

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE





# ŒUVRES SUR PAPIER

2019

Nous tenons à remercier pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :

Cristina Baroni Ranzato, Jean-Marc Baroni, Pascal Baumgartner, Charles Beddington, Suzanne Bervillé, Donatella Biagi Maino, Marco Simone Bolzoni, Bernard Branger, Yvonne Tan Bunzl, Hugo Chapman, Caroline Corrigan, Matteo Crespi, Gabrielle Desazars de Montgailhard, Saverio Fontini, Andrea Franzen, David Jackson, Sidonie Lemeux-Fraitot, John Marciari, Fernando Mazzocca, Alain Mérot, Alberto Ricci, Marco Riccomini, Bérengère de Rivoire, Samuel Rodary, Marcel Roethlisberger, Cristiana Romalli, Ivan Samarine, Richard Spear, Julien Stock, Henry de Tiliar, Juliet Wilson-Bareau et Nico Zachmann.

Nous adressons un remerciement tout particulier à Marina Korobko et Joanna Watson pour leur implication quotidienne.

Les dimensions des œuvres sont données en millimètres, puis en inches, en indiquant la hauteur avant la longueur. Rapport d'état et prix sur demande.

*Couverture*

JOHANN CONRAD ZELLER, détail, n° 28

*Page précédente*

DOMENICHINO, détail, n° 6

**JEAN-LUC BARONI LTD.**

7-8 Mason's Yard, Duke Street,  
St. James's, London SW1Y 6BU  
Tel: [44] (20) 7930-5347  
info@jlbaroni.com  
www.jlbaroni.com

**MARTY DE CAMBIAIRE**

16, place Vendôme  
75001 Paris  
Tél : +(33) 1 49 26 07 03  
info@martydecambiaire.com  
www.martydecambiaire.com

# ŒUVRES SUR PAPIER

*Catalogue rédigé par*

Alexandra Chaldecott  
&  
Laurie Marty de Cambiaire

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE

# ÉCOLE D'ITALIE CENTRALE, XV<sup>E</sup> SIÈCLE

- 1 *Une paire de projets d'emblèmes avec des torchères, des cadenas et des ancrs tenues par des autruches pour le premier ; des cornets à poudre, des cadenas et des ancrs tenues par des autruches pour le second*

Gouache sur des feuilles de livre de comptes, portant de nombreuses inscriptions et numérotations  
133 x 294 mm (5 1/3 x 11 1/2 in.) et 142 x 293 mm (5 1/2 x 11 1/2 in.)

Peints à la gouache sur des feuilles tirées d'un livre de comptes portant des annotations du xv<sup>e</sup> siècle, ces deux élégants dessins illustrent des projets d'emblèmes, alternatifs ou complémentaires. Deux oiseaux sont postés à chaque extrémité, tenant dans leurs becs des ancrs ou des crochets à poisson auxquels sont accrochés des cadenas fermés. Des cornets à poudre et des torchères viennent compléter ces associations d'objets.

Les emblèmes ou les *imprese* sont des images symboliques et codées dont l'usage apparaît au xiv<sup>e</sup> siècle. On les utilise dans les livres, mais également dans les décors intérieurs, dans les boiseries, sur le mobilier ou dans les bordures de tapisserie. Ils développent un langage symbolique également utilisé dans l'héraldique et dans les décors éphémères dressés à l'occasion d'événements importants. Ils sont parfois associés à du texte. Il arrive que ce langage symbolique soit utilisé au dos de panneaux de peinture, comme la grisaille en trompe-l'œil au dos d'une *Sainte Famille* par Benvenuto Tisi, dit il Garofalo (1481-1559), qui porte une décoration de rinceaux de feuillages et d'oiseaux autour d'un masque<sup>1</sup>. Nos deux exemples pourraient être des projets pour le décor d'éléments de mobilier, les panneaux latéraux d'un coffre ou d'un cabinet par exemple.

Les oiseaux représentés sont certainement des autruches : en dépit de leurs becs un peu trop longs,

on peut reconnaître le long cou, le plumage épais, les jambes musclées et les « pieds de chameau » de cet oiseau, dont la symbolique est variée. Pline l'Ancien en donne une image négative : « dévorant tout indistinctement, elles ont la singulière faculté de tout digérer, mais leur stupidité n'est pas moins singulière ; elles s'imaginent avec un corps si grand que lorsqu'elles ont caché leur tête dans les broussailles on ne les voit plus » (*Histoire naturelle*, livre X, I). Mais progressivement, les autruches vont être investies d'une connotation positive basée sur l'interprétation symbolique de certaines de leurs habitudes. Ainsi, l'autruche abandonnant son œuf dans le sable chaud au moment où elle aperçoit le lever d'une étoile que les anciens nommaient Virgile ou Vigiliae<sup>2</sup> selon les transcriptions, est devenue au Moyen Âge le symbole de la contemplation de Dieu. Elle devient également un symbole de vigilance et de justice. L'ancre, quant à elle, a toujours une signification de tranquillité, de fermeté ou d'espérance sur le plan religieux. Elle apparaît associée à un oiseau dans une des illustrations du *Songe de Poliphile* (*Hypnerotomachia Poliphili*), un roman hermétique publié à Venise en 1499, comme symbole de la sujétion de l'âme humaine à Dieu. Hors contexte matériel, il est donc difficile de retrouver le sens exact de ces emblèmes. Il est possible que l'association autruche, ancre et cadenas cherche à évoquer la vigilance, la sûreté et la fermeté, autant de qualités requises pour une activité commerciale ou financière.



# BERNARDINO LANINO

Vercelli ou Mortara 1509/1513 – Vercelli 1581

## 2 *Christ en gloire apparaissant aux apôtres et à la Vierge*

Pinceau et encre brune, rehaussé de blanc, sur deux feuilles de papier bleu-vert assemblées  
603 x 421 mm (23 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 16 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in.)

### PROVENANCE

Collection Severi, Carpi ; collection privée, Londres.

### BIBLIOGRAPHIE

Filippo Maria Ferro, « Un'ancona Milanese di Gaudenzio », *Paragone*, n° 419-421-423, janvier-mai 1985, p. 159, note 16, p. 163, planche 104 ; Giovanni Romano, « Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli », in *Arte in Piemonte*, 1, Turin, 1986, p. 285, illustré p. 225.



**Fig. 1** B. Lanino, *Christ en gloire entouré d'anges musiciens*, Milan, marché de l'art.

**Fig. 2** B. Lanino, *La Vierge entourée des apôtres et de saints*, Paris, marché de l'art.

Fils d'un tisserand de Vercelli, Bernardino Lanino entre en apprentissage dans l'atelier de Baldassare de Cadighis en mars 1528. Dès 1530, cependant, il passe chez Gaudenzio Ferrari, alors le peintre le plus important de Vercelli, chez lequel il se forme à la fresque. Après le départ de celui-ci pour Milan en 1535, Lanino hérite de ses commandes et devient l'un des artistes favoris des familles influentes de Vercelli et des environs. Son mariage en 1543 avec Dorotea Giovenone, fille et sœur des peintres Gerolamo et Giuseppe Giovenone, consolide cette position. Vers la fin des années 1540, la zone d'influence du peintre s'étend à tout le Piémont. En 1546-1548, c'est à Milan qu'il parvient à obtenir un chantier de décoration, dans la chapelle Sainte-Catherine, près de la basilique S. Nazaro. Dans cette ville où il travaillera avec succès jusqu'à la fin des années 1550, Lanino devient progressivement l'un des peintres préférés du clergé et des congrégations religieuses. Ses œuvres montrent qu'il assimile avec sensibilité l'héritage léonardesque transmis par Bernardino Luini et Cesare da Cesto. Parmi ses nombreuses œuvres milanaises peuvent être citées les fresques de la chapelle Saint-Georges dans la basilique Saint-Ambroise à Milan et celles de la basilique Saint-Magnus à Legnano, exécutées en 1562. Jusqu'à la fin de sa vie, Lanino travaille inlassablement, en étroite collaboration avec ses fils et son atelier, produisant de nombreuses œuvres religieuses à la demande de l'aristocratie locale.

La manière graphique de Bernardino Lanino se rattache à une tradition lombarde de clair-obscur, pratiquée en dessin ou en peinture, sur les prédelles par exemple ou sur les éléments de mobilier. Comme Gaudenzio Ferrari et comme Bramantino avant lui, Lanino utilise des pigments blancs posés au pinceau par-dessus un médium plus sombre, pierre noire ou encre brune, pour modeler les formes en fonction



de la lumière. Il utilise généralement du papier bleu ou bleu-vert, mais pas de façon exclusive. La plupart de ses dessins aujourd'hui connus peuvent être mis en rapport avec des œuvres peintes, ce qui a permis la constitution d'un corpus très sûr et homogène. Les projets de composition entière sont généralement très détaillés, à l'exemple de ce dessin, et s'approchent au plus près de l'œuvre peinte. Les études individuelles de figures, à l'image des quatre études d'anges<sup>1</sup> préparatoires aux fresques réalisées par ses fils à San Francesco in Vercelli mais aujourd'hui conservées au Museo Borgogna, permettent au peintre ou à son atelier d'exécuter avec précision certaines parties des décors. Remplissant la même fonction, il existe des études de visages comme les deux *Étude de tête de femme* conservées à la Bibliothèque royale de Turin (n. 14646 S.M. et n. 16161 D. C.), l'une préparatoire à la *Madonna della Grazia* conservée à l'église San Paolo de Vercelli, l'autre à l'ange de *L'Annonciation* du Museo Borgogna.

Ce dessin est typique de la manière graphique de l'artiste la plus sophistiquée et la plus raffinée. La finesse des rehauts de blanc et la plasticité des drapés atteignent une expressivité rare ; sa taille et son état de conservation participent à ce caractère exceptionnel. La composition – une partie céleste surplombant une partie terrestre – est tout à fait traditionnelle et rappelle par exemple *L'Assomption* conservée au Palais de l'archevêché

de Vercelli. Cependant, les deux saints du premier plan, saint Pierre et probablement saint Jean, sont représentés de dos, tentative audacieuse de placer le groupe d'apôtres dans un espace terrestre plus réaliste et par là d'inclure le spectateur dans la scène représentée.

Ce dessin est en rapport avec deux tableaux passés en vente ces dernières années et identifiés comme des œuvres de Bernardino Lanino. Le premier d'entre eux, un *Christ en gloire entouré d'anges musiciens et de chérubins*<sup>2</sup>, déjà connu et publié (fig. 1)<sup>3</sup>, correspond à la partie haute de notre dessin, en dépit de quelques différences (inversion des anges tenant la harpe et le luth, absence des visages de chérubins dans la mandorle, etc.). Giovanni Romano l'a déjà mis en rapport avec le haut de notre dessin en soulignant la différence de qualité évidente, qui permet de s'interroger sur de potentiels repeints ou même sur son caractère totalement autographe. Le second tableau (fig. 2) correspond presque exactement à la partie basse du dessin, à l'exception de quelques figures absentes ou disposées différemment<sup>4</sup>. Les apôtres n'y sont plus coiffés d'auréoles, ce qui confirme la direction prise par le peintre vers plus de modernité. Ce dessin apporte donc le témoignage de l'intégralité de la composition originelle et prouve que ces deux fragments formaient avant leur séparation une seule et même œuvre.



# FEDERICO ZUCCARO

Sant'Angelo in Vado 1540 – Ancône 1609

## 3 Étude préparatoire pour la section sud de la coupole du Dôme de Florence, illustrant le péché capital de la gourmandise

Plume et encre brune, lavis brun et rose, mise au carreau à la sanguine, filigrane, couronne et étoile (Briquet 4835)

Inscrit *buono et ottimo* en bas à gauche

166 x 306 mm (6 ½ x 12 in.)

### PROVENANCE

Modesto Ignacio Bonaventura Luigi Genevosio, autrefois appelé Conte Gelosi (L. 545) ; collection Ryudolf Peltzer (1825-1910), Cologne, sa vente, H. G. Gutekunst, Stuttgart, 13-14 mai 1914, lot 492 ; collection privée, Royaume-Uni, par héritage.

### BIBLIOGRAPHIE

E. James Mundy, *Renaissance into Baroque, Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, catalogue d'exposition, Milwaukee Art Museum et National Academy of Design, New York, 1989-1990, p. 218-219, fig. 39.

C'est initialement à Giorgio Vasari que le grand-duc Cosme de Médicis confia la réalisation du décor de la coupole de Santa Maria dei Fiore sur le thème du Jugement dernier mais celui-ci, s'étant attelé à ce grand projet en 1572, mourut avant d'avoir pu le terminer. L'élaboration du programme iconographique revenait à l'érudit florentin Vincenzo Borghini, prieur du Spedale degli Innocenti, qui avait travaillé en collaboration étroite avec Vasari à d'autres projets initiés par le grand-duc et dont

la conception du Jugement dernier s'inspirait de la *Divine Comédie* de Dante. Le peintre et l'humaniste conçurent ensemble une trame complexe, rigoureuse et compréhensible, mais également compatible avec la structure en huit compartiments du dôme.

Cosme de Médicis mourut deux mois avant Vasari ; son successeur Francesco I prit le temps de choisir avec soin celui qui terminerait ce travail, prenant conseil auprès de son entourage et du sculpteur Giambologna. Federico Zuccaro était en Angleterre depuis quelques mois, menant une carrière sur le point de devenir florissante quand la poursuite du décor lui fut confiée. Le prestige du projet le poussa à rentrer à Florence au plus vite : non seulement le dôme de Brunelleschi était l'un des chefs-d'œuvre du quattrocento, mais encore le sujet du Jugement dernier permettait à tout artiste ambitieux une confrontation intéressante avec l'œuvre suprême de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Federico, qui a souvent pris plaisir à immortaliser sa vie et celle de son frère par le dessin, a d'ailleurs commémoré sa participation à ce décor majeur dans une feuille aujourd'hui au musée des Offices et un tableau à la Bibliotheca Hertziana. Le dessin représente l'artiste de profil désignant des feuilles de projet tandis que Vincenzo Borghini lui montre une maquette de la coupole en coupe transversale posée sur la table ; une femme se tient dans le fond et regarde Federico ; un autre homme endormi est assis en face de lui, symbolisant probablement Vasari. Dans le tableau, en revanche, n'apparaissent que les trois personnages principaux, le solennel Federico, l'érudit devenu Benedetto Busini, reconnaissable à son strabisme<sup>1</sup> et la sévère matrone.

À l'aide de son assistant principal Lorenzo Sabatini, Vasari avait réalisé les figures bibliques assises



**Fig. 1** F. Zuccaro, *La Gourmandise*, fresque (détail), Florence, coupole de l'église Santa Maria dei Fiore.



dans l'architecture feinte du registre supérieur sous la lanterne, et quatre des huit compartiments contenant des anges, des figures de l'Église et des Vertus. Il restait à Federico quatre compartiments et tout le registre inférieur sur le thème des sept péchés capitaux, dont les huit sections est représentant *L'Église triomphant sur la mort, le Temps et la Nature* ainsi que les *Saisons*. S'éloignant du projet de Vasari pour lequel un petit nombre d'études survivent<sup>2</sup>, et incorporant un certain nombre de différences iconographiques, Federico s'employa d'abord à terminer les projets et les dessins pour les sections restantes puis au travail de fresque, à l'aide d'assistants. Contrairement à Vasari, Federico choisit la méthode « *a secco* », une technique plus rapide, plus fluide et qui souffre moins des variations de température fréquentes à Florence, bien qu'elle soit plus sensible aux effets de l'humidité et du temps. Le travail, qui avait repris dès le mois d'août 1576, put en effet être mené à son terme en à peine deux ans. La réaction du public fut pourtant mitigée et peut-être influencée par un fort sentiment d'animosité envers les Médicis. Federico Zuccaro avait préparé des projets pour d'autres fresques vers la sacristie, mais Francesco I ne souhaita pas continuer à soutenir le projet financièrement.

Cette étude est préparatoire à la partie basse de la section centrale sud de la coupole, illustrant la gourmandise, l'un des sept péchés capitaux. Un grand diable cornu retient une femme à l'estomac boursoufflé, une main derrière sa tête, tandis que de l'autre, il enfonce du pain dans sa bouche. À gauche de la femme, un homme à l'air terrifié, probablement un comparse dans le péché, s'enfonce un doigt dans la bouche, geste de peur ou de dégoût. Le visage

hagard d'un autre pécheur apparaît derrière lui, juste esquissé. La chaleur et les flammes de l'enfer sont suggérées par la teinte rouge pâle du lavis. Parmi les dessins subsistants en rapport avec ce projet, celui-ci est certainement l'une des études préparatoires les plus vivantes et les plus inventives.

Le Metropolitan Museum of Art conserve un dessin découpé à la forme de la section sud-ouest, certainement destiné à être inséré dans la maquette de la coupole<sup>3</sup> et cinq grands *modelli* très détaillés et préparatoires aux sections de l'enfer sont au British Museum<sup>4</sup>. Leur échelle est compatible avec celle de notre dessin, celui-ci détaillant l'équivalent d'un tiers du *modello*. Cinq autres *modelli* sont conservés à la Graphische Sammlung de l'Albertina de Vienne, dont l'un pour cette section sud, montrant la gourmandise sur la droite<sup>5</sup>. D'autres dessins de natures différentes, dont des études à la sanguine d'après le modèle vivant pour les saints, les rois et les autres bonnes âmes, sont à l'Ashmolean Museum, au musée du Louvre et au musée des Offices<sup>6</sup>. Le registre bas du dôme est animé par tout un inventaire imaginaire de pécheurs, violemment punis de leurs hideuses actions par une armée de démons et d'autres créatures monstrueuses. Au registre supérieur, les nobles et les bienheureux sont en chemin pour le royaume des cieux. Federico a glissé parmi eux des portraits des Médicis père et fils, Cosme II et Federico I, de François I<sup>er</sup>, du Saint Empereur romain Charles Quint et du roi anglais Édouard VI. Le peintre n'a pas oublié de se représenter, palette à la main, parmi les bienheureux, accompagné de son frère Taddeo (décédé en 1566), des humanistes Vincenzo Borghini et Benedetto Busini, du sculpteur Giambologna et de plusieurs femmes de son entourage<sup>7</sup>.

Détail, taille réelle



# JACOPO LIGOZZI

Vérone 1547 – Florence 1627

## 4 *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste enfant*

Plume et encre brune, lavis gris brun, rehaussé d'or et piqué pour le transfert, lignes d'encadrement à l'encre brune

Inscrit *f*, numéroté 160 et inscrit *Ligozzi* au verso

270 x 185 mm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 7 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

### PROVENANCE

Leopold I, Prince von Anhalt-Dessau (1676-1747), sa marque au verso (L.1708 b) ; collection privée, Londres.

Né dans une famille de peintres et brodeurs d'origine milanaise mais installés à Vérone, Jacopo Ligozzi y fit son premier apprentissage auprès de son père, Giovanni Ermanno Ligozzi, dont l'on connaît quelques œuvres, pour la plupart encore *in situ* dans les églises véronaises. Jacopo Ligozzi se maria en 1575, mais il partit dès 1577 à Florence pour devenir, selon les mots du savant et botaniste Ulisse Aldrovandi, *l'eccellente pittore* de la cour des Medici. Il fut pendant dix ans au service de Francesco I de' Medici, mécène généreux et éclairé, dont la fascination pour l'histoire naturelle et la botanique fournirent à Jacopo Ligozzi l'occasion d'exercer ses talents de miniaturiste et de démontrer l'habileté de son dessin dans de spectaculaires travaux de planches de plantes et d'animaux sur vélin, environ cent cinquante, en majeure partie conservées au musée des Offices. Son talent, à la fois large et particulier, porté parfois sur des bizarreries qui font son charme, lui permit de continuer à travailler avec autant de succès pour les héritiers de Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II et Ferdinando II de' Medici. Outre ses fonctions de dessinateur de plantes et d'animaux, il remplit plusieurs autres charges officielles, peintre à la Cour, dessinateur pour l'Office de la Pierre dure, concepteur des *apparati* de fêtes ou de funérailles. Il participa, par exemple, aux douze compositions en grisailles réalisées à l'occasion des funérailles de Francesco I. Il fut également, parmi d'autres, chargé de concevoir le décor des noces de Ferdinando de' Medici et Christine de Lorraine. On ne conserve de sa participation à cet événement qu'un témoignage

unique dans le dessin très détaillé du British Museum qui représente *L'Allégorie de la Toscane* (1874.0808.35) et qui était préparatoire à une grande toile, aujourd'hui perdue, destinée à orner la façade du Palazzo Vecchio. Ligozzi peignit également de grands tableaux d'autels pour les églises de Florence, mais aussi de Pise, Lucques et Modène et, parmi ses plus grandes commandes religieuses, on peut compter le décor à fresque du cloître de l'église des Ognissanti. Il est également connu pour ses représentations, peintes ou dessinées, de *Memento mori*, parmi les plus frappantes du seicento, à l'image de celui de la collection Aberconway de Bodnant, exécuté au dos du portrait d'une jeune femme.

En marge de ces commissions publiques importantes, Ligozzi produisit également de petits tableaux de dévotion destinés à des commanditaires privés. « La peinture en grand ne fut pas l'unique art dans lequel Ligozzi se gagna une prestigieuse réputation : mais il réussit encore valeureusement dans la peinture de petits tableaux sur cuivre d'histoire sacrée et d'images<sup>1</sup>. » C'est probablement pour l'une de ces « piccoli quadretti », dont Luigi Bastianelli vante « le moelleux, la souplesse et la délicatesse de carnation, la belle et solennelle distribution des drapés, l'exactitude et le volume des figures », que ce dessin est préparatoire. Ligozzi devait en effet présenter à ses commanditaires des *modelli* dessinés, qu'il exécutait de la manière la plus raffinée possible, à l'encre brune finement rehaussée de gouache blanche ou de pigment d'or. Ainsi *Sainte Catherine portée par les anges* du British Museum (1943.1113.34) est préparatoire, avec des différences, au tableau du même sujet conservé au Palazzo Pitti. Ces projets sont parfois piqués pour le report sur cuivre comme *Le Martyre*



de *sainte Catherine d'Alexandrie* (musée du Louvre, Inv. 5028) qui est préparatoire à un tableau du même sujet conservé au Palazzo Durazzo Pallavicini de Gênes ou comme une *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (Louvre, Inv. 5023), qu'il n'a pour l'instant pas été possible de relier à une œuvre peinte.

C'est aussi le cas de ce dessin, jusqu'à présent inédit et très certainement préparatoire à une œuvre de dévotion réalisée pour un commanditaire privé. Le raffinement de sa technique et la minutie des rehauts d'or en font en soi un objet précieux, destiné à être collectionné, comme ce fut le cas de la plupart des « *bellissimi suoi disegni* ». En dépit de son exécution somptueuse, la scène a un caractère intime, presque familial et ses décors sont modestes, une chaise, un tabouret, un panier de fruits, ce qui reflète peut-être l'influence de

la Contre-Réforme. Celle de l'école nordique est tout aussi prégnante mais se manifeste surtout par l'imitation de l'effet général des gravures sur bois en *chiaroscuro* ainsi que par la mise en place d'un espace non entièrement tributaire de la perspective linéaire. Ligozzi avait en effet pour habitude de s'inspirer des artistes nordiques comme en témoigne, parmi d'autres, un dessin représentant *Les amoureux surpris par la mort* inspiré par la gravure du même sujet d'Hans Burgkmair. La culture nordique et particulièrement germanique de Ligozzi n'est certainement pas étrangère à ses origines, Vérone ayant plus que d'autres villes de la péninsule italienne entretenu avec le Saint-Empire d'incessants rapports de rejet et d'inclusion. C'est d'ailleurs dans la collection de Leopold I, prince d'Anhalt-Dessau en Allemagne, que ce dessin est resté plus de deux siècles, jusqu'à sa dispersion en deux ventes tenues à Berlin en 1927.



# RUTILIO MANETTI

Sienna 1571 – 1639

## 5 *Un moine endormi appuyé contre une pile de livres posés sur un matelas*

Sanguine

Inscrit *Annibal Carrache* au verso

250 x 378 mm (9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 14 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

L'attribution à Rutilio Manetti de cet étonnant dessin a été proposée par le Dr John Marciari. La facture et la richesse de texture de la sanguine utilisée ici évoquent en effet l'école siennoise mais le naturalisme de cette étude de figure y est plus développé que dans les œuvres de l'école de Francesco Vanni, l'artiste le plus important à Sienna à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Vanni fit un séjour à Bologne, au cours duquel il a dû observer les recherches en matière de représentations humaines, mais il ne semble pas avoir assimilé dans ses propres dessins la qualité réaliste et le style graphique développé à Bologne. Son élève Rutilio Manetti, en revanche, paraît avoir été plus fortement inspiré par ce style moins maniériste et basé sur l'observation du réel. À Sienna même, Manetti avait pu voir les deux

retables du Bolognais Bartolomeo Cesi<sup>1</sup> lors de leur installation à la Certosa di Maggiano en 1612. Dans ses projets tardifs, c'est l'influence du Caravage qui se dévoile clairement, bien qu'il ne soit pas établi qu'il ait séjourné à Rome. La manière picturale de Manetti évolue donc radicalement au cours de sa carrière ; l'artiste abandonne progressivement la douceur hiératique de ses premières œuvres influencées par Vanni au profit d'une puissance et d'un sens de la lumière observables dans des œuvres telles que le *Saint Jérôme soutenu par les anges* de 1628<sup>2</sup>. La forte tendance caravagesque de ces œuvres a été un sujet de questionnement pour les historiens de l'art et a conduit à de nombreuses discussions et recherches ces dernières décennies. Luigi Lanzi dans sa *Storia Pittorica* de 1795-1796 compare Manetti à Guercino<sup>3</sup>. Marco Ciampolini le décrit comme l'artiste « le plus moderne » travaillant à Sienna au tournant du siècle. Il ajoute que ses travaux du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui intègrent les modèles bolognais au goût du jour pour assouvir son propre penchant au naturalisme, participèrent à revitaliser la peinture siennoise<sup>4</sup>.



**Fig. 1** R. Manetti, *La Mort du bienheureux Antonio Patrizi*, Monticiano, église Sant'Agostino.

Cette attribution, originellement proposée sur des bases stylistiques, est confirmée par la comparaison du dessin avec le personnage d'un retable exécuté par l'artiste pour l'église Sant'Agostino in Monticiano, *La Mort du bienheureux Antonio Patrizi* (fig. 1). Ce jeune ermite augustien (1287-1311) originaire de Sienna et dévoué aux autres fit l'objet d'un culte local après sa mort, survenue alors qu'il rendait visite à ses compagnons du monastère. Alessandro Bagnoli, curateur de l'exposition de 1978 consacrée à l'artiste, décrit cette œuvre comme l'une des plus intéressantes et propose une datation autour de 1626 à cause de son style caravagesque<sup>5</sup>. Pour peindre la figure du bienheureux Antonio Patrizi, l'artiste s'appuie sur son dessin préparatoire à peu de détails près : le jeune ermite est représenté allongé sur un lit au lieu d'une paillasse à même le sol, appuyé contre



des piles de livres, les mains et les pieds disposés de façon très proche. Dans les deux œuvres, le jeune homme a les cheveux ébouriffés et une moustache naissante, des détails réalistes qui laissent imaginer que l'artiste a pu utiliser comme modèle l'un de ses assistants, revêtu pour l'occasion d'une coule monastique, transformée en habit augustin dans le tableau.

L'intérêt croissant de Manetti pour le naturalisme, les éclairages contrastés et des détails de nature morte peut être observé également dans son célèbre tableau de *L'Extase de Marie Madeleine*, daté autour de 1620, dont il existe une version à la Galleria Pallatina de Florence et une autre dans l'église Saint-Eustache à Paris<sup>6</sup>. On retrouve dans cette sainte, portraiturée lors de ses derniers instants et

allongée dans tout l'espace du tableau, le même effet saisissant de réalisme.

Rutilio Manetti n'a pas encore fait l'objet d'étude approfondie en tant que dessinateur, une incongruité que dénonçait déjà Pierre-Jean Mariette dans son *Abecedario* : « Il mériterait d'être plus connu qu'il ne l'est ; il étoit extrêmement gracieux dans ses compositions et dans ses airs de tête<sup>7</sup>. » L'amateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui possédait la ravissante huile sur papier représentant *La Fuite en Égypte* aujourd'hui au Louvre (Inv. 1285), mais aussi des dessins de Vanni et Salimbeni, avait sans doute bien compris l'intérêt de sa manière graphique, qui combine l'héritage siennois aux avancées naturalistes, bolonaises et caravagesques.





# DOMENICO ZAMPIERI, DIT DOMENICHINO

Bologne 1581 – Naples 1641

## 6 Deux études pour les pendentifs de la coupole de Sant'Andrea della Valle à Rome :

### *Saint Luc*

Sanguine, lavis de sanguine, mise au carreau incisée à la sanguine et pierre noire, sur deux feuilles de papier assemblées, filigrane écusson avec trois monts surmontés d'un F.

510 x 555 mm (20 x 21 <sup>6</sup>/<sub>8</sub> in.)

### *Saint Jean Évangéliste, recto ; études d'une figure debout et de jambes croisées, verso*

Sanguine, lavis de sanguine, mise au carreau incisée à la sanguine, sur deux feuilles de papier assemblées, filigrane trois monts surmontés d'une fleur de lys dans un cercle. Attribution à la plume et encre brune par une main du XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'ancien montage *del Domíniquino* n° 186.

668 x 513 mm (26 <sup>4</sup>/<sub>8</sub> x 20 <sup>2</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Francesco Raspantino ; Carlo Maratta ; peut-être Andrea Procaccini ; peut-être sa veuve Rosalia O'Moore ; collection privée.

### BIBLIOGRAPHIE

Romeo Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratta, Inventario e notizie*, Biblioteca de « L'Archiginnasio », serie II, XXXIV, Bologna, presso Nicola Zanichelli, 1928, p. 20, lot 41.



**Fig. 1** Domenichino, *Saint Luc*, fresque, Rome, église de Sant'Andrea della Valle.

Ces deux spectaculaires projets, inédits jusqu'à aujourd'hui, sont préparatoires à des pendentifs (fig. 1 et 2) de la coupole de l'église Sant'Andrea della Valle à Rome dont la décoration fut l'un des chantiers religieux les plus importants du court pontificat de Grégoire XV et probablement le chef-d'œuvre de Domenichino. Nommé pape en 1621, l'ancien archevêque de Bologne, Alessandro Ludovisi, favorisa naturellement les artistes de sa ville natale pour les grands travaux qu'il avait à cœur de faire réaliser. Ainsi Domenichino, dont il avait baptisé le premier fils dans l'église San Petronio de Bologne trois jours avant sa nomination au trône apostolique, fut appelé à Rome, nommé architecte du palais apostolique en avril 1621, puis chargé par le cardinal Alessandro Peretti Montalto d'une partie du décor de Sant'Andrea della Valle.

La construction de cette église de l'ordre des Théatins avait débuté en 1591 sous la direction de Giacomo della Porta. En 1608, le cardinal Montalto avait chargé Carlo Maderno de mener à bien l'achèvement des travaux. Le transept et le tambour de la coupole furent terminés en 1619-1620, la voûte du chœur en 1621, enfin la gigantesque coupole entre 1622 et 1623, avec l'ambition d'avoir achevé construction et décoration pour l'année sainte 1625. Cet objectif ne fut pas atteint et la première messe fut célébrée sous la voûte ornée seulement des stucs et des pendentifs. La façade fut ajoutée entre 1655 et 1663 par Carlo Rainaldi.



Les étapes de la décoration interne de l'église ont fait l'objet de divers questionnements. Il semblerait, comme l'affirme Bellori, que Domenichino ait dans un premier temps été chargé du décor dans sa totalité. Ce sont probablement les décès consécutifs de ses protecteurs, le cardinal Montalto et Grégoire XV, en juin et juillet 1623, qui lui firent perdre le décor de la voûte de la coupole, finalement réalisé entre 1623 et 1625 par Lanfranco. Il resta à Domenichino la charge de peindre l'abside sur le thème de l'histoire de saint André<sup>1</sup> et d'orner les quatre pendentifs de la coupole avec les quatre évangélistes. Au vu des différentes analyses menées par les historiens, ces derniers semblent avoir été réalisés entre 1624 et 1625<sup>2</sup>, après la calotte absidiale mais avant le reste des fresques, ce qui confirmerait le témoignage de Bellori qui établit que : « cominciò Domenico dalli quattro triangoli, ovvero peducci sotto la cupola con li quattro Evangelisti<sup>3</sup> » et qu'ils furent terminés « in poco più di un'anno<sup>4</sup> ». Ces pendentifs eurent beaucoup de succès et furent souvent copiés et gravés, notamment par Nicolas Dorigny et François Collignon<sup>5</sup>.

Domenichino ayant été formé à Bologne dans l'Académie des Carraches, il ne manqua pas d'appliquer la méthode apprise auprès d'eux : tous ces travaux de décoration firent l'objet d'un énorme travail préparatoire et le nombre de dessins s'y rapportant est considérable. Tout le matériel graphique du Domenichino, incluant ses propres



**Fig. 2** Domenichino, *Saint Luc*, fresque, Rome, église de Sant'Andrea della Valle.

dessins et cartons ainsi que les dessins d'autres artistes en sa possession – dont des feuilles des Carracci – furent légués après sa mort en avril 1641 à son élève napolitain Francesco Raspantino. Un inventaire précis de la collection de Raspantino fut dressé en 1664, ce qui a permis aux historiens de l'art de retracer la trajectoire d'une grande partie des feuilles de Domenichino<sup>6</sup>. Il contient quinze « histoire di lapis rosso » pour les pendentifs, qui en toute vraisemblance incluent nos dessins, tous les autres dessins pour Sant'Andrea della Valle étant à la pierre noire. En 1665, certaines feuilles furent vendues, à Pier Francesco Mola notamment, mais le cœur de la collection fut acquis par Carlo Maratta, chez lequel de nombreux connaisseurs se pressèrent pour venir l'admirer, dont Giovanni Pietro Bellori et Giovanni Battista Passeri<sup>7</sup>. L'inventaire Maratta contient un lot de dessins, « li quattro Angoli di S. Andrea della Valle, disegnati dal Domenichino, con apis rosso, finiti<sup>8</sup> », dont faisaient partie nos deux dessins.

Maratta vendit une partie de sa collection, en majorité des dessins et des cartons, à Giovanni Francesco Albani devenu Clément XI qui voulait éviter qu'ils ne soient rachetés par des étrangers ; ils finirent malgré tout par être acquis par le roi Georges III d'Angleterre et ces œuvres sont aujourd'hui à Windsor Castle. Parmi elles, cent soixante-quatorze dessins de Domenichino à la pierre noire relatifs à ses œuvres à Sant'Andrea della Valle dont une soixantaine préparatoires aux pendentifs, l'ensemble étant considéré « in terms of intrinsic aesthetic quality » comme « the peak of the collection »<sup>9</sup>. Une autre partie des dessins et tableaux de la collection de Maratta passa à ses héritiers. Son ancien assistant Andrea Procaccini, devenu peintre de cour et conseiller artistique de Philippe V aida le souverain espagnol à acquérir cent vingt-trois tableaux de la collection. Après la mort de Procaccini (1734), sa veuve Rosalia O'Moore vendit un groupe de dessins à l'Académie royale de San Fernando, entre 1772 et 1778 environ<sup>10</sup>. Parmi ces feuilles, se trouvent des dessins de Carlo Maratta, d'Andrea Procaccini, d'Andrea Sacchi, de Lanfranco et de Domenichino, notamment deux études très semblables aux nôtres, préparatoires pour les deux autres pendentifs, *Saint Marc* (fig. 3; D 2387, 475 x 553 mm, sanguine, mise au carreau) et *Saint Matthieu* (fig. 4; D 2388, 427 x 510 mm, sanguine, mise au carreau). Ces deux dessins faisaient partie, comme les nôtres, du lot de quatre dessins de la collection Maratta préparatoires





**Fig. 3** Domenichino, *Saint Marc*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.



**Fig. 4** Domenichino, *Saint Matthieu*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

aux « quattro Angoli di S. Andrea della Valle ». Tous les quatre se trouvaient sur un montage dont ils ont été séparés, qui possédait une attribution écrite par une main du XVIII<sup>e</sup> siècle : *original del Domíniquino*, avec une numérotation n° 185 et n° 186<sup>11</sup>. On trouve également cette inscription sur d'autres dessins de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, comme une feuille de caricatures de Domenichino mais encore des feuilles d'Andrea Sacchi ou de Carlo Maratta. Alfonso Perez Sanchez observe que cette inscription, espagnole, donne des attributions toujours justes<sup>12</sup>. Il pourrait s'agir d'une inscription apposée par l'un des héritiers d'Andrea Procaccini pour trier la collection, peut-être en prévision de la vente à l'Académie royale de San Fernando, ou d'autres ventes. Nos deux dessins ont en effet dû être vendus plus tard par la famille de Procaccini à des collectionneurs espagnols, comme certains dessins de Maratta, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Madrid ou à l'Academia de Bellas Artes, mais qui sont auparavant passés entre les mains de Cean Bermudez, Valentin Cardera, José de Madrazo, par exemple.

Nos deux dessins, comme ceux de l'Académie royale de San Fernando, sont très proches des œuvres finales et appartiennent au dernier stade du processus préparatoire. Le dessin préparatoire au *Saint Jean*, en particulier, présente un projet quasiment identique à la fresque et contient même des détails des stucs, dont Domenichino était également en charge. Au verso se trouvent une étude alternative et inversée de l'ange qui soutient les Écritures, ainsi qu'une étude de jambes croisées, retenue pour les jambes de saint Matthieu. Le dessin préparatoire au *Saint Luc*,

quant à lui, contient encore quelques différences non majeures mais notables : la position des angelots aux pieds du saint, ainsi que la jambe gauche de l'ange qui porte le portrait de la Vierge sont traités différemment dans la fresque.

