac non loin de Bordeaux.



3. Edouard Odier. *Dragon de la garde impériale*. Signé, 1832, Salon de 1833. 261 × 198 cm. Amiens, Musée de Picardie.

Examinons les tableaux connus. Le premier, *Un chasseur mort dans les montagnes; son chien le défend contre un vautour* (Salon de 1831), n'est connu que par une gravure au trait de Jazet¹³. On y voit, dans un paysage rocheux et enneigé, au premier plan un chasseur mort avec son chien, au-dessus deux grands vautours – un thème dans l'esprit de l'époque.

L'œuvre suivante est le *Dragon de la garde impériale; étude* (fig. 3), signé ODIER 1832, acquis par l'État au Salon de 1833, exposé pendant plusieurs années au Musée du Luxembourg, déposé en 1872 au Musée de Picardie, où il est connu comme *Episode de la retraite de Moscou* (1812). Par ses dimensions de grandeur nature, son coloris vif et son dessin incisif, le tableau évoque encore l'art de David d'une génération précédente (*Napoléon traversant les Alpes*, également sur fond de paysage enneigé). Mais l'exécution aux touches larges, voire sommaires, qui justifie le terme



4. Edouard Odier.
Prise de Montmélián par Henri IV.
Signé, 1837, Salon de 1838.
381 × 234 cm.
Nérac, Musée (château).

d'étude donné au tableau par l'artiste, se ressent de Géricault, dont le grand *Cuirassier blessé* de 1814 vient immédiatement à l'esprit.

Chez Géricault, le soldat est placé devant le cheval dont la silhouette découpée sert à l'entourer et à l'augmenter. Odier résout différemment la juxtaposition toujours difficile de l'homme et du cheval plus grand que lui en les joignant côte à côte dans un arc unique, se souvenant d'une formule employée à deux reprises par Reynolds¹⁴. D'autre part le style très retenu nous fait comprendre l'attrait d'Ingres, auprès duquel Odier se rendit cette même année. Quant au sujet, on connaît le succès de la défaite de Russie pendant la seconde moitié du siècle dans des œuvres telles que *1814* de Meissonnier et *le maréchal Ney à la retraite de Russie* d'Adolphe Yvon.

Vient, après le séjour d'Italie qui dégaga le pinceau et la palette de l'artiste, la première œuvre royale, la *Prise de Montmélián en Savoie par Henri IV*, commandée en 1836, signée ODIER / 1837, exposée au Salon de 1838 (fig. 4). Le tableau devait sans doute être destiné à la Galerie des Batailles du Musée historique de Versailles mais fut déposé en 1954 à Nérac. Il est parfaitement conforme au style des tableaux des autres académiciens déjà exécutés pour ce même projet. Le thème rappelle celui, peint plus souvent, de l'entrée de ce roi à Paris, dont l'exemple le plus célèbre, réalisé en 1817 par Gérard en format géant en largeur, figura déjà dans la galerie historique de Versailles. Odier créa une œuvre magistrale, nourrie de tradition. L'action principale se déroule dans la zone centrale, où les échevins de la Ville remettent les clefs au roi. Le mouvement cabré du cheval – préfiguré dans *le Dragon* de 1832 – reprend en quelque sorte le repoussoir des poutres cassées du premier plan. En haut, la citadelle, peinte en formes sommaires, répond aux poutres du bas. Un rappel d'une bataille d'Horace Vernet de vingt ans plus tôt (fig. 5)¹⁵ fait ressortir à quel point le modèle reste encore valable, même si Odier s'en détache par une mise en scène plus mesurée.