L'usage de la sanguine, souligné dans les inventaires Raspantino et Maratta, est remarquable puisque la plupart des projets pour l'abside sont à la pierre noire, sur papier beige ou bleu. Les références au Corrège et au Parmesan outre celles, plus évidentes, à Michel-Ange, ont été signalées par John Pope-Hennessy, qui compare le pendentif représentant saint Luc à celui peint par Le Corrège dans l'église San Giovanni Evangelista de Parme représentant saint Luc et saint Ambroise. Le visage du saint Jean de Sant'Andrea della Valle est également proche de celui peint par Le Corrège dans la lunette de cette même église ; tous deux, par leur expression tournée vers le haut, leur chevelure bouclée rejetée vers l'arrière, ressemblent au buste d'Alexandre mourant<sup>13</sup>. L'usage de la sanguine pour les grands projets préparatoires aux pendentifs confirme la recherche d'une suavité et d'une douceur probablement inspirées par les œuvres peintes et dessinées du Corrège.

L'itinéraire d'une grande partie des dessins de Domenichino est connu ; rares sont donc les feuilles inédites et significatives sur le marché. L'un des seuls dessins véritablement importants de l'artiste passés en vente est une étude pour le *Martyre de saint André*, autrefois dans la collection du marquis de Calvière<sup>14</sup>. Par leur taille, leur rareté et leur relation avec une commande majeure, ces deux dessins sont donc exceptionnels.



# JACOB JORDAENS

Anvers 1593 – 1678

## 7 *Mercure debout, vu de dos*

Pierre noire, sanguine, lavis de sépia, rehaussé de blanc  
Inscrit C en haut à gauche et *Rubens* en bas à droite  
464 x 283 mm (18 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 11 <sup>2</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Vente Paris, Drouot, 4 mai 1933, lot 87, illustré ; vente Paris, Drouot, 4 février 1972 (non catalogué) ; collection Jacques Petit-Horry, Paris ; vente Paris, Drouot, Audap-Godeau-Solanet, 26 juin 1987, lot 123 ; vente Amsterdam, Christie's, 25 novembre 1992, lot 542 ; vente Paris, Tajan, 7 avril 1995, lot 94 ; vente Munich, Hampel, 4 décembre 2009, lot 25 ; collection Bert Quadvlieg, Pays-Bas, jusqu'en 2018.

### BIBLIOGRAPHIE

Chantelou, « Au fil des Ventes. Comestibles et vénéneux », *Le Monde*, 8 mars 1972, p. 17 ; Roger Adolf d'Hulst, *Jordaens Drawings*, Bruxelles, Arcade, 1974, vol. I, p. 147-148, cat. A53, vol. III, n° 60, illustré ; Galerie Claude Aubry, *Dessins des Ecoles du Nord dans les collections privées françaises*, Paris, 1974, cat. 57, pl. 59, illustré ; R. A. d'Hulst, « Jordaens Drawings, Supplement I », *Master Drawings*, 18, 1980, 3, p. 363, fig. 3 ; Hervé Oursel, *Donation d'Antoine Brasseur*, catalogue d'exposition (Lille, Musée des beaux-arts, 8 mai-27 septembre 1981), Lille, 1981, p. 82.

### EXPOSITION

Paris, galerie Claude Aubry, 8 mai-1 juin 1974. Requis pour l'exposition à venir *Designed by Rubens*, qui sera organisée à la Rubenshuis, à Anvers, et dans d'autres endroits au printemps 2021.

Élève et gendre d'Adam van Noort, Jordaens fut l'un des représentants majeurs de la peinture baroque anversoise, avec Rubens et Van Dyck. Membre de la guilde de Saint-Luc de cette ville, il y demeura quasiment toute sa carrière à l'exception de quelques brefs voyages. Il ne fit pas le voyage en Italie mais il étudia les artistes vénitiens, d'après les gravures et les copies dont il disposait, ainsi que le Caravage, d'après l'original disponible dans l'église anversoise des dominicains (aujourd'hui l'église Saint-Paul), *La Madone au rosaire*. Il ne fut pas à proprement parler l'élève de Rubens mais n'échappa pas à l'influence du maître qui l'employa occasionnellement. Peintre prolifique

et extrêmement divers dans ses choix, à la tête d'un atelier important, Jordaens devint encore plus actif à la mort de Rubens en 1640, travaillant aussi bien pour les autorités religieuses que pour les grands souverains européens, parmi lesquels Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, Christine de Suède, Amalia van Solms, la veuve de Frédéric Henri d'Orange. Ses travaux pour les collectionneurs privés furent tout aussi nombreux et variés, ainsi que ses dessins, qu'il utilisait comme un immense répertoire de formes et d'idées dans lequel il puisait inlassablement pour réaliser ses grandes compositions mythologiques, allégoriques et religieuses.

Bien qu'éminemment charnel, ce Mercure vu de dos semble au premier abord avoir été inspiré par une sculpture, comme l'indique l'esquisse rapide de la base d'un socle. Il existe en effet une statuette en ivoire, autrefois dans la collection de Rubens et décrite dans l'inventaire dressé à sa mort en 1640 comme « un Mercure aussi fait d'ivoire, de l'invention de



**Fig. 1** Attribué à A. Quellinus le Vieux,  *Mercure*, ivoire, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.





Fig 2 J. Jordaens, *Mercur*e, Boston, Fogg Art Museum.

feu Mons. Rubens »<sup>1</sup>. Elle est aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (fig. 1) avec son pendant, une *Vénus au bain*, nue elle aussi, et également conçue par Rubens. Les deux statuette mesurent environ 55 cm de hauteur et ont été attribuées à Georg Petel avant qu'Alfred Schädler ne propose de les rendre au sculpteur anversois Artus Quellinus le Vieux (1609-1668) qui les aurait réalisées avant son voyage en Italie de 1635 à 1639<sup>2</sup>. Son *Mercur*e en bas-relief au Palais royal d'Amsterdam, bien qu'exécuté plus tardivement vers 1650, présente d'ailleurs des similarités avec le nôtre : le choix d'une pose tirée de la sculpture antique et le détail des longs doigts élégamment posés sur les objets tenus. Mais le nom de son professeur, François Duquesnoy (1597-1643), connu pour ses œuvres de petite taille, en ivoire, cire, terre cuite ou bronze, a également été avancé quant à la paternité de ces sculptures<sup>3</sup>.

Qui que soit leur auteur, ces sculptures sont de l'invention de Rubens, si l'on en croit le commentaire porté sur l'inventaire de sa collection. Le maître anversois a donc dû exécuter des dessins ou des projets préparatoires, qui pourrait avoir influencé Jordaens, autant que la sculpture elle-même<sup>4</sup>. Le musée du Louvre conserve en effet un dessin traditionnellement donné à Rubens représentant une *Femme vue de dos* (RF 2028). Il s'agit manifestement d'une étude préparatoire à la *Vénus*, bien qu'elle soit plus robuste. Par ailleurs, il existe une toile aujourd'hui au musée du Prado (Inv. 1658) : Rubens y a représenté *Mercur*e

de face en *contrapposto*, dans une position qui est empruntée au *Mélégre* du Vatican. Le dieu tient un caducée à la place de la bourse et le manteau accroché à ses épaules revient dissimuler pudiquement la partie inférieure de son corps. Il est possible que Rubens se soit aussi inspiré d'une gravure de Goltzius elle-même d'après Polidoro da Caravaggio<sup>5</sup>. Il semble donc plausible qu'il ait exécuté des dessins préparant la sculpture de *Mercur*e, bien qu'on ne les ait toujours pas retrouvés. Une autre feuille de Jordaens, de dimensions et techniques similaires au nôtre, est conservée au Fogg Art Museum de Cambridge MA<sup>6</sup> ; *Mercur*e y est de face cette fois, dans une position très semblable (fig. 2). Enfin, une dernière feuille peut être mise en relation avec ce groupe : conservée à Copenhague, elle présente le *Mercur*e toujours de face, un coq à ses pieds, le caducée glissé derrière le bras droit. Elle est donnée à l'atelier de Rubens après avoir été longtemps attribuée à Georg Petel<sup>7</sup>.

La feuille du Fogg Art et la sculpture sont moins chastes que l'esquisse de Rubens ; la présence du manteau qui ne couvre que les épaules tout en dévoilant le bas du corps en accentue au contraire l'effet de nudité. Grâce à sa technique graphique caractéristique, de hachures de sanguine, de pierre noire et de lavis brun associés, Jordaens parvient à donner un aspect extrêmement charnel au corps de *Mercur*e dans ces deux dessins. Le nôtre, particulièrement, semble plus proche d'un dessin d'après le modèle vivant que d'après la sculpture en ivoire, les effets de lumière sur le corps étant très réalistes.

S'agit-il donc simplement d'un dessin d'après la sculpture ? Ou peut-on imaginer que la réception de la sculpture ait entraîné une sorte d'émulation au sein de l'atelier et de l'entourage de Rubens, mettant en compétition la sculpture et le dessin quant à leur aptitude à traiter la chair et permettant toutes sortes d'interprétations et de digressions, à l'aide ou non de modèles vivants ? D'ailleurs, cette hypothèse d'une réflexion commune semble confortée par la présence du coq aux pieds de *Mercur*e dans le dessin de Copenhague : pour l'insérer dans la composition, le dessinateur a dû étirer la base de la statuette vers la gauche. De même, le caducée, qui vient se loger d'une façon un peu artificielle dans le coude de son bras croisé, semble avoir été ajouté comme une idée alternative. Quoi qu'il en soit, notre *Mercur*e de dos réapparaît, très semblable, dans *Mercur*e et *Argus*, un tableau de l'atelier de Jordaens, ce qui prouve que la réflexion menée à propos de cette sculpture par ces quelques artistes du cercle proche de Rubens a ensuite fructifié dans l'atelier de Jordaens<sup>8</sup>.



# SIMON VOUET

Paris 1590 – 1649

## 8 *Tête de vieil homme barbu*

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier beige  
200 x 145 mm (7 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

Rappelé en France par Louis XIII en 1627 après un séjour à Rome de quatorze années, Simon Vouet rapporte dans la capitale un style imprégné de culture italienne, où l'élaboration de la figure humaine s'appuie sur le dessin, instrument du travail d'après nature et fondement de tout travail pictural. L'importance donnée au dessin explique d'ailleurs en grande partie le succès rencontré par Vouet à Paris auprès des artistes de la génération suivante, de nombreux peintres ayant bénéficié de son enseignement dans les ateliers qu'il occupait au palais du Louvre.

L'importance des commandes reçues par Vouet en Italie (décors de chapelles, retables religieux), le recours à des collaborateurs dès cette période<sup>1</sup>, le fait qu'un artiste comme Claude Mellan, arrivé dans la Ville éternelle en 1624, le recherche pour l'enseignement du dessin<sup>2</sup>, la place primordiale occupée par le dessin dans la genèse de son œuvre parisien laissent à penser que l'artiste avait déjà placé cette pratique au cœur de son activité bien avant son rappel par le roi.

Si l'artiste esquisse rapidement ses compositions d'ensemble à la pierre noire ou à la sanguine relevée de lavis d'encre, il prépare les figures de ses peintures par le biais d'études de détail, réalisées à la pierre noire avec des rehauts de craie blanche qui

posent la lumière et forment des contrastes, comme c'est le cas ici sur le visage du vieillard.

L'étude ne correspond pas à une figure précise d'un tableau de Vouet mais présente des analogies avec des œuvres de la période italienne de l'artiste ou avec des œuvres exécutées peu après le retour à Paris. Témoignage de la veine réaliste de Vouet, cette tête d'homme rappelle celle de saint Jérôme dans *Saint Jérôme et l'ange* (Washington, National Gallery of Art), ou les figures de *La Vêture de saint François* (Rome, église San Lorenzo in Lucina) ou encore celles des apôtres de la Cène de Lorette (Museo Apostolico). Comme pour le visage de saint Jérôme, Vouet s'attache au rendu des rides sur le front et des plis entre les sourcils et modèle les joues à l'aide de la lumière. Le fait, d'une part, que le corpus des dessins de la période italienne demeure pour le moment fort réduit<sup>3</sup> et, d'autre part, que l'artiste utilise à de nombreuses reprises et à des années d'écart, des types de figures très semblables, empêche de dater l'étude avec certitude. La liberté d'exécution dans le rendu des cheveux et de la barbe permet un rapprochement avec certains dessins qui semblent se situer au début des années 1630 comme *La Tête de vieillard barbu de profil à droite* (Paris, musée du Louvre<sup>4</sup>) et autorise à placer notre étude de vieillard à un moment proche.



Taille réelle

# CLAUDE GELLÉE, DIT LE LORRAIN

Chamagne 1600 ou 1604/1605 – Rome 1682

## 9 *Deux mules, recto ; Étude de paysage, verso*

Plume et encre brune, lavis brun

100 x 160 mm (3 15/16 x 6 1/4 in.)

Originaire de Lorraine, comme l'indique son surnom, Claude Gellée partit pour l'Italie dans sa prime jeunesse, pour des raisons qui diffèrent selon ses biographes. Il semble qu'il ait habité Rome et Naples et travaillé pour Goffredo Wals et Agostino Tassi. Après un bref retour en Lorraine de 1625 à 1627 pour travailler chez Claude Deruet, il retourne à Rome où il s'installe définitivement. Là, il se rapproche des Fiamminghi, les peintres nordiques installés à Rome qui avaient fondé la Schioldersbent – « bande des peintres » – parmi lesquels Herman van Swanevelt, Cornelis van Poelenburgh et Bartholomeus Breenbergh étaient célèbres pour leur habitude de dessiner à l'extérieur, sur le motif. Joachim Sandrart, peintre et théoricien, principal biographe de Claude, raconte comment l'artiste « essaya par tous les moyens de pénétrer la nature, s'allongeant dans les champs avant le lever du jour et jusqu'à la nuit pour apprendre à représenter très exactement la lumière rouge du matin, l'aube, le crépuscule, les heures du soir ». Cette habitude poétique, mais fastidieuse, fut remplacée par celle de peindre directement en plein air, que lui auraient apprise Pieter van Laer et Joachim Sandrart.

Les animaux, particulièrement les vaches et les chèvres, plus rarement les mules, peuplent les tableaux de Claude Lorrain sans doute autant que les personnages et il les a dessinés en abondance. Il est facile de l'imaginer marchant dans les pâturages, dessinant le bétail sur le motif, conformément aux habitudes prises aux côtés des Fiamminghi. On dénombre environ quatre-vingts dessins d'animaux dans le corpus des œuvres graphiques de Claude. Soixante-quatre proviennent de ce que Marcel Roethlisberger appelle « *the animal album* ». Cet album, constitué vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIX<sup>e</sup>, rassemblait « sessanta due disegni rappresentanti animali e piante di Claudio Lorenese<sup>1</sup> » que la famille Odescalchi conservait dans « sei quinternetti di carta legami assieme<sup>2</sup> », selon un inventaire de 1713. Parmi les animaux de l'album, les

vaches forment la grande majorité, avec seulement six dessins de chèvres, trois dessins de mules et de moutons et quatre dessins de biches. Mis en vente par un des membres de la famille chez Sotheby's le 20 novembre 1957, l'album fut acheté et démembré par le marchand Hans Calman<sup>3</sup>. Plusieurs de ces feuilles sont aujourd'hui dans des musées ou dans des collections privées.

Parmi ces études qui datent des années 1630-1640, selon Marcel Roethlisberger, deux seulement sont directement préparatoires aux animaux, pourtant si nombreux, de ses tableaux. À l'image de cette feuille, la plupart sont de petite taille et présentent les animaux dans des postures assez simples, principalement de profil. Toutes sont dessinées de cette même écriture rapide, sommaire et presque griffue. On retrouve dans notre dessin les hachures parallèles et verticales que Claude utilise systématiquement pour évoquer le pelage des animaux, et parfois aussi, dans d'autres œuvres, la végétation, l'eau, le tronc des arbres.

Si, pour Sandrart, « il est tellement malhabile pour les figures et les animaux, ne mesurent-ils qu'un demi-pouce, qu'ils restent peu plaisants en dépit du fait qu'il y consacre beaucoup d'effort et qu'il y travaille dur, ayant dessiné de nombreuses années à Rome dans les académies d'après le modèle, d'après les statues et s'étant même appliqué plus encore aux figures qu'au paysage<sup>4</sup> », pour Baldinucci, en revanche, « les animaux à quatre membres, particulièrement le bétail, les chèvres et autres sont bien imités et terminés avec une grande affection<sup>5</sup> ». Il est vrai que ses dessins d'animaux, nombreux et parfois légèrement malhabiles par leur rapidité, témoignent tout à fait du regard attentif, intense et affectueux que porte Claude sur la nature.

Nous remercions le professeur Marcel Roethlisberger qui a confirmé l'attribution de ce dessin à Claude Lorrain.



Taille réelle

# EUSTACHE LE SUEUR

Paris 1616 – 1655

## 10 Deux études de têtes, préparatoires à saint Gervais et saint Protais

Pierre noire, sanguine, rehauts de blanc, pastel jaune  
195 X 146 mm (7 5/8 x 5 6/8 in.) ; 192 x 147 mm (7 9/16 x 5 9/16 in.)

Ces deux élégantes études de têtes sont reliées aux figures principales du grand carton de tapisserie d'Eustache Le Sueur conservé au Louvre, *Saint Gervais et saint Protais conduits devant Astasius refusent de sacrifier aux Idoles* (fig. 1). Ce carton est en rapport avec une commande de grande importance pour l'église parisienne Saint-Gervais, dont les différentes étapes, très documentées, ont été étudiées par Alain Mérot dans sa monographie consacrée à l'artiste<sup>1</sup>.

Le 24 mars 1652, les marguilliers de l'église passèrent commande, par un devis détaillé, de six tableaux et dix bas-reliefs en camaïeu pour servir à la réalisation de tapisseries à Eustache Le Sueur, alors à l'apogée de sa carrière. Le peintre, qui avait refusé de signer le devis « jusques il a eust fait le premier tableau et livré aussi sa bordure affin de reconnoistre sy il y pouvoit gagner sa vye<sup>2</sup> », réclama à l'issue de ce premier travail, en juin 1653, une augmentation qui lui fut accordée. Il s'engagea alors à réaliser les cinq autres tableaux, au rythme fixé d'un tous les six mois.

Mais au cours de la même année, il se vit confier d'importants travaux au Louvre consistant en la décoration de deux pièces de l'appartement d'Anne

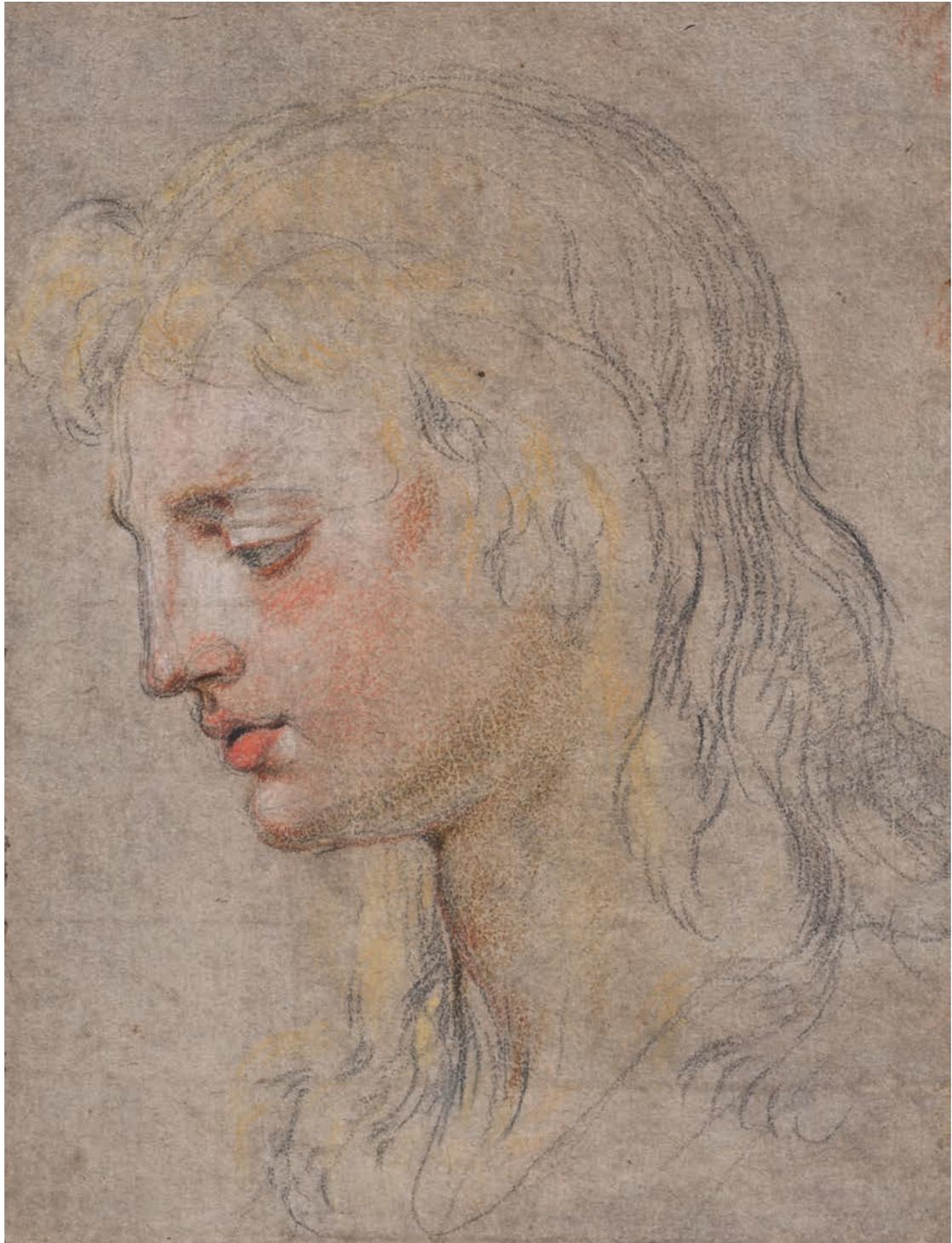


**Fig. 1** E. Le Sueur, *Saint Gervais et Saint Protais amenés devant Astasius*, détail, 1652, Paris, musée du Louvre.

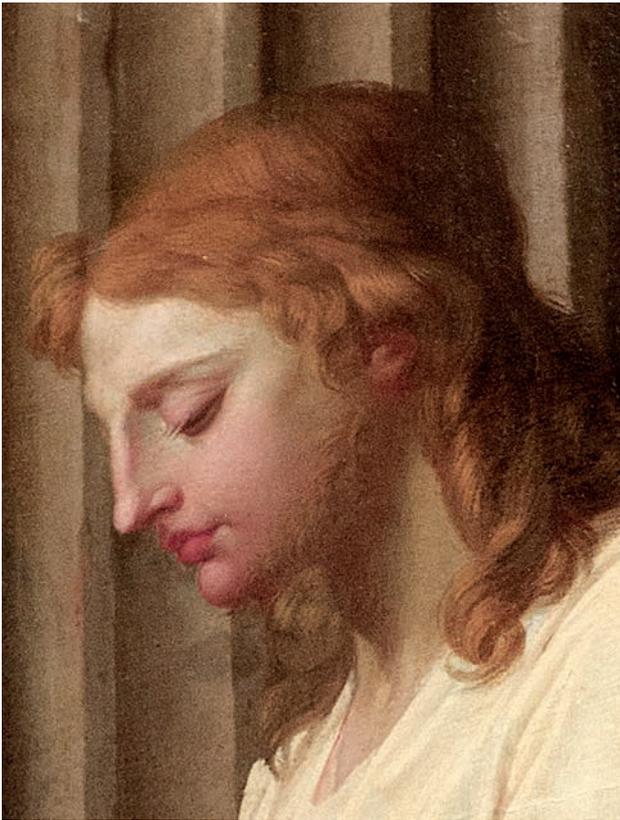
d'Autriche – la chambre de la reine mère et la salle des Bains – et celle des appartements du jeune Louis XIV. On peut donc penser que le peintre vint à manquer de temps, ce qui expliquerait qu'il ne s'attela pas au deuxième carton avant 1654-1655. Laissé inachevé à la mort de l'artiste, *La Flagellation de saint Gervais* (Musée des beaux-arts de Lyon) fut donc terminée par son beau-frère, Thomas Goussé. Sébastien Bourdon fut chargé du troisième carton qui représentait *La Décollation de saint Protais* ; Philippe de Champaigne des trois derniers, qui traitaient de l'apparition des saints martyrs à saint Ambroise, l'invention de leurs reliques et la translation de leurs corps. Les tapisseries furent réalisées par Gérard Laurent, « conducteur des manufactures de tapisserie de haute lisse pour le Roi » tel qu'il est désigné dans le contrat passé avec les marguilliers le 21 mars 1652. Les quatre premières furent livrées en 1661, les deux dernières un peu après.

La création du premier carton est documentée par l'existence de neuf dessins préparatoires, dont deux aux figures complètes des deux saints principaux – l'un est au Metropolitan Museum de New York (fig. 2), l'autre dans une collection privée (fig. 3) – et sept à d'autres figures de la composition<sup>3</sup>. Il existe également trois dessins pour les bordures des tapisseries, dont la réalisation par Le Sueur était également prévue<sup>4</sup>. Nos deux études de têtes constituent donc un ajout important dans le corpus des œuvres en rapport avec cette commande.

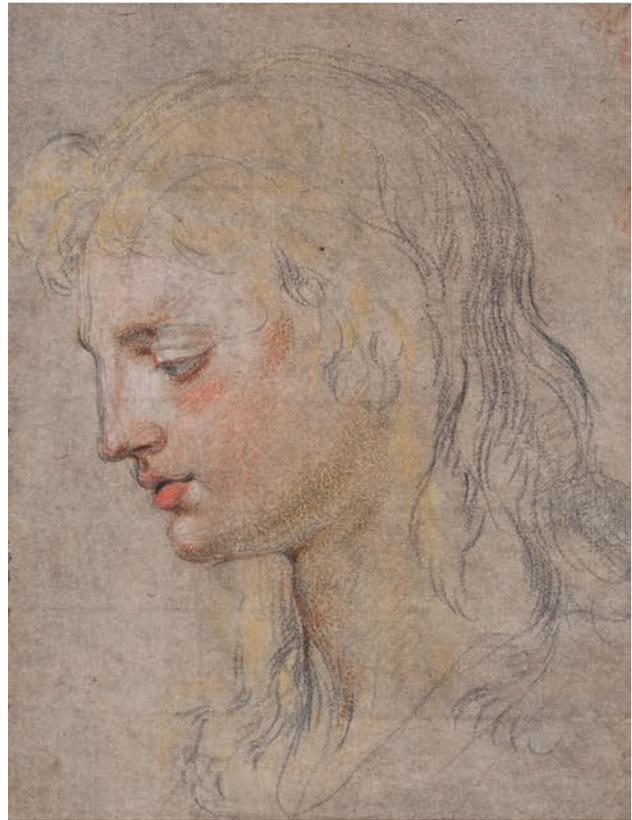
Réalisées sur un papier gris-beige aux vergeures apparentes, tout à fait typique du papier habituellement utilisé par Le Sueur, elles préparent, avec des différences, les visages des jumeaux conduits au martyre. Saint Gervais, qui marche le premier, a les yeux ouverts sur notre dessin, comme d'ailleurs sur l'étude de la figure entière du Metropolitan Museum de New York, tandis qu'ils sont baissés avec résignation sur le tableau. Quant à



Taille réelle



E. Le Sueur, *Saint Gervais*, détail, Paris, musée de Louvre.



E. Le Sueur, *Étude préparatoire pour saint Gervais*.

saint Protais, il est muni sur le tableau d'une barbe blonde, qui n'apparaît ni dans notre dessin ni dans le dessin de la figure en pied, aujourd'hui dans une collection privée.

Deux particularités font de ces feuilles des œuvres tout à fait exceptionnelles dans le corpus graphique d'Eustache Le Sueur. D'une part, ce sont des études qui ne s'attachent à représenter que le visage, son expression, sa forme, sa luminosité, indépendamment du reste du corps. L'artiste a inévitablement dû réaliser bon nombre de dessins dans ce genre, mais le catalogue de son œuvre en recense moins d'une dizaine : deux études pour la figure de Diocrès, sous deux angles différents, avec et sans le suaire, une étude pour la figure de l'enfant de chœur dans *Raymond Diocrès parlant pendant ses funérailles* (Paris, musée du Louvre), deux études de moine sur une même feuille, préparatoire à *Saint Bruno reçoit un message du pape* (Paris, musée du Louvre). L'Albertina de Vienne conserve un profil préparatoire à l'un des bergers dans *L'Adoration des bergers* du Musée

des beaux-arts de La Rochelle. Il existe encore une *Tête de jeune femme regardant vers le haut* dans une collection privée, une *Tête de vieillard* au musée du Louvre, et une *Tête de femme portant une couronne de fleurs* à l'Art Institute de Chicago, mais qui ne sont reliées à aucune œuvre peinte.

D'autre part, ces études sont absolument exceptionnelles en ce qu'elles comportent de la couleur, Le Sueur se contentant habituellement – du moins d'après ce que nous connaissons de son œuvre graphique – de rehausser la pierre noire avec de la craie blanche. Ceci peut amener à se demander, comme l'a formulé Alain Mérot, si la couleur n'a pas été posée par un assistant. Mais l'observation détaillée au microscope montre que la pierre noire, la sanguine et le pastel sont absolument entremêlés, la pierre noire passant clairement par-dessus le pastel en plusieurs endroits. Par ailleurs, la qualité remarquable de ces rehauts de couleur permet de penser à un artiste en pleine maîtrise de l'art du dessin et de la peinture. Ici, sanguine, craie blanche et pastel viennent



Taille réelle



**Fig. 2 E.** Le Sueur, *Étude pour saint Gervais*, New York, Metropolitan Museum.

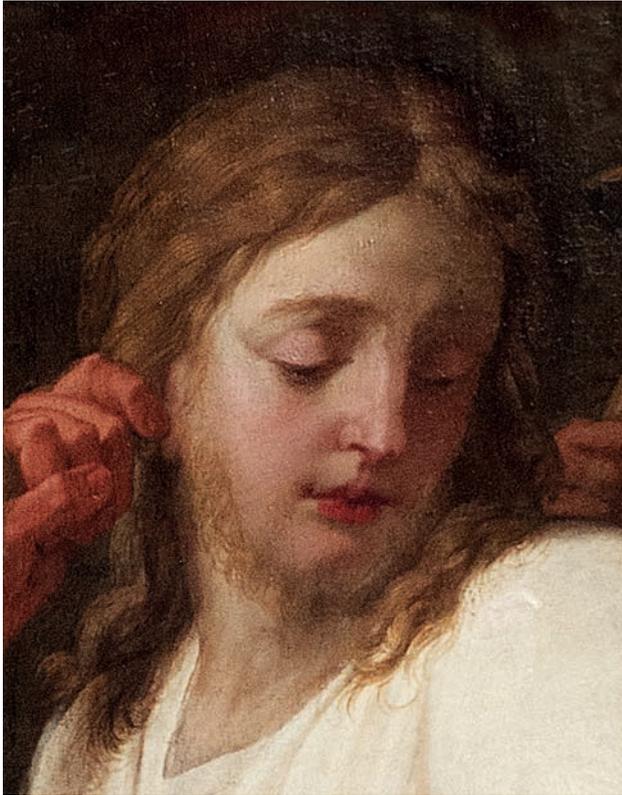


**Fig. 3 E.** Le Sueur, *Étude pour saint Protais*, Paris, collection privée.

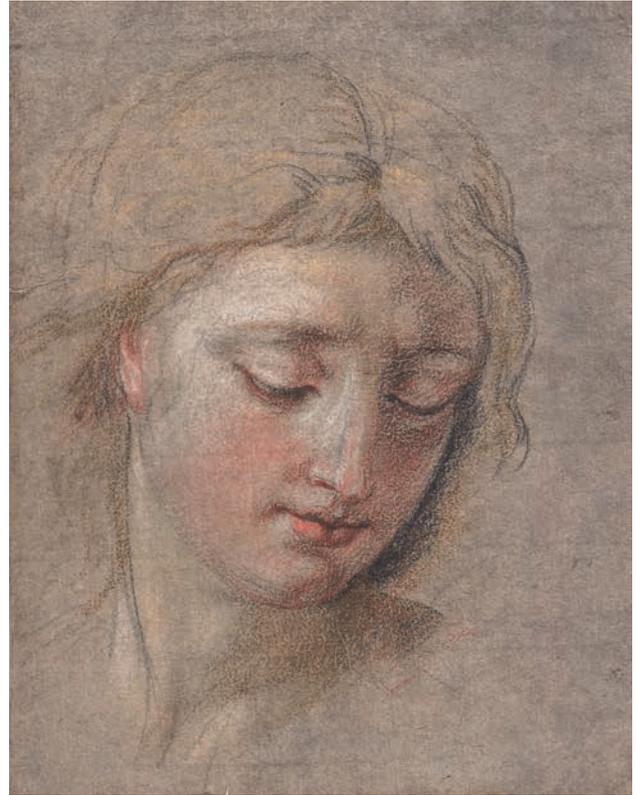
modeler avec un grand raffinement le visage esquissé par les traits de pierre noire dont la graphie est caractéristique de l'artiste et correspond tout à fait à son écriture dans les autres feuilles relatives au tableau de saint Gervais et saint Protais ou à des projets contemporains. Les visages sont colorés avec une délicatesse qui rappelle sa façon de poser les couleurs en peinture : les lèvres sont très rouges tandis que les joues, les narines, l'arête du nez et les oreilles sont rosées, les tempes et les pans du nez plus clairs, ici éclaircis par la craie blanche. Le pastel jaune dans les chevelures permet d'évoquer la blondeur des saints martyrs. Les paupières sont cernées de rouge, comme dans ses tableaux. Tout évoque dans cette façon de faire, outre les saints du carton, l'ange qui apparaît sur *L'Annonciation* du musée du Louvre et celle du Museum of Art de Toledo, Ohio, ou encore les muses de l'hôtel

Lambert, toutes ces œuvres datant, comme nos dessins, du début des années 1650.

Bien qu'inattendu dans l'œuvre graphique d'Eustache Le Sueur, l'usage de la couleur n'est pas totalement illogique. Simon Vouet, son maître, dessinateur coutumier de la pierre noire, a lui aussi occasionnellement coloré ses portraits ou études de visage, reprenant peut-être par là l'ancienne tradition des portraitistes français, Jean et François Clouet et plus tard Daniel Dumonstier. La façon délicate et économe de poser la couleur dans ces deux œuvres est d'ailleurs plus proche de la tradition du portrait coloré de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en France que du pastel riche et moelleux tel qu'il se développera dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les élèves de Vouet ont, à leur tour, été attirés par cette technique qui permet de donner vie au visage dessiné. Parmi eux, Charles



E. Le Sueur, *Saint Protais*, détail, Paris, musée de Louvre.



E. Le Sueur, *Étude préparatoire pour saint Protais*.

Le Brun, qui a utilisé le pastel pour ses portraits de Louis XIV ou pour des études de personnages comme la *Femme ailée volant vers la droite* du musée du Louvre (Inv. 28867). Charles et Antoine Coyppel ont ensuite fait l'usage quasi systématique du mélange sanguine, pierre noire, craie blanche. Il serait finalement étrange de penser que Le Sueur se soit catégoriquement empêché de dessiner autrement qu'à la pierre noire. Alain Mérot a, dans sa monographie, analysé le rapport du peintre à la couleur ; si, dès son vivant, il n'est pas considéré comme un coloriste au sens vénitien du terme, il apparaît tout de même que sa science de la couleur, savamment dispensée dans « des mélanges légers, vagues et précieux »<sup>5</sup> n'est pas passée inaperçue aux yeux des commentateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, artistes et théoriciens. Pour dissiper un malentendu qui

voudrait que le peintre ne se soit jamais intéressé à la couleur, Alain Mérot le qualifie d'« harmoniste ». Que Le Sueur se soit au contraire préoccupé du coloris, et ce dès l'étape du dessin, apparaît sur une feuille du Louvre (Inv. 30 683), que l'historien de l'art date autour de 1652 : préparatoire au *Moïse sauvé* conservé à Betchworth dans le Surrey (The Old House), elle porte un commentaire de couleur, « vert laqué dessous vert », inscrit par l'artiste. Il se peut aussi qu'une raison d'ordre pratique soit à l'origine des véritables unicums que constituent ces dessins colorés : dans un projet comme celui de Saint-Gervais, qui impliquait des tableaux d'une dimension exceptionnelle (3,57 x 6,84 m), une production en tapisserie et la nécessaire intervention d'assistants, poser des informations de couleurs sur les dessins préparatoires avait sans doute une utilité technique non négligeable.

# PIERRE-PAUL SEVIN

Tournon 1650 – 1710

## 11 *Projet de monument funéraire pour Gaston de Foix-Nemours*

Plume et encre brune, gouache et or sur vélin collé sur panneau

Signé et daté *p. Sevin inventit 1670* en bas à gauche

Longue inscription latine signée par *A.N. Amelot. Gall. Leg./ad Ven. secret* en bas au centre

420 x 280 mm (16 ½ x 11 in.)

### PROVENANCE

Collection Defer-Dumesnil (L. 739) ; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, les 10-11-12 mai 1900, lot 210.

### BIBLIOGRAPHIE

*Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens exposés au Musée des arts décoratifs en 1880*, Paris, Imprimerie de publications périodiques, 1880, p. 99 ; Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Louvre éditions et Somogy, Paris, 2013, p. 223-225.

### EXPOSITION

Paris, Musée des arts décoratifs, 1880, n° 368.