La grande toile du *Massacre de Nesle* (fig. 6), signée ODIER, fut exposée au Salon de 1839. La même année, l'artiste en fit don au Musée Rath de Genève en témoignage d'affection pour la patrie de sa famille. Décrite dans les catalogues du musée Rath de 1846 à 1906¹⁶, mais absente des deux seuls catalogues successifs du Musée d'art et d'histoire de 1928 et 1936, répertoriée par l'ancienne photographie reproduite ici (qui suggère que le tableau a souffert dans la partie supérieure), l'œuvre encombrante n'est plus connue; il serait toutefois étonnant qu'elle soit détruite. Le sujet est ainsi décrit dans le catalogue du Salon de 1839:

«Massacre de Nesle (1472). Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, ayant pris d'assaut la ville de Nesle en Picardie, entre à cheval dans la cathédrale, où ses soldats outragent et assassinent les femmes, les enfants et les vieillards qui s'y étaient réfugiés. L'évêque blessé appelle la vengeance divine sur le profanateur».



5. Horace Vernet. *Bataille de Las Navas de Tolosa*. Signé, 1817, Salon de 1817. 405 × 492 cm. Versailles, Musée national du château.

L'histoire du duc bourguignon se prêtait bien pour la Suisse. La source en est l'*Histoire des Ducs de Bourgogne* de BARANTE, ouvrage qu'Odier avait lu avec Robert à Venise¹⁷. La mise en scène répète en quelque sens l'ordonnance de la *Prise de Montmélián*, avec un grand chevalier dominant le centre. Plus pathétique, le thème réunit des ingrédients chers au Romantisme: le massacre, le désespoir, des chevaliers gothiques, l'apparition de la vengeance au fond. Le tableau reste sans analogie dans l'Ecole genevoise, où il ne pouvait déclencher aucun écho. Un coup d'œil sur la peinture patriotique de l'époque en Suisse allemande, par exemple sur *Guillaume Tell tendant à Gessner la seconde flèche* de Ludwig Vogel, 1829¹⁸, montre du reste à quel point l'orientation de celle-ci fut, elle aussi, différente.

Le tableau le plus grand (fig. 7) fut la première commande faite à Odier en 1838 pour la grande salle des Croisades à Versailles. L'œuvre fut exposée au Salon de 1841 sous la description suivante:

«Levée du siège de Rhodes, 19 août 1480. L'an 1480, vers la fin du mois de mai, le grand vizir Misach Paléologue parut devant Rhodes avec une flotte qui, au rapport des contemporains, ne portait pas moins de cent mille hommes. La ville fut attaquée à la fois par terre et par mer. Pendant trois mois, la formidable artillerie de Mahomet II ne cessa pas de foudroyer ses murailles. Deux fois repoussés dans les assauts contre le fort Saint-Nicolas, les Turcs diri-