Né à Tournon, Pierre-Paul Sevin fut formé par son père au métier de peintre décorateur. De 1666 à 1672, il visite Milan, Venise et Rome où il s'installe quelque temps et travaille à de nombreux dessins de feux d'artifice et de festivités pour Clément IX et Christine de Suède. De retour à Paris en 1673, il ouvre un atelier et travaille aux côtés des Jésuites et notamment du père Ménestrier, peintre de décors, d'allégories, de devises et d'emblèmes, d'origine lyonnaise. En 1677, Sevin rentre à l'Académie de Saint-Luc. Il ne sera jamais admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture mais cela ne l'empêchera pas de recevoir beaucoup de commandes : des miniatures, comme celles que Louis XIV lui aurait demandées pour madame de Montespan ; des frontispices, almanachs et madrigaux ornés ; des décors comme la voûte de l'église Sainte-Catherine rue Saint-Denis ou les boiseries du parlement de Dombes ; des décors éphémères pour les pompes funèbres et les entrées solennelles ; des machines de feu d'artifice. En 1679, il devient le peintre officiel du cardinal de Bouillon, selon une mention de Ménestrier<sup>1</sup>. En se fondant sur l'existence de cinquante-quatre dessins préparatoires conservés à l'Ensba, ainsi que sur le témoignage d'une biographie anonyme, Damien Chantrenne lui

a rendu les décors de la cour du collège des jésuites de Lyon, aujourd'hui détruits mais connus par la description du père Ménestrier<sup>2</sup>.

De cet artiste fécond, il subsiste aujourd'hui un bon nombre de dessins, mais un peu moins d'une quinzaine de gouaches. Funéraires ou cérémonieuses, elles commémorent les grands événements du règne de Louis XIV avec un raffinement rare. Celle-ci représente un monument funéraire en l'honneur de Gaston de Foix. Après sa mort à Ravenne en 1512, la dépouille du « Foudre d'Italie » fut placée dans le dôme de Milan, puis transportée dans l'église Sainte-Marthe après le départ des Français. En 1515, François I<sup>er</sup> commanda un mausolée aux sculpteurs Polidoro et Agostino Busti, projet qu'ils ne purent mener à son terme, les Français perdant définitivement le duché de Milan en 1522. Le mausolée de notre gouache est un donc un monument imaginaire, conçu en collaboration avec le mémorialiste et historien Abraham-Nicolas Amelot de La Houssaye (1634-1706) comme l'indique la présence de sa signature au-dessous du texte en latin. La datation de cette gouache, 1670, correspond à la période du voyage en Italie de Sevin, durant lequel il a rencontré Amelot de La Houssaye. Ce personnage érudit et fantasque avait été officiellement nommé ambassadeur de France à Venise de 1669 à 1671, mais fut en réalité déchu de ses fonctions avant même de les avoir prises pour avoir commis un vol de document. Dans son *Tacite avec des notes politiques et historiques* publié à de nombreuses reprises, l'historien évoque Gaston de Foix, mort d'avoir voulu poursuivre des ennemis déjà vaincus<sup>3</sup>. Lors de l'exposition du Musée des arts décoratifs de 1880, ce dessin était exposé non loin de l'un des dessins d'Agostino Busti, préparatoire au véritable monument funéraire de Gaston de Foix<sup>4</sup> provenant de la collection du duc d'Aumale et aujourd'hui au musée Condé de Chantilly (Inv. DE 115).



VASTONI FOXIO  
DVCI NEMORENSI,  
LVDOV. XII. GALLEGIS  
EX SORORE NEPOTI.

QVI Helvetiis & Mediolanensi agro pulsus,  
Bononia Pontificiorum & Hispanorum obsidione  
liberata, recepta de Venetis Brixia, ac demum  
Cae quae gloriae suae deest, fusis ad Ravennam  
Papae, Hispaniae Regis, Venetaeque Reip. Copiis,  
Omnis felicitatis numeros Impleuisset, nisi  
Victoria vni quam frui maluisset.  
Obijt Princeps Immortalitate dignus  
Ipsa Dominica Resurrectionis Dni.  
Anno Sal. M. DC. XII. Etatis Verò suae. XXIV.

# GIUSEPPE MARIA ROLLI

Bologne 1645 – 1727

## 12 *Allégorie de l'Écosse*

Plume et encre brune, rehauts de sanguine et rehauts de blanc dans le visage

Inscrit *Canuti* en bas à gauche

384 x 296 mm (15 ¼ x 11 ¾ in.)

### BIBLIOGRAPHIE

Ebria Feinblatt, « Some Drawings by Giuseppe Rolli identified », *Master Drawings*, vol. 20, n° 1, Master Drawings Association, printemps 1982, p. 25-28 et 76-85, planche 34.

Cette feuille, exceptionnelle par son échelle imposante et par son dynamisme, est une étude préparatoire à l'un des quatre médaillons allégoriques qui entourent *L'Apothéose de la famille Marescotti*, peinte par Giuseppe Maria Rolli en collaboration avec son frère le quadraturiste Antonio Rolli sur le plafond du salon de bal du palais Marescotti à Bologne, vers 1687-1709. Zanotti, qui évoque ces décors fastueux, précise qu'ils valurent à Giuseppe Maria Rolli « beaucoup d'honneur<sup>1</sup> ». Le palais, modernisé vers 1680 par son propriétaire Raniero Marescotti, fut décoré par les meilleurs artistes bolonais de l'époque, Domenico Maria Canuti, Marcantonio Franceschini et Rolli. Le musée des Offices à Florence conserve une autre étude en rapport avec ce décor, sous une ancienne attribution à Canuti.



**Fig. 1** G. Rolli, *L'Écosse*, fresque, Bologne, palais Marescotti.

Les quatre médaillons sont des personnifications de lieux en rapport avec l'histoire de la famille. Le médaillon que prépare notre dessin représente l'Écosse (fig. 1), pour rappeler les origines anciennes de la famille. Au VIII<sup>e</sup> siècle, en effet, un guerrier écossais du clan Douglas, connu en Italie sous le nom de Mario Scotto, aurait combattu les Lombards aux côtés de Charlemagne. Fervent catholique et défenseur du pape, il aurait participé à plusieurs campagnes militaires contre les Saxons, avant de se marier et de s'installer en Italie. La famille aurait ensuite essaimé dans plusieurs villes italiennes, parmi lesquelles Bologne, Rome et Sienne, que l'on identifie dans les trois autres médaillons.

Giuseppe Maria Rolli, parfois appelé Gioseffo Roli dans les sources anciennes<sup>2</sup>, fut un élève de Giovanni Battista Cacciotti puis du plus célèbre Domenico Maria Canuti (1626-1684) dont l'apprentissage auprès de l'Albane, de Guido Reni et de Guercino avait été strictement bolonais. Giuseppe Maria Rolli et son frère se firent connaître par leurs décors illusionnistes à grande échelle dans les églises San Bartolomeo (1689), San Paolo Maggiore (1695-1699) et San Giovanni dei Fiorentini (1699) ainsi que dans les palais Marescotti et Brazzetti, dans la Casa Ranuzzi et la Casa Mitiani Isolani. Ils menèrent également d'autres projets à Pise ainsi qu'en Allemagne, où ils voyagèrent en 1704 selon Luigi Crespi<sup>3</sup>, pour décorer le château Rastatt du prince de Baden. Rolli semble avoir cessé de peindre quelque temps après avoir reçu en héritage confortable un commerce prospère mais il fut obligé de se remettre à la peinture dans ses dernières années, avec moins de succès<sup>4</sup>.

Le style de cette feuille, éminemment graphique par l'usage à la fois décoratif et vigoureux de la plume et de l'encre brune, doit beaucoup à la manière de Canuti et, comme la plupart des dessins de Rolli, se rattache à une tradition typiquement bolonaise du dessin.



# MARCO RICCI

Belluno 1676 – 1730

## 13 *Paysage d'hiver*

Gouache sur papier

318 x 460 mm (15 x 18 1/2 in.)

### EXPOSITION

Londres et New York, Jean-Luc Baroni Ltd., *An Exhibition of Master Drawings and Paintings*, 2010, cat. 14.

Marco Ricci fit probablement son apprentissage dans l'atelier de son oncle Sebastiano Ricci, à la fin des années 1690. Impliqué dans le meurtre d'un gondolier lors d'une rixe de taverne, il s'enfuit à Split en Dalmatie, où il entra dans l'atelier d'un paysagiste local<sup>1</sup>. Après quatre ans d'exil, il retourna à Venise en 1700 et trouva du travail en tant que peintre de paysages pour le théâtre. En 1705, il peignit l'eau et les rochers d'une œuvre aujourd'hui perdue d'Alessandro Magnasco, sous l'influence duquel sa technique devint bientôt plus libre et fluide. En 1708, il partit à Londres avec Charles Montagu, quatrième comte de Manchester. Un détour par les Pays-Bas permit à Ricci de découvrir l'art hollandais qu'il assimila dans ses œuvres tout en conservant comme modèles les grands peintres de paysage du <sup>xviii</sup> siècle, Salvator Rosa, Gaspar Dughet et Claude Lorrain. En Angleterre, il réalisa des décors pour l'opéra et produisit de savoureuses caricatures de chanteurs et d'autres participants. Entre 1709 et 1710, il travailla aux décors des demeures du comte de Manchester à Londres et à Kimbolton, ainsi qu'à ceux de Castle Howard. Hormis un court séjour à Venise pendant l'hiver 1711-1712, l'artiste demeura à Londres jusqu'en 1716. Enfin de retour dans sa ville natale, Ricci conçut de nombreux projets de scène et collabora à plusieurs reprises avec son oncle Sebastiano. Leur plus grand mécène fut Joseph Smith, qui réunit quarante-deux peintures, cent cinquante dessins de paysages, projets de théâtre et caricatures, qu'il fit graver en 1743 par Anton Maria Zanetti. Marco Ricci fut aussi graveur et réalisa des eaux-fortes de paysages dont on ne connaît que trente-trois exemples. Ses gravures autant que ses peintures de paysages s'avèrent cruciales dans le développement de ce genre au <sup>xviii</sup> siècle, influençant des artistes comme Canaletto, Michele Marieschi, Francesco Guardi, Giuseppe Zais,

Francesco Zuccarelli et Giovanni Battista Piranesi.

La moitié de l'œuvre de Ricci est constitué de cent cinquante petits paysages d'environ 30 x 45 cm, à l'exception d'une poignée d'entre eux, aux couleurs vives et lumineuses, peints *a tempera* principalement sur peau de chevreau, plus rarement sur papier. L'œuvre présentée ici est un superbe exemple de paysage d'hiver. La peinture y est apposée avec maîtrise et délicatesse, dans des tonalités éclatantes et des coloris soutenus, produisant une onctuosité et une profondeur de texture particulièrement adaptées à l'atmosphère gelée de la scène. Le givre blanc qui recouvre les branches nues de l'arbre est si délicatement exécuté que celles-ci semblent cristallisées par le froid mordant. L'influence de l'art hollandais se révèle non seulement par le sujet de l'œuvre mais aussi par de petits détails comme le groupe d'hommes brisant la glace au milieu de la rivière et les patineurs dans le lointain. D'autres motifs, comme les deux cavaliers enveloppés dans leurs tabards, sont typiquement issus du répertoire de figures de l'artiste. On les retrouve dans trois autres paysages enneigés, dont deux *a tempera* sur papier respectivement conservés dans une collection privée à Londres<sup>2</sup> et dans la collection royale de Windsor<sup>3</sup> et le troisième, à l'huile, dans la collection Locatello à Venise<sup>4</sup>. La rivière gelée, les arbres givrés et les personnages ramassant du bois réapparaissent aussi dans les deux œuvres *a tempera*, tandis que la charrette tirée par deux bœufs est utilisée dans la peinture de Windsor. Ces trois œuvres sont typiques de la maturité de l'artiste et ont été datées entre la deuxième et la troisième décennie du <sup>xviii</sup> siècle par Annalisa Scarpa Sonino dans la monographie qu'elle a consacrée à Ricci. Une datation similaire semble appropriée pour l'œuvre ici étudiée, dont la plus grande réussite tient probablement à l'utilisation atmosphérique des couleurs et à la fidèle retranscription de l'hiver comme phénomène naturel et météorologique, « avec ses branches dénudées et couvertes de neige, son ciel plombé, ses eaux gelées<sup>5</sup> ».







# GIOVANNI ANTONIO CANAL, DIT CANALETTO

Venise 1697 – 1768

## 14 *Le Couronnement du doge sur l'escalier des Géants du Palais ducal à Venise*

Plume et encre brune, trois teintes de lavis gris, rehauts de blanc sur pierre noire, encadrement original à la plume et encre brune

389 x 554 mm (15 1/4 x 21 3/4 in.)

### PROVENANCE

Probablement commandé par Ludovico Furlanetto à Venise ; découvert par Sir Richard Colt Hoare, 2<sup>nd</sup> baron, chez un libraire de Venise (probablement Furlanetto), vers 1787-1789 ; de là par succession à Stourhead dans le Wiltshire à Sir Henry Ainslie Hoare, 5<sup>e</sup> baron (1824-1894) ; vente de l'héritage de Stourhead, Londres, Christie's, 2 juin 1883, lot 28, à Grindley, au nom d'un membre de la famille Hoare ; A.H Hoare à Ovington Park dans le Hampshire, par succession dans la famille Hoare jusqu'en 2005 ; collection privée (prêté au cours des dernières années au département des Estampes et des Dessins du British Museum).

### EXPOSITIONS

Venise, Fondation Giorgio Cini, *Disegni Veneti di collezioni inglesi*, 1980, catalogue d'exposition, n° 111 ; Venise, Fondation Giorgio Cini, Canaletto. *Disegni – Dipinti – Incisioni* (catalogue par Alessandro Bettagno), 1982, p. 51-2, n° 66).

### BIBLIOGRAPHIE

- Sur le présent dessin

Sir R. Colt Hoare, Bart, *Modern Wilts – Hundred of Mere*, London 1822, p. 75 ; W. G. Constable & J. G. Links, *Canaletto. Giovanni Antonio Canal (1697-1768)*, première édition, 1976, p. 483, n° 632 ; 3<sup>e</sup> édition, Oxford, 1989, vol. II, p. 528, n° 632, reproduit dans vol. I, pl. 115.

- Sur la série de dessins des *Feste Ducali* de Canaletto

Sir R. Colt Hoare, *Modern Wilts – Hundred of Mere*, Londres, 1822, p. 75 ; K.T. Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford et Londres, 1948, p. 18 ; F.J.B. Watson, *Canaletto*, Londres, 1949, p. 20-21 ; J. Byam Shaw, *The Drawings of Francesco Guardi*, Londres, 1951, p. 19 ; F.J.B. Watson catalogue d'exposition, *Eighteenth Century Venice*, Whitechapel Art Gallery, Londres, et Museum and Art Gallery, Birmingham, 1951, p. 12,

sous le n° 5 ; V. Moschini, *Canaletto*, Londres et Milan, 1954, p. 48-50 ; V. Moschini, *Francesco Guardi*, Londres, 1956, p. 28 ; R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Settecento*, Venise et Rome, 1960, p. 111 ; W.G. Constable, *Canaletto*, Oxford, 1962 (et éditions ultérieures révisées par J. G. Links), I, p. 152, pl. 115 ; II, n°s 630 et 632 ; V. Moschini, *Canaletto [The Great Masters of Drawing]*, Milan, 1963, p. 14 (édition italienne, Milan, 1978, p. 13) ; P. Zampetti, catalogue d'exposition *I Vedutisti Veneziani del Settecento*, Palazzo Ducale, Venise, 10 juin-15 octobre 1967, p. 180, n° 83, et p. 182, n° 84 ; Catalogue d'exposition *Fantasy and Reality in Eighteenth Century Venice : An Exhibition of Fine Venetian Engravings*, Thos. Agnew & Sons, Londres, 19 avril-14 mai 1971, n°s 184 et 186 ; P. Rosenberg dans le catalogue d'exposition *Venise au dix-huitième siècle : Peintures, dessins et gravures des collections françaises*, Orangerie des Tuileries, Paris, 21 septembre-29 novembre 1971, p. 77 ; P. Zampetti, *A Dictionary of Venetian Painters. Volume 4. 18<sup>th</sup> Century*, Leigh-on-Sea, 1971, p. 24 ; F. Rusk Shapley, *Paintings from the*



Fig 1.G. B. Brustolon, gravure d'après *Le Couronnement du doge sur l'escalier des Géants* de Canaletto.



*Samuel H. Kress Collection : Italian Schools XVI-XVIII Century*, Londres, 1973, p. 163, n° K433 ; T. Pignatti, catalogue d'exposition *Venetian Drawings from American Collections*, National Gallery of Art, Washington ; Kimbell Art Museum, Fort Worth ; et St. Louis Art Museum, 1974-1975, p. 50, n° 104 ; F. Rusk Shapley, *National Gallery of Art, Washington : Catalogue of the Italian Paintings*, Washington, 1979, I, p. 106-107 ; C. Lazzaro, catalogue d'exposition *Eighteenth-Century Italian Prints*, Stanford Art Gallery, Stanford University, Californie, 16 décembre 1980-2 mars 1981, p. 19, n° 20 ; J.G. Links, *Canaletto*, Oxford, 1982, p. 212, 215 et 222 ; 2<sup>nd</sup> ed., Londres, 1994, p. 233, 235 et 239 ; D. Succi dans le catalogue d'exposition *Da Carlevarijs ai Tiepolo : Incisori veneti e friuliani del Settecento*, Palazzo Attems, Gorizia, et Museo Correr, Venise, 1983, p. 81 et 89, n° 59 ; A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milan, 1985, II, p. 491, fig. 525 (L'escalier des Géants), et p. 767, n° D 221 et D 223, tous deux illustrés. A. Bettagno, « Fantasy and Reality in Canaletto's Drawings » dans le catalogue d'exposition *Canaletto*, Metropolitan Museum of Art, New York, 30 octobre 1989-21 janvier 1990, p. 50 ; K. Baetjer et J.G. Links dans *ibid.*, p. 347-348 ; M. Azzi Visentini dans le catalogue d'exposition *Francesco Guardi : Vedute Capricci Feste*, Isola di San Giorgio Maggiore, Venise, 28 août-21 novembre 1993, p. 177 et 188 ; G. Knox, « Four Canaletti for the Duke of Bolton. And two "Aide-memoire" », *Apollo*, CXXXVIII, n° 380 (New Series), octobre 1993, p. 249 ; D. Succi, *Francesco Guardi : Itinerario dell'avventura artistica*, Milan, 1993, p. 83 ; J.G. Links dans le catalogue d'exposition *The Glory of Venice : Art in the Eighteenth Century*, Royal Academy of Arts, Londres, et National Gallery of Art, Washington, 1994-1995, p. 243 ; R. Bromberg dans *ibid.*, p. 440 ; J.G. Links dans le catalogue d'exposition *Splendori del Settecento Veneziano*, Venise, 26 mai-30 juillet 1995, p. 283 ; A. Perissa Torrini dans *ibid.*, p. 438, sous le n° 160 ; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto : Il Settecento*, I, ed. M. Lucco et al., Milan, 1995, p. 507-508 ; F. Pedrocco, *Canaletto and the Venetian Vedutisti*, New York, 1995, p. 70 ; J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven et Londres, 1997, p. 504 ; L. Urban dans le catalogue d'exposition *Venezia da Stato a Mito*, Fondazione Giorgio Cini, Venise, 30 août-30 novembre 1997, p. 360, n° 41 ; F. Magani dans le catalogue d'exposition *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, Chiesa di San Francesco,

Udine, 24 octobre 1997-15 février 1998, p. 47 et 210, n° 21 ; D. Bomford et G. Finaldi, catalogue d'exposition *Venice through Canaletto's Eyes*, National Gallery, Londres, York City Art Gallery, et Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, 1998-1999, p. 53 ; N. Volle dans le catalogue d'exposition *Settecento : Le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle exposées dans les collections publiques françaises*, Musée des beaux-arts, Lyon, et Palais des beaux-arts, Lille, 2000-2001, p. 116 (affirmant de façon fautive que les dix dessins de la série se trouvent au British Museum) ; T. Pignatti, *Antonio Canal detto il Canaletto*, ed. Florence, 2001, p. 172, 176 et 180 ; J. Hedley, « Visions of Venice : Four newly conserved Venetian views by Francesco Guardi (1712-93) at the Wallace Collection », *Apollo*, CLV, n° 481 (New Series), mars 2002, p. 42 ; J. Hedley, *Visions of Venice : The conservation of five Venetian view paintings at the Wallace Collection*, Newnham, 2002, p. 11 ; F. Pedrocco, *Visions of Venice : Paintings of the 18<sup>th</sup> Century*, Londres et New York, 2002, p. 203 ; S. Duffy et J. Hedley, *The Wallace Collection's Pictures : A Complete Catalogue*, Londres, 2004, p. 68 ; B.A. Kowalczyk, catalogue d'exposition *Canaletto : Il trionfo della veduta*, Palazzo Giustiniani, Rome, 12 mars-19 juin 2005, p. 264<sup>1</sup>.



**Fig 2.** Sir Richard Colt Hoare, 2<sup>nd</sup> baronnet, dans sa bibliothèque, les dessins de Canaletto accrochés de chaque côté du portrait du doge Pietro Landi. Aquarelle par Francis Picking vers 1820.

Ce dessin de grand format, magnifiquement préservé, issu d'une longue lignée de collectionneurs anglais, est considéré comme l'une des plus belles œuvres sur papier jamais réalisée par Canaletto. Il fait partie de la grande série originale décrivant les cérémonies et les fêtes des doges, les *Feste Ducali*, illustrant l'élection et l'installation du doge, ainsi que les fêtes vénitienes qu'il dirigeait tout au long de l'année. Les dessins ont été conçus comme des œuvres achevées de grand format, et furent ensuite gravés dans le même sens par Giovanni Battista Brustolon (1712-1796) (fig. 1). Il existe aujourd'hui dix dessins de cette série : quatre sont conservés au British Museum et deux à la National Gallery de Washington<sup>2</sup>. Canaletto prit plaisir à décrire la foule vénitienne, les monuments et les traditions de la ville. Par son échelle et sa composition complexe, c'est ici l'une de ses plus ambitieuses représentations de la ville. La minutie des détails ainsi que le rendu de l'ombre et de la lumière animent la scène d'une façon captivante : ils mettent en valeur l'incroyable profusion des éléments architecturaux de la façade, la monumentalité des sculptures de Sansovino, l'animation des spectateurs assistant à la scène depuis les rebords des fenêtres et des balustrades, jusqu'à celle des chiens errant au travers de l'assemblée bigarrée des habitants de la Sérénissime.

Si la précision architecturale est au cœur de l'art de Canaletto, les représentations d'événements historiques s'y font plutôt rares. Le grand escalier cérémoniel, l'escalier des Géants, menant à la cour centrale du palais des Doges, est le point focal de la scène qui fut la troisième de la série à être gravée. Les innombrables figures de spectateurs et de gardes rapetissent au fur et à mesure que sont gravés les escaliers : il faut alors deviner la minuscule figure du doge, au-dessus duquel est maintenue un chapeau – la corne ducale. Sa formation initiale auprès de son père scénographe a pu encourager Canaletto à composer la scène avec le plus d'esprit et de sens dramatique possible. En insérant le spectateur dans l'événement représenté, et à travers l'extraordinaire richesse des détails qu'il décrit, Canaletto exprime tout la vivacité et la magnificence de la ville et de ses traditions cérémonielles.

La série des fêtes ducales est tardive dans la carrière de Canaletto ; leur commanditaire pourrait être l'éditeur et libraire Ludovico Furlanetto. La dimension des dessins et leur extraordinaire qualité indiquent l'importance du projet. Canaletto était

particulièrement fier de ses capacités de dessinateur dans ses dernières années comme le montre une inscription sur un dessin plus ou moins contemporain conservé à Hambourg : « *I Zuane Antonio da Canal, Have made the present drawing [...] at the age of 68 Years Without Spectacles. The year 1766* ». L'ingéniosité des compositions est attestée par le succès immédiat que reçurent les gravures et la série de peintures correspondante, réalisée par Francesco Guardi d'après les estampes<sup>3</sup>. Les huit premières gravures furent mises en vente par l'éditeur Ludovico Furlanetto en mars 1766. Quatre mois plus tard, il fit agrandir la série à douze planches. On ne connaît ni l'ordre de réalisation des dessins, ni même l'année durant laquelle le travail débuta, mais comme l'un des dessins de Washington, *Le Doge assiste au Jeudi Gras sur la Piazzetta*, montre les armes du doge Alvise Mocenigo IV qui fut élu en 1763, on peut supposer qu'il s'agit d'une année particulièrement importante, et donc celle de cette série. L'année 1763 est aussi celle de l'élection, tardive, de Canaletto à l'Académie de Venise. Les dessins seraient-ils une riposte destinée aux académiciens qui avaient négligé le travail de Canaletto, probablement en le catégorisant comme peintre de *vedute*<sup>4</sup> ? À moins que l'œuvre peinte par Canaletto en 1760 à l'occasion d'une cérémonie triomphale annuelle, *Le Retour du doge au Bucentaure, le jour de l'Ascension* (Dulwich Picture Gallery, Londres), n'ait été le catalyseur de la série de dessins. Il n'y a pas de traces des onzième et douzième dessins de la série et les *Feste Ducali* furent probablement sa dernière grande commande. En fait, des douze estampes, seules dix ont été gravées de façon certaine d'après des dessins de Canaletto, ou d'après des copies inversées pour la gravure<sup>5</sup>. Aucune peinture attribuée à Canaletto n'a été réalisée à partir des compositions<sup>6</sup> et à en juger par les différences dans le caractère des gravures, les deux modèles manquants pourraient être des tableaux de Francesco Guardi<sup>7</sup>. Le marchand vénitien Giovanni Maria Sasso fit remarquer à Sir Abraham Hume dans une lettre de 1789 « *che sono Belli quanto quadri* », et en effet, les gravures de Giovanni Battista Brustoloni, l'un des plus grands graveurs de Canaletto, portent la lettre « *Antonius Canal pinxit* » et non pas l'habituel *delineavit*. L'extraordinaire talent et le plaisir artistique que l'on peut observer dans l'œuvre présente attestent nettement que Canaletto était alors au sommet de ses capacités de dessinateur, comme l'écrivit William Georges Constable : « *The Feste Ducali [...]*

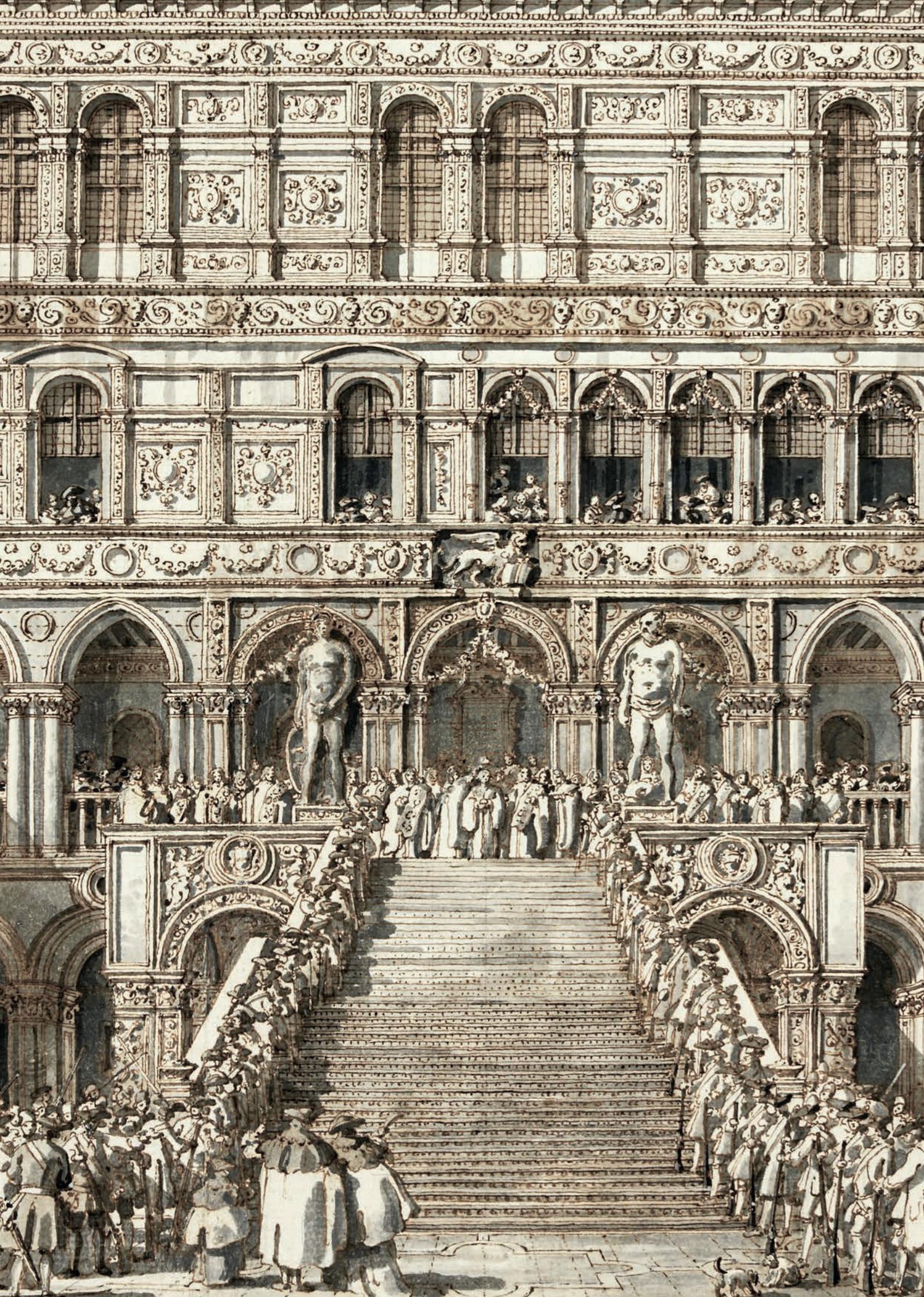
sont aussi élaborés que tous les dessins de Canaletto [...]. En même temps, ils résultent en grande partie d'une série de gestes d'une extrême dextérité graphique, réalisés dans le cadre de modèles habilement artificiels<sup>8</sup>. »

L'ampleur du succès de Canaletto s'appréhende mieux en réalisant qu'à sa mort en 1767, des mille cinq cents peintures et dessins de sa main, seulement vingt-huit restaient invendus dans son atelier. Et pourtant, selon Joseph Gluckstein Links, s'il ne mourut pas en miséreux, c'était tout de même un homme pauvre.

La découverte des dix immenses dessins par Sir Richard Colt Hoare (1758-1838) dans une librairie vénitienne (probablement celle de Ludovico Furlanetto, éditeur des estampes de Brustolon) lors de son *grand tour* entre 1787 et 1789, lui permit cette remarquable acquisition. Hoare emporta les dix dessins à Stourhead dans le Wiltshire, où, pendant la décennie suivante, ils furent accrochés dans la bibliothèque conçue à cet effet (une aquarelle montre Sir Richard avec les dessins de Canaletto, encadrés et disposés autour de la cheminée, fig. 2). La pièce était sans doute plongée dans l'obscurité car les dessins, et particulièrement celui-ci, sont dans un état exceptionnel. Ce dessin a certainement été particulièrement admiré puisqu'il fut l'un des deux seuls de la série à avoir été rachetés par un membre de la famille lorsque les biens de Stourhead furent dispersés en vente en 1883.



Détail, taille réelle



# GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Venise 1696 – Madrid 1770

## 15 *Étude de pied, de tête de profil et de flacons, recto ; Études de main, verso*

Pierre noire rehaussée de craie blanche sur papier beige (*recto*) ; pierre noire (*verso*)

Inscrit *Piazzetta* en haut à gauche et numéroté 24 en bas à droite

282 x 225 mm (11 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Vente, Londres, Christie's, 8 décembre 1981, lot 66 (attribué à Giovanni Battista Tiepolo).

L'ancienne attribution à Piazzetta permet à la fois de souligner la datation précoce de la feuille, encore fortement influencée par ce maître, et de la rattacher à un groupe de seize études, toutes pourvues de cette inscription et d'un numéro similaire, donc vraisemblablement originaires d'un même album. Cinq d'entre elles sont conservées à l'Accademia Carrara, à Bergame, dont quatre ont été publiées par le professeur Ugo Ruggieri et identifiées comme des études pour les fresques peintes par l'artiste en 1726 dans le palais de l'archevêché de Udine. Le professeur George Knox a d'ailleurs indiqué au précédent propriétaire que la tête de jeune homme dans ce dessin pourrait être en rapport avec celle d'un ange dans l'une de ces fresques, *L'ange apparaissant à Sarah*<sup>1</sup>.

Deux autres exemples de cette série ont été longuement étudiés par le professeur Bernard Aikema dans son catalogue de l'exposition *Tiepolo and His Circle*, organisée en 1996-1997<sup>2</sup>. Établissant que ces œuvres reviennent indiscutablement à Giambattista Tiepolo étant donné leur style et leur technique, le professeur Aikema pense, comme le professeur Ruggieri, qu'en l'absence de lien absolu avec une peinture, ce sont des études

probablement exécutées dans la classe de dessin à laquelle assistait le jeune artiste. Tiepolo pourrait en effet avoir commencé à étudier d'une façon académique à la *Scuola di nudo* de Piazzetta. Les sessions y étaient façonnées sur le modèle de l'*Accademia degli Incamminati* des Carracci, où s'était développée l'étude attentive des détails anatomiques, mains, pieds, oreilles, ainsi que des objets de nature morte. Aikema suggère que Tiepolo ait pu vouloir publier un livre de dessin (dont cette feuille aurait fait partie), dans le style des manuels du xvi<sup>e</sup> siècle, toujours utilisés par les artistes mais un peu démodés. Dans cette œuvre, comme dans tous celles évoquées par le professeur Aikema, il apparaît clairement que l'artiste, même à cette date précoce, porte un grand intérêt aux effets produits par l'ombre et la lumière sur les formes et les raccourcis qu'il a probablement appris auprès de Giambattista Piazzetta. Cette observation rappelle que Tiepolo avait alors décidé de quitter l'atelier de son premier maître, Gregorio Lazzarini « tant il différait de sa manière diligente » puisque, comme le rapporte Vincenzo da Canal, « plein d'esprit et de feu, il en avait adopté une rapide et résolue<sup>3</sup> ». L'exercice d'un dessin à la fois précis, puissant et réaliste, fut certainement l'un des piliers de cette transition et sans doute Tiepolo trouvait-il auprès de Giambattista Piazzetta, dessinateur au talent incontestable, un maître plus apte à combler ses attentes.



# ROSALBA CARRIERA

Venise 1673 – 1757

## 16 *Allégorie de la peinture*

Aquarelle et gouache, rehaussées d'or sur ivoire, cadre en écaille de tortue  
80 x 110 mm (3 1/8 x 4 5/16 in.)

### PROVENANCE

Les ducs et grands-ducs de Mecklenburg-Schwerin ;  
vente Christie's, Genève, 29 novembre 1982, lot  
140 ; Dr Erika Pohl-Ströher (1919-2016).

C'est un véritable *conchetto* artistique et visuel que Rosalba a réussi à insérer dans le petit espace ovale de cette remarquable miniature : Minerve, assise, observe Cupidon qui, sa petite palette en main, finit de colorer du bout de son pinceau le portrait plein de caractère et de vivacité d'un jeune homme. De forme ovale, ce portrait est posé verticalement contre un chevalet et repose sur deux clous dont l'un semble absolument réel, peint comme un malicieux morceau de trompe-l'œil. Rosalba a réalisé d'autres miniatures aussi virtuoses, mais celle-ci est un exemple particulièrement élaboré et raffiné.

Rosalba commença sa carrière dans l'industrie de la dentelle, puis comme peintre de miniatures pour des tabatières, pour lesquelles elle produisait de petites gouaches sur vélin ou ivoire. Déjà reconnues dans les années 1690, les œuvres de Rosalba furent introduites auprès des collectionneurs par le peintre Nicolas Vleughels et, relativement tôt dans sa carrière, elle gagna l'admiration des académiciens de Saint-Luc pour sa technique, ses détails étonnants et son usage délicieux de la couleur. En 1708, elle entra à l'Accademia di San Luca de Rome comme *pittrice e miniatrice veneziana* et sa gloire s'accrut avec une rapidité bien méritée ; elle devint exceptionnellement célèbre et réputée pour ses pastels et de nombreuses personnalités réclamèrent de poser pour elle. Seule la cécité qui l'atteignit vers ses soixante ans mit un terme à ce succès. Son pastel le plus ancien est un portrait d'Antonio Zanetti qui peut être daté autour de 1700. Vers 1710, Rosalba fit la connaissance des amateurs et collectionneurs Pierre Crozat et Pierre-Jean Mariette et elle fut invitée à Paris en 1721. Son portrait du peintre Jean-Antoine Watteau est aujourd'hui très connu, mais elle était alors particulièrement réputée pour ses portraits au pastel de l'aristocratie française, qui lui valurent sa réception à l'Académie royale de

peinture et de sculpture. Rosalba Carriera travailla à Modène et à Parme, ainsi que dans les cours de Vienne et de Pologne. Quand elle retourna à Venise, son atelier fut très fréquenté par les visiteurs étrangers, particulièrement les Anglais, au point qu'elle en vint à se décrire comme « attaquée par des Angles ». Sa technique à la texture vaporeuse est à la fois réaliste et très stylisée ; c'est probablement à sa formation de miniaturiste qu'elle doit son traitement scrupuleux des étoffes et de la dentelle. Le charme et la clarté de ses portraits devinrent l'essence de la grâce et de la civilité du XVIIIe siècle.

Cette miniature fascinante est un exemple parfait du travail exquis de Rosalba dans ses premières années. D'autres miniatures comparables en qualité et en finesse se trouvent dans plusieurs musées : par exemple le musée du Louvre conserve un *Portrait de Jacques François Edouard Stuart ou Le Prétendant, fils de Jacques II* ; le musée de l'Ermitage, un *Portrait d'une jeune femme en Cléopâtre* ; l'Académie de Saint-Luc de Rome, la célèbre *Jeune fille à la colombe* et le Cleveland Museum of Art, le *Portrait d'une femme se coiffant* (collection Edward B. Greene, Inv. n° 401203).