6. Edouard Odier.
Massacre de Nesle.
Signé. Salon de 1839.
402 × 286 cm.
Autrefois à Genève,
Musée d'art et
d'histoire.



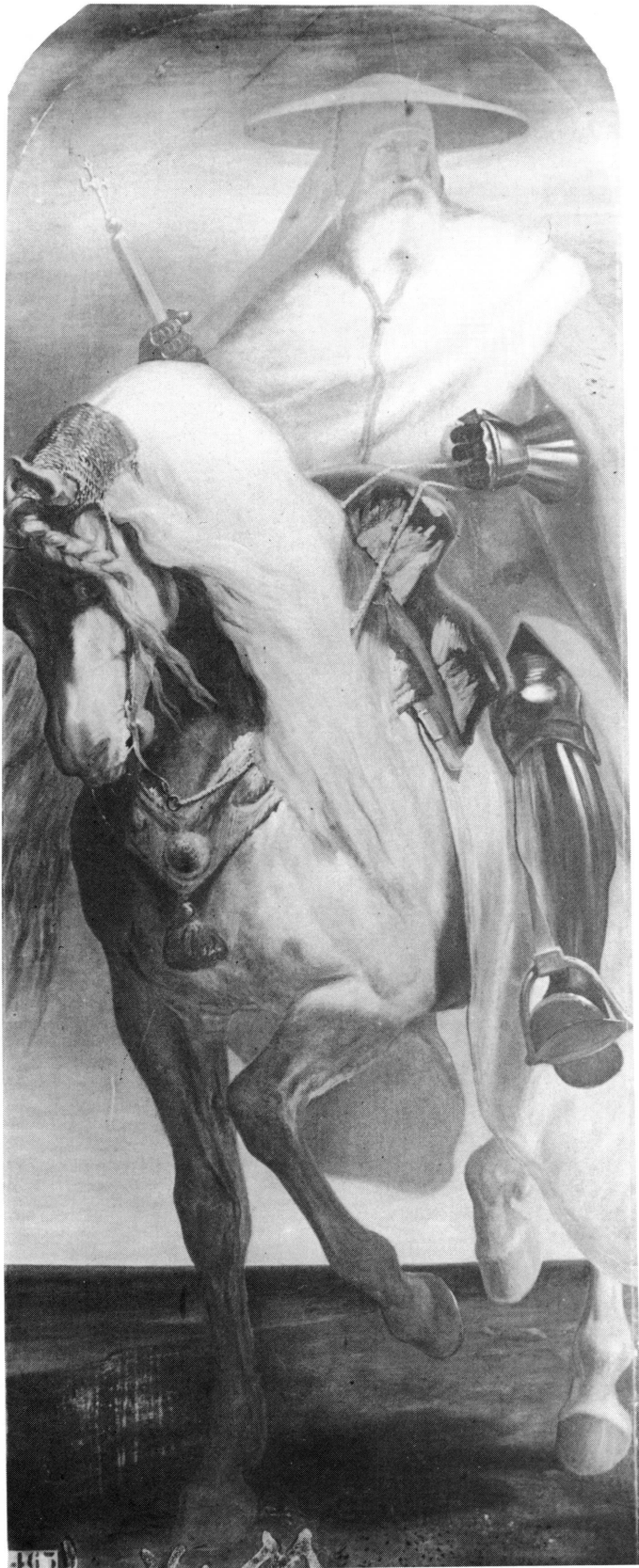
7. Edouard Odier. *Levée du siège de Rhodes*. 1838/41, Salon de 1841. 406 × 655 cm. Versailles, Musée national du château.

gèrent contre la basse ville et le quartier des Juifs une attaque plus forte et mieux concentrée. Dès l'abord, elle réussit: le rempart est escaladé en silence, la garde endormie est égorgée et le drapeau des infidèles arboré en signe de triomphe.

La lutte fut terrible; le sang des chevaliers y coula à grands flots, et le grand-maître, Pierre d'Aubusson, fut lui-même deux fois renversé. Mais ni cette double chute, ni les sept blessures qu'il avait reçues, ne ralentissent son ardeur, et après une mêlée épouvantable, les Turcs prennent la fuite. Paléologue découragé se retira dans son camp, puis sur ses vaisseaux, et pendant que, couvert de confusion, il faisait voile vers le Bosphore, Pierre d'Aubusson allait dans l'église Saint-Jean rendre grâce à Dieu de la victoire qu'il venait de remporter. — Galeries historiques du palais de Versailles, commande de la Maison du Roi.»

Ce tableau a la même hauteur que le *Massacre de Nesle* mais dépasse du double de sa largeur. Conformément à ces dimensions, la composition est plus complexe, incluant un grand nombre d'acteurs. Entouré d'un cercle de moines et de chevaliers, dont ceux du premier plan sont vus de dos, le grand-maître tient le centre, flanqué de deux personnages à genoux, l'un, un chevalier désignant le départ de la flotte turque sur la droite, l'autre, un moine s'occupant du genou blessé du héros.

L'absence d'action dramatique va de pair avec une composition statique qui diffère désormais de la fougue d'un Vernet. La disposition théâtrale des groupes est fort habile. L'ancre stable du héros est opposé de part et d'autre à la poussée spatiale vers la ville et le lointain; les mouvements des personnages et leurs gestes dirigés vers la droite rendent visible la victoire à peine conquise, les masses claires



et foncées sont bien contrastées, les diagonales des nombreuses lances créant à leur tour une structure linéaire; la citadelle contribue au cadre du fond. Le coloris est vif, marqué au centre par le contraste des deux drapeaux bleus et rouges.

La première image historique d'un héros médiéval peinte par Odier fut, en grandeur naturelle, le *portrait équestre de Pierre d'Aubusson, grand-maître de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, né vers 1423, mort en 1502*, également exposé en 1841 (fig. 8). Odier le représente plus âgé que dans le *Siège de Rhodes*, drapé d'un manteau rouge. C'est une œuvre de belle allure dans le goût « pré-raphaélite » de l'époque. La forme évoque l'héritage de la peinture de l'Italie septentrionale du xv^e siècle en rappelant des artistes tels que Bernardo Zenale et Vittore Carpaccio¹⁹. Une fois de plus le cheval y tient une place importante.

Les autres tableaux commandés en 1843 pour les salles successives des Croisades sont quatre portraits historiques de chevaliers, de plus petits formats (fig. 9-12). On ressent dans tous ces portraits un esprit semblable à la manie des Nibelungen qui marque une certaine peinture allemande contemporaine²⁰, et au goût des maîtres de la peinture historique anglaise de Westminster Abbey des mêmes années.

La commande des Croisades²¹, importante pour la connaissance de la peinture historique de l'époque, n'a pas encore été étudiée en détail. Constituant la décoration complète d'un grand salon au rez-de-chaussée du château et de quatre salles adjacentes, c'est pourtant un des ensembles les plus remarquables et les mieux conservés de l'époque. Le projet se concrétisa autour de la porte gothique en bois provenant de l'hôpital de Saint-Jean à Rhodes, offerte au roi en 1837 par le sultan ottoman Mahmoud II. Elle occupe le centre du salon principal. Sans un programme préétabli, mais avec un résultat parfaitement cohérent, on accumula de grandes et petites toiles, en utilisant certaines qui existaient déjà (*la Bataille de Tolosa* de Vernet, une autre de Rouget de 1820) et en commandant de nombreuses auprès de Schnetz, Signol, Odier et d'autres. La *Levée du Siège de Rhodes* se trouve à gauche de la porte gothique, les portraits historiques sont répartis dans plusieurs des autres salles. Toutes les œuvres, en particulier les portraits, se ressemblent étonnamment et témoignent d'un style homogène de groupe.

Nous avons en outre connaissance de deux tableaux religieux d'Odier. Un grand retable, en mauvais état de conser-

8. Edouard Odier. *Pierre d'Aubusson à cheval*. 1838/41, Salon de 1841. 265 × 102 cm. Versailles, Musée national du château.



9.-10. Edouard Odier. *Eustache III comte de Boulogne. Baudouin II roi de Jérusalem.* Commandés en 1843. 77/81 × 104 cm. Versailles, Musée national du château.

vation, à Meudon (fig. 13) représente une *Adoration des Mages* d'un format étroit, probablement la pièce exposée en 1841, dont les éléments de composition remontent à Rubens et Jordaens. Plus importante, mais impossible à photographier en raison de sa position élevée, une grande toile de 1844 est conservée dans l'église parisienne de Saint-Roch, faisant partie des œuvres commandées par le préfet à différents peintres (dans ce cas à un maître qui fut probablement protestant) pour la décoration des églises²². On y voit à droite Saint-François et deux compagnons distribuant du pain à un groupe de quatre femmes qui se trouvent sur le côté opposé (environ 250 × 400 cm). D'autres toiles contemporaines de cette église richement décorée sont dues à Henri Scheffer et Auguste Loyer.