Le modèle du portrait dans la miniature ressemble à un jeune homme à la perruque élaborée représenté dans une autre miniature peinte à *tempera* sur ivoire et publiée par Bernardina Sani (localisation inconnue) ; ce gentilhomme n'a pas été identifié mais l'auteur note que le style de la perruque, haute et nettement séparée en deux autour d'une raie centrale est typique de la mode de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle. La recherche de ressemblance et de naturel correspondrait quant à elle au style développé par Rosalba dans les années 1710<sup>1</sup>.

Pour une analyse récente de la bibliographie relative au travail de miniaturiste de Rosalba, voir Bernardo Falconi, « Rosalba Carriera e la miniature su avorio », *Rosalba Carriera 1673-1757, Atti del convegno Internazionale di Studi*, Venise, Fondation Giorgio Cini, 2007, édité par Giuseppe Pavanello.



Taille réelle

# ANTOINE WATTEAU

Valenciennes 1684 – Nogent-sur-Marne 1721

## 17 Étude d'homme vu de profil portant un chapeau sur le côté

Pierre noire, estompe et sanguine

227 x 168 mm (9 3/4 x 6 1/2 in.)

### PROVENANCE

Léon Ducloux, sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 14-15 février 1889, lot 168 ; Georges Dormeuil (1856-1939), sa marque (L.1146a), probablement acquis auprès de Marius Paulme, avec l'étiquette de Paulme sur le cadre d'origine mentionnant un numéro de catalogue 131 en référence au manuscrit de la collection Dormeuil ; par descendance à Pierre Dormeuil en 1957 ; collection privée, Paris.

### BIBLIOGRAPHIE

Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, Rapilly, 1875, p. 364, n° 472 ; Paul Matz et Edmond de Goncourt, *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher*, Paris, 1892, p. 44 (gravure de Boucher) et p. 110, n° 472 ; Karl Theodore Parker et Jacques Mathey, *Antoine Watteau : catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, F. de Nobèle, 1957-1958, vol. II, n° 654, ill. p. 55 ; Pierrette Jean-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1978, p. 44, sous le n° 79 ; Margaret Morgan Grasselli, *The Drawings of Antoine Watteau, Stylistic Development and Problems of Chronology*, doctoral thesis, Cambridge, Harvard University, 1978, p. 354, n° 250, fig. 434 ; Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau (1684-1721). Catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo Arte, 1996, vol. II, p. 1080-1081, n° 632, illustré.

### GRAVURE

François Boucher, en sens inverse, pour la collection des *Figures de différents caractères*, Paris, 1726-1728, n° 104.

Cette étude d'homme de profil est préparatoire à l'un des personnages du tableau *Le Conteur*, qui dépeint un groupe de comédiens rassemblés autour d'une jeune femme jouant de la guitare (fig. 1).

La monumentalité et l'assurance qui caractérisent ce dessin sont propres aux œuvres de la fin de la carrière de Watteau ; on les retrouve d'ailleurs dans l'œuvre peinte, malgré ses dimensions modestes. Dans leur catalogue raisonné des dessins de Watteau, Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat datent ce dessin des années 1718-1719, remarquant sa « forte structure » et le « contraste heureux entre les morceaux achevés et ceux laissés à l'état d'indication »<sup>1</sup>. Margaret Morgan Grasselli, quant à elle, propose de le dater un peu plus tôt, aux alentours de 1717-1718<sup>2</sup>.

*Le Conteur*, décrit à plusieurs reprises<sup>3</sup>, n'était connu que par d'anciennes photographies jusqu'à sa réapparition en vente publique chez Christie's à Londres, le 13 décembre 2000. Si l'on ignore l'identité de son commanditaire, on sait que la gravure du tableau par Charles-Nicolas Cochin le



Fig 1. A. Watteau, *Le Conteur*, huile sur panneau, collection privée.



Taille réelle

père fut publiée par le marchand Gersaint<sup>4</sup> avec deux quatrains commençant par « Au faible effort que fait Iris... », avant d'être reprise et publiée par Chéreau au mois de décembre 1727<sup>5</sup> sous le titre *Le Conteur* (fig. 2).

Il existe quatre autres dessins en rapport avec ce tableau. Deux sont donnés à Watteau en toute certitude : une *Étude de guitare et de main*, réalisée aux trois crayons et conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (Inv. 1953.187) ainsi que des *Études de chiens*, dont l'épagneul King Charles qui apparaît dans le tableau (collection privée, Fontainebleau). Une étude de composition, qui se concentre sur la silhouette du galant agenouillé tandis que la jeune femme et le Pierrot sont plus esquissés, avec une reprise de la tête du Pierrot sur le côté, est conservée à Cleveland. Son attribution est mise en doute par Prat et Rosenberg, mais conservée par d'autres spécialistes. Il existe enfin un dessin conservé dans une collection privée qui représente deux projets alternatifs pour la guitare, qui semble proche de celui de Cleveland et a été refusé de la même façon.



Fig 3. F. Boucher, gravure d'après Antoine Watteau.



Fig 2. C. N. Cochin, *Le Conteur*, gravure d'après Watteau.

La composition du tableau a été décrite par Mariette : « Un homme à genoux mettant la main sur le sein d'une femme qui tient une guitare, accompagnée d'un Pierrot, Mezetin & autres comédiens<sup>6</sup>. » En réalité, Pierrot assiste les sourcils froncés, légèrement contrarié peut-être, à l'audacieuse tentative de l'homme agenouillé ainsi qu'à l'attitude peu défensive, presque amusée, de la jeune femme. Les « autres comédiens », au nombre de trois, forment sur la gauche un groupe satellite de cette scène galante. L'homme représenté sur notre dessin a été placé par Watteau dans ce groupe. Les quatrains de la première gravure de Cochin<sup>7</sup> confirment la nature, sinon leste du moins peu farouche, de la jeune femme au centre de toutes les attentions. Le prénom qui lui est donné, Iris, est très courant dans toute la poésie pastorale et bucolique du xvii<sup>e</sup> et du début du xviii<sup>e</sup> siècle, notamment depuis la publication du poème *Les changements de la bergère Iris*, écrit en 1605 par le poète et ami d'Honoré d'Urfé, Jean de Lingendes.



A. Watteau, *Étude d'homme vu de profil portant un chapeau*.

Dans notre dessin, l'homme est pourvu d'une collerette et coiffé d'un béret, deux accessoires légèrement différents de ceux du tableau. Son attitude en revanche est la même : s'il regarde vers sa compagne qui se trouve dans l'ombre de la végétation, il semble néanmoins sur le point de s'en détourner, se penchant vers sa gauche, comme captivé par la scène principale. L'échelle du personnage dans le dessin étant plus importante que dans le tableau, cette expression y est restituée d'une façon plus intense encore. Le regard du spectateur se pose en premier lieu sur l'oreille ; fortement travaillée à la sanguine, elle souligne l'importance de l'ouïe qui supplée le regard pour capter de la scène ce que le personnage ne peut en voir.

De son vivant, Watteau refusait de vendre ses dessins mais il en légua juste avant son décès à son ami et élève le comte de Caylus ainsi qu'à son mécène Pierre Crozat. D'autres furent partagés entre quelques amateurs à sa mort, notamment

le manufacturier et grand amateur d'art, Jean de Jullienne, qui en possédait beaucoup et qui entreprit de les faire graver et publier dans deux recueils sous le nom de *Figures des différents caractères de paysages et d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau, tirés des plus beaux cabinets de Paris* entre 1726 et 1728 : plus de trois cent cinquante planches gravées par quinze artistes, dont le jeune François Boucher à qui l'on doit la gravure de ce dessin (fig. 3). Ces recueils consacrent en quelque sorte la primauté des dessins de Watteau vis-à-vis de sa peinture : même si, selon Mariette, « il n'a fait que ceux qu'il exécutait pour les études de ses tableaux [de sorte qu'il les inventait et les reportait de suite sur ses toiles<sup>8</sup> », « chaque figure sortie de la main de cet excellent homme a un caractère si vrai et si naturel que toute seule elle peut remplir l'attention et n'avoir pas besoin d'être soutenue par la composition d'un plus grand sujet<sup>9</sup> » ; un commentaire qui s'applique parfaitement à notre dessin.

# FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 – 1770

## 18 *Étude de femme nue assise*

Sanguine, pierre noire et blanche avec pastel bleu sur papier crème

Inscrit *f. Boucher.* en bas à gauche

305 x 225 mm (12 x 8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave, Paris, 1762 - 1846 ; sa vente, Paris, Société de l'Alliance des Arts (L. 61), 1<sup>er</sup> décembre et jours suivants, 1842, lot 604 ; collection privée, Paris ; Stair Sainty Matthiesen, New York, *François Boucher, His Circle and Influence*, 1987, cat. 26, illustré p. 48 et pl. III ; Bernadette et William M.B. Berger, Denver, Colorado, acquis en 1996, The Berger Collection Educational Trust, Denver.

### EXPOSITION

Aspen, Colorado, *Old Master Paintings and Drawings from Colorado Collections*, 1998, p. 2 et 148, reproduit sur la couverture, catalogue par Timothy J. Standing ; New York, The Frick Collection et Fort Worth, The Kimbell Art Museum, *The Drawings of François Boucher*, 2003-2004, catalogue d'exposition par Alastair Laing, p. 108, cat. 34, illustré p. 10 et 109.

### BIBLIOGRAPHIE

Soullié & Ch. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de François Boucher*, Paris 1906, n° 2233 ; A. Ananoff (en collaboration avec l'institut Wildenstein), *François Boucher*, Paris, 1976, T. II, p. 36 et 37, sous n° 338, 338/3, fig. 978 ; Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, 2003-2004, p. 108, cat. 34, illustré p. 10 et 109.

Cette sensuelle jeune femme de François Boucher peut être vue comme une déclinaison de la figure de Diane, telle qu'elle se présente dans *Diane sortant du bain*, œuvre peinte exposée au Salon de 1742 et conservée aujourd'hui au musée du Louvre (fig. 1). Alastair Laing propose une datation de ce dessin autour de 1755, c'est-à-dire postérieurement au tableau, et observe qu'il existe au moins trois gravures représentant un modèle très proche. Dans ce dessin, la jeune femme assise, jambes croisées,

le buste presque tourné vers le spectateur, s'apprête à attraper son pied droit, le regard pensivement dirigé vers le bas. Dans les gravures, en revanche, elle est représentée de profil tenant les draps du lit dans ses mains. La première d'entre elles, exécutée en manière de crayon par Gilles Demarteau (fig. 2), reprendrait un dessin de la collection de madame Blondel d'Azaincourt. La jeune femme y est représentée en train de regarder des fleurs dans un pan du drapé, tandis que d'autres tombent d'un panier à ses pieds. Dans les deux autres gravures connues, *Vénus tenant le symbole de l'amour* par Louis-Marin Bonnet et *L'Attention dangereuse* par Antoine-François Dennel (fig. 3), possiblement d'après un tableau, un couple de colombes se niche dans les draps à la place des fleurs. Toutes trois visent certainement à représenter la virginité perdue.

Il est possible que cette étude soit une première pensée sur ce sujet, mais l'intention première de François Boucher est clairement de rendre hommage aux formes féminines, abordées ici d'une



**Fig. 1** F. Boucher, *Diane sortant du bain*, Paris, musée du Louvre.





**Fig 3.** A.-F. Dannel, gravure d'après F. Boucher, *L'Attention dangereuse*, Paris, B.n.F.



**Fig 2.** G. Demarteau, gravure en manière de crayon d'après F. Boucher, *Étude de nu.*

manière très rubénienne. Le traitement voluptueux de la chair et la langueur de la pose évoquent non seulement la déesse de la *Diane au bain* de 1742 mais aussi celle de sa célèbre *Toilette de Vénus* conservée au Metropolitan Museum de New York. Comme Françoise Joulie l'a décrit dans son catalogue de l'exposition de 2013, l'artiste utilise à partir des années 1740 « un trait plus modulé, jouant délicatement avec une sanguine relevée de craie, pour donner en douceur les volumes, et avec des ombres légères à la pierre noire ; des touches de pastel viendront colorer plus tard certaines de ces feuilles [...]. C'est alors que les dessins de Boucher commencent à être encadrés et ses nus féminins collectionnés avec passion<sup>1</sup> ». Cette œuvre est un parfait exemple de ces dessins décoratifs destinés à être collectionnés et accrochés aux murs au même

titre que les pastels : exécutée aux trois crayons et pleinement aboutie, elle peut être considérée comme une œuvre en soi plutôt que comme une étude préparatoire.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce dessin a appartenu au collectionneur et homme de lettres Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave (1762-1846). Il était inclus dans la première vente de sa collection, qui eut lieu de son vivant et fut organisée par la Société de l'Alliance des Arts, une association nouvellement fondée par Théophile Thoré dont le but était d'organiser des ventes publiques plus officielles accompagnées d'expertises fondées. La marque (Lugt 61) était alors apposée sur les œuvres présentées dans ces ventes ; elle figure en bas à gauche de ce dessin.



Boucher

# CHARLES NICOLAS COCHIN

Paris 1715 – 1790

## 19 *La Sculpture, la Peinture et la Gravure pleurant la mort du marquis de Marigny et de Ménars*

Plume et encre brune, lavis brun, lavis gris

Signé C.N. Cochin fecit en bas à gauche

122 x 76 mm (4 ¾ x 3 in.)

Ce joli dessin à la technique raffinée est à mettre en rapport avec le frontispice gravé d'après un dessin de Cochin pour le catalogue de la vente du cabinet du marquis de Ménars – Abel Poisson de Vandières, marquis de Marigny et de Ménars – du 18 mars 1782 (fig. 1)<sup>1</sup>. « Les arts ont en pleurant honoré sa mémoire et son amour pour eux vivra dans leur histoire », précise la lettre de la gravure, que Bachaumont trouve « pleine de gentillesse et de goût<sup>2</sup> ». On voit en effet la Peinture, la Sculpture et la Gravure très affligées entourer les armes du marquis : deux poissons qui se tournent le dos. Toutes trois se tiennent au pied d'un obélisque sur lequel est placée son effigie en médaillon. Véritable hommage des arts au marquis de Marigny, la gravure de Cochin témoigne également d'une longue et fructueuse relation entre les deux hommes. Issu de plusieurs lignées d'artistes, particulièrement de graveurs, Cochin sut faire son chemin dans le monde, s'appuyant sur les protections que pouvait lui procurer sa famille. En 1739, il fut nommé aux Menus-Plaisirs ; en 1741, agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Dès 1746, il fut invité à fréquenter le salon de madame Geoffrin



**Fig 1.** B.L. Prevost, Frontispice pour le catalogue de la vente du marquis de Ménars, gravure, 1782.

qui rassemblait les personnalités les plus en vue du monde de l'art et c'est à lui que fit appel la marquise de Pompadour pour éduquer le goût de son frère, Abel Poisson de Vandières, futur marquis de Marigny. Les deux hommes furent envoyés faire un voyage d'étude en Italie en décembre 1749, accompagnés de l'architecte Jacques-Germain Soufflot et du critique et théoricien d'art, l'abbé Leblanc. À la mort du directeur des Bâtiments du Roi, Lenormant de Tournehem, Marigny fut rappelé en France pour le remplacer au plus vite dans cette fonction qu'il occupa jusqu'à sa démission en 1773. Il sut s'en acquitter avec beaucoup d'intelligence, encourager des projets d'importance et nouer des rapports de confiance et d'estime avec les artistes. Cochin, lui, fut reçu à l'Académie dès son retour et nommé garde des dessins du roi. De 1755 à 1770, il fut administrateur des arts sous la direction de Marigny et, en tant que tel, amené à passer commande auprès des autres artistes, à établir les programmes de décoration pour les palais du roi, à accorder des pensions. Cochin fut aussi l'excellent et prolifique portraitiste de la meilleure société parisienne, notamment lors des dîners du lundi de madame Geoffrin où, comme le rapporte le garde du Cabinet des estampes, Hugues-Adrien Joly, « tandis que les uns sont à la conversation, le S. Cochin se récréait à dessiner ou ses confères ou des amateurs, en sorte que son intention serait de les faire graver tous pour en faire une suite de portraits<sup>3</sup> ». Il réalisa une centaine de portraits dont les premiers furent exposés dès le Salon de 1753, dessinés systématiquement à la pierre noire, le modèle placé de profil dans un médaillon. Le portrait disposé sur l'obélisque dans ce dessin est précisément l'effigie du marquis de Marigny réalisé par Cochin dans ce contexte, en 1757 (Paris, musée Carnavalet). Il est difficile de dire si notre dessin est un projet très précis, réalisé en préparation de la gravure, ou une répétition autographe destinée à en conserver le souvenir ou à le répéter pour un amateur. Quoi qu'il en soit, il est d'un grand raffinement, par la sophistication de sa technique graphique comme par le bel équilibre de sa mise en page.



Taille réelle

# JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Genève 1702 – 1789

## 20 *Portrait de Marie Grand, née Silvestre (1721-1793)*

Sanguine et crayon sur vélin, inséré dans le couvercle d'une boîte en poudre d'écaille piquée d'or, monture en écaille de tortue  
Diamètre : 52 mm (2 in.)

### PROVENANCE

Passé par succession du modèle à la famille Grand d'Hauteville, Château d'Hauteville, Vevey ; vente, Genève, Hôtel des Ventes, 12 septembre 2015, lot 1096 ; Dr Erika Pohl-Ströher (1919-2016).

Ce délicieux petit dessin incarne à lui seul tout le charme et l'excellence de Liotard dessinateur et portraitiste. L'artiste a réalisé des miniatures en émail ainsi que de plus traditionnelles gouaches sur vélin – la technique utilisée par les maîtres anciens de la miniature comme Nicholas Hilliard et Isaac Oliver. Les miniatures en émail sont des objets intimes, destinés à être pris en main et examinés attentivement. Elles étaient souvent portées à même le corps par leurs propriétaires, comme des bijoux, ou utilisées pour décorer de petits objets du quotidien, des tabatières ou des poudriers. Parallèlement à cette tradition d'échange des miniatures et de leur exposition sur le corps ou dans des objets raffinés, le XVIII<sup>e</sup> siècle vit l'émergence de collectionneurs qui les convoitaient pour leur valeur esthétique plus que sentimentale.

Le grand talent de dessinateur de Liotard lui permet de créer ici une étude à la sanguine et au crayon qui possède la vivacité et le caractère de ses œuvres en couleur, pastels ou gouaches. Par son traitement attentif des détails du visage, l'artiste parvient à transmettre la présence et la délicatesse du modèle ; la douceur des joues, l'expression pensif du regard, la gentillesse du sourire imprègnent l'œuvre d'une grande tendresse. Cette capacité à exprimer une personnalité à si petite échelle est l'un des grands talents de Liotard et témoigne de sa profondeur de perception.

Né à Genève, Liotard fut formé comme miniaturiste à Paris ; la fortune lui sourit en 1738 quand il fut convié par un groupe de gentlemen anglais, dont l'Honorable William Ponsonby (vicomte Duncannon puis second comte de Bessborough) et John Montagu, 4<sup>ème</sup> comte de Sandwich, à les accompagner dans leur grand tour jusqu'à Constantinople. Quand le groupe de jeunes aristocrates repartit, Liotard resta et s'attacha à la maison de l'ambassadeur britannique

auprès de la Sublime Porte, Everard Fawkener. Il devint bientôt le peintre favori de la communauté des expatriés dans la capitale ottomane. Parmi les œuvres de Liotard, les plus célèbres sont sans doute ses dessins à la pierre noire et sanguine, mettant en scène des Européens vêtus à l'orientale, assis jambes croisées sur des coussins, buvant du café et imitant toutes les coutumes du pays. Cependant, il réalisa aussi des œuvres plus ambitieuses, à l'exemple du grand portrait à l'huile de Richard Pococke, archéologue pionnier du Moyen-Orient.

De retour en Europe, Liotard arriva à Vienne en 1743. Ses robes orientales, ses grands chapeaux de fourrure et la longue barbe qu'il avait pris l'habitude de porter selon la coutume moldave de la cour du prince Constantin Mavrocordato ne passèrent pas inaperçus. Il attira l'attention de l'impératrice Marie-Thérèse et reçut bientôt de prestigieuses commandes de la part de la cour impériale, dont l'exceptionnelle série des onze enfants de l'impératrice qu'il exécuta encore à la sanguine et pierre noire sur graphite, rehaussés de couleur au verso selon une façon de faire fréquente propre aux miniatures. En 1748, Liotard voyagea à Paris puis à Londres et sa mise en scène de lui-même comme *peintre turc* continua à créer l'événement partout où il allait.

Si Liotard est aujourd'hui célèbre pour ses grands portraits au pastel, il était au XVIII<sup>e</sup> siècle un miniaturiste recherché qui, comme le montre cette œuvre délicate, pouvait expérimenter « en petit » une grande variété de techniques. Son autoportrait conservé à la Lewis Walpole Library en est l'exemple : à l'instar de tout un groupe d'autres autoportraits, il est peint selon une méthode pratiquée dans les ateliers d'enluminures du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Par contraste avec l'apparence polie des œuvres en émail souvent utilisées pour les tabatières, le vélin permet un velouté cher à Liotard et inhérent à son travail au pastel. Cette œuvre associe son extraordinaire habileté de miniaturiste, sa précision, sa capacité à capturer ressemblance et tempérament et sa maîtrise subtile de la technique du crayon et de la sanguine.



Taille réelle

# GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

Venise 1727 – Madrid 1804

## 21 Feuille d'étude, trois figures vues da sotto in sù

Plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire

Numéroté 71 en haut à gauche

195 x 175 mm (7 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 6 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

### PROVENANCE

Peut-être Francesco Guardi ; Horace Walpole, 4<sup>e</sup> comte d'Orford, Strawberry Hill, Twickenham ; William Lygon, 8<sup>e</sup> comte Beauchamp, Madresfield Court, Worcestershire, sa vente, Londres, Christie's, 15 juin 1965, lot 164.

Ce dessin provient de l'album Beauchamp, constitué de simples feuilles de papier reliées entre elles et portant sur la couverture l'inscription *Disegni a pena di quadretti Gio : Domenico Figlio di Gio : Bata : Tiepolo con Alcuni Disegni del Sudetto*. Il contenait cent soixante-deux dessins par Giovanni Domenico et semble avoir appartenu à son oncle, Francesco Guardi, ayant été assemblé au début des années 1790. Horace Walpole, dont l'ex-libris était collé à l'intérieur de la couverture de l'album, pourrait avoir acheté l'album en France puisque la page de titre portait également une inscription française : *162 Dessins de Dominique Tiepolo fils de Jean-Baptiste Tiepolo Vénitien*. Il a sans doute donné l'album avant sa mort, en 1797, puisqu'on ne trouve sa trace dans aucune des ventes de Strawberry Hill. On ne sait pas comment

l'album rentra en possession du huitième duc de Beauchamp mais il est certain que son père, le septième duc, était un collectionneur d'art et un esthète averti qui passe pour avoir servi de modèle au personnage de Lord Marchmain, l'aristocrate exilé dans le roman d'Evelyn Waugh, *Retour à Brideshead*.

Cette feuille vibrante, dessinée avec une large plume et du lavis brun, est caractéristique de Giovanni Domenico. Dans l'album, cependant, il était un peu différent des autres par son sujet qui dérive d'une importante série d'études de figures vues *da sotto in sù* par Giovanni Battista. Peut-être ces feuilles étaient-elles destinées à montrer à ses élèves les raccourcis ardu mais nécessaires pour savoir faire flotter les figures au-dessus des spectateurs. À moins qu'il ne s'agisse de simples exercices de virtuosité. Les autres dessins de l'album traitent une poignée de thèmes : des putti dans les nuages, saint Antoine et le Christ enfant, des études de sculptures, Angélique et Médor, Renaud et Armide et d'autres sujets mythologiques.

71



# GAETANO GANDOLFI

San Matteo della Decima 1734 – Bologne 1802

## 22 *Cain et Abel*

Pierre noire, touches de craie blanche et de sanguine, sur papier brun  
497 x 360 mm (19 ½ x 14 ¼ in.)

Cette magnifique feuille est un parfait exemple du talent de dessinateur de Gaetano Gandolfi, qui représente, peut-être plus que tout autre artiste italien de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le raffinement et le degré de culture de la peinture académique.

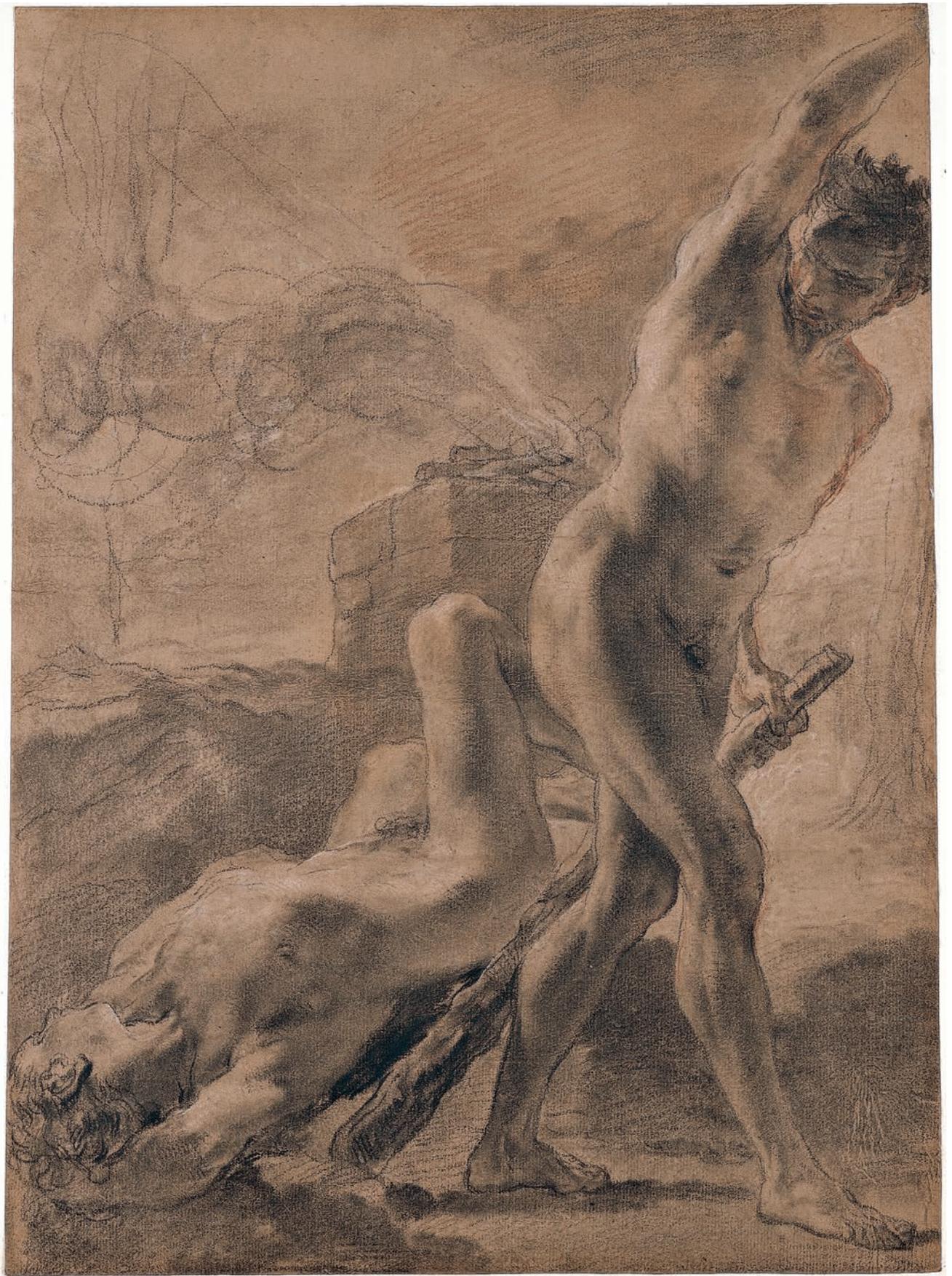
Dès son plus jeune âge, Gaetano Gandolfi comprit les opportunités présentées par une institution artistique. Il était tout à fait conscient des rôles joués par l'Académie française et par l'Académie de Saint-Luc à Rome dans la formation de la peinture contemporaine, et fut à même d'utiliser tous les avantages que pouvait lui offrir l'Accademia Clementina de Bologne. Pendant la deuxième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura dell'Istituto delle Scienze de Bologne réussit à mettre en œuvre son objectif principal : enseigner aux jeunes artistes à respecter et promouvoir la tradition artistique.

Gaetano, jeune élève à l'Accademia Clementina, était si consciencieux dans ses copies des fresques de Pellegrino Tibia et de Niccolò dell'Abate au Palazzo Poggi que ses dessins furent gravés pour un recueil d'estampes qui fut somptueusement publié à Venise en 1756<sup>1</sup>. Il fit aussi des copies des plus importants maîtres-autels des Carrache et de leur école<sup>2</sup> pour un collectionneur anglais, Richard Dalton, bibliothécaire du Roi et futur trésorier et antiquaire de la Royal Academy de Londres (1770-1784). Dalton fut envoyé en Italie pour fournir des œuvres d'art pour la collection royale et montra rapidement un goût prononcé pour les travaux de Gaetano Gandolfi, goût qu'il transmit à son pays et qui demeure encore aujourd'hui. Dans les académies artistiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique de la copie était accompagnée de l'étude d'après modèle vivant. Cette dernière avait souvent lieu le soir, à la lumière des bougies, afin d'éviter les ombres dures que la lumière du jour pouvait projeter sur le corps nu du modèle. Les poses étaient choisies par les maîtres et inspirées de célèbres antiques

ou peintures de l'époque. Gaetano n'abandonna jamais cette pratique. Du début de sa carrière dans les années 1750, alors même que l'Accademia Clementina réaffirmait ses objectifs premiers sur instruction du pape Benoît XIV, jusqu'à la fin de sa vie, Gaetano ne cessa de dessiner d'après nature, d'abord en élève, puis en maître estimé.

Cette pratique permit à l'artiste d'obtenir une extraordinaire assurance dans ses dessins, qui sont à la base de ses plus belles peintures et fresques. Gandolfi recevait des commandes pour des églises et des palais, de la part de commanditaires érudits d'Italie et d'ailleurs, de Catherine la Grande de Russie et de bienfaiteurs d'Angleterre et d'Irlande, où, par exemple, six de ses peintures à sujets profanes ont été récemment découvertes au Dublin Castle<sup>3</sup>, exemples exquis de son style splendide et lumineux, représentatifs de sa place dans l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Avec son prodigieux talent, sa capacité pour l'étude et sa curiosité intellectuelle inépuisable, Gaetano avait évidemment pris conscience de l'évolution de l'art vers le néoclassicisme, tout comme Ubaldo, son frère aîné, également membre de l'Académie ; au lieu d'adopter une palette plus douce, les deux artistes ne se contraignirent pas à ce style. La peinture bolonaise du XVIII<sup>e</sup> siècle a été qualifiée, en certaines occasions, de conformiste et provinciale. Cela semble infondé car Gaetano Gandolfi était le représentant majeur de son école et sa réputation de peintre parmi les plus célèbres de sa période fut confirmée par l'historiographe de la peinture italienne, Luigi Lanzi<sup>4</sup>. Gandolfi se montre très expérimental dans les genres dits « mineurs » du paysage et du portrait tandis que sa peinture historique reste très respectueuse de la tradition apprise quand il était jeune enfant, ceci ne l'empêchant pas de chercher constamment de nouvelles façons de créer des représentations atmosphériques de l'histoire ancienne et de la mythologie.



La feuille étudiée ici est splendidement dessinée, les formes sont définies avec une grande assurance à la pierre noire, rehaussées à la craie blanche. La sanguine permet d'évoquer les flammes s'élevant du bûcher du sacrifice et accentue l'expression de force et de rage de l'assassin. La composition est inventive et extrêmement évocatrice ; la figure d'Abel rappelle les modèles antiques que Gandolfi étudiait au début de sa carrière, et est aussi une réminiscence de la figure au premier plan de la *Peste d'Asdod* de Poussin, sujet aussi repris par Gandolfi dans le maître-autel du Duomo de Foligno, *Saint Félicien libérant Foligno de la peste*.

Caïn et Abel était l'un des sujets les plus populaires dans les classes de dessin d'après modèle vivant à l'Académie ; les modèles prenaient la pose imitant les sculptures antiques ou de célèbres œuvres plus modernes. La Pinacothèque de Bologne possède un dessin de très grande qualité, du même sujet, réalisé par Ubaldo Gandolfi<sup>5</sup>. Une seconde version de ce dessin est conservée à la Fondazione Cini à Venise<sup>6</sup>. Elle a été copiée à plusieurs reprises par des élèves comme le prouve l'existence d'une troisième feuille, cette fois anonyme, en collection privée à Bologne. De toute évidence, ces études réalisées par les maîtres en compagnie de leurs élèves, lors des classes de dessin d'après modèle vivant, étaient de véritables instruments pédagogiques.

La grande qualité et le degré d'achèvement de cette œuvre de maturité pourrait indiquer que Gaetano considérait ce dessin comme une œuvre d'art à part entière, peut-être même destinée à un collectionneur. Cela montre aussi le sérieux avec lequel Gaetano prenait son rôle de maître à l'Académie et sa volonté de fournir les meilleurs modèles à ses élèves.

Donatella Biagi Maino

Détail, taille réelle





# PIETRO GIACOMO PALMIERI

Bologne 1737 – Turin 1804

## 23 *Un couple de paysans avec leurs animaux dans un paysage venteux*

Plume et encre brune, lavis brun

Signé *Palmierus In Fecit.* en bas à gauche

185 x 260 mm (7 1/4 x 10 1/4 in.)

Formé à l'Accademia Clementina de Bologne auprès de Donato Creti et d'Ercole Graziani, Pietro Giacomo Palmieri y étudie les modèles bolonais, mais aussi vénitiens, de l'art du paysage, comme ceux de Marco Ricci, Giuseppe Zaïs et Francesco Zuccarelli. Vers 1770, il s'installe à Parme, alors en plein essor économique et culturel, gouvernée par le duc Philippe I<sup>er</sup> (Philippe de Bourbon) et de son secrétaire Guillaume du Tillot. Celui-ci, devenu Premier ministre en 1759, repère rapidement Palmieri et le place comme professeur de dessin à l'Académie des beaux-arts de Parme créée sous son impulsion, comme le musée de l'Antiquité.

En 1773, Guillaume du Tillot, tombé en disgrâce, rentre à Paris. Palmieri l'accompagne en qualité de valet de chambre et entreprend pour lui de réaliser des copies dessinées de tableaux lui appartenant et d'autres œuvres. Là, le dessinateur bolonais entre en contact avec le graveur Jean Georges Wille et le marchand Basan ; il acquiert rapidement une notoriété certaine pour ses dessins qui imitent la gravure. Les collectionneurs et les amateurs de l'époque apprécient aussi ses gravures qui sont vendues dans son atelier près du Louvre ou chez des éditeurs comme Isabey ou Basan. Le jeu de l'*aemulatio* entre la gravure et le dessin, qui préoccupe particulièrement les artistes français à cette époque, avait aussi été exploré par les artistes bolonais comme les Gandolfi. Il trouve donc un

écho particulier chez Palmieri, qui copie avec plaisir, produit des pastiches pour les amateurs, dessine de magnifiques compositions en trompe-l'œil et aime se nourrir de diverses influences. Malgré ses succès parisiens, Palmieri entreprend de visiter l'Angleterre, l'Espagne et la Suisse avant de rentrer à Turin où il s'installe définitivement. Il y rapporte son goût pour le dessin comme œuvre finie et collectionnable ainsi que sa conception du paysage, forgée grâce aux influences anglaise, française et nordique recueillies au cours de ses voyages.

Ce dessin est un exemple parfait de la culture diverse acquise par Palmieri au gré de ses déplacements. Des influences variées viennent à l'esprit : bolonaise, par les traits de plume hachurés, génoise ou lombarde, par ce sujet rustique ou même nordique. On peut aussi relier le thème choisi par Palmieri, celui du coup de vent, à sa culture française : le dessinateur n'a pas pu ignorer la volonté bien caractéristique des peintres français de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle de retranscrire en peinture la sensation de l'air et des variations atmosphériques, à l'image de Joseph Vernet par exemple, avec son *Midi sur terre, le coup de vent* (1767, Avignon, musée Calvet), et Jean-Honoré Fragonard avec *L'Orage ou la Charrette embourbée* (vers 1759, Paris, musée du Louvre). Signé d'une belle écriture, encadré par de soigneux traits à l'encre brune, ce dessin est une œuvre en soi, destinée à un collectionneur.



Plomerus in fent.

# MAURO GANDOLFI

Bologne 1764 – 1834

## 24 Tête de jeune femme coiffée d'un turban

Graphite et aquarelle, ovale  
110 x 95 mm (4 <sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 3 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> in.)