Au Salon, Odier exposa les dix-huit œuvres suivantes, dont les thèmes sont caractéristiques du courant historisant de la peinture de l'époque.

- 1831 (habitant 1, rue Godot-de-Mauroc):
Un pâtre mourant reçoit la communion.
Un chasseur mort dans les montagnes (voir ci-dessus).
- 1833 (habitant 9, rue Grange-aux-Belles):
*Honneurs rendus à Michel-Ange après sa mort, par la ville de Florence, sa patrie. Son corps, rapporté de Rome, fut déposé dans la sacristie de l'église Ste.-Croix; les assistants font ouvrir le cercueil pour contempler encore une fois les traits du grand homme*²³.



11-12. Edouard Odier. *Alain Fergent, duc de Bretagne. Josselin de Courtenay, comte d'Edesse.* Commandés en 1843. 77/81 × 104 cm. Versailles, Musée national du château.

1833 *La mort de Roland, à Roncevaux. Roland, attaqué par une horde de Sarrasins, tente en vain de se défendre; il expire le dernier de sa troupe, accablé de rochers et de traits que l'ennemi lui lance des hauteurs. Dragon (à Amiens; fig. 3).*

1837 (habitant désormais 15, boulevard Poissonnière): *Le génie de Venise sur les ruines de sa ville. Etude faite à Rome.*

1838 *Prise du fort de Montmélian (16 novembre 1600). Les magistrats viennent présenter à Henri IV les clefs de la ville. Commande de la Maison du Roi (à Nérac; fig. 4).*

1839 *Le massacre de Nesle (autrefois à Genève. fig. 6).*

1841 *L'Adoration des Mages (à Meudon; fig. 11). Saint Georges.*

Levée du siège de Rhodes (à Versailles; fig. 7). Portrait équestre de Pierre d'Aubusson. Commande de la Maison du Roi (à Versailles; fig. 8).

1844 *Saint François d'Assise prêchant et distribuant des aumônes (à Saint-Roch; voir ci-dessus). La messe pendant la moisson, dans la campagne de Rome. Le thème fait penser à Léopold Robert. Le tableau fut acheté par l'état et remis par le Louvre en 1872 au Musée d'Annecy, où il n'est plus connu de nos jours. L'épizootie (épidémie d'animaux).*

1847 *Réception de Jean de Brienne à Ptolémaïs (Saint-Jean-d'Acre), 13 septembre 1210. Commande de la maison du*

Roi. Ce tableau fit partie des commandes de 1843 pour les salles des Croisades, mais ne fut jamais payé; on en ignore toute trace.

1850 (habitant à Passy 5, rue Basse):
Massacre des mamelucks, ordonné par Méhémet-Ali, pacha d'Égypte.