Fils aîné d'un peintre largement reconnu et admiré, Gaetano Gandolfi, dont il reçut sa première formation, Mauro Gandolfi fut dessinateur et graveur plus que peintre. Il mena une vie aventureuse racontée dans ses *Mémoires* écrits en 1833<sup>1</sup>. D'un tempérament actif et passionné, Mauro Gandolfi quitta Bologne pour la France à dix-huit ans dans le but de s'enrôler dans l'armée. Il y demeura cinq ans, voyageant entre Strasbourg, Arras, Lyon et Paris. De retour à Bologne, il reprit ses activités de peinture auprès de son père et fut admis à l'Accademia Clementina, dont il devint professeur de figures de 1794 à 1797. Dans ses *Mémoires*, Mauro précise que s'étant consacré, pendant ses années françaises, au portrait, qu'il faisait « à la mine de plomb avec des touches de sanguine et de fusain », il décida, dans l'atelier paternel, de « s'occuper sérieusement de la peinture à l'huile et à la chaux, et à fresque ». Pendant cette période de collaboration avec son père, il écrit avoir réalisé « 5 tableaux d'autels, la décoration de 6 plafonds, 28 petits tableaux à l'huile sacrés et profanes, 20 dessins à l'encre, 40 caprices à l'encre pour décorer des tabatières, 8-10 miniatures et 100 études de nus<sup>2</sup> ». Il s'employa aussi, avec succès, à la décoration de carrosses, du dessin des ornements de bronze et de bois dorés aux scènes peintes sur les portes<sup>3</sup>. L'occupation française en juin 1796 et la suppression des corporations religieuses ne furent guère favorables à la production artistique pour la plupart des artistes. Mauro Gandolfi, très engagé dans la vie politique et notamment dans la mise en place de la république, reçut quand même commande d'un *Triomphe de la République Cispadane* pour le plafond de la salle d'audience du palais public de Bologne<sup>4</sup>. Pour pallier le manque d'activité artistique et donc de revenu, il ouvrit un atelier de chalcographie ; il y entrevit de telles perspectives qu'il partit se perfectionner à Paris dans la gravure de reproduction. Là, il participa à l'ouvrage de Robillard-Péronville, *Le Musée français, recueil complet des tableaux,*

*statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale*, édité à Paris en 1803. En 1816, après la mort de son fils et le mariage de sa fille, il décida de partir pour l'Amérique, où il resta quatre mois et dont il fit un récit divertissant, partiellement édité en 1842<sup>5</sup>. À son retour, il partit travailler à Florence avec Luigi Bardi, puis s'installa à Milan pour cinq ans, avant de rentrer définitivement à Bologne, la gravure de reproduction demeurant sa principale activité jusqu'à la fin de sa carrière.

Dessinateur doué d'une grande finesse et de beaucoup d'élégance, Mauro Gandolfi continua la tradition graphique acquise dans l'atelier paternel, tout en l'enrichissant de la tendance néo-classique de son époque puis de sa technique de graveur. Ses dessins sont paradoxalement assez peu courants sur le marché. Ses portraits, à l'exemple de celui-ci que Donatella Biagi publiera dans son catalogue raisonné des œuvres de Mauro Gandolfi, sont toujours très minutieux et raffinés. Circulaire et de petite taille, il appartient quasiment à l'art de la miniature que l'artiste a pratiqué mais dont nous avons aujourd'hui peu de traces. Il s'agit peut-être de l'un des « ritrattini » mentionnés dans l'inventaire dressé lors de sa succession en 1833, peut-être destinés à des tabatières. Il rappelle par sa facture l'émouvant portrait de son père, conservé à la Regia Pinacoteca de Bologne (Inv. 3832, 160 mm). Cette jeune femme réapparaît, entre deux autres figures féminines et avec quelques subtiles différences d'expression, sur un autre dessin de Mauro<sup>6</sup>, dessin qui fut d'ailleurs copié avec moins de finesse par sa fille Clementina<sup>7</sup>. Moins connu que son père et que son oncle Ubaldo, Mauro mériterait de plus amples études. Prolifique et virevoltante, sa virtuosité artistique ne s'arrêta pas aux arts graphiques, mais se développa aussi dans la musique et le goût pour l'écriture. Son intérêt pour la politique, son goût du mouvement et sa vie personnelle parfois chaotique, participent tout autant à en faire un personnage très attachant.



Taille réelle

# FRANCESCO HAYEZ

Venise 1791 – Milan 1882

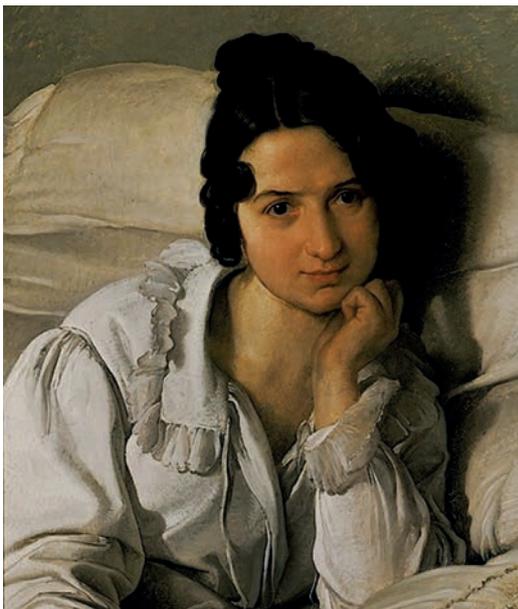
## 25 *Portrait de Carolina Zucchi*

Pierre noire et sanguine

290 x 218 mm (11 1/2 x 8 1/2 in.)

Ce beau dessin inédit et d'une technique particulièrement raffinée constitue un ajout notable au corpus graphique de Francesco Hayez, protagoniste majeur dans le développement du romantisme italien. Il s'agit d'un portrait de Carolina Zucchi qui joua un rôle de premier plan dans la vie et la carrière de l'artiste entre 1822 et 1830. Artiste elle-même, Carolina Zucchi avait appris le dessin et la lithographie à l'Académie des beaux-arts de Brera, avant de devenir l'élève de Hayez. Issue d'une famille qui recevait « la fleur de la jeunesse artistique, dont Bellini, Donizetti, Carlo Cattaneo<sup>1</sup> », Carolina entretenait une liaison passionnelle avec Hayez et fut aussi son principal modèle.

La « Fornarina de Hayez » apparaît en effet dans ses œuvres les plus célèbres et les plus importantes, celles par lesquelles il engagea la peinture italienne dans la révolution romantique européenne. On peut la reconnaître, par exemple, dans *Le Dernier Baiser de Roméo et Juliette* exécuté en 1823 pour Giambattista Sommariva (Tremezzo, Villa Carlotta)



**Fig 1.** Hayez, *La Malade*, 1825, huile sur panneau, Turin, Civica Galleria d'Arte Moderna.

et dans *Le Mariage de Roméo et Juliette* réalisés la même année pour un autre collectionneur exceptionnel, le comte Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid (Pommersfelden, Graf von Schönborn Kunstsammlungen). Elle fut tour à tour *l'Ange de l'Annonciation* (1824, Turin, Galleria d'Arte Moderna), l'émouvante *Marie-Madeleine pénitente* (1825, collection de Franco Maria Ricci), l'intrépide *Marie Stuart s'avançant vers son exécution* (peinture monumentale de 1827 conçue pour le baron Ludwig von Seufferheld aujourd'hui conservée à la Banca Cesare Ponti) et enfin la titanesque *Madeleine agenouillée au pied du Crucifix* commandée par la famille Isimbardi Casati pour l'église de Muggio, aujourd'hui au Museo Diocesano de Milan. Elle apparaît aussi en 1827, éclatante de nudité, dans *Le Bain de Bethsabée*, œuvre acquise par le roi de Wurtemberg pour être accrochée aux côtés de *l'Esclave dans un Harem* de Giuseppe Molteni et de la *Grande Odalisque*<sup>2</sup> d'Ingres.

Le souvenir de leur relation passionnelle est également conservé dans une série d'œuvres peintes et dessinées dans l'intimité de l'atelier milanais du peintre, notamment une série de dessins érotiques destinés à la plus stricte intimité et longtemps restés secrets<sup>3</sup>.

La datation de notre feuille peut être précisément établie grâce à son rapprochement avec un portrait sur panneau de Carolina, connu sous le titre de *La Malade* (fig. 1) et conservé à la Civica Galleria d'Arte Moderna de Turin<sup>4</sup>, œuvre que l'on peut dater de 1822 grâce à la réapparition d'une autre version signée et datée<sup>5</sup>. L'inclinaison du visage, l'expression attentive et la douceur du regard y sont très semblables dans notre dessin.

Ce dernier apporte donc un témoignage supplémentaire sur la relation d'une intensité rare, à la fois intime et professionnelle, qui unissait le peintre et son modèle. Nous sommes très reconnaissants au Pr Fernando Mazzocca de nous avoir fourni une étude détaillée de ce dessin dans laquelle nous avons largement puisé pour l'élaboration de cette notice<sup>6</sup>.



Bijou? no.  
J. B.  
voir l'été note

{ HP

248  
210

210

# THÉODORE GÉRICAULT

Rouen 1791 – Paris 1824

## 26 *Quatre chevaux attelés vus de dos, un palefrenier*

Mine de plomb

Monogrammé G en bas à droite, inscrit *Géricault* sur la feuille de montage originale  
190 x 155 mm (7 1/2 x 6 1/8 in.)

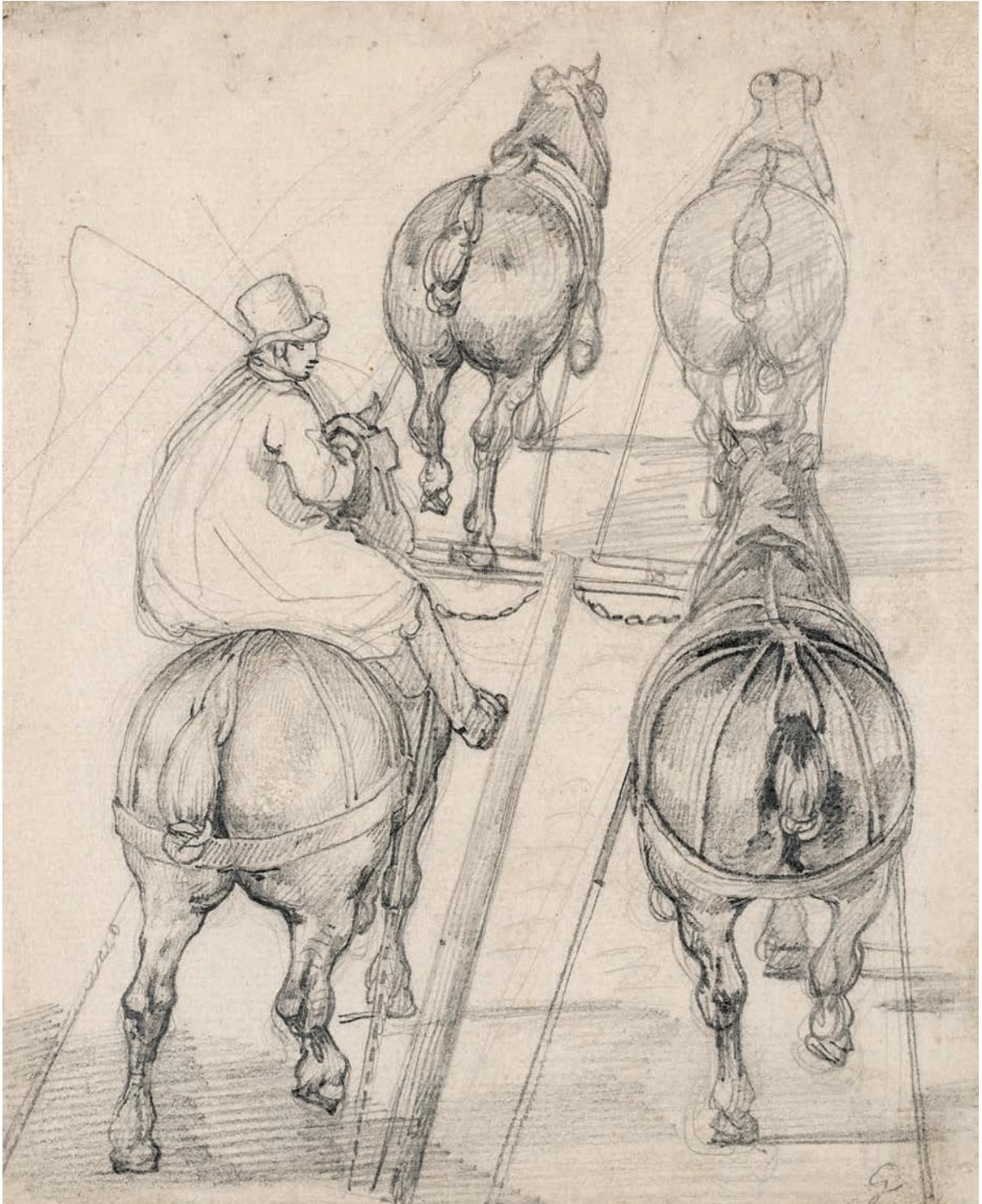
Lorsqu'il arrive en Angleterre en avril 1820, puis encore lors de son second voyage en 1821, Géricault apporte avec lui sa vision propre du cheval et du monde équestre. Nourrie par une passion personnelle qui remonte à l'enfance – Rosenthal rapporte que Géricault guettait la sortie des équipages de luxe à la porte des grands hôtels parisiens pour regarder les mecklembourgeois à haute encolure<sup>1</sup> – et enrichie par sa formation chez Carle Vernet, puis par son voyage en Italie, cette vision ne trouve cependant pas d'écho en Angleterre où les modèles en vogue sont ceux développés par l'imagerie liée au monde des courses hippiques et du *sporting art*. Délaissant le cheval romantique de *L'Officier des chasseurs à cheval de la Garde Impériale, chargeant* ou du *Cuirassier blessé* et le cheval sauvage et indomptable des *Courses de chevaux libres à Rome*, Géricault va tenter de s'intéresser, à Londres, au cheval de course, véritable instrument de démonstration d'un statut social et d'un succès dans les affaires. Cette recherche aboutira au tableau du *Derby d'Epsom*, réalisé pour son ami et logeur, le marchand de chevaux Adam Elmore.



Fig 1. T. Géricault, *Entrance to the Adelphi Wharf*, lithographie.

Mais plus encore que la monture aristocratique, c'est le cheval de trait – véritable outil de travail, essentiel à l'essor de l'économie industrielle –, qui va retenir son attention, sans doute même son affection. Au même moment, la technique de la lithographie, qui connaît à Londres une « vogue inconcevable<sup>2</sup> », lui donne l'opportunité d'explorer ce monde équestre anglais. Dans la série produite par l'éditeur Charles Hullmandel, *Various Subjects Drawn from Life and on Stone* ou *Suite anglaise*, il se plonge au cœur de la rue londonienne, de la vie populaire, du monde des maréchaux-ferrants, des travaux de halage et des charbonniers. La réalisation d'une lithographie par Volmar chez Villain puis chez Gihaut, *Le Retour à l'écurie*<sup>3</sup>, montre qu'après son séjour anglais, il continue à s'intéresser « à la force de ces chevaux de trait qu'il avait découverts en Angleterre » et qui probablement lui rappellent ceux de son enfance normande.

Ce dessin, inédit jusqu'à présent, provient d'un album assemblé vers 1860 qui a préservé sa fraîcheur et son attribution, la feuille sur laquelle il était monté portant une étiquette inscrite *Géricault*. Par son sujet, il se rattache tout à fait à ce monde du cheval travailleur, dans l'agriculture comme dans l'industrie. Son point de vue est original, présentant en surplomb les croupes vigoureuses des quatre animaux harnachés de chaque côté du timon. Les lithographies *Entrance to the Adelphi Wharf* (fig. 1) ou *Six chevaux allant à la foire* (fig. 2) ou le tableau *Le Four à plâtre* (fig. 3, Paris, musée du Louvre) appartiennent à la même catégorie de représentations sans fard guidées par une recherche de réalisme : vus de dos ou de profil, hommes et chevaux meuvent ensemble leurs corps de travailleurs. Géricault sait rendre en même temps la puissance de leurs mouvements et la pesanteur de leurs corps instrumentalisés. Une feuille du Louvre



Taille réelle



Fig. 2 T. Géricault, *Six chevaux allant à la foire*, lithographie.



Fig. 3 T. Géricault, *Le Four à plâtre*, Paris, musée du Louvre.

(Inv. 26740) représente deux chevaux de halage vus de dos, avec un troisième esquissé sur le côté gauche (fig. 4), d'un graphisme peut-être un peu plus rapide que sur notre feuille, mais très similaire. Le point de vue est plus bas, puisque l'on voit la panse du premier cheval apparaître sous sa croupe. Une autre, reproduite dans le catalogue raisonné



Fig. 4 T. Géricault, *Deux chevaux de halage vus de dos*, Paris, musée du Louvre.

de l'artiste, est encore plus proche de notre dessin, mais plus esquissée également : elle montre deux chevaux de dos, harnachés comme les nôtres avec un collier d'épaule que Germain Bazin identifie comme français<sup>4</sup>. Enfin, un troisième dessin, *Roulier conduisant un chariot*, montre quatre chevaux – les deux de devant n'étant qu'esquissés – tirant une voiture par des traits attachés à des palonniers ; un attelage qui rappelle fortement celui de notre dessin, si ce n'est que le roulier marche à côté au lieu d'être assis sur l'un des chevaux<sup>5</sup>.

Cette feuille fait preuve d'une grande virtuosité et d'un sens remarquable de la perspective. La facilité et l'aisance avec lesquelles elle semble avoir été réalisée dissimulent la complexité de la composition qui met en scène ces quatre croupes allant d'un même pas. Ce rythme qui les unit illustre parfaitement les propos d'Henri Bouchot qui loue, à propos du « peintre définitif des chevaux », « l'entente des allures, la science de la marche, une certaine poésie donnée par lui à des choses jusque-là traitées un peu à la diable, sans grand souci<sup>6</sup> ».



# ALEXANDRE JEAN-BAPTISTE HESSE

Paris 1806 – 1879

## 27 *Portrait de jeune homme*

Plume et encre brune, sur traces de pierre noire

Signé *Hesse* au centre à droite

195 x 135 mm (7 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> x 5 <sup>5</sup>/<sub>16</sub> in.)

Alexandre Hesse fut poussé vers la peinture dès son plus jeune âge et presque malgré lui. Son père, Henri-Joseph Hesse (1781-1849), lui-même un remarquable peintre de portraits et de miniatures, avait été l'élève de David et d'Isabey. Son oncle Nicolas-Auguste Hesse, peintre également et membre de l'Académie des beaux-arts, avait été l'élève de Gros et avait obtenu le premier prix lors du Prix de Rome de 1818. Bien que d'origine modeste – le père d'Henri-Joseph était tailleur – la famille Hesse était intellectuellement ambitieuse. Henri-Joseph aimait apprendre les langues : l'italien, qu'il utilisait même pour écrire son livre de raison, et l'anglais, encore rarement parlé à cette époque. Dans cet environnement stimulant, Alexandre « passait [...] pour un garçon qui ne ferait jamais rien », « un de ces jeunes gens qu'on ne sait où jeter pour leur trouver une carrière »<sup>1</sup> jusqu'à ce que son père finisse par l'envoyer apprendre la peinture de paysage dans l'atelier de Bertin en 1821. Le jeune homme, suivant les traces de son oncle, passa chez Gros en 1823 et entra à l'École des beaux-arts, dont il suivit les cours avec assiduité. Dessinateur très doué, beau, spirituel et excellent musicien, il devint rapidement un maître de dessin prisé par toute la bonne société dont son père était un des portraitistes favoris. En 1830, il partit de son propre chef en Italie, à Rome et à Venise. Cette ville lui inspira sa première œuvre d'ambition, *Les Honneurs funèbres rendus au Titien, mort à Venise pendant la peste de 1565* (musée du Louvre, Paris). Exposée au Salon de 1833, elle connut un immense succès, ce qui fit écrire à Théophile Gautier : « Il débute de la manière la plus éclatante et comme d'autres voudraient bien finir<sup>2</sup>. » Après ce succès, il reprit le chemin de l'Italie pour un voyage durant lequel il se lia avec Léopold Robert. De retour en France, Alexandre Hesse reçut plusieurs commandes, privées comme officielles. Parmi les plus importantes, *Le Corps d'Henri IV exposé au Louvre après son assassinat* (1836, en dépôt au musée du château de Pau) destinée à orner la Galerie d'Apollon du Louvre et *L'Adoption de Godefroy de Bouillon en 1097 par l'Empereur Alexis I<sup>er</sup> Comnène*

(1842) pour le musée de l'Histoire de France créé par Louis-Philippe à Versailles (et aujourd'hui conservée au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). À l'issue d'un troisième voyage en Italie en 1842, Hesse se fixa définitivement à Paris et reçut de nombreuses commandes pour le Sénat, la Banque de France ou encore la salle de la Bourse du palais du Commerce de Lyon. Spécialiste des grands décors, allégoriques ou religieux, il travailla pour de nombreuses églises parisiennes, parmi lesquelles Saint-Séverin, Saint-François de Sales, Saint-Sulpice, Saint-Gervais-Saint-Protais. Ses œuvres sont encore *in situ* pour la plupart. L'École des beaux-arts de Paris conserve un groupe important de dessins, donnés par sa femme : de grandes feuilles d'études académiques magnifiquement dessinées, des études de drapés, de détails anatomiques qui révèlent toutes un dessin puissant et maîtrisé. Le fonds conserve également de magnifiques paysages à l'aquarelle. Parmi toutes les œuvres dessinées de l'artiste, il n'y a que peu de portraits, bien qu'il en ait réalisé quelques-uns en peinture.

Il semble probable que ce *Portrait de jeune homme* ait été réalisé tôt dans la carrière de l'artiste, probablement dans les années 1820. D'une part, la signature – caractéristique par la hampe et le jambage exagérément grands de son S central – est en effet comparable à celle d'œuvres datant de ces années-là. D'autre part, il paraît logique que Hesse ait assimilé en premier lieu l'art du portrait puisqu'il avait eu la possibilité d'observer son père au travail pendant toute son enfance et sa jeunesse. La grande beauté du modèle, la clarté du regard et son expression à la fois profonde et assurée sont mises en valeur par une très belle technique graphique, qui mêle de subtils traits de crayon à la fluidité du lavis brun. S'inspirant pour la mise en page des portraits réalisés en miniature par son père dans les années 1810, Alexandre Hesse ajoute à la précision du trait et à la recherche de ressemblance du miniaturiste, une sensation d'audace et de liberté déjà tout à fait romantique.



Taille réelle

# JOHANN CONRAD ZELLER

Balgrist 1807 – 1856

## 28 *Portrait d'un jeune garçon portant un bonnet*

Encre de Chine

29,5 x 21, 8 cm (11 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in.)

### PROVENANCE

Inclus dans un carton de dessins de l'artiste trouvé en Suisse au début des années 1990 ; collection privée ; Grisebach, Berlin, 25 octobre 2018, lot 47.

Fils d'un commerçant soyeux aisé et cultivé, Johann Conrad Zeller fut élevé dans un environnement sensible aux arts et bénéficia dans sa jeunesse de cours de dessin et de peinture auprès du peintre suisse Konrad Gessner, au titre d'une éducation complète. Son grand-père, l'éditeur Heinrich Fussli (et non le célèbre Johann Heinrich Fussli comme on peut le lire parfois, dont il était cependant le cousin) était lui-même dessinateur et semble avoir pris à cœur son éducation artistique. Son père le destinait cependant aux affaires familiales et l'envoya en 1825 suivre une formation dans une soierie de Turin. Zeller profita d'être en Italie pour continuer à peindre, tout en suivant la voie professionnelle tracée par sa famille.

Devant sa persistance, son père lui permit au début des années 1830 de se consacrer pleinement à la peinture et Zeller repartit donc en Italie, où il séjourna de 1832 à 1847, gravitant autour de personnalités comme Thorwaldsen, Overbeck et Reinhardt. Il fut également très proche d'Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome jusqu'en 1835. Celui-ci l'aurait même invité à le suivre à Paris, une opportunité que Zeller n'aurait pas saisie par timidité. Resté à Rome, il connut un certain succès commercial avec des scènes de genre pittoresques. De retour en Suisse, il se consacra au portrait, certainement dans le but de gagner sa vie. L'artiste s'essaya également à la peinture religieuse avec la *Transfiguration sur le mont Thabor*, peint en 1839 pour l'église de Neumünster à Zurich.

Nous sommes très reconnaissants au Dr Nico Zachmann, à qui revient le mérite de cette attribution, de nous avoir communiqué les informations biographiques concernant Johann Conrad Zeller issues de son livre *Die Schweizer Maler in Rom und*

*Neapel im 18. und 19. Jahrhundert*, tiré à compte d'auteur en 2017.

L'attribution de cet extraordinaire portrait d'enfant à Johann Conrad Zeller repose en premier lieu sur sa provenance antérieure, un carton à dessins ayant appartenu à l'artiste qui contenait plusieurs paysages de sa main. La comparaison avec d'autres œuvres graphiques de l'artiste reste difficile, ses œuvres n'ayant pas été beaucoup publiées. Une série de vingt-huit dessins anatomiques de Zeller, écorchés et squelettes, – tantôt d'après les traités de Bernardino Genga et de Jean Galber Salvage, tantôt de sa propre invention – est conservée à la Wellcome Collection de Londres. Bien que réalisées à l'aquarelle ou à la pierre noire, ces œuvres démontrent un sens de l'exactitude et de la précision partagé par notre dessin. L'étude poussée de l'anatomie à laquelle semble s'être livré l'artiste, peut-être en autodidacte, pourrait expliquer son extraordinaire sens de la texture et du volume dans le visage de l'enfant, dont la peau sans imperfection et les harmonieuses rondeurs juvéniles sont remarquablement traitées à l'aide d'une multitude de minutieuses petites touches de lavis. Le lacet, le col de la chemise, le bonnet sont tracés d'une façon rapide qui anime le dessin par contraste avec le modelé presque porcelainé du visage.

Selon madame Andrea Franzen, le petit bonnet de l'enfant est typique des costumes traditionnels du canton d'Appenzell Rhodes-Intérieures et apparaît sur d'autres dessins de l'artiste ; il pourrait donc dater le dessin de l'époque d'un voyage dans cette région effectué avant le départ de Zeller pour l'Italie ou, plus tardivement, après son retour définitif en Suisse, alors que l'artiste s'adonnait au portrait.

La superbe exécution de cette œuvre révèle le vrai talent de dessinateur de cet artiste encore mal connu qui mériterait une étude approfondie.



# CARLO BOSSOLI

Lugano 1815 – Turin 1884

## 29 *Vue nocturne de Saint-Pétersbourg, le couvent Smolny depuis les berges de la Neva, recto ; diverses études, verso*

Gouache rehaussée de pastel

Signé C. Bossoli en bas à gauche, inscrit et daté *Londra 1859* au verso

266 x 457 mm (10 1/2 x 17 15/16 in.)

### BIBLIOGRAPHIE

Ada Peyrot, *Carlo Bossoli, Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'ottocento, visti dal pittore ticinese*, Turin, Topografica Torinese editrice, 1974, p. 403, n° 781, illustré p. 405.

D'origine suisse, Carlo Bossoli grandit en Ukraine, à Odessa, où sa famille avait émigré dans les années 1820. Employé très jeune encore comme assistant chez un marchand de livres et de gravures, il y apprit le dessin en copiant d'après les maîtres. Remarqué par la princesse Élisabeth Vorontsova, femme du gouverneur de Nouvelle Russie et de Bessarabie, il put entrer dans l'atelier de Rinaldo Naninni, peintre scénographe d'origine italienne, chargé du décor de l'Opéra d'Odessa. Son apprentissage auprès de cet ancien élève de Sanquirico lui permit d'acquérir pour toujours un sens remarquable de la composition et du spectaculaire.

En 1839-1840, les époux Vorontsov décidèrent de l'envoyer étudier en Italie, à Rome et Naples. Proche de la communauté des artistes anglais installés à Rome, il perfectionna avec eux sa technique de l'aquarelle et de la tempera. De retour en Ukraine, il s'installa brièvement à Alupka et parcourut abondamment la région, réalisant de nombreux dessins de paysages, de scènes de rues, d'études de costumes et de villages. Dès 1844, cependant, il repartit définitivement en Italie, ouvrit un atelier à Milan puis à Turin, et voyagea inlassablement partout en Europe. Dès ses débuts, Carlo Bossoli s'était distingué par ses vues optiques ou panoramiques. Très vite, comprenant la curiosité du public pour l'étranger et les nouvelles politiques ainsi que les opportunités qu'offrait la lithographie, il produisit des vues destinées à être publiées dans des albums commercialisés. Parmi les premières de ces entreprises, les *Vedute della città di Torino* de 1851 et la *Galleria sulla linea ferroviaria Torino-Genova* de 1853 furent très appréciées. Ce sont peut-être les cinquante-deux vues de l'album *The Beautiful Scenery and Chief Places of Inter-*

*est Throughout the Crimea from Paintings by Carlo Bossoli* qui connurent un succès décisif pour sa carrière : réalisés en 1854, pendant la guerre de Crimée, à partir de ses souvenirs et des nombreuses études réalisées dans les années 1840, elles furent admirées au point d'être collectionnées par la reine Victoria et le duc de Wellington. Engagé par le prince Oddone, Bossoli suivit l'armée piémontaise entre 1859 et 1861 et réalisa cent cinquante gouaches sur le sujet de la guerre, ce qui lui valut d'être nommé « *pittore reale di storia* » de la famille royale en 1862. Dix de ces gouaches sont aujourd'hui au Museo Nazionale del Risorgimento de Turin.

Cette vue nocturne d'une barque traversant la Neva, devant le couvent de Smolny, a été qualifiée à juste titre de « féérique » par Ada Peyrot, auteur du catalogue raisonné des œuvres de l'artiste. En 1857, Bossoli avait effectué un voyage en Russie et dans les pays scandinaves, dont il avait certainement rapporté de nombreuses études et esquisses qui lui servirent par la suite à composer diverses vues. Cette gouache est probablement postérieure au voyage et il semble que la date de 1859 et l'inscription *Londra* portées au verso soient cohérentes.

En effet, dans les années qui suivirent son voyage, Bossoli a réalisé plusieurs vues de Russie. Son livre de comptes recense en 1858 un *Panorama de Saint-Pétersbourg*, vendu à Turin au marquis Alfieri pour 820 francs suisses, ainsi qu'un grand tableau représentant le monastère Smolny à Saint-Pétersbourg vendu à Londres, avec un autre tableau, pour 5 000 francs à Brassey<sup>1</sup>. L'ambiance nocturne et romantique, qui repose sur le sujet mais aussi sur le traitement de la lumière est particulièrement réussie : la lueur diffuse de la lune dans les nuages, les étoiles scintillantes, les reflets de l'eau et de la coupole dorée, le réverbère unique allumé sur la berge, tout concourt à l'atmosphère de mystère qui enveloppe cette scène d'une nuit à Saint-Pétersbourg.





1854



# WILLIAM ETTY

York 1787 – 1849

## 30 *Portrait de George Shepherd, âgé de huit ans*

Huile sur carton

Inscrit No. 5/ *W. Etty. R.A./ Study of a Boy's/ Head/ George Shepherd/ 8 years of age* au dos du montage  
44 x 30,7 cm (17 1/4 x 12 in.)

### PROVENANCE

Achat direct à l'artiste puis resté par transmission dans la même famille ; Suisse, collection privée.

### EXPOSITION

Londres, Summer exhibition, Royal Academy of Arts, 1835, no. 36 (*Study of the Head of a Youth*)<sup>1</sup>.

### BIBLIOGRAPHIE

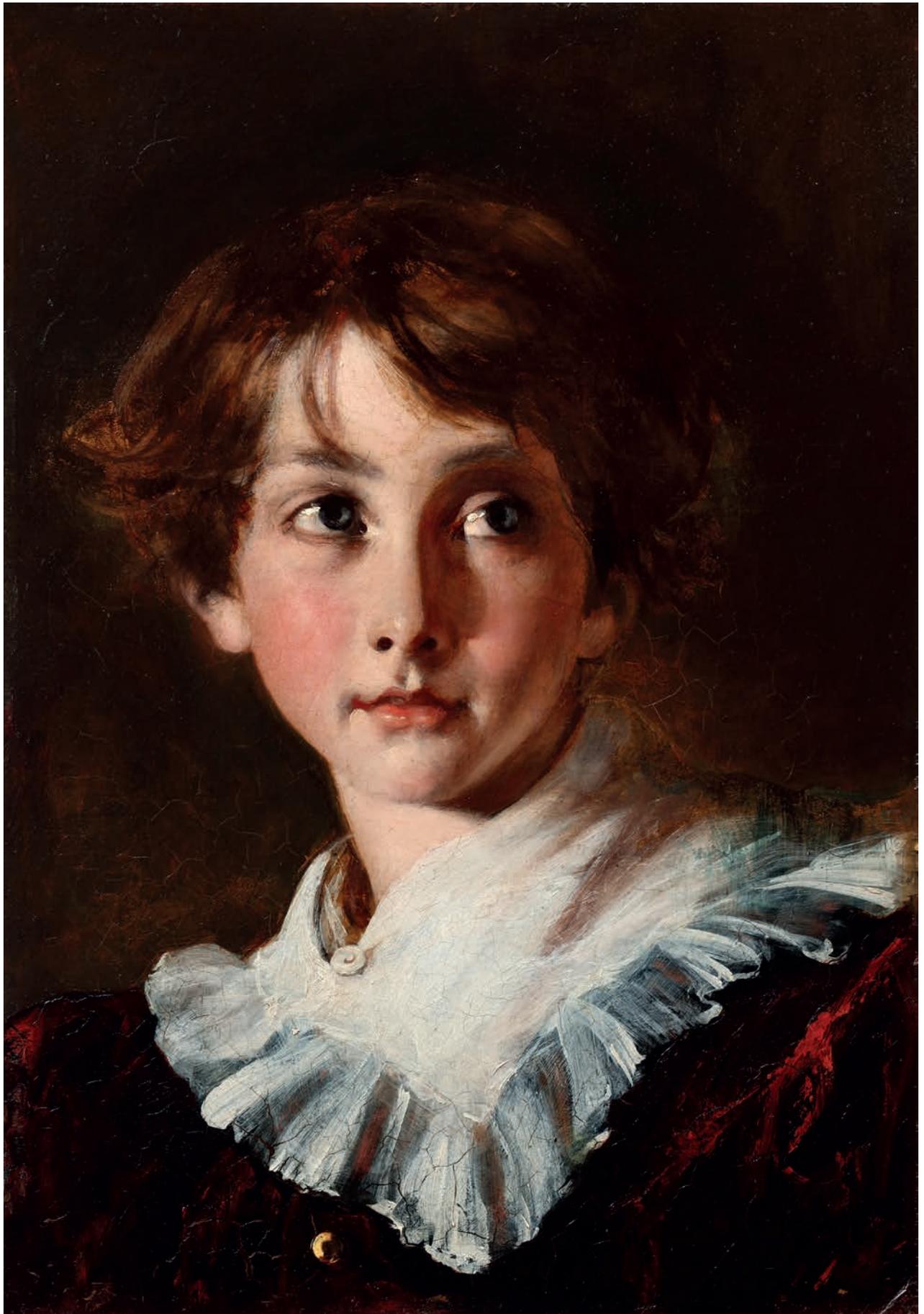
Alexander Gilchrist, *Life of William Etty, R.A.*, London 1855, vol. II, p. 22-23, *Head of a Boy*.

Cette étude délicate et vivante d'un jeune homme portant un large col de lin fut exposée à la Royal Academy of Art en 1835. Elle révèle pourtant une sensibilité, une touche et une vivacité très en avance sur son temps : si elle est indéniablement inspirée par la liberté picturale de Thomas Lawrence, son extraordinaire modernité la rapproche en effet de Sargent ou de Boldini plus que des peintres des années 1830. La redécouverte de William Etty est relativement récente ; sa peinture de nus masculins et féminins ayant été considérée comme un outrage à la pudeur des amateurs d'art de la période victorienne, ses œuvres ont longtemps été négligées. À l'exception d'une monographie de 1855 par Alexander Gilchrist<sup>2</sup>, il faut attendre 2007 et 2011 pour que lui soient consacrées deux nouvelles études<sup>3</sup>. Dans les années 1830-1840, Etty était pourtant un peintre auréolé de succès, produisant extensivement de grands tableaux d'histoire, des paysages, même des natures mortes, domaine dans lequel il fut précurseur parmi les artistes britanniques.

Élevé dans sa ville natale, York, Etty entra en apprentissage chez un imprimeur-éditeur de la ville d'Hull pendant sept ans. Il se rendit ensuite à Londres où il fut accepté à la Royal Academy dans la classe d'Henry Fuseli grâce à l'intercession de John

Opie, qui avait été favorablement impressionné par ses dessins. Etty fut considérablement influencé par les conférences d'Opie, qui conseillait à ses élèves l'étude profonde des œuvres du Titien. Ayant développé une grande admiration pour Thomas Lawrence, le jeune peintre fut autorisé à copier les peintures du maître et à lui demander occasionnellement conseil, devenant ainsi en quelque sorte son apprenti informel. En 1816, après avoir rompu ses fiançailles, Etty partit pour l'Italie et arriva à Florence dès septembre. Souffrant de la saleté et la vermine, il n'y resta qu'un mois, retournant vers l'Angleterre en séjournant brièvement à Paris dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. En 1821, Etty exposa une grande peinture, *L'Arrivée de Cléopâtre en Sicile*, qui fut très remarquée et lui obtint de nouvelles commissions, malgré la critique du *Times* qui considéra que son style « ne peut plaire qu'au goût le plus corrompu ». En 1822, Etty partit une seconde fois en Italie afin d'y étudier les monuments et toiles des maîtres à Rome, Naples, Florence, Ferrare, et avec le plus grand bonheur à Venise, qu'il considérait comme étant « l'espoir et l'idole de [sa] vie professionnelle ». Dans l'Académie des beaux-arts de cette ville, « il diavolo », surnommé ainsi en hommage à sa rapidité d'exécution, suivit des cours de dessin d'après le modèle vivant. De retour en Angleterre, sa première œuvre notable fut *Pandore couronnée par les Saisons*, achetée par son ancien maître Thomas Lawrence, lors de l'Exposition d'été de l'Académie royale, en 1824 (aujourd'hui à la Tate Gallery).

Peu après, Etty devint membre associé de l'Académie royale et installa son atelier à Buckingham Street où il resta jusqu'à la fin de sa vie. Il fut pleinement reçu à l'Académie en 1828, battant Constable à 18 votes contre 5, ce qui participa à établir solidement sa carrière, bien qu'il fût fréquemment en butte à



de violentes controverses. Ainsi, en 1837, son très grand format *Les Sirènes et Ulysse* fut décrit dans le *Spectator* comme étant « une infâme combinaison de volupté et de putridité répugnante, éclatante de couleurs et d'une formidable exécution, mais conçue dans le pire goût possible ».

William Etty a été amené à réaliser des portraits dès les années 1810, mais c'est au début des années 1830 qu'il s'y est plus particulièrement consacré, en partie à cause de sa mauvaise santé, mais aussi parce que cela lui permettait une source régulière de revenus. Ses confrères furent atterrés par ce brusque revirement en faveur d'un genre alors considéré comme inférieur à la peinture d'histoire. Son *Portrait d'Elisabeth Potts*, présenté lors de l'Exposition d'été de 1834 sous le

titre *Un portrait*, ne fut guère acclamé par la critique malgré sa superbe facture. Persévérant dans cette voie, Etty se força à terminer, sans compter son temps ni sacrifier ses exigences, la réalisation du *Portrait de Charlotte et Mary Williams-Wynn se préparant pour un bal costumé* (York Art Gallery) commencé en 1833 et qui requit de nombreuses séances de pose. Le tableau fut dévoilé lors de l'Exposition d'été de 1835, dans la Grande Salle, tout comme notre portrait de *George Shepherd âgé de huit ans* et neuf autres œuvres. Etty continua de peindre des portraits de ses amis et n'entreprit que peu d'œuvres publiques dans ce domaine ; seulement trente de ses portraits furent exposés de son vivant. S'ils ne forment qu'une petite partie de sa production, certains sont parmi ses plus belles œuvres.



# ÉDOUARD MANET

Paris 1832 – 1883

## 31 *Un homme au café-concert, portant un chapeau haut de forme, la main appuyée sur une canne*

Pinceau et encre noire, rehaussé de gouache blanche  
257 x 88 mm (10 x 3 ¼ in.)

### PROVENANCE

Suzanne Manet, veuve de l'artiste, cachet de l'atelier de l'artiste (L. 880).

Identifié par Juliet Wilson-Bareau, ce dessin est une partie d'un *ricordo* réalisé par Manet d'après son propre tableau *Au café-concert* de 1878 (fig. 1, Walters Art Gallery de Baltimore) en vue de sa publication dans la revue *Le Rapin* (fig. 2 et 3), un journal très rare dont seul le premier numéro est encore conservé, en deux exemplaires. À la page 5 de ce numéro, parmi les « Petites Nouvelles », se trouve l'annonce d'« une exposition de dessins, gravures et autres œuvres en blanc et noir... » organisée en mai 1881 dans la galerie du journal *L'Art*, au 33 avenue de l'Opéra. Notre dessin est un



Fig. 1 E. Manet, *Au café-concert*, Baltimore, Walters Art Gallery

extraordinaire souvenir de ce travail de publication ainsi qu'un véritable témoignage de la variété des centres d'intérêt de Manet en terme de travail graphique. Il s'agit de la partie droite du *ricordo*, magnifiquement dessiné au pinceau, la partie gauche ayant servi pour être reproduite dans la colonne centrale de la page de journal et ayant probablement été détruite dans le processus de reproduction. La présence du cachet de l'atelier, qui a été systématiquement appliqué par la veuve de Manet, atteste que la partie droite a été rendue à l'artiste.

Manet avait exposé la peinture elle-même en avril 1880 dans les locaux d'un autre journal, *La Vie moderne*. L'exposition, qui incluait dix peintures à l'huile et quinze pastels, fut annoncée dans le journal avec une illustration en gillotage, tirée d'une partie d'une autre scène de café, *Coin de café-concert*. C'est ce même procédé de gillotage qui a certainement été utilisé pour l'illustration parue dans *Le Rapin*. Dans une lettre à Émile Bergerat en mai 1880, Manet écrit qu'il n'a pas récupéré son dessin *Café-Concert* auprès de *La Vie moderne*, mais qu'il peut lui en faire un autre, gratuitement<sup>1</sup>. Ces dessins témoignent de l'implication de Manet auprès de ces maisons d'édition d'avant-garde : le peintre exposait dans leurs locaux et utilisait leurs journaux pour la publicité, expérimentant avec curiosité les nouvelles techniques graphiques de l'époque.

Quelques années plus tôt, en 1876, Manet avait exécuté un autre dessin d'illustration au lavis pour le journal *Le Type*, qui annonçait l'inclusion « avec grand fracas » des œuvres de Manet au Salon de cette année. Les exemples survivants de ce type d'illustrations pour la presse montrent que Manet utilise un pinceau rapide et un lavis contrasté de manière à créer une image immédiatement



Taille réelle



Reconstitution de l'aquarelle de Manet dans son intégralité.

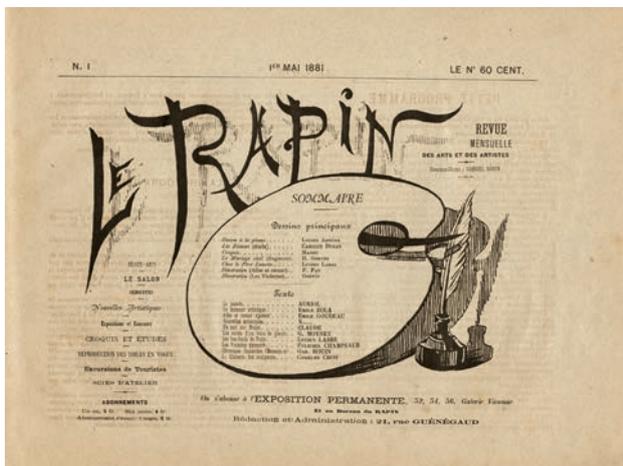


Fig. 2 Page de titre du journal *Le Rapin*.



Fig. 3 Page 5 du journal *Le Rapin*, illustrée avec la partie gauche de la composition d'*Au café-concert*.

accrocheuse et pleine de vie, adaptée au format de la presse et dont on comprend facilement qu'il s'agit d'un fragment tiré de compositions plus grandes.

Dans notre exemple, qu'il conserva en sa possession, Manet a peut-être ajouté les rehauts de blanc après avoir récupéré son dessin, une fois la partie gauche utilisée par la presse, afin de créer une œuvre encore plus picturale et une image plus frappante. L'association de vibrantes touches de blanc à de fortes zones de noir, posées en aplat ou en stries, parvient à suggérer la liberté, la rapidité,

l'instantanéité qui caractérisent le petit tableau recréé dans cette esquisse.

À l'occasion de l'exposition du *Café-Concert* au Grand Palais de Paris et au Metropolitan Museum de New York en 1983, Charles Moffet rappelle dans le catalogue le risque que prenait Manet à être assimilé aux Impressionnistes en consentant à exposer ses œuvres à *La Vie moderne*. Le journal était dirigé par le frère d'Edmond Renoir, le frère du peintre, et une sélection d'œuvres de Monet y fut exposée peu après celles de Manet<sup>2</sup>.

# ÉDOUARD MANET

Paris 1832 – 1883

## 32 « Plainte Moresque » : *Portrait de Jaime Bosch*

Crayon et pierre noire, lavis gris clair et foncé, lavis blanc légèrement rosé sur le visage et le chapeau, lavis brun sur la moustache, lavis noir dans le chapeau, les yeux et les cheveux

Inscrit A Ed. Manet/*Plainte Moresque*/Op:85/PAR/J. BOSCH/Prix : 5.

Numéroté 4914 au verso

357 x 269 mm (14 x 10 ½ in.)

### PROVENANCE

Suzanne Manet, veuve de l'artiste, cachet de l'atelier de l'artiste (L. 880) ; vente, Paris, Hôtel Drouot, *Tableaux, Pastels, Études, Dessins, Gravures par Edouard Manet et dépendant de sa succession*, 4-5 février 1884, lot 149 ; acquis par Alfred Morel-Fatio (1850-1924) ; Galerie Choiseul, rue Laffitte, Paris (selon les étiquettes au dos) ; vente, Paris, Hôtel Drouot, 10 juin 1964, lot 151.

### EXPOSITION

Paris, École des beaux-arts, *Exposition des œuvres d'Édouard Manet, Préface d'Émile Zola*, 1884, n° 178 (conservé par une photographie prise par le photographe de Manet, Godet).

### BIBLIOGRAPHIE

Fernand Lochar, *Reproductions d'œuvres d'Édouard Manet*, Paris 1883-1884, illustré n° 185 ; Edmond Bazire, *Manet*, Paris, 1947, n° 566, illustré p. 56 ; Merete Bodelsen, « Early Impressionist Sales, 1874-1894 », *Burlington Magazine*, Londres, juin 1968, n° 149, p. 343 ; Alain de Leiris, *The Drawings of Edouard Manet*, Berkeley, 1969, cat. 169, p. 58 ; Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet, catalogue raisonné*, vol. II, Paris, Bibliothèque des arts, 1975, cat. 457, illustré p. 167 ; Françoise Cachin, Charles S. Moffet, Michel Melot, Juliet Wilson-Bareau, *Manet 1832-1883*, New York, Metropolitan Museum of Art et Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1983, p. 253 (catalogue d'exposition).

Ce portrait du musicien Jaime Bosch est un projet préparatoire pour la couverture, réalisée en lithographie, du livret de l'une de ses compositions pour guitare, *Opus 85, Plainte Moresque* (fig. 1). Resté dans l'atelier de Manet, il fut présenté lors de l'exposition posthume de 1884 et vendu lors

de la vente organisée par la veuve de l'artiste les 24 et 25 février 1884, pour ne resurgir qu'en 1964 dans une vente parisienne. Sa réapparition récente a permis à Juliet Wilson-Bareau de se pencher sur son historique et son contexte passionnant. Nous lui sommes très reconnaissants de nous avoir procuré une étude extrêmement détaillée sur laquelle cette notice s'appuie amplement.

Malgré sa longue disparition, le dessin était resté connu des spécialistes de Manet, non seulement par la lithographie, mais encore par sa présence sur plusieurs documents photographiques, ainsi que par une reproduction en gillotage dans la biographie de Manet par Edmond Bazire publiée en 1884.



Fig. 1 Première de couverture du livret de partitions d'Opus 85, *Plainte Moresque*, lithographie.

A Ed. Manet

PLAINTE MORÉ SQUÉ



OP: 89

Price: 5<sup>00</sup>

PAN

J. BOSCH

La lithographie quant à elle n'existe plus qu'en de rares exemplaires, notamment celui du dépôt légal effectué le 15 septembre 1866 conservé à la Bibliothèque nationale de France (Est. BOSCH 001).

Le musicien Jaime Bosch, originaire de Barcelone et à Paris depuis 1853, faisait partie du cercle proche de Manet, chez lequel il participait régulièrement à des concerts organisés par l'épouse du peintre, elle-même excellente pianiste, en compagnie du talentueux Zacharie Astruc, parmi beaucoup d'autres personnalités artistiques. Le guitariste virtuose aurait aussi servi de modèle au personnage du général mexicain debout derrière l'empereur dans *L'Exécution de l'empereur Maximilien du Mexique* (Kunsthalle de Mannheim) peint par Manet en 1868-1869.

*Opus 85, Plainte Moresque* fut éditée en octobre 1866 et dédiée à Manet, qui se chargea donc d'en réaliser la couverture. Le peintre choisit de représenter le musicien certainement tel qu'il apparaissait à son auditoire, lorsqu'il prenait part aux concerts privés donnés chez lui : le regard dans le lointain, les mains sur l'instrument, assis sur un tabouret ou une chaise de bambou. Cette pièce de mobilier, typique du style Napoléon III, apparaît en effet dans d'autres œuvres, notamment dans *Le Portrait de mademoiselle Claus* (Ashmolean Museum, Cambridge), version non terminée du tableau conservé au musée d'Orsay, *Le Balcon*, ces deux œuvres portraiturant la jeune violoniste et amie proche de Suzanne Manet, Fanny Claus. Le portrait de Bosch réalisé par Manet est très ressemblant si on le compare à ceux réalisés en 1875 par Ernest-Philippe Boetzel (Carcassonne, Musée des beaux-arts) et en 1883 par Félix Bracquemond, ainsi qu'à l'image du musicien immortalisée par une photographie conservée à la Bibliothèque nationale de France. Manet a cependant choisi d'accentuer son caractère espagnol en le représentant vêtu de la *chaquetilla* (courte veste noire) et d'un *sombrero de catite* (chapeau). La technique graphique utilisée sur le visage est extrêmement sophistiquée : l'artiste associe habilement de petites hachures de crayon à des taches de lavis gris, noir et rose, afin de traiter les jeux d'ombres et de lumière qui animent son visage

et d'attirer l'attention sur son expression étrange et son regard magnétique.

Manet reporta son projet sur la pierre lithographique avec « une superbe assurance », selon les mots de Juliet Wilson-Bareau. Dans la lithographie, le dessin est raccourci au niveau des jambes et la dédicace *A Ed. Manet* en haut à droite disparaît tandis que le peintre ajoute sa signature en bas à gauche de l'image. Le soin pris par l'artiste à la qualité du portrait et à l'originalité de l'image, ainsi que son implication dans toutes les étapes – jusqu'à la signature du bon à tirer, conservé au Nationalmuseum de Stockholm, sur lequel il apporte encore quelques dernières informations destinées aux lithographes de l'imprimerie Lemercier – montre sa détermination à atteindre le meilleur résultat possible quelles que soient l'ampleur et la nature du projet en question.

Jaime Bosch a également dédié des morceaux au peintre Carolus-Duran, ainsi qu'à Ernest Hoschedé, un ami commun et mécène dans les années 1870, célèbre pour avoir été le premier propriétaire de *Impression, soleil levant* de Claude Monet. Ce dessin est donc un témoignage vibrant des liens amicaux qui unissaient, dans ce milieu parisien, les éditeurs, les artistes, les écrivains et les musiciens. Bosch jouait chez Manet comme Lorenzo Pagans chez Degas, et madame Meurice comme madame Charpentier se réjouissaient de les accueillir dans leurs salons. Par ailleurs, il permet de rappeler l'intérêt de longue date de Manet pour l'Espagne et la peinture espagnole, concrétisé par un voyage à Madrid, court mais décisif, en septembre 1865, à peine un an avant la réalisation de ce portrait. Cette hispanophilie, partagée par ses amis et relations dont Zacharie Astruc et Lola de Valence, trouve un prolongement intéressant dans l'historique du dessin : Juliet Wilson-Bareau a en effet établi que son acquéreur lors de la vente de 1884 était très vraisemblablement Alfred Morel-Fatio (1850-1924), lui-même un hispaniste de renom, attaché au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, dont il a d'ailleurs effectué le *Catalogue des manuscrits espagnols et portugais* (1881-1882)<sup>1</sup>.



# EDGAR DEGAS

Paris 1834 – 1917

## 33 *Le Repos de la danseuse*

Fusain et pastel, estompe, rehauts de craie blanche  
Signé *Degas* en bas à droite  
233 x 362 mm (9 1/8 x 14 1/4 in.)

### PROVENANCE

Galerie Durand-Ruel, Paris, n° 2824 ; collection Crocker ; Prince André Poniatowski, Paris ; collection privée, par succession ; collection Giancarlo Baroni, Florence ; sa vente Sotheby's, New York, 29 janvier 2013, lot 54 ; collection privée.

### EXPOSITION

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Degas*, 1993, n° 36, p. 70, illustré p. 73 (catalogue par Ronald Pickvance).

Environ la moitié de l'œuvre de Degas traite de sujets relatifs au ballet, un thème qu'il a commencé à développer au début des années 1870. Pour réaliser ses dessins de danseuses, Degas a développé un large répertoire de formes dont il use abondamment et de façon répétée dans ses peintures et sculptures. Il a dessiné *in situ* dans les coulisses de l'Opéra mais aussi, et même plus souvent, dans son atelier avec un modèle prenant la pose. Son affection pour ces jeunes filles, les « petits rats », est évidente ; de condition modeste, souvent pauvres, elles entraient à l'Opéra à l'âge de sept ou huit ans et passaient dix ans ou plus dans la classe à s'entraîner pour pouvoir rejoindre le corps de ballet. Degas a observé et dessiné ces heures longues et ardues, cet entraînement exigeant et souvent ingrat et il semble

éprouver une réelle empathie pour leur condition, tout en admirant sans doute leur détermination.

Ce dessin, une étude sur le motif, peut être daté autour de 1879. Degas capture rapidement la pose de la jeune danseuse qui se relaxe, assise sur le sol entre deux exercices, frottant ses chevilles fatiguées. Un dessin de danseuse dans une pose identique, mais vue de face était autrefois dans la collection de W. Averell Harriman à New York<sup>1</sup>.

Dans la plupart des représentations de danseuses, peintes ou dessinées par Degas, il est impossible d'identifier le modèle ; ce n'était en effet pas l'intention de l'artiste. Les noms de quelques danseuses amies de l'artiste, comme Marie van Goethem, Josephine Gaugelin et Melina Darde sont connus par les inscriptions portées sur ses études, mais en réalité son seul but était de capturer les postures, les gestes et le mouvement sans accorder la moindre attention aux traits du modèle. La jeune femme représentée ici ressemble tout de même à Marie van Goethem, une jeune danseuse de l'Opéra qui posait souvent pour Degas, devenue célèbre pour avoir été le modèle de la sculpture *La Petite Danseuse de quatorze ans*, réalisée autour de 1879-1881 et montrée lors de la sixième exposition impressionniste de 1881.







Degas

# PAUL GAUGUIN

Paris 1848 – Îles Marquises 1903

## 34 *Deux léopards et une Tahitienne endormie, recto ; Autoportrait de profil avec deux études de femmes en costume breton, verso*

Aquarelle, plume et encre brune (*recto*) ; pierre noire (*verso*)

Numéroté 46 en haut à droite

178 x 273 mm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 7 in.)

### PROVENANCE

Paco Francesco Durrio, son cachet P.G. (L. 2078, recto et verso) ; probablement Leicester Gallery, Londres, 1931 ; Collection M. T. Holden Sr. ; Mme T. Holden, Portland, Maine, États-Unis, en 1959 ; par héritage.

### EXPOSITION

Paris, Société du Salon d'Automne, octobre-novembre 1906, probablement l'un des *Trois albums avec croquis* répertoriés comme appartenant à Paco Durrio, n° 155 ; probablement Londres, Leicester Gallery, *An Exhibition of the Durrio Collection of Works by Paul Gauguin*, mai-juin 1931, peut-être inclus dans le n° 37, *Feuilles d'études de figures et d'animaux*, aquarelle et plume, ou le n° 57, *Esquisses et projets de tableaux*.

### BIBLIOGRAPHIE

Lee van Dovski (Walter Lewandowski), *Gauguin. The Truth*, Londres, Macmillan, 1961 (d'abord publié en Allemagne en 1959), p. 190 (illustration au verso, la tête de profil étant identifiée comme un autoportrait). Certificat de l'institut Wildenstein garantissant que Guy Wildenstein et le Comité Gauguin incluront ce dessin dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Gauguin.

Cette fascinante aquarelle de Gauguin est particulièrement importante par sa qualité picturale, son sujet et son coloris éclatant. Elle apporte un témoignage intéressant quant à l'usage que faisait Gauguin de ses dessins et l'importance des carnets dans son processus créatif.

Les dimensions de la feuille (178 x 273 mm), le papier vélin utilisé et le tampon *PG* relient clairement ce dessin à un groupe de feuilles indépendamment réapparues et provenant de l'un des carnets les plus fascinants de l'artiste. D'autres pages sont conservées

dans différents endroits : *Tahitienne assise* (recto), *étude de coq* (verso) à l'Art Institute de Chicago<sup>1</sup>, *Trois études de têtes* au Chrysler Museum of Art<sup>2</sup> et *Une Tahitienne avec des études partielles de la mise au tombeau et du Christ allongé*, chez Jean-Luc Baroni, Colnaghi, en 2000<sup>3</sup>. Récemment, une *Tahitienne assise sur le sol* en rapport avec le grand tableau *Nave Nave Mahana* (1896, Musée des beaux-arts de Lyon) est passée en vente<sup>4</sup>. Toutes ces feuilles seront incluses dans le prochain volume du catalogue raisonné de Gauguin, en cours d'écriture par l'institut Wildenstein. L'album dont elles sont issues n'a pas encore reçu de nom.

L'aquarelle spectaculaire au recto de la feuille étudiée ici et les diverses esquisses du verso peuvent toutes être reliées à des œuvres et des événements de la période à partir de 1888. Démêler l'écheveau des références dans les carnets de Gauguin comme proposer des datations peut s'avérer extrêmement compliqué ; l'artiste en utilisait plusieurs en même temps et passait de l'un à l'autre, retournant souvent à des pages déjà dessinées afin de continuer à y développer des idées.

À ce jour, cinq carnets de Gauguin ont été identifiés : le Nationalmuseum de Stockholm, la National Gallery of Art de Washington, l'Israel Museum de Jérusalem en possèdent un chacun et le musée du Louvre en conserve deux<sup>5</sup>. Sept carnets non reliés ont aussi été identifiés et il apparaît évident que cette méthode de conserver des annotations visuelles est un élément essentiel dans le processus créatif de Gauguin, un aspect crucial et stimulant de sa production.

Ces annotations sont cependant rarement aussi élaborées et colorées que celles du recto de cette feuille, pour laquelle d'intéressants rapports avec des détails biographiques et iconographiques





peuvent être établis. En premier lieu, les léopards qui surveillent une femme endormie ont été dessinés à partir d'esquisses exécutées à la Grande Ménagerie des Indes. Cette attraction s'était installée à Arles le 2 décembre 1888 alors que Gauguin y séjournait, installé dans la Maison Jaune où il vécut et travailla avec Van Gogh pendant quelques semaines d'une intensité explosive<sup>6</sup>. Ensuite, un rapport mystérieux ne peut manquer d'être établi entre cette page d'album et l'étude d'une femme et d'un renard<sup>7</sup>, préparatoire à *La Perte du pucelage* de 1890-1891, dans laquelle posait Juliette Huet, une jeune lavandière devenue le modèle et la maîtresse de Gauguin à Paris<sup>8</sup>. On trouve

dans les deux œuvres l'usage similaire de lignes sinueuses, des éléments de paysage semblables ainsi qu'une sensation commune de férocité latente. Mais la jeune femme de notre étude est manifestement une Tahitienne, ce qui conduit à penser que Gauguin a pu retravailler la page et redessiner les léopards après son arrivée en Polynésie. Le fait que Gauguin ait encore réutilisé ce carnet lors de son second séjour en Polynésie est établi par la relation entre *Nave Nave Mahana* de Lyon et, d'une part, le dessin passé chez Sotheby's en 2017, d'autre part, le verso du dessin Colnaghi. Celui-ci représente en effet des panthères, très proches de nos léopards, ainsi qu'un garçon



Taille réelle

mangeant un fruit, préparatoire, que l'on retrouve au premier plan dans le tableau de Lyon. Les fils reliant entre eux ces divers éléments sont très représentatifs de la fluidité avec laquelle Gauguin passe et revient d'une idée à l'autre, établissant des correspondances intenses entre images et souvenirs.

Les études portées au verso ont été décrites et étudiées en 1961, interprétées comme un autoportrait de profil et des études de Bretonnes. Le profil peut être en effet comparé avec l'autoportrait de Gauguin dédié « à l'ami Daniel » de 1896 (musée d'Orsay) mais date peut-être de quelques années avant. Il rappelle en effet par la brièveté de son trait

le profil d'Émile Bernard esquissé par Gauguin dans le fond de son autoportrait *Les Misérables* (1888, musée Van Gogh). Les Bretonnes quant à elles, avec leurs coiffes de lin et leurs larges cols, rappellent tout à fait les figures de l'arrière-plan dans *Vision après le sermon* (septembre 1888, National Gallery of Scotland).

D'autres pages provenant du même album ont apparu sur le marché, mais aucune n'est aussi vibrante et picturale que celle présentée ici. Elles comportent des études de scènes bretonnes, de gens, de maisons, d'animaux domestiques. Ce dessin cependant, avec son association d'éléments bretons et d'éléments tahitiens, présente l'intérêt particulier de montrer de quelle façon Gauguin a continué à revenir à ce carnet pendant toute une longue période de temps et malgré une grande distance parcourue. Cette fluidité des idées pose toutefois un problème pour la datation des feuilles d'albums.

Toutes les pages d'albums qui portent le cachet PG ont été identifiées comme faisant autrefois partie de la collection du sculpteur et céramiste espagnol Francesco Durrio Y Madron (1875-1940), dit Paco Durrio, grand admirateur et ami de Gauguin. On sait que Durrio a reçu des feuilles de la main de Gauguin, probablement en don, bien que ce ne soit pas complètement clair. On ignore également à quel moment les albums ont été démembrés. Il est en revanche établi que Durrio avait bien trois albums qu'il a prêtés avec d'autres œuvres, lors d'une exposition au Salon d'Automne en 1906, puisqu'ils sont mentionnés dans le catalogue de l'exposition. Les autres feuilles qui proviennent de la collection Durrio mesurent soit 211 x 200 mm, soit 158 x 118 mm, soit, comme la nôtre, 178 x 273 mm. Il semble que ce soit Durrio qui ait apposé le cachet PG. Contenant des éléments polynésiens, les carnets ont donc soit été remis par Gauguin entre ses deux voyages en Polynésie, soit envoyés depuis la Polynésie. Puisque Durrio possédait la feuille, autrefois chez Colnaghi, en rapport avec *Nave Nave Mahana*, il est vraisemblable que le carnet a été envoyé de Polynésie pendant le second séjour de l'artiste. À moins que Gauguin n'ait utilisé, pour la réalisation du tableau de 1896, des éléments dessinés antérieurement dans ce carnet qu'il aurait pu dès lors laisser à Durrio avant son départ. C'est une hypothèse tout aussi plausible, étant donné le système de correspondances complexe qui traverse son œuvre<sup>9</sup>.

# SIR WILLIAM ORPEN, R.H.A., R.A.

Stillorgan, Co. Dublin 1878 – Londres 1931

## 35 Étude de figure pour « *The Holy Well* »

Pierre noire, estompe, plume et encre brune et lavis bleu

Signé ORPEN en bas à gauche

637 x 365 mm (25 x 14 1/2 in.)

### PROVENANCE

Mrs Evelyn St George, 1916 ; sa vente, Londres, Sotheby's, 26 juillet 1939, lot 35 ; collection privée ; acquis par un collectionneur dans les années 1980 et offert au dernier propriétaire.

Cette grande étude, aussi assurée que subtile, est préparatoire à la figure d'une jeune paysanne se déshabillant pour entrer dans l'eau qui apparaît dans *The Holy Well* (fig. 1, 1916, National Gallery of Ireland, Dublin). La toile fait partie d'une série de trois peintures allégoriques traitant de sujets irlandais et réalisées entre 1913 et 1916 : *Sowing New Seed* (Mildura Arts Centre, Victoria, Australia)

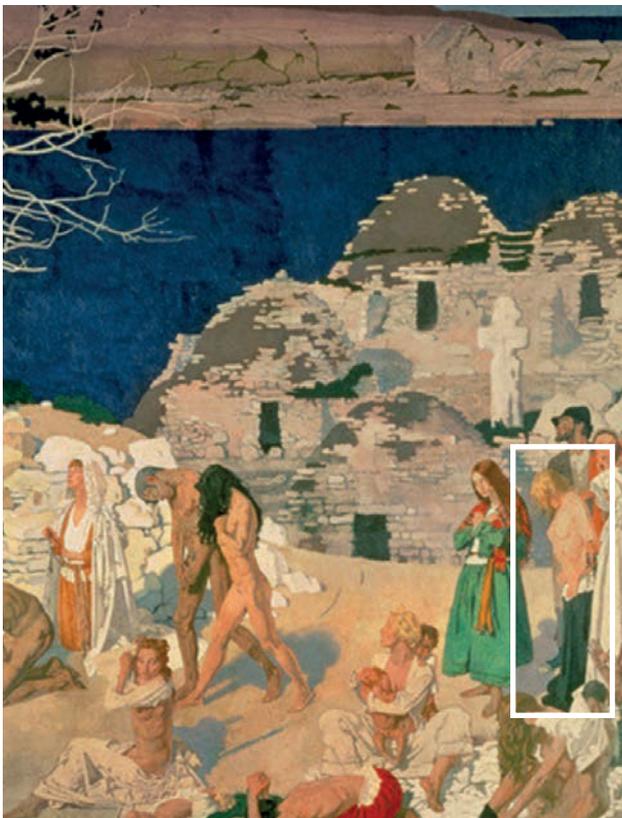


Fig. 1 Sir W. Orpen, *The Holy Well*, Dublin, National Gallery of Ireland.

et *The Western Wedding* (présumée détruite au Japon pendant la Première Guerre mondiale). Peintes avec une texture mate, proche de celle de la tempera, ces peintures furent décrites par un commentateur moderne comme des « adieux irlandais, étranges et dérangeants ». L'existence de nombreuses études préparatoires, grandes et méticuleuses, atteste de leur importance pour l'artiste. Orpen semble en effet avoir conçu ces trois grandes peintures comme des allégories des coutumes, mœurs et pratiques religieuses de son Irlande natale. S'attendant au sujet de la piété paysanne, ce travail fait certainement référence au *revival* celtic, en plein épanouissement pendant la jeunesse d'Orpen. Comme l'a remarqué le professeur Kenneth McConkey, les coloris subtils et la qualité marmoréenne des figures font aussi écho aux cycles majestueux de fresques de la Renaissance, particulièrement aux travaux séduisants et lumineux de Piero della Francesca que l'artiste avait pu observer à la National Gallery de Londres.

*The Holy Well* a été exposé au printemps 1916 au New English Art Club de Londres. L'œuvre fut immédiatement acquise par Evelyn St George, mécène et amante d'Orpen, et fut accrochée dans sa demeure londonienne, Cam House, à Campden Hill dans le quartier de Kensington. Evelyn St George acheta aussi dix-sept études achevées – dont celle que nous présentons – qui furent sans doute exposées à leur tour au New English Art Club<sup>1</sup>.

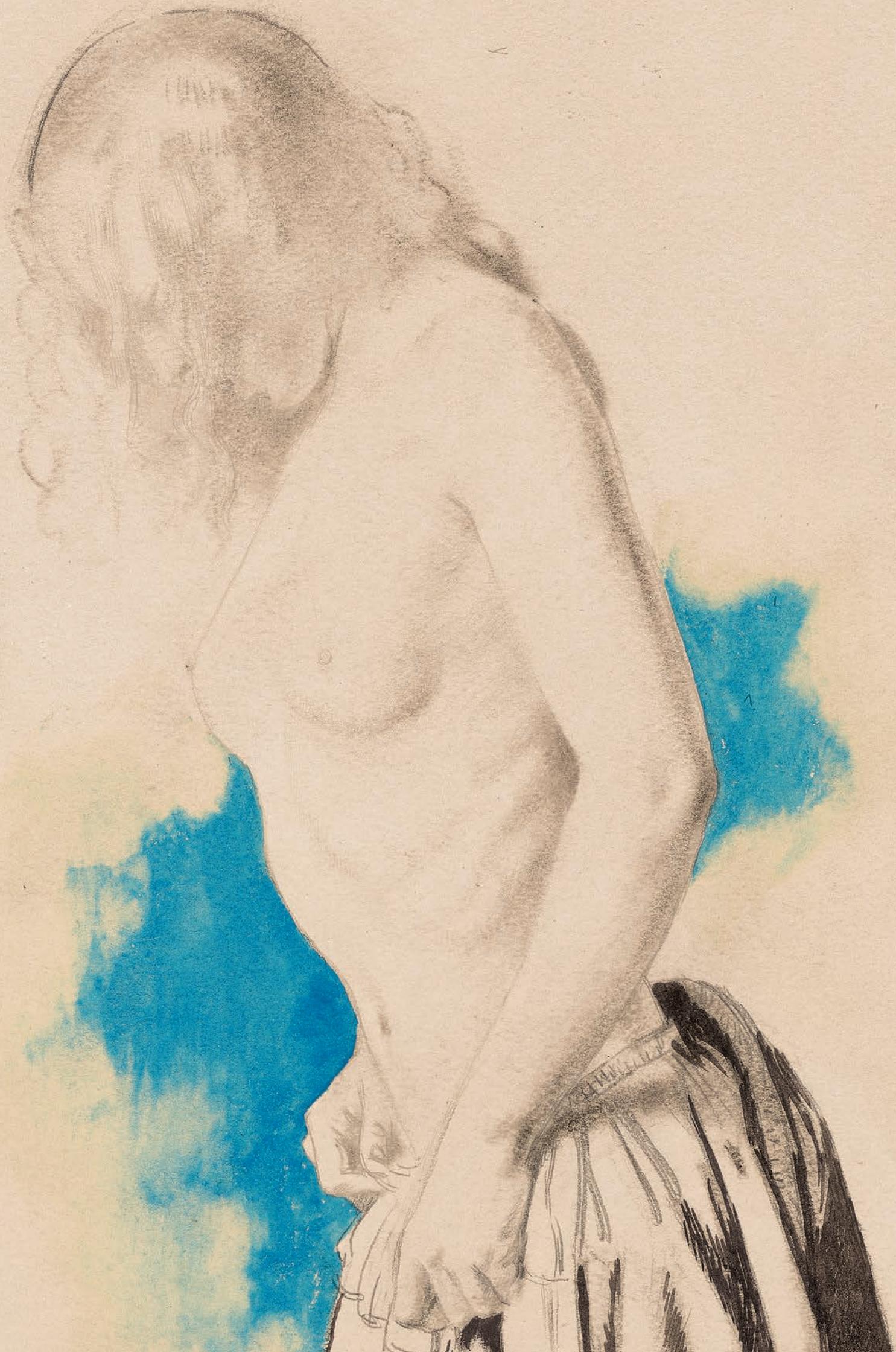
Faisant preuve d'un talent précoce, William Orpen fut admis à la Metropolitan School of Art de Dublin dès 1891, à l'âge de treize ans. Ses professeurs et ses contemporains remarquèrent rapidement son immense talent de dessinateur qui lui valut d'ailleurs plusieurs prix. En 1898, il fut reçu à la Slade School of Art de Londres, où ses dessins continuèrent de faire impression. À la Slade, il fut l'élève de Philip



Wilson Steer et d'Henry Tonks et rencontra son ami Augustus John. Les deux jeunes artistes devinrent rapidement majors de leur classe et furent dès lors considérés comme étant les plus talentueux élèves de l'école. Orpen rejoignit le New English Art Club et exposa à la Royal Academy ainsi qu'à la Royal Hibernian Academy. Il fut nommé artiste officiel de la guerre en 1917 : ses peintures et dessins poignants des tranchées françaises furent exposés à Londres l'année suivante. Adoubé en 1918, Orpen publia plus tard d'autres scènes de guerre dans son ouvrage *An Onlooker in France, 1917-1919* paru en 1921. C'est dans les années 1920 qu'Orpen atteignit le sommet de sa carrière, reconnu comme l'un des peintres de portraits majeurs d'Angleterre et travaillant sans relâche pour une clientèle éminente. Il tomba cependant dans l'oubli tout de suite après sa mort et ne fut redécouvert que récemment, regagnant rapidement l'importance dont il jouissait de son vivant.

Tout au long de sa carrière, Orpen a été reconnu comme étant l'un des dessinateurs les plus talentueux de son époque. Il avait la réputation de dessiner plusieurs heures par jour et laissa

en effet à la postérité un vaste corpus d'études et d'esquisses. Bien qu'influencé par l'étude attentive de grands maîtres comme Rembrandt, Vélasquez, Goya et Watteau, son travail n'en garda pas moins un caractère très personnel. À l'occasion de la publication d'un portfolio de dix photogravures de ses dessins, un critique de *The Art News* commenta ainsi son œuvre : « Ces dessins sont remarquables non seulement pour leur délicatesse de facture mais aussi pour l'attention amoureuse avec lequel le crayon s'adonne à la beauté formelle. M. William Orpen est indéniablement moderne, et pourtant il perpétue une tradition qu'il tient des plus grands dessinateurs du passé. Son œuvre ne souffre pas de la comparaison avec celle des maîtres anciens, épreuve suprême mais dangereuse<sup>2</sup>. » Une opinion partagée par l'assistant d'Orpen, Sean Keating, qui a pu rappeler à propos des études pour *The Holy Well* que « les dessins à partir desquels il peignit les personnages de *The Holy Well* ont été exécutés à la mine de plomb sur un papier lisse et blanc. Orpen était un grand admirateur des dessins d'Ingres, dont il s'inspire stylistiquement, mais selon moi [les siens] sont meilleurs que ceux d'Ingres, bien qu'il soit considéré hérétique de le dire<sup>3</sup> ».



# AMEDEO MODIGLIANI

Livourne 1884 – Paris 1920

## 36 *Cariatide tournée vers la droite, recto ; Poème, verso*

Graphite sur papier

Inscrit *Sourds drames nocturnes/ Et féeries nocturnes/ escarbouclées/ Jusqu'à ne jaillissent/ En les féeriques palais érigés/ les avalanches de Lumière/ en les féeriques palais érigés/ sur des colonnes de Lumière/ 4 Septembre* au verso

268 x 210 mm (10 ½ x 8 ¼ in.)

### PROVENANCE

Hambourg, collection privée ; Florence, collection particulière (acquis du précédent dans les années 1960) ; par descendance, collection particulière jusqu'en 2018.

### BIBLIOGRAPHIE

Franco Russoli, *Modigliani, Drawings and sketches*, New York, H.N. Abrams, 1969, p. 26, n° 20, pl. 20 ; Joseph Lanthemann, *Modigliani, 1884-1920, catalogue raisonné : sa vie, son œuvre complet, son art*, Barcelone, Graficas Condal, 1970, p. 141, n° 569, illustré p. 303 ; Bernard Zürcher, *Modigliani*, Paris, F. Hazan, 1980, p. 23, illustré ; Osvaldo Patani, *Amedeo Modigliani, Catalogo generale : sculture e disegni, 1909-1914*, Milan, Leonardo, 1992, p. 187, n° 207, illustré ; Christian Parisot, *Modigliani, Catalogue raisonné, dessin, aquarelles*, vol. III, Rome, Edizioni Carte Segrete, 2006, p. 271, n° 62/13, illustré p. 95.

### EXPOSITION

Figurera à l'exposition *Modigliani Picasso : la révolution du primitivisme*, qui aura lieu au musée de l'Albertina à Vienne en 2020.