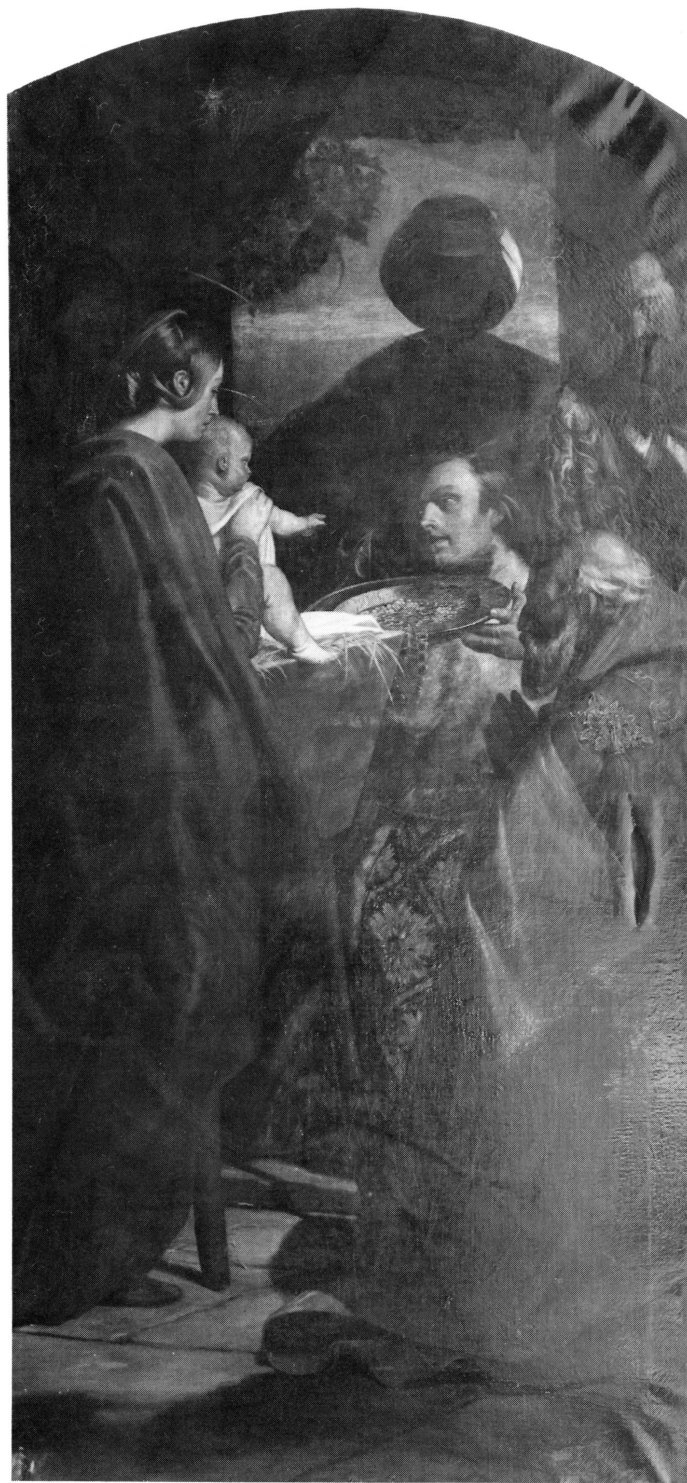
Sont enfin mentionnés dans la biographie de Léopold Robert due à BERTHOUD, 1935, *Un grand portrait d'Eugénie de Montijo* [la future impératrice, née en 1826] *en costume de Maja, montée sur un cheval noir, un cheval de cirque*, peint en 1847 (inconnu à présent)²⁴, et un tableau au Musée de Bayeux, mais ce musée n'en a pas connaissance.

Comment évaluer Edouard Odier après cette énumération de ses œuvres? Six tableaux importants nous le montrent à la hauteur de la mise en scène à grand spectacle historique ou religieux chère à l'époque. Les commandes officielles pour Versailles et Paris témoignent de sa réputation. Le style des tableaux d'histoire repose en dernier lieu sur l'art de Gros (mort en 1835) et d'Horace Vernet. L'époque ne manqua point de peintres virtuoses de chevaux et de batailles monumentales.

Le *Dragon impérial* est une œuvre qui se veut forte et monumentale. La prise du fort de Montmélian évoque brillamment la tradition baroque. Elle ne doit rien au goût classique ou néo-gothique d'Ingres et précède de quelques années la *Justice de Trajan* de Delacroix de 1840. Contemporain exact d'Odier, ce maître n'eut pas d'influence sur lui; Delacroix est en effet l'unique peintre dont les œuvres faites pour le musée historique de Versailles, telles que *La bataille de Taillebourg* de 1837 se détachent des autres par leur style individualiste. Quant aux tableaux d'Odier sur le thème des croisades, ils représentent à leur tour un mélange de romantisme, d'épopée nationaliste, de christianisme et de sec médiévisme néo-gothique qui est caractéristique de l'époque, mais qui s'avéra stérile pour l'évolution successive. Dans l'œuvre d'Odier tel qu'il nous est connu à présent, seuls les portraits de chevaliers montrent l'influence d'Ingres, en particulier de ses cartons de vitraux avec des saints de grandeur naturelle (1842)²⁵.