Modigliani, portraitiste compulsif de l'avant-garde parisienne et sculpteur à la vocation contrariée par la tuberculose dont il souffrit toute sa vie, fut un dessinateur particulièrement prolifique. Des dessins « qu'il distribuait comme une récompense aux camarades qui l'entouraient<sup>1</sup> » aux dessins « à boire » qu'il échangeait « en paiement d'un verre de whisky qu'on venait de lui offrir<sup>2</sup> », plusieurs centaines de feuilles constituent son œuvre graphique. Son principal collectionneur, le Dr Paul Alexandre, en conserva quatre cent cinquante, parmi lesquels une soixantaine de cariatides.

Originaire de Livourne, Modigliani s'installe à Paris en 1906, où il étudie tour à tour Cézanne, puis le Roumain Brancusi dont les formes épurées sont pour lui une révélation, enfin les œuvres d'art primitif en compagnie de Paul Alexandre, au musée ethnographique du Trocadéro, qui le guident vers la simplification extrême de la forme humaine. Il passe de Montmartre à Montparnasse, menant « la vie la plus désorbitée qui fût<sup>3</sup> ». En 1910, il rencontre la poétesse russe Anna Akhmatova avec laquelle il vit, pendant quelques mois et de façon fragmentaire, un amour passionné. Elle lui inspire plusieurs dessins, notamment quelques cariatides. Après leurs visites au département des Antiquités égyptiennes du musée



**Fig 1 A.** Modigliani, *Cariatide*, aquarelle, localisation inconnue.



du Louvre, il dessine sa tête « avec une coiffure de reine égyptienne ou de danseuse » que l'on identifie sur quelques-uns des premiers dessins de cariatides. Ce motif, qui avait fait une brève apparition préliminaire dans une sanguine de 1908, rentre alors définitivement dans son œuvre.

Modigliani commence à le décliner à l'aide de toutes les techniques, au crayon, à *tempera*, à l'aquarelle et même à l'huile sur toile (Düsseldorf, KNW). Se concentrant d'abord sur les cariatides debout, aux longs corps fins et déliés, il produit de nombreux dessins qui aboutiront à la sculpture *Nu en pied* (1912-1913, Canberra Australian National Gallery). Il passe ensuite, dans les années 1913-1914 aux cariatides agenouillées, qui se matérialiseront quant à elles dans une sculpture conservée au MoMa. Plus rondes, plus voluptueuses que leurs initiatrices, ces figures en genuflexion s'inspirent manifestement de la Vénus de Sainte-Colombe que Modigliani a dû voir lors de ses nombreuses visites au Louvre, comme il a pu en admirer l'interprétation par Antoine Coysevox. C'est bien une position dérivée de celle de la Vénus accroupie que l'on peut reconnaître ici, mais ses figures sont pleines d'un mélange de rondeur et de souplesse qui les rapproche également de sculptures des arts premiers.

Ce dessin, comme *La Cariatide tournée vers la gauche* (dessin suivant, n° 37), se rattache à cette recherche. Beaucoup de ces études sont des « dessins relatifs à ses travaux de sculptures<sup>4</sup> », mais pas nécessairement préparatoires. Ils peuvent être conçus comme des œuvres en soi. Quant à

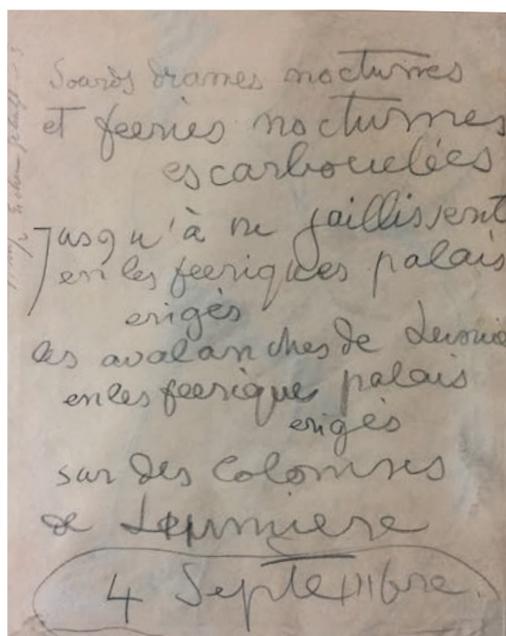


Fig. 2 A. Modigliani, *Poème*, verso.

la technique de ce dessin, Marc Restellini observe dans son rapport d'expertise n° 2018/DE/50673 que la dentelure du bord gauche du papier est typique des feuilles détachées d'un carnet. En effet, un certain nombre d'autres dessins sont réalisés sur des feuilles de même dimension, probablement issues d'un carnet similaire<sup>5</sup>. Le spécialiste observe également « le trait rapide, sans reprise ni repentir, tout en nuance et sensibilité, selon la pression appliquée sur le crayon ». Il remarque encore que dans les dessins de ce type, « le sujet occupe tout l'espace de la feuille, quels que soient le format ou la technique utilisés ».

Tracée donc sur la page d'un carnet de l'artiste, cette cariatide fait partie d'un processus de recherche obsessionnelle d'une « forme définitive<sup>6</sup> ». La silhouette précise de cette cariatide apparaît déjà dans un dessin de 1912 (Parisot II 19/12) dans la même posture mais orientée dans l'autre sens, puis elle réapparaît après le nôtre, toujours en 1913 (Parisot III 71/13 et 72/13). L'artiste en a multiplié les variantes (fig. 1), au crayon bleu, une jambe dans le vide, à la gouache brune, les bras ensemble ou séparés. Toutes ont les mêmes long nez, petite bouche et regard calme, « l'ange au visage grave<sup>7</sup> » qui habite l'œuvre entier de Modigliani. Prouesse graphique, en l'absence de tout jeu de lumière, le volume, pourtant parfaitement tangible, n'existe que par le trait. Les repères spatiaux sont absents : seule une zone d'ombre verticale est portée au crayon derrière la figure, mais sans correspondance réelle avec sa forme.

Au verso de ce dessin, se trouve écrite au graphite une partie du poème (fig. 2) de Modigliani publié en octobre 1925 dans *Les Arts à Paris* par Paul Guillaume : *Ave et Vale/ Reconnaissance/ Sourds drames nocturnes/ Et Féeries nocturnes/ escarbouclés/ Jusqu'à ce que jaillissent/ En les Féeriques Palais érigés/ les avalanches de Lumière/ en les féeriques Palais érigés/ sur des Colonnes de Lumière.*

On trouve ce poème également écrit sur un dessin, *L'Acrobate*, dont la question de la date ne semble pas tranchée. En effet, si Joseph Lanthemann le date de 1910 (p. 136, n° 445, illustré p. 279), Christian Parisot l'a classé parmi les dessins de l'année 1914 dans le tome 1 de son *Catalogue raisonné* (7/14), tout en le mentionnant, à propos du poème, comme datant de 1910 dans sa *Biographie* de Modigliani<sup>8</sup>. Il est donc difficile de savoir de quand date exactement le poème.

Ce dessin sera inclus et reproduit par Marc Restellini dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste actuellement en préparation.



# AMEDEO MODIGLIANI

Livourne 1884 – Paris 1920

## 37 *Cariatide tournée vers la gauche*

Crayon gras sur papier

268 x 210 mm (10 ½ x 8 ¼ in.)

### PROVENANCE

Hambourg, collection privée ; Florence, collection privée (acquis du précédent dans les années 1960) ; par descendance, collection privée jusqu'en 2018.

### BIBLIOGRAPHIE

Franco Russoli, *Modigliani, Drawings and sketches*, New York, H.N. Abrams, 1969, p. 26, n° 19, pl. 19 ; Joseph Lanthemann, *Modigliani, 1884-1920, catalogue raisonné : sa vie, son œuvre complet, son art*, Barcelone, Graficas Condal, 1970, p. 141, n° 579, illustré p. 304 ; Osvaldo Patani, *Amedeo Modigliani, Catalogo generale : sculture e disegni, 1909-1914*, Milan, Leonardo, 1992, p. 187, n° 208, illustré ; Christian Parisot, *Modigliani, Catalogue raisonné, dessin, aquarelles*, vol. III, Rome, Edizioni Carte Segrete, 2006, p. 271, n° 61/13, illustré p. 95.

### EXPOSITION

Figurera à l'exposition *Modigliani Picasso : la révolution du primitivisme*, qui aura lieu au musée de l'Albertina à Vienne en 2020.

Ce dessin comme le précédent, *La Cariatide tournée vers la droite* (Parisot 62/13), appartient à la période des cariatides, vers 1913-1914. Il fait partie des « dessins relatifs à ses travaux de sculptures<sup>1</sup> », mais qui ne sont pas nécessairement préparatoires. Il est lui aussi dessiné sur la page d'un carnet typique de ceux que Modigliani utilisait. Marc Restellini, dans son rapport d'expertise n° 2018/DE/50667, observe que « le cerne qui entoure la figure dans son ensemble est un procédé fréquent ».

La silhouette et la posture de cette cariatide apparaissent déjà dans un dessin de 1912 (Parisot II

17/12), autrefois dans la collection Georges Chéron puis Cécile de Rothschild. On la retrouve tout au long de 1913 et 1914, cernée de noir (fig. 1), aquarellée de bleu (Londres, Tate Gallery, T03570), parfois rose (New York, the Museum of Modern Art, 439.1974), les mains vides ou portant une jarre, dans un sens ou dans l'autre, avec toujours quelques nuances dans la posture des jambes ou des bras, quelques variations de cambrure ou de torsion.

Ce dessin sera inclus et reproduit par Marc Restellini dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, actuellement en préparation.



Fig. 1 A. Modigliani, *Cariatide au vase*, Londres, Tate Gallery.





Илья Репин, Автопортрет, датé du 25 octobre 1873, taille réelle, page de garde.

*Le carnet de dessins  
d'Ilia Répine à Paris*

1872-1875

Le plus important carnet connu de l'artiste russe  
contenant 129 dessins inédits

## ILIA RÉPINE

Tchouhouïv 1844 – Kuokkala 1930

Un carnet datant des années 1872-1875, contenant cent vingt dessins au crayon, sept dessins aux crayons de couleur et deux dessins à l'encre comprenant des études pour les tableaux : *Scène de ballet*, *Un café parisien*, *Sadko dans le royaume subaquatique*, et *Un vendeur de nouveautés à Paris* ; des sujets littéraires ; des esquisses de portraits ; des études de personnages français et russes et un autoportrait daté de 1873, reliés et identifiés en 1935-1936 par Véra Répine.

Signé en cyrillique et numéroté *И. Рэпине/И=70* sur la deuxième de couverture

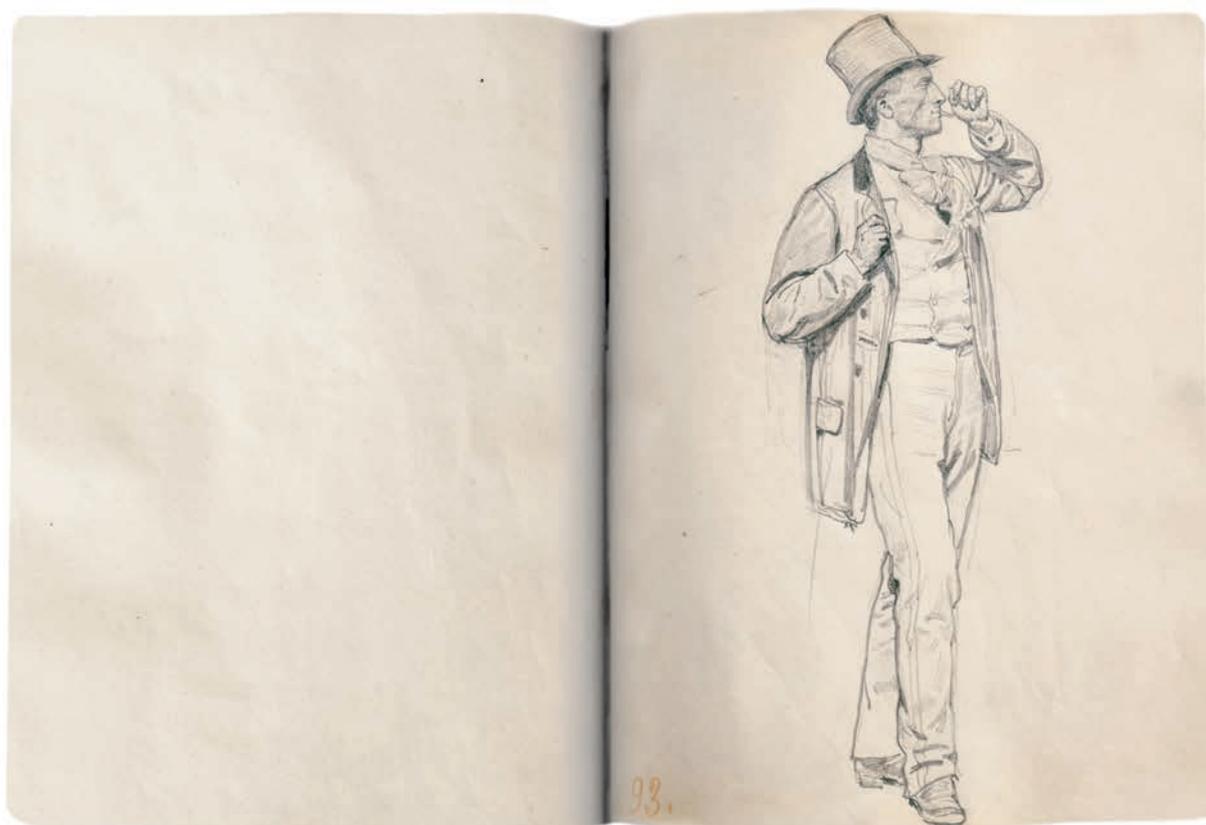
203 x 160 mm (8 x 6 ¼ in.) et plus petits

Le carnet : 215 x 181 cm (8 x 7 ¼ in.)

Le carnet contient aussi 15 pages de noms et d'adresses des modèles de l'artiste à Paris.

### PROVENANCE

Véra Répine (1872-1948), fille de l'artiste ; acquis par Martin Mansson à Stockholm en 1936 ; vendu par son petit-fils chez Christie's, Londres, 6 juin 2011, lot 23.





Étude pour *Un café parisien* : esquisse de portrait.  
Inscrit en russe *Café Paris* et daté 1874, taille réelle, p. 73.

## UN CAFÉ PARISIEN D'ILIA RÉPINE

*Un café parisien* est probablement la dernière grande œuvre du peintre russe encore en main privée. Bien qu'atypique par rapport à ses célèbres sujets russes, il s'agit d'un tableau phare dans le développement de son œuvre et il marque un tournant décisif dans la carrière, alors en plein essor, du jeune artiste. Peinte durant son séjour à Paris, où il fut reçu comme pensionnaire de l'Académie de 1873 à 1876, l'œuvre fut exposée au Salon de Paris (en infraction des règles de l'Académie impériale), à un moment de questionnement créatif pour lui qui découvrait les merveilles culturelles de l'Europe et le mode de vie cosmopolite de la capitale française. Son séjour est marqué par une forme de schizophrénie artistique : continuant à se consacrer à des sujets très russes, tels que *Sadko dans le royaume subaquatique*, il surprit cependant ses compatriotes en se détournant des thèmes nationaux pour en expérimenter de nouveaux, sous l'influence de l'art moderne français.

L'œuvre terminée, exposée en avril-mai 1875 sous le titre *Un café du boulevard*, fut à l'origine d'un échange houleux avec ses principaux mentors, Vladimir Stasov et Ivan Kramskoy, Répine défendant son droit à l'indépendance face aux tentatives de le confiner à des sujets distinctivement et exclusivement russes, et de le conformer à l'image d'« enfant terrible » du réalisme critique que lui avait valu le succès et la notoriété de son œuvre *Les Haleurs de la Volga* (Musée russe, Saint-Petersbourg, 1870-1873). Indépendamment de leur consternation, il est maintenant possible, avec le recul, de comprendre dans quelle mesure *Un café parisien* est l'une des œuvres les plus modernes et les plus expérimentales de Répine, traitant le cosmopolitisme contemporain de la vie parisienne avec une grande modernité.

Des informations transmises par le Suédois Martin Mansson (acquéreur du tableau en 1916) permettent d'identifier les personnages du tableau, qui reconstituent un tableau fascinant et divers de la vie culturelle dans la capitale française. Le personnage assis à gauche, plongé dans la lecture de son journal, est l'écrivain français et critique littéraire, Ferdinand Brunetière, tandis que celui qui est assis au centre, vêtu de noir et portant une moustache, est le fameux peintre académique Jean-Léon Gérôme, bien qu'une identification alternative le désigne comme étant l'écrivain Guy de Maupassant (1850-1893). Le

poète, romancier et dramaturge Catulle Mendès a servi de modèle pour l'homme au chapeau haut de forme à la table d'après, tandis que l'homme de haute taille qui retire ses gants est probablement l'Anglais Mackenzie Graves. À l'extrême droite, l'homme assis est Bellot, un modèle professionnel utilisé par Manet dans *Le Bon Bock*. On pourrait encore y reconnaître d'autres figures moins célèbres, mais l'œuvre repose surtout sur la présence imposante de la femme en noir au premier plan qui ressemble à la célèbre actrice Anna Judic.

Répine rencontra une grande partie de l'intelligentsia parisienne – Tourgueniev l'avait présenté à Zola – et il semble avoir évolué avec plaisir dans une atmosphère d'émulation culturelle. Ne serait-ce qu'à cause de son sujet, *Un café parisien* est l'une de ses œuvres les moins typiques et les plus intéressantes, très représentative de la liberté de mœurs et de la licence parisienne, incarnées par la figure libre et mondaine d'Anna Judic, qui est au centre de l'attention et attire la curiosité de tous les personnages du tableau. Des deux hommes sortant du café, l'un, certainement parisien, bâille avec indifférence, tandis que son compagnon anglais la dévisage à travers son pince-nez, interdit devant l'exhibition éhontée d'un tel phénomène.

La correspondance de cette époque montre que Répine appréciait de pouvoir s'éloigner des contraintes de l'art nationaliste et s'approcher d'une liberté de création nouvelle, mais quand le peintre Arkhip Kuindzhi décrivit le tableau en Russie comme une erreur et un scandale, Kramskoy, sans avoir vu l'œuvre, prit Répine à partie : « Je pensais que vous auriez des convictions plus fermes quant au but suprême de l'art, ses significations, et particulièrement sa souche nationale [...]. Je ne dis pas que ce n'est pas un sujet, qu'est-ce que cela pourrait être d'autre ! Seulement ce n'en est pas un pour nous. Il nous faudrait avoir entendu des chansons depuis le berceau. En un mot nous aurions besoin d'être français. »

Répine répondit en invoquant Manet et les « impressionnistes (sic) » pour prouver le besoin d'expérimentation et d'originalité et défendit vigoureusement son indépendance créative. D'autres échanges s'ensuivirent, sur le même ton, à la lumière desquels *Un café parisien* a toujours été interprété comme une pièce de salon routinière,

qui choqua les compatriotes de Répine par son sujet moderne, étranger et urbain – nationalisme contre cosmopolitisme, progressisme et sens contre superficialité étrangère. Mais un examen plus poussé révèle, même au regard d'une approche occidentale, le progressisme et l'originalité profonde de Répine dans son approche de ce sujet nouveau ; une œuvre audacieuse, voire scandaleuse, pour Kramskoy et Stasov.

Suivant de près l'indécence exposition de l'*Olympia* de Manet (musée d'Orsay, Paris, 1863) au Salon de 1865, la représentation assumée et sans prétexte d'une personnalité du demi-monde parisien, sans chaperon, effrontée et, comme Olympia, regardant directement le spectateur, est une preuve d'audace et de modernité de la part du jeune peintre. Olympia était elle-même une sorte de version de la Vénus allongée, commune à de nombreux peintres italiens, une analogie qui fait également de la figure féminine de Répine une Vénus de la vie parisienne, moderne et urbaine.

Replacé dans le contexte de l'époque, *Un café parisien* est loin d'être une œuvre conventionnelle mais se distingue au contraire comme l'une des plus audacieuses, non seulement selon les critères russes, mais également du point de vue de l'art français. Le peintre Vassili Polenov, bien qu'hostile au sujet, prit la défense de Répine arguant que « la vie de tous les jours, les redingotes et les gilets » sont dignes d'être peints comme un exercice de réalisme, un commentaire qui rappelle curieusement celui du critique moderniste Champfleury, qui défend « la représentation sérieuse de la personnalité actuelle, les chapeaux ronds, les habits noirs, les souliers vernis ou les sabots de paysans<sup>1</sup> » ou encore la prière de Baudelaire aux peintres, les pressant « de nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies<sup>2</sup> ».

*Un café parisien* n'est bien sûr pas l'œuvre d'un impressionniste en devenir. Elle reste au contraire assujettie à la méthode académique, composée avec attention pour faciliter la lecture des événements, au moment où Manet fait déjà un usage audacieux de cadrages serrés et de compositions concentrées sur des fragments de scènes choisies de façon apparemment aléatoire. Répine, lui, ne renonce que

très rarement à la narration, et tandis qu'il réalise de superbes études pour *Un café parisien*, il établit une distinction claire entre les esquisses, soutiens de la mémoire, et le travail fini, qui requiert plan, arrangement, solution – bien que ce soit justement le manque apparent de contenu significatif dans *Un café parisien* qui semble avoir gêné ses contemporains russes. Quand la toile fut acquise par Martin Mansson, la figure féminine qui avait été repeinte par Répine donnait l'impression d'un personnage désespéré et découragé, une victime de la société plutôt qu'une « cocotte » impudique et pleine d'assurance. Mais, en 1936, la toile fut radiographiée et le visage original réapparut après le travail de restauration mené à Stockholm (Mansson avec une grande prévoyance fit réaliser une copie du visage avant qu'il ne fût effacé). La raison pour laquelle Répine avait altéré ce visage demeure inconnue : il pensait probablement augmenter son potentiel commercial en changeant son discours. Le visage original, tel que nous le voyons maintenant, est pourtant un bien meilleur morceau de peinture, et redonne à cette œuvre son non-conformisme originel.

Les considérations de Répine quant aux développements de l'art moderne, sa reconnaissance du rôle catalyseur joué par Manet et les Impressionnistes dans une scène artistique auparavant terne et conformiste, ses incursions dans l'immédiateté du plein air, sont profondément enracinés dans l'originalité d'*Un café parisien*, qui, par la forme comme par le fond, produit l'effet d'une anomalie étonnante et remarquable dans le déroulement de sa carrière de réaliste critique. Pourtant, l'œuvre est aussi profondément emblématique de l'attirance continue du peintre vers l'expérimentation et l'indépendance créative. Il s'agit donc d'une œuvre téméraire, unique, singulière et sans précédent dans la longue et remarquable carrière de Répine.

Yuri Annenkov, un artiste de l'abstraction et de l'avant-garde soviétique, en désaccord avec l'art réaliste, résume l'éthique avec laquelle *Un café parisien* a été nourri, rendant hommage à la vision picturale et expérimentale de son créateur : « Répine, comme tous les vrais artistes, rejetait la notion de peindre en conformité avec un modèle préconçu dominant l'approche créative de l'acte de peindre... Ce n'est

pas tant la représentation réaliste du sujet, mais la forme en tant que telle, l'originalité autonome de la facture puissante de Répine, qui donne toute sa force à son œuvre... Répine a toujours été et reste un peintre progressif<sup>3</sup>. »

Pr. David Jackson

## LE CARNET DE PARIS DE RÉPINE, 1872-1875

Ce carnet est sans aucun doute le plus complet et le plus important des carnets de Répine connus à ce jour. La méthode de travail de l'artiste et sa formation rigoureuse à l'Académie incluaient la réalisation de nombreux dessins préparatoires avant de commencer le travail sur la toile et bien qu'il ait dû avoir recours à de nombreux carnets comme celui-ci, la plupart ont été démembrés et les dessins vendus séparément. Ceci eut certainement lieu en 1917, quand Répine découvrit que sa maison aux environs de Saint-Petersbourg se trouvait désormais située sur le territoire de la Finlande devenue indépendante. Séparé de son public et de l'Académie impériale où il avait été un professeur très estimé, Répine se vit dans l'obligation de vendre ses œuvres pour pouvoir vivre. Les pages du carnet de Paris sont numérotées à la sanguine ; beaucoup de ses dessins, à la fois dans les musées russes et dans les collections privées, portent des numéros identiques à la sanguine, ce qui laisse penser qu'ils faisaient auparavant partie d'albums, fractionnés par la suite. La galerie Tretiakov de Moscou et le Musée russe de Saint-Petersbourg conservent quelques carnets intacts, mais la plupart contiennent moins de dessins que celui-ci, et sont plus disparates dans leurs sujets.

Comme le professeur David Jackson l'observe dans l'essai ci-dessus, les trois années parisiennes de Répine sont marquées par une forme de schizophrénie créative. Dans plusieurs des lettres destinées à son mentor Vladimir Stasov, il oscille entre l'excitation provoquée par Paris<sup>4</sup> et une nostalgie terrible, et ce parfois dans une même

lettre<sup>5</sup>. Il est en même temps attiré et horrifié par tous les aspects de la vie hors de Russie. Et alors qu'il est à Paris, il travaille à deux toiles majeures qui reflètent parfaitement son état d'esprit. L'une, *Sadko*, est tirée d'un conte qui relate l'histoire d'un marchand russe dont le talent musical lui apporte, alors qu'il séjourne dans le royaume sous-marin, la possibilité d'obtenir l'épouse de son choix parmi toutes les nations : il choisit naturellement une épouse russe. L'autre, *Un café parisien*, est une œuvre si française qu'elle ne pourrait en aucun cas, comme le fit remarquer l'un de ses modèles, avoir été peinte par un Français<sup>6</sup>. Le carnet fournit un témoignage fascinant de cette hésitation et de la façon dont ces deux œuvres attirent concurremment son attention. Il commence par travailler à *Sadko*, puis Paris interrompant ses rêveries, il le met de côté au profit d'*Un café parisien* ; mais insérées entre les études pour ce tableau, de nouvelles esquisses destinées à *Sadko* montrent qu'il ne peut s'empêcher d'y revenir. Le carnet donne également la preuve de ce qui était suspecté depuis un moment : l'esquisse connue sous le titre *Scène de ballet* et conservée à la galerie Tretiakov<sup>7</sup> est en réalité une ancienne esquisse de composition préparatoire à *Sadko*. L'évolution de la peinture, en honneur de laquelle Répine fut reçu académicien lors de son retour en Russie en 1876, peut être suivie à la trace dans les pages de ce carnet de dessin, des premières idées, quand la scène est située dans un décor architectural sur la terre ferme, à l'idée finalement retenue, un décor sous-marin.

Mais si le conte éthéré de *Sadko* plane dans l'esprit de Répine, la réalité de Paris est physiquement et vigoureusement présente tout au long du carnet. Il ne s'agit pas de personnages imaginaires, mais de gens en chair et en os, des Parisiens réels, dont les noms et les adresses ainsi que leur apparence physique sont notés dans les dernières pages du carnet. L'une a une « jolie gorge », l'autre de « beaux traits de figure » et de « belles formes » ou encore « une belle tête ». Dans l'une de ses lettres à Stasov, il écrit : « Que les modèles de Paris sont belles ! Elles posent comme des actrices ; bien qu'elles soient chères (10 francs la journée), elles valent bien plus ! » (4 mars 1874). Répine leur rend bien leur magnificence en réalisant dans son carnet, page après page, des études étonnamment réalistes et bien observées.

## LISTE COMPLÈTE DES DESSINS

Page de garde : *Autoportrait*, daté du 25 octobre 1873, collé.

Répine est arrivé à Paris au début du mois d'octobre.

*Les pages sont numérotées en rouge ; les numéros ci-dessous réfèrent à ces pages.*

1-7. Études pour *Scène de ballet* ; on ne connaît aucune version finie de cette composition, mais il y a deux esquisses à l'huile : l'une à la galerie Tretiakov de Moscou, l'autre dans une collection privée (fig. 1 et 2).

Toutes ces études sont en réalité préparatoires à *Sadko* (fig. 7). Cette immense toile, commandée par le futur empereur Alexandre III et peinte à Paris en même temps que *Un café parisien* représente le marchand Sadko dans le monde subaquatique, où il a été invité pour choisir une épouse. La *Scène de ballet* (titre dont on ne connaît pas l'origine) représente le même sujet mais sur la terre ferme. Le carnet permet donc d'observer l'évolution d'une œuvre à l'autre.

8. Études de visage, une femme et trois hommes.

9. Trois portraits esquissés, une femme et deux hommes.

10. Études de portraits de quatre femmes, avec les inscriptions Josepha, Elena, Sylvia et Sarah (en russe).

11. Études de deux hommes, l'un avec une moustache ukrainienne, l'autre portant un chapeau et vu de dos.

12. Étude pour une peinture inconnue ou non réalisée *La Vente du domaine*, datée 1874.

13. Deux hommes, probablement des études pour la même œuvre.

14. Deux esquisses de « Léo » ; l'une titrée *Léo de bonne humeur*, l'autre *Léo de mauvaise humeur*. « Léo » ressemble à Poporyshin dans des études de 1870 illustrant le *Journal d'un fou* de Nikolai Gogol, conservées à la galerie Tretiakov (fig. 3, 4, 5).

15-19. Études de portraits de la femme de l'artiste Véra Répine, dans diverses poses.

Un portrait de Véra portant un chapeau à plume similaire date de 1875. En octobre 1875, Répine écrivit à Stasov : « J'ai peint un portrait de Véra à la Manet, en moins de deux heures. » La peinture est



Fig. 1 I. Répine, *Scène de ballet / Sadko*, huile sur carton, Moscou, galerie Tretiakov.



Fig. 2 I. Répine, *Scène de ballet / Sadko*, huile sur carton, collection privée.



Étude pour *Scène de ballet / Sadko*, p. 20.



**Fig. 3 I.** Répine, *Popryshin allongé dans son lit* 1870, Moscou, galerie Tretiakov.



**Fig. 4 I.** Répine, *Popryshin allongé dans son lit*, 1870, Moscou, galerie Tretiakov.



**Fig. 5 I.** Répine, *Popryshin lisant une lettre*, Moscou, galerie Tretiakov.



Deux esquisses de Léo, p. 14.

maintenant au Musée russe de Saint-Pétersbourg (fig. 6).

20. Étude pour *Scène de ballet / Sadko* (fig. 1, 2 et 7).

Le roi sur son trône est maintenant clairement en possession d'un trident, comme Neptune.

21. Étude pour une peinture inconnue ou non réalisée d'hommes sortant une noyée d'un lac.

22. Étude pour une peinture inconnue ou non réalisée d'une foule attendant devant une porte.

Inscrit en russe *Dans l'antichambre d'une personnalité*.

Une page non numérotée, entre les pages 22 et 23 :

Étude pour une *Scène de ballet / Sadko* ; Esquisses architecturales, peut-être inspirées par le séjour de Répine à Venise.

23. Étude pour une *Scène de ballet / Sadko* : procession des mariées de toutes les nations.

24. Étude pour une *Scène de ballet / Sadko* : palais avec une fontaine.

25. Étude pour *Sadko* : procession de mariées, attendant d'être présentées à Sadko.

L'épave dans le fond pourrait suggérer qu'à partir de ce moment, *Scène de ballet* évolue de la terre ferme vers le royaume subaquatique (fig. 7).

26-30. Étude pour *Sadko* : diverses études sur la procession des épouses potentielles, à nouveau sur la terre ferme.

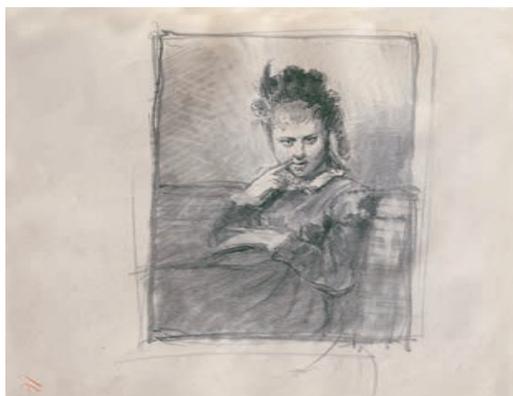
31. Étude pour une peinture inconnue ou non réalisée d'un homme et d'une femme sur une colline. Inscrit en russe *Sur les hauteurs 1872* : un autoportrait avec sa femme Véra.

32. Portrait de Rostov et Denisov, personnages de *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï.

33. Études de personnages, probablement de *Guerre et Paix*.
34. Esquisse du portrait d'un officier.
35. Esquisses de Véra Répine, la femme de l'artiste.
36. Étude de composition pour *Vendeur de nouveautés à Paris*, galerie Tretyakov (fig. 8).
37. Études de personnages pour *Vendeur de nouveautés à Paris*.
38. Étude des figures centrales de *Vendeur de nouveautés à Paris*.
39. Deux études de composition, un couple dans un jardin.
40. Étude de la colonne publicitaire dans *Vendeur de nouveautés à Paris*.
- 41- 47. Études de Véra Répine, la femme de l'artiste.
48. Esquisse d'un homme à cheval, avec un autre homme.
49. Étude d'un chat assis sur les genoux d'une femme.
50. Étude d'un banc parisien.
51. Étude d'un âne et de sa propriétaire.
52. Esquisse de la composition d'une loge de théâtre ou du pont supérieur d'un navire.
53. Esquisse rapide d'un homme penché vers l'arrière.
54. Esquisse d'un modèle en pose.
55. Étude pour *Un café parisien* : esquisse rudimentaire de composition (fig. 9).  
Deux pages d'études de perspective, non numérotées.
56. Étude pour *Un café parisien* : une tasse de thé et une paire de ciseaux.
57. Étude pour *Un café parisien* : des hommes en conversation.
58. Étude pour *Un café parisien* : chiens et chats se battant.
59. Étude pour *Un café parisien* : un chiot tenu par une femme.
- Trois pages d'études de perspective, non numérotées.
60. Étude pour *Un café parisien* : étude de composition.
61. Étude pour *Un café parisien* : chien et chat se battant.
62. Étude possiblement pour *Guerre et Paix*, inscrit en russe *Хэлэне с ватэра*.
63. Trois études de jeunes filles.
64. Étude d'église dans une ville russe ou balte.
65. Étude pour *Un café parisien* : l'un des clients.
66. Étude pour *Un café parisien* : portraits de deux gentlemen attablés.
67. Portrait d'un homme portant un fez.



Fig. 6 I. Répine, *Portrait de Véra Répine, femme de l'artiste*, Saint-Petersbourg, Musée russe.



*Portrait de Véra Répine, femme de l'artiste*, p. 16.



*Portrait de Véra Répine, femme de l'artiste*, p. 19.



Fig. 7 I. Répine, *Sadko*, signé *Ilya Répine* à Paris, Saint-Pétersbourg, Musée russe.



Étude pour *Sadko* : procession de mariées, attendant d'être présentées à *Sadko*, p. 25.

- 68. Esquisse d'un cheval chargeant, guerre ou chasse, dessin à l'encre.
- 69. Esquisse de composition pour une peinture non identifiée.
- 70. Étude pour *Un café parisien* : trois figures masculines.
- 71. Étude pour *Un café parisien* : femme assise.
- 72. Étude pour *Un café parisien* : femme debout.
- 73. Étude pour *Un café parisien* : esquisse de portrait. Inscrit en russe *Café Paris* et daté 1874.
- 74. Étude pour *Un café parisien* : femme, son châle aux crayons noir, rouge et bleu.
- 75. Étude pour *Un café parisien* : femme esquissée, son châle aux crayons bleu, rouge et orange.
- 76. Étude pour *Un café parisien* : un homme soulevant son chapeau.
- 77. Étude pour *Un café parisien* : le serveur.
- 78. Étude pour *Les Compositeurs slaves* : un homme debout.

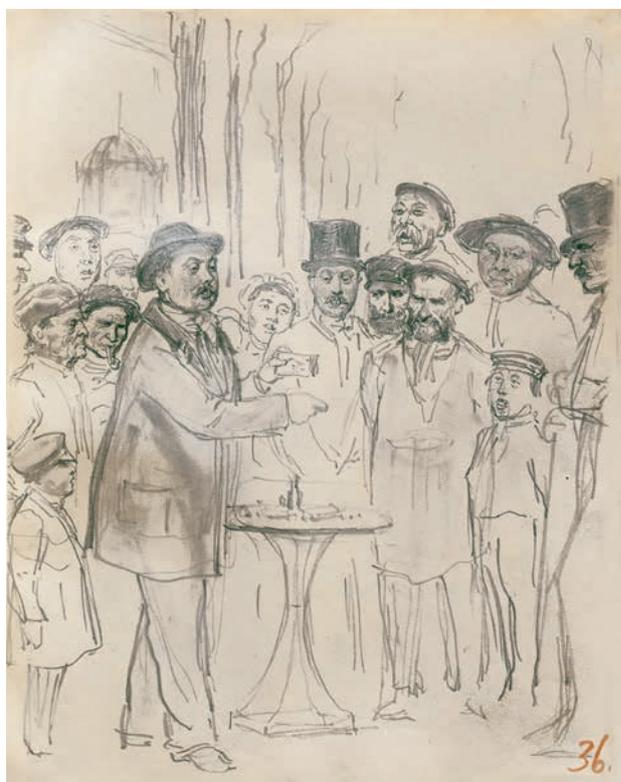
Alexandre Serov est le modèle dans ces trois derniers dessins. Compositeur et père du peintre Valentin Sérov qui fut l'élève de Répine à Paris, Alexandre Serov apparaît dans l'œuvre de Répine *Les Compositeurs slaves* de 1872, toujours *in situ* au conservatoire de Moscou, dans le grand hall, pour lequel il a été réalisé (fig. 10). La dernière étude, bien qu'elle rappelle la figure de Sérov debout dans ce tableau, n'en est pas préparatoire. Elle témoigne simplement du réemploi par Répine de certaines études de silhouettes toujours fraîches dans son esprit.

- 79. Étude pour *Un café parisien* : un homme assis.
- 80. Étude pour *Un café parisien* : un homme lisant le journal vu de dos.
- 81. Étude pour *Un café parisien* : une femme à la table d'un café.
- 82. Étude pour *Un café parisien* : châle aux crayons de couleur.
- 83. Étude pour *Un café parisien* : un homme assis au chapeau haut de forme.
- 84. Étude pour *Un café parisien* : un homme à la table d'un café, lisant le journal.
- 85. Étude pour *Un café parisien* : un homme à la table d'un café, lisant le journal.
- 86. Étude pour *Un café parisien* : un homme debout, mettant ses gants.
- 87. Étude pour *Un café parisien* : un homme debout, mettant ses gants.
- 88. Étude pour *Un café parisien* : un homme vu de dos.

89. Étude pour *Un café parisien* : un homme assis à la table d'un café lisant le journal.
90. Étude pour *Un café parisien* : le serveur.
91. Étude pour *Un café parisien* : un homme au chapeau haut de forme.
92. Étude pour *Un café parisien* : un homme lisant *Le Rappel*, journal républicain radical.
93. Étude pour *Un café parisien* : homme qui bâille ou s'étire en sortant du café.
94. Étude pour *Un café parisien* : une jeune femme assise à table.
95. Étude pour *Un café parisien* : une femme, son châle aux crayons noir, bleu et rouge.
96. Étude pour *Un café parisien* : châle aux crayons rouge, bleu et noir.
97. Étude pour *Un café parisien* : un homme au chapeau haut de forme, assis vers l'arrière.
98. Étude pour *Un café parisien* : trois études d'un homme assis, les mains levées.
99. Étude pour *Un café parisien* : un homme moustachu, assis.
100. Étude pour *Un café parisien* : esquisse de robes de femme, crayon bleu.
101. Études rudimentaires de paysage ou d'architecture.
102. Étude pour *Sadko* : des sirènes, Sadko et les épouses.
103. Étude pour *Un café parisien* : une femme accoudée à une table.
104. Étude pour *Un café parisien* : une femme se levant.
105. Étude pour *Sadko* : Sadko avec la procession des sirènes, crayon bleu.
106. Étude pour *Un café parisien* : un homme endormi la tête en arrière.
107. Étude pour *Un café parisien* : le même homme endormi dans une pose différente.
108. Étude pour *Un café parisien* : le même homme regardant par-dessus son épaule.
109. Étude pour *Un café parisien* : un homme au chapeau haut de forme regardant attentivement.
110. Étude pour *Un café parisien* : un homme au chapeau haut de forme regardant au loin.
111. Étude pour *Un café parisien* : un homme au chapeau haut de forme, debout.
112. Étude pour *Sadko* (?) : esquisses rapides de figures.
113. Étude pour *Un café parisien* : un homme barbu et moustachu.
114. Étude pour *Sadko* : étude de composition. Non numéroté. Un homme assis entouré de femmes.



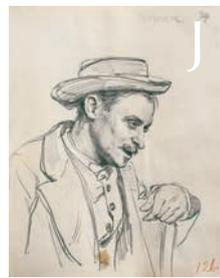
Fig. 8 I. Répine, *Un vendeur de nouveautés à Paris*, signé et daté I. Répine à Paris 1873, Moscou, galerie Tretiakov.



Étude pour *Vendeur de nouveautés à Paris*, p. 36.



Fig. 9 I. Répine, *Un café parisien*, huile sur toile, 1875, 1,20 m x 1,92 m, collection privée.



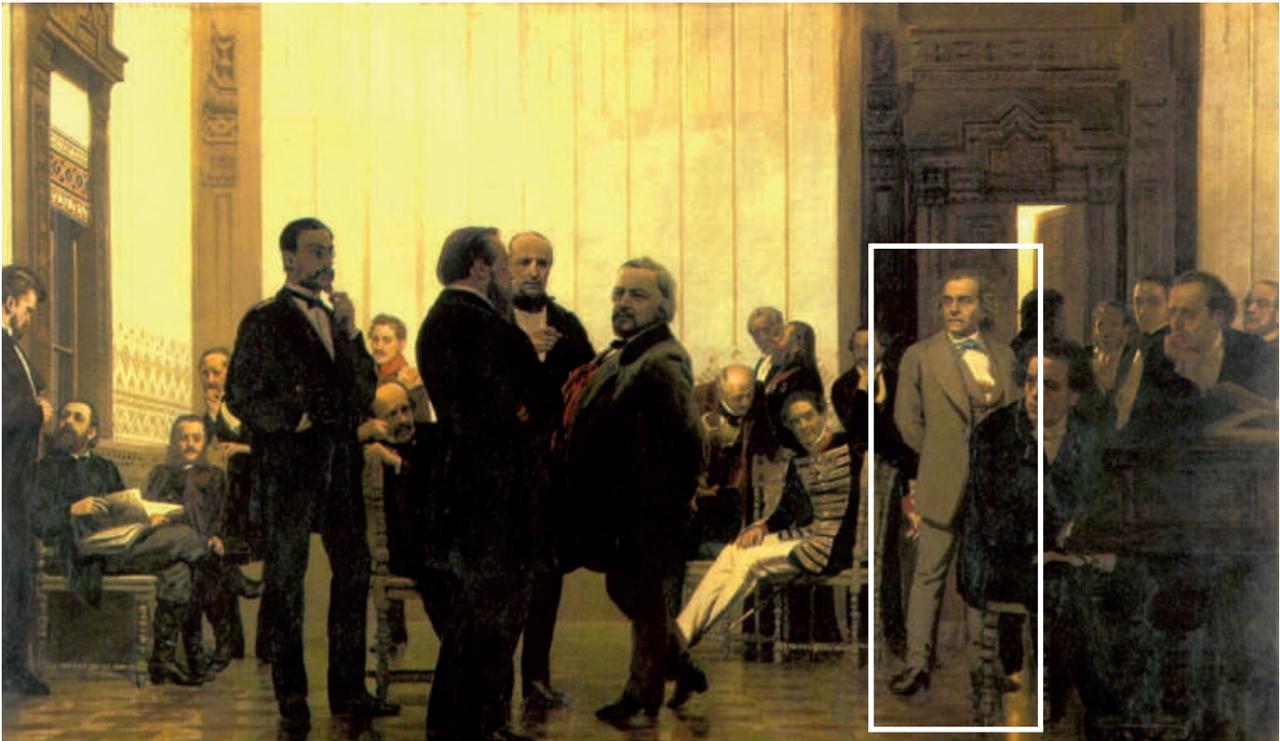


Fig. 10 I. Répine, *Les Compositeurs slaves*, huile sur toile, 198 x 393 cm, Conservatoire de Moscou.

- 115. Étude pour *Un café parisien* : un homme édenté au chapeau haut de forme.
- 116. Étude pour *Un café parisien* : portrait de jeune homme au chapeau haut de forme.
- 117. Étude pour *Un café parisien* : deux études d'un jeune homme au chapeau haut de forme.
- 118. Étude pour *Un café parisien* : portrait d'un jeune homme au chapeau haut de forme et d'une femme souriante.
- 119. Étude pour *Un café parisien* : deux études d'un homme édenté au chapeau haut de forme.
- 120. Étude pour *Sadko* : un homme (Sadko).
- 121. Étude pour *Sadko* : études sommaires de figures.
- 122. Étude pour *Un café parisien* : une femme assise à table, préparatoire à la figure d'Anna Judic.
- 123. Étude pour *Un café parisien* : portrait de femme esquissé.
- 124. Étude pour *Un café parisien* : deux études de bras et de mains de femme.
- 125. Étude pour *Un café parisien* : une femme tenant une ombrelle.

- 126. Étude pour *Un café parisien* : étude d'un homme assis. Inscrit en russe *Paris 74*.
- 127. Étude pour *Un café parisien* : une femme assise à la table d'un café.
- 128. Étude pour *Un café parisien* : une femme souriante à la table d'un café.
- 129. Étude pour *Un café parisien* : une femme à la table d'un café.
- 130. Étude pour *Un café parisien* : études de draperies et une boucle d'oreille.
- 131. Étude pour *Sadko* : Sadko debout regardant au loin, le bras gauche levé.
- Non numéroté. Esquisse d'un cadre.
- 132. Étude pour *Sadko* : Sadko debout.
- 133. Étude pour *Sadko* : études du visage et de la silhouette de Sadko.
- 134. Page blanche.
- 135-143. Noms des modèles, brèves descriptions, de leurs caractéristiques physiques (couleur des cheveux, taille, etc.), et leur adresse, en français et en russe ; et une étude d'un chat, à l'encre.



*Étude pour Les Compositeurs slaves : un homme debout, taille réelle, p. 78.*



Portrait de Rostov et Denisov, personnages de Guerre et Paix de Léon Tolstoï, taille réelle, p. 32.



*Études de personnages, probablement de Guerre et Paix, taille réelle, p. 33.*



Étude pour *Un café parisien* : femme debout, taille réelle, p. 72.



Étude pour *Un café parisien* : femme, son châle aux crayons noir, rouge et bleu, taille réelle, p. 74.



*Étude pour Un café parisien : un homme assis, taille réelle, p. 79.*



Étude pour *Un café parisien* : une femme à la table d'un café, taille réelle, p. 81.



*Étude pour Un café parisien : un homme debout, mettant ses gants, taille réelle, p. 87.*



*Étude pour Un café parisien : un homme assis à la table d'un café lisant le journal, taille réelle, p. 89.*



*Étude pour Un café parisien : une jeune femme assise à table, taille réelle, p. 94.*



*Étude pour Un café parisien : un homme au chapeau haut de forme, assis vers l'arrière, taille réelle, p. 97.*



Étude pour *Un café parisien* : étude d'un homme assis, situé et daté en russe Paris 74, taille réelle, p. 126.



*Étude pour Un café parisien : un homme au chapeau haut de forme observant attentivement, taille réelle, p. 109.*

# NOTES

## 1 ÉCOLE D'ITALIE CENTRALE, XV<sup>E</sup> SIÈCLE

- 1 Benvenuto Tisi, il Garofalo, Sotheby's, 4 juillet 2018, lot 42.
- 2 Cette habitude est relatée par certains des *Physiologi* très anciens. Voir Célestin Hippeau, *Le Bestiaire d'amour par Richard de Fournival suivi de la réponse de la dame*, Paris, chez Auguste Aubry, 1809, p. 139.

## 2 BERNARDINO LANINO

- 1 Deux sont à la Biblioteca Ambrosiana de Milan (cod. F 263 inf. n° 46 et cod. F 274, n. 1), le troisième se trouve à Paris à l'Institut néerlandais et le dernier à New York dans une collection privée.
- 2 Londres, Sotheby's Olympia, le 6 décembre 2005, lot 503 (97 x 148,5 cm).
- 3 Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, A List of Principal Artists*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 276 ; Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'eta romanica al cinquecento*, Turin, Paravia, 1942, p. 230 ; Andreina Griseri, « Un poeta della controriforma in Piemonte », *Paragone*, n° 173, mai 1964, p. 27, note 6 ; Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian School*, New York, Graphic Society, et Londres, Phaidon, 1968, vol. I, p. 207 ; Giovanni Romano, *op. cit.*, 1986, p. 246-247, illustré.
- 4 Paris, Drouot-Richelieu, Mathias-Le Roux-Morel-Baron-Ribeyre, 27 juin 2007, lot 116. Huile sur panneau, 159 x 167 cm.

## 3 FEDERICO ZUCCARO

- 1 Cristina Acidini Luchinat, « Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del cinquecento », Milan, 1998, II, p. 76 ; Eliane Carrara, « Una proposta di identificazione per *Il Ritratto di giovane con libro* di Agnolo Bronzino : Benedetto Busini », *Annali di critica d'arte*, 1, 2017, Scalpendi editore, p. 89-114.
- 2 Cristina Acidini Luchinat, *op. cit.*, p. 77 et note 22.
- 3 Cette idée a été développée par James Mundy dans son catalogue d'exposition de 1989, p. 218, cat. 68.
- 4 Chacun fait approximativement 500 x 750 mm, inv. n°s 1862-10-11-186, 188, 189, 190, 191. John Gere et Philip Pouncey, *Artists Working in Rome c.1550 to c.1640*, British Museum, Londres, 1983, cat. 302-306 et cat. 306.
- 5 Cristina Acidini Luchinat, *op. cit.*, p. 59.
- 6 *Ibid.*, fig. 28-67.
- 7 *Ibid.*, fig. 26 et 32.

## 4 JACOPO LIGOZZI

- 1 Luigi Bastianelli et compagnie, *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Florence, 1769-1775, volume VII, 1773, p. 231.

## 5 RUTILIO MANETTI

- 1 Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. I, Sienne, 2010, p. 246.
- 2 *Ibid.*, pl. 153, Collection de la banque Monte dei Paschi, inv. 7114.
- 3 *Ibid.*, p. 24 : « onde talore piu volentieri che as Caravaggio si paragonerebbe al Guercino ».
- 4 *Ibid.*, p. 246.
- 5 Alessandro Bagnoli, catalogue d'exposition, *Rutilio Manetti 1571-1639*, Sienne, Palazzo Pubblico, 1978, cat. 57.
- 6 *Ibid.*, cat. 29.
- 7 Philippe de Chennevières et Auguste de Montaiglon, *Abecedario de Pierre-Jean Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J. B. Dumoulin, 1854-1856, tome III, p. 236.

## 6 DOMENICHINO

- 1 Ce décor est constitué de treize parties : quatre décors principaux, six vertus, deux « finestrone » latéraux, avec des putti et des éléments décoratifs et enfin la gloire de saint André dans la voûte de la calotte absidale.
- 2 Les différentes phases du décor sont analysées par Anna Coliva dans le catalogue de l'exposition *Domenichino 1581-1642*, Milan, Electa, 1996, p. 284-297.
- 3 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rome, 1672, p. 322 : « Domenichino commença par les quatre triangles, c'est-à-dire les pendentifs sous la coupole, avec les quatre évangélistes. »
- 4 *Ibid.*, p. 328 : « en à peine plus d'un an ».
- 5 Roger-Armand Weigert, *Bibliothèque nationale, département des Estampes, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, tome III, *Fonds français Dix-septième siècle*, Chauvel Duvivier, Paris, 1954, p. 500, n° 90-93 ; p. 108, n° 20.
- 6 L'inventaire fut publié en 1885 par Bertolotti puis par Richard Spear en 1982.
- 7 Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.* p. 357 ; Giovanni Battista Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti che hanno lavorato in Roma, Morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, 1772, p. 65.
- 8 Romeo Galli, cité dans la bibliographie.
- 9 John Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, Londres, Phaidon Press, 1948, p. 19.
- 10 Alfonso Perez Sanchez, *Catalogo de los dibujos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1967, p. 6.
- 11 *Ibid.*, p. 83-85.
- 12 *Ibid.*, p. 7.
- 13 Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 323 : « Imitato un ritratto antico di Alessandro Magno con volto elevato ; il quale è

noto agli Artefici per la sua Bellezza. »

14 Christie's Paris, le 17 décembre 2003, lot 4, à la plume, encre brune, lavis brun et rehauts de blanc.

## 7 JACOB JORDAENS

- 1 Jeffrey M. Muller, *Rubens : The Artist as Collector*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 145.
- 2 Norbert Lieb, Theodor Müller, Karl Feuchtmayr et Alfred Schädler, *Georg Petel*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1973, n° 140 (catalogue par A. Schädler) ; et J.M. Muller, *op. cit.*, p. 145.
- 3 Alfred Schädler, *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, Munich, Bruckmann, 1975, 6, p. 349.
- 4 Roger Adolf d'Hulst, *Jordaens Drawings*, Bruxelles, Arcade, 1974, vol. I, p. 147-148, cat. A53.
- 5 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, M. Hertzberger, 1953, t. VIII, 269-300.
- 6 Roger Adolf d'Hulst, « Jordaens Drawings, Supplement I », *Master Drawings*, 18, 1980, 3, p. 362, pl. 18 : pierre noire, sanguine, lavis brun et rouge, 472 x 279 mm.
- 7 Norbert Lieb, Theodor Müller, Karl Feuchtmayr et Alfred Schädler, *op. cit.*, n° 140.
- 8 Christie's South Kensington, 7/12/2005, lot 27 ; ancienne collection baron Delbeke ; exposé à Bruxelles, aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique, *Exposition d'œuvres de Jordaens et de son atelier*, 27 octobre-12 novembre 1928.

## 8 SIMON VOUET

- 1 Lors du retour en France, Vouet est accompagné par deux collaborateurs, Jacques Lhomme et Giovanni Battista Mola.
- 2 Selon le témoignage de Pierre-Jean Mariette.
- 3 Voir Barbara Brejon de Lavergnée, « Vouet dessinateur en Italie », dans le catalogue d'exposition *Simon Vouet (les années italiennes 1613-1627)*, sous la direction de Dominique Jacquot, Nantes, Musée des beaux-arts, 21 novembre 2008-23 février 2009, Besançon, Musée des beaux-arts, 27 mars-29 juin 2009, p. 49-55.
- 4 RF 28242 ; Barbara Brejon de Lavergnée, *Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inventaire général des dessins, École française, Dessins de Simon Vouet 1590-1649*, Paris, 1987, p. 72, n° 44, illustré.

## 9 LE LORRAIN

- 1 « Soixante deux dessins représentant des animaux et des plantes de Claude Lorrain ».
- 2 « Six quinternions [carnets de cinq feuilles de papier pliées en deux] liés ensemble ».
- 3 Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain, The Drawings*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 58.
- 4 « So unhappy is he in figures and animals, be they only half a finger long, that they remain unpleasant in spite of the fact that he takes great pains and work hard on them and drew for many years in Rome in the academies from life and from statues and even applied himself more to the figures than to the landscapes », Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 49, traduit de l'anglais.
- 5 « the four footed animals particularly cattle, goats, and such, are well imitated and finished with great affection », *idem*, p. 57.

## 10 EUSTACHE LE SUEUR

- 1 Alain Mérot, *Eustache Le Sueur 1616-1655*, Paris, Arthéna, 1987, p. 300-306.
- 2 *Ibid.*, p. 125 : additif du 6 juin 1653 au devis du 24 mars 1652.
- 3 *Ibid.*, fig. 416 à 421 ; un neuvième dessin, une seconde étude de la figure du n° 416 du catalogue d'Alain Mérot, sans les études subsidiaires des bras et des mains, est passé en vente chez Christie's à Londres le 9 juillet 2002, lot 50.
- 4 *Ibid.*, fig. 414-421 ; fig. 425-427.
- 5 Charles Blanc, *Histoire des peintres français*, 1845, dans Alain Mérot, *op. cit.*, p. 82.

## 11 PIERRE-PAUL SEVIN

- 1 Père Ménéstrier, *La Philosophie des images*, Paris, 1682, tome 1, p. 116.
- 2 Damien Chantrenne, « La cour du collège des jésuites de Lyon. Des décors au service d'une pédagogie active. Le père Claude-François Ménéstrier (Lyon, 1631-1705) et le peintre Pierre-Paul Sevin (Tournon c. 1645-1710) », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 7, 2009, p. 7-16.
- 3 Troisième partie, Rotterdam Fritsch & Böhm, 1709, p. 198.
- 4 Catalogue d'exposition du Musée des arts décoratifs, *op. cit.*, p. 148-149, n° 550.

## 12 GIUSEPPE MARIA ROLLI

- 1 Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, vol. 1, Bologne, 1739, p. 408.
- 2 Pellegrino Antoni Orlandi, *Abecedario pittorico*, Naples, 1763, p. 202 ; Zanotti, *op. cit.*, p. 405-414.
- 3 Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice alla maesta di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Rome, Pagliarini, 1764, p. 124.
- 4 Zanotti, *op. cit.*, p. 413.

### 13 MARCO RICCI

- 1 Tommaso Temanza, *Zibaldone di memorie storiche (1738-1778)*, sous la direction de N. Ivanoff, Venise, Istituto per la collaborazione culturale, 1963.
- 2 Annalisa Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, catalogue raisonné, Milan, Berenice, 1991, p. 145, n° 14, p. 284, fig. 212.
- 3 *Ibid.*, p. 162, n° 113, p. 285, fig. 213.
- 4 *Ibid.*, p. 134, n° 96, p. 285, fig. 214.5
- 5 *Ibid.*, p. 162, n° 113.

### 14 CANALETTO

- 1 La bibliographie concernant la série des dessins relatifs au *Feste Ducali* a été compilée par Charles Beddington que nous remercions ici de nous l'avoir aimablement communiquée.
- 2 Pour le groupe existant de dessins, voir Constable et Links, *op. cit.*, Literature, 1989, vol. II, p. 525-532, cat. 630-639.
- 3 Les peintures de Guardi d'après les gravures de Brustolon sont partagées entre le Louvre, différents musées de province en France et le Musée des beaux-arts de Bruxelles. Voir Antonio Morassi, *Guardi, L'opera completa di Antonio and Francesco*, Venise, 1973, cat. 243-254.
- 4 Voir J.G. Links, dans Jane Martineau et Andrew Robison, *The Glory of Venice*, catalogue d'exposition, New Haven et Londres, 1994, p. 240.
- 5 La description *Antonio Canal Pinxit* utilisée dans les lettres des gravures a mené certains chercheurs à penser que les estampes ont été réalisées d'après Canaletto mais cette hypothèse n'est plus d'actualité. Voir la page dédiée sur la base de données du département des Estampes et Dessins du British Museum : numéro d'inventaire : 1910,0212.18.
- 6 Comme les contours des dessins n'ont pas été incisés, les motifs ont dû être transférés sur papier-calque. Cette méthode de transfert aurait permis de graver les compositions en sens inverse sur la plaque, assurant ainsi le retour au sens original lors de l'impression.
- 7 Voir J.G. Link, *op. cit.*, 1994, p. 243.
- 8 Voir Constable et Links, *op. cit.*, p. 152.

### 15 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

- 1 Antonio Morassi, *G.B Tiepolo, His Life and Work*, Londres, 1955, illustré pl. 6.
- 2 Bernard Aikema, *Tiepolo and His Circle, Drawings in American Collections*, Harvard University Art Museums, Cambridge, et The Pierpont Morgan Library, New York, 1996, p. 13-16, cat. 5 et 6.
- 3 Bernard Aikema, *Tiepolo and His Circle, Drawings in American Collections*, Harvard University Art Museums, Cambridge, et The Pierpont Morgan Library, New York, 1996, p. 13-16, cat. 5 et 6.

### 16 ROSALBA CARRIERA

- 1 Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Turin, Umberto Allemandi, 2007, cat. 43, fig. 35 (90 mm).

### 17 ANTOINE WATTEAU

- 1 Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *op.cit.* (bibliographie), vol. II, p. 1080-1081, n° 632.
- 2 *Idem.*
- 3 *Le Conteur* apparaît dans une vente anonyme du 14 février 1789, lot 49, acheté par Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, puis à nouveau en vente le 2 septembre 1806, lot 129, acheté par Pierre Joseph Renoult. Après deux possibles passages en vente publique, il fut acquis par le baron Alphonse de Rothschild et par descente au baron Édouard de Rothschild puis à la baronne Batsheva de Rothschild. Il a fait partie des œuvres de l'exposition *Les Chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de Récupération artistique et les Services alliés*, qui se tint au musée de l'Orangerie à Paris en 1946 (catalogue par Michel Florisoone, p. 1, n° 2). Le tableau a été copié à plusieurs reprises, parfois d'après la gravure.
- 4 Émile Dacier et Albert Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau*, 2<sup>e</sup> partie, 1921-29, p. 23 ; Marcel Roux, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, tome IV, Paris, Bibliothèque nationale, 1940, p. 606-607, n° 42.
- 5 *Mercur de France*, décembre 1727, 1<sup>er</sup> volume, p. 2677.
- 6 Citation dans Louis Dimier, *Les Peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris et Bruxelles, Les Éditions G. van Oest, 1928, p. 35.
- 7 Au faible effort que fait Iris pour se défendre  
De son dessein on peut avoir soupçon  
La belle adroitement cherche à se faire entendre  
Et sans parler donner cette leçon  
Un jaloux de ses soins tire un triste salaire  
Un curieux sans fruits passe son temps  
Mais celui qui n'a pas d'autre but que de plaire  
Doit espérer d'agréables moments
- 8 Lettre de Pierre-Jean Mariette à Francesco Maria Niccolo Gaburri, 28 janvier 1732 citée dans Antoine Jules Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes. Pierre-Jean Mariette 1694-1774*, Paris, E. Dentu, 1856, p. 50.
- 9 Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*

sur les arts et les artistes, Paris, J. B. Dumoulin, 1859-1860, tome sixième, p. 122.

## 18 FRANÇOIS BOUCHER

- 1 Françoise Joulie, Catalogue d'exposition, *François Boucher, Fragments d'une vision du monde*, Gl Holtegaard, Copenhague, 2013, p. 90 et p.96.

## 19 CHARLES NICOLAS COCHIN

- 1 *Catalogue des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet de feu M. le Marquis de Ménars...*, par F. Basan et Ch. Joullain, Paris, 18 mars 1782.
- 2 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur*, Londres, chez John Adams, tome XX, p. 129, 130.
- 3 Hugues-Adrien Joly, « Exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753 », *Mercure de France*, octobre 1753, p. 164, cité dans Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Champ Vallon, 2008.

## 22 GAETANO GANDOLFI

- 1 Donatella Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Allemandi, Turin, 1995, p.15ff.
- 2 Dont neuf furent publiés par Otto Kurz (*Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Century of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Londres, Phaidon, 1955).
- 3 J.B. Macquire, « Dublin Castle : Three Centuries of development », *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, CXV, Dublin, 1985, p.13-39 ; Michael Wynne, « Six Gaetano Gandolfis in Dublin Castle », *Burlington Magazine*, vol. CXLI, n° 1155, juin 1999. Pour trois de ces œuvres, voir D. Biagi Maino, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi, opere scelte*, Allemandi, Turin, 2002, p. 84-86.
- 4 Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, vol. V, Bassano, 1809.
- 5 Voir D. Biagi Maino, *op. cit.*, 1995, p. 394, cat. 186, et pl. LXXIX, *Landscape at Porta Galliera* et p. 395, cat. 187, fig. 212, *Portrait of a Youth*.
- 6 Giovanna Gaeta Bertela, *Disegni di artisti italiani dal XVI al XIX secolo. Mostra di 200 disegni*, catalogue d'exposition, Bologne, 1976-1977, p. 44, cat. 108.

## 24 MAURO GANDOLFI

- 1 Publiés par l'éditeur Vallardi en 1841 en quelques exemplaires, sous le titre *Non ti scodar di me* (« Ne m'oubliez pas »), puis par Zanotti en 1905, *Brevi cenni della vita di Mauro Gandolfi bolognese...*, in *Il Comune di Bologna*, XI (1925), 2, p. 70-81.
- 2 Prisco Bagni, *I Gandolfi, Affreschi, Dipinti, Bozzetti, Disegni*, Bologne, Nuova Alfa editorial, 1992, p. 469.
- 3 Pierre Rosenberg, Odile Sebastiani, « Trois berlines peintes par Mauro Gandolfi », *Antologia di Belle Arti*, 3, Rome, p. 225-245.
- 4 Le décor fut transformé pendant la Restauration en simple hommage à la ville de Bologne.
- 5 *Viaggio agli Stati Uniti d'America nell'anno 1816...* in *Vaglio di Novi Ligure*, juin-décembre 1842, et avec des erreurs dans *Avvenire d'Italia*, 1906-1907.
- 6 Jean-Luc Baroni, *Salon du dessin*, 2007.
- 7 Un dessin passé chez Sotheby's le 13 janvier 1989, n° 140, comme attribuée à Mauro, revient en réalité à sa fille Clementina selon Donatella Biagi (notice Mauro Gandolfi sur Treccani, 1999) par comparaison avec des dessins signés. Elle-même musicienne et dessinatrice, reçue à l'Accademia Clementina en 1837, Clementina Gandolfi s'est vu réattribuer certains dessins autrefois attribués à Mauro, sur la base de la comparaison stylistique avec certains dessins signés par elle.

## 25 FRANCESCO HAYEZ

- 1 *Le mie memorie dettate da Francesco Hayez*, Milan, Reale Accademia di Belle Arti, 1890, p. 55.
- 2 *Hayez dal mito al bacio*, catalogue d'exposition, Padua, Palazzo Zabarella, dirigé par F. Mazzocca, Venise, 1998, p. 138-9.
- 3 Ces feuilles se trouvaient en possession des descendants de Carolina Zucchi et furent montrées pour la première fois lors de l'exposition *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1816*, Vérone, Palazzo della Gran Guardia, (F. Mazzocca, *et al.*, Milan 1989, p. 148-152) ; elles furent ensuite plus précisément étudiées dans le catalogue d'exposition F. Mazzocca, *Hayez privato. Arte e passion nella Milano romantica* (Turin-Londres, 1997).
- 4 Celui-ci était traditionnellement daté de l'année 1825 (F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez, Catalogo ragionato*, Milan, 1994, p. 171-172) jusqu'à la réapparition de la version signée et datée de 1822.
- 5 *Francesco Hayez*, catalogue de l'exposition de Milan, sous la direction de Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana editoriale, 2015, p. 118-121.
- 6 Réalisée à Milan le 28 mai 2017.

## 26 THÉODORE GÉRICAULT

- 1 Léon Rosenthal, *Les Maîtres de l'art, Géricault*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1905, p. 9-10.
- 2 Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, Fondation Wildenstein, t. I, doc. 191, p. 62. Cette lettre, qui n'a été pendant longtemps connue que par la transcription volontairement incomplète qu'en avait donné Clément, est passée en vente en 1999. Elle est aujourd'hui au musée des Lettres et Manuscrits à Paris.
- 3 Un exemplaire est au British Museum, inv. 1869,0410.122.
- 4 *Deux timoniers marchant au pas* dans Germain Bazin, *op. cit.*, tome VII, n° 2613, p. 246, illustré.
- 5 Germain Bazin, *op. cit.*, tome VII, n° 2153, p. 77, illustré.
- 6 Henri Bouchot, *La lithographie*, Paris, Librairie Imprimerie Réunies, 1895, p. 82.

## 27 ALEXANDRE JEAN-BAPTISTE HESSE

- 1 Pol Nicard, *Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Librairie Renouard, 1882, p. 12.
- 2 Théophile Gautier, « Salon de 1833 », *La France littéraire*, mars 1833.

## 29 CARLO BOSSOLI

- 1 Livre de comptes de l'artiste publié par Ada Peyrot, *op. cit.* (bibliographie), p. 32.

## 30 WILLIAM ETTY

- 1 *The exhibition of the Royal Academy*, 1835, Londres, William Clowes and sons, 1835, p. 6, n° 36.
- 2 Alexander Gilchrist, *Life of William Etty, R.A.*, Londres, 1855, 2 vol.
- 3 Robinson Leonard, *William Etty, The Life and Art*, Jefferson NC, MacFarland & Company, 2007 ; Sarah Burnage, *William Etty : Art and Controversy*, Londres, Philip Wilson publishers, 2011.

## 31 ÉDOUARD MANET

- 1 Juliet Wilson-Bareau, *Manet, By Himself*, Londres, Little, Brown & Co, 1991, p. 245 : « I haven't had the drawing back from *La Vie moderne*, but I can do another. If it's for you it's free – if it's for someone else, three hundred francs. »
- 2 Françoise Cachin, Charles S. Moffet, Michel Melot, *Manet 1832-1883*, Paris, éditions de la RMN, 1983, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril-1<sup>er</sup> août 1983, New York, Metropolitan Museum of Art, 10 septembre-27 novembre 1983, p. 414, cat. 169.

## 32 ÉDOUARD MANET

- 1 Alfred Morel-Fatio avait été orphelin très tôt et fut élevé par son oncle, le banquier Arnold Morel-Fatio (qui fut aussi conservateur du Cabinet des Médailles), dont la fille Louise-Hélène épousa Émile-Henry-Marie Mayniel, ingénieur et commandeur de la Légion d'honneur. Celui-ci fut témoin au double mariage de Julie Manet avec Ernest Rouart et de Jeannie Gobillard avec Paul Valéry le 29 mai 1900.

## 33 EDGAR DEGAS

- 1 Troisième vente Degas, Paris, Galerie Georges Petit, 7-9 avril 1919, lot 138 (2), illustré p. 118 ; vente anonyme, New York, Parke-Bernet, 18 mai 1972, lot 88.

## 34 PAUL GAUGUIN

- 1 Pierre noire, numéroté 1 en haut à gauche, Inv. 1943.521 R/V.
- 2 Pierre noire, numéroté 5 en haut à gauche, Inv. 50.48.68.
- 3 Colnaghi, *An exhibition of Master Drawings*, New York et Londres, 2000, cat. 56, numéroté 63 en haut à droite.
- 4 Sotheby's New York, 15 novembre 2017, lot 14, aquarelle et crayon sur papier, 274 x 178 mm, cachet PG.
- 5 Le carnet de Stockholm, constitué de plusieurs feuilles mesurant 234 x 297 mm ; le carnet Armand Hammer, aujourd'hui à Washington, de fabrication industrielle, papier vélin de comptabilité, 165 x 110 mm ; le carnet Huyghe, livre de comptes (avec les études d'animaux de la ménagerie d'Arles de 1888), 170 x 105 mm ; au musée du Louvre (dépôt du musée d'Orsay), l'album Briant (RF 30 273, 340 x 224 mm) et l'album Walter, 153 x 94 mm, de papier comptable de qualité médiocre ; un autre carnet au Louvre (Inv. RF 29877) est constitué de plusieurs feuilles assorties provenant de différents carnets. Deux des carnets démembrés identifiés sont le carnet dit « carnet de la Martinique » dont Paco Durrio possédait un certain nombre de pages, mesurant 269 x 204 mm, et le petit carnet de Tahiti démembré et éparpillé en 1954, dont les pages mesurent 107 x 67 mm.
- 6 Extrait de Martin Gayford, *The Yellow House, Van Gogh, Gauguin and Nine Turbulent Weeks in Arles*, Londres, 2006, p. 219-220 : « Among the attractions were 'lions, lionesses, lion cubs, tigers, leopards, panthers, cougars, pumas, polar bears, hyenas, lamas, zebras, snakes, elephants and monkeys' [...] Gauguin filled twelve pages of his sketchbook with drawings of lions, lionesses and elephants presumably during the day, when the animals were not being put through these preposterous routines. But the evening performances also left a deep impression on his memory. He wrote of the circus three times – in his memoirs, *Avant et après* ; in a newspaper he produced and wrote in Tahiti in 1899 (it never had more than 309 readers) ; and in a short story which mingled, as in a dream, all manner of events and people from Gauguin's live in Arles. » Sur cette feuille, les animaux ont de grosses têtes et des jambes puissantes, ce en quoi ils ressemblent à des lionnes. Peut-être Gauguin a-t-il en effet d'abord dessiné des lionnes, qu'il a plus tard transformées

en léopards pour les qualités décoratives de ceux-ci.

- 7 Cette étude a été offerte par Gauguin à Octave Mirbeau. Elle est aujourd'hui dans une collection privée (316 x 332 mm, craies de couleur sur papier).
- 8 Juliette Huet (Huais) qui attendait un enfant fut abandonnée par Gauguin qui partit pour Tahiti en avril 1891. Sa fille, née en août, fut appelée Germaine.
- 9 Voir les études académiques publiées en ligne par l'Art Institute de Chicago *Gauguin's Paintings, Sculpture and Graphic Works*, sous le cat. 38, note 14 et sous les cat. 29 à cat. 38, 3<sup>e</sup> partie : *A Case Study – the So-Called Martinique Sketchbook*, section 22.

### 35 SIR WILLIAM ORPEN, R.H.A., R.A.

- 1 P.G. Konody and Sidney Dark, *Sir William Orpen, Artist and Man*, Londres, Seeley Service, 1932, p. 169.
- 2 London, Chenil Gallery, *Drawings by William Orpen, A.R.A.*, 1915, p. 9-10.
- 3 Correspondance de Sean Keating à James White, citée dans le catalogue d'exposition *William Orpen : A Centenary Exhibition*, National Gallery of Ireland, 1978, p. 53.

### 36 AMEDEO MODIGLIANI

- 1 Vlaminck, *Portraits avant décès*, Versailles, SVO Art éditions, 2008, p. 253.
- 2 *Ibid.*
- 3 Gustave Coquiot, *Des peintres maudits*, Paris, André Delpeuch, 1924, p. 107.
- 4 Ambrogio Ceroni, cité par Brigitte Léal, extrait en ligne du catalogue *Collection art graphique – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction d'Agnès de La Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008.
- 5 Par exemple, Parisot 78/13 ; 98/13 ; 37/14 ; 101/14 ; 113/15 ; 136/15 ; 148/15 ; 172/15 ; 185/15 ; 201/15 ; 95/16 ; 176/76, etc.
- 6 Modigliani, lettre à Paul Alexandre, 23 avril 1913.
- 7 Modigliani, lettre à Paul Alexandre, 6 mai 1913.
- 8 Christian Parisot, *Modigliani Biographie*, Turin, Canale Arte, 2000, p. 228-229.

### 37 AMEDEO MODIGLIANI

- 1 Ambrogio Ceroni, cité par Brigitte Léal, extrait en ligne du catalogue *Collection art graphique – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction d'Agnès de La Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008.

### 38 ILIA RÉPINE

- 1 Jules Champfleury, « Du réalisme, Lettre à madame Sand », *L'Artiste*, 2 septembre 1855.
- 2 Baudelaire Dufaÿs, *Salon de 1845*, Paris, Jules Labitte éditeur, 1845, p. 74.
- 3 À l'origine, cité en anglais par le professeur Jackson : « *Répine, like all true artists who ever lived, rejected the notion of painting in accordance with a preconceived scheme that dominated the creative approach to the act of painting... It is not so much realistic representation of the subject, but form as such, the independent originality of Répine's powerful brushstrokes, that gives force to his works... Répine always was and remains a progressive painter.* »
- 4 « Et en même temps, je suis me suis terriblement intéressé à Paris : son goût, sa grâce, sa légèreté, son rythme et sa profonde et simple finesse