Les tableaux religieux sont en accord avec la renaissance de la peinture religieuse de son temps, renaissance dominée surtout par le cercle de l'élève favori d'Ingres, Hippolyte Flandrin. Une entreprise capitale de ce renouvellement de l'art religieux fut la décoration du chœur de Saint-Germain-des-Prés de 1839 à 1863²⁶.

Revenons, en conclusion, au tableau de la *Création du cheval* (fig. 1): plus personnel dans l'expression, plus frais dans l'ensemble que les autres, au point où l'on pourrait se demander s'il est bien du même artiste. A part la signature



13. Edouard Odier. *Adoration des Mages*. Salon de 1841? Meudon, Musée d'art et d'histoire de la ville.

et le nom d'Odier resté attaché au tableau par la tradition, l'attribution est confirmée par des liens stylistiques entre le cheval et ceux des tableaux historiques de Montmélian, de Nesle et du portrait équestre.

Vu son aspect moderniste, faut-il pour autant placer le tableau dans la période tardive de l'artiste, comme le voudrait une notion rigide de l'évolution stylistique? Tout semble au contraire suggérer une date antérieure: le petit format, la probabilité qu'il s'agit ici d'une invention propre

à l'artiste et non pas d'une commande à thème prescrit, la ressemblance du cheval et du fond avec *la Prise de Montmélian*, l'impression d'une impétuosité juvénile plus que d'une maturité tardive qui se dégage du tableau, enfin l'absence de toute activité documentée de l'artiste après 1850. A l'intérieur de la gamme des œuvres datées, entre le *Dragon impérial* et *Pierre d'Aubusson*, le tableau se rapproche plutôt de ce dernier. Si les évocations historiées représentent la ligne principale du romantisme à grand spectacle et les portraits gothiques un genre moins fertile, la *Création du cheval* fait apparaître l'artiste dans une lumière plus moderne.

¹ Difficilement lisible, mais néanmoins indubitable. L'attribution repose sur une tradition de famille.

² Expositions *Horace Vernet*, Rome, Académie de France, et Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1980, p. 73, et *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, 1974, n° 187.

³ Il s'agit d'une étude du cheval en vue de l'étude du tableau entier conservée au Metropolitan Museum, New York (exposition citée à la note 2, 1974, n° 186, reproduit). Un autre exemplaire typique de cheval blanc à Kassel.

⁴ Pour les détails du mythe, qui comprend beaucoup de contradictions, voir R. GRAVES, *The Greek Myths*, chap. 16.

⁵ R. D'HULST, *Jacob Jordaens*, Stuttgart, 1982, fig. 183.

⁶ Plusieurs détails chez D. BERTHOUD, *Vie du peintre Léopold Robert*, Neuchâtel, 1935, pp. 254, 273, 289. Ailleurs (C. BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, II, Frauenfeld, 1908; THIEME-BECKER, BENEZIT, etc.) il est à tort donné comme étant né à Hambourg; y aurait-il passé quelques années de jeunesse? Son père fut le co-fondateur de la maison Roman-Odier & Co. à Wesseling en Alsace.

⁷ BERTHOUD, p. 254.

⁸ P. GASSIER, *Léopold Robert*, Neuchâtel, 1983, p. 296; les portraits sont inconnus.

⁹ GASSIER, p. 268.

¹⁰ BERTHOUD, pp. 289; 291-303: extrait de la partie du manuscrit – rédigé dans un style cultivé – se rapportant à la mort de Robert. Ni le manuscrit ni «des tableaux» d'Odier qui selon BERTHOUD se trouvaient en 1935 à Coppet sont connus de l'actuel comte d'Haussonville. On ne connaît pas davantage la copie de ces mémoires que BERTHOUD cite en 1935 chez le comte Alexandre de Laborde (p. 289).

¹¹ BERTHOUD, p. 290.

¹² GASSIER, p. 332 (lettre).

¹³ Dans C. LANDON, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Salon de 1831*, Paris, pl. 58. Le tableau fut repris dans une tenture imprimée alsacienne de l'époque, complétée par deux chiens d'après Edward Landseer (M. O'NEIL, *Origins of pictorial designs for French printed textiles of the first half of the nineteenth century*, dans: *Burlington Magazine*, 1981, p. 734 (fig. 32: litho de Jazet).

¹⁴ N. PENNY, *Reynolds*, Londres, 1986, n°s 26 (Captain Robert Orme) et 130 (Colonel George Coussmaker).

¹⁵ Exposition *Vernet*, citée à la note 2, pp. 26, 45.

¹⁶ Catalogues de 1846, 1850, 1870 (sous école française), 1897, 1904, 1906, le plus souvent avec la même description que dans le catalogue du Salon, avec l'addition «Ce fut son dernier succès».

¹⁷ BERTHOUD, p. 255.

¹⁸ F. ZELGER, *Heldenstreit und Heldentod*, Zurich, 1973, fig. 7.

¹⁹ Comparer, par exemple, pour Zenale le *Saint Martin* du polyptyque de la collégiale de Treviglio, pour Carpaccio le *Triomphe de Saint-Georges* (Venise, Scuola di San Giorgio).

²⁰ *Die Nibelungen*, éd. W. Storch, Munich, 1987.

²¹ La première campagne de la Salle des Croisades eut lieu à partir de 1837; extension du programme à quatre autres salles de 1840 à 1842, achèvement en 1846. Les seules études disponibles à ce sujet, de C. CONSTANS, sont *Le style néo-gothique sous Louis-Philippe, L'information d'histoire de l'art*, 1974, pp. 66-70, et *Louis-Philippe à Versailles (le petit Journal des grandes Expositions*, n° 172, 1987). L'ensemble comprend plus de cent trente tableaux par plus de cinquante peintres. Les sept tableaux d'Odier sont cités dans C. CONSTANS, *Musée National du Château de Versailles, Catalogue des Peintures*, Paris, 1980, p. 103. Une vue de la salle principale des Croisades se trouve dans G. BAZIN, *Le temps des musées*, Paris, 1967, p. 223. L'ouvrage de T. GAETGENS, *Versailles de la résidence royale au Musée Historique*, Anvers, 1984, ne discute ni la commande des Croisades, ni Odier. Pendant les mêmes années Louis-Philippe fit construire à Carthage la chapelle de Saint-Louis (détruite en 1955).

²² Cité dans B. FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, p. 367.

²³ Des thèmes biographiques ayant trait aux artistes furent en vogue à l'époque. Voir par exemple d'Horace Vernet: *Jules II ordonne la construction du Vatican* (1827, Louvre), d'Agostino Ciampelli: *Funérailles de Michel-Ange à S. Lorenzo* (Florence, Casa Buonarroti).

²⁴ BERTHOUD, p. 290. La date 1847 pourrait être sujette à des doutes; il semble qu'Eugénie et sa mère ne retournèrent à Paris qu'en 1849. Feuillet de Conches cite vers 1850 un petit portrait d'Odier (le représentant, ou peint par lui?) ayant appartenu en 1834 à la mère de l'artiste (GASSIER, 1983, p. 280).

²⁵ R. ROSENBLUM, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Paris, 1968, fig. 32, 33.

²⁶ Catalogue d'exposition *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Paris, Musée du Luxembourg, 1984, pp. 125-139.

Crédit photographique:

Genève, Musée d'art et d'histoire, fig. 6

Meudon, Musée d'art et d'histoire, fig. 13

Paris, clichés des Musées Nationaux, fig. 4, 5, 7 à 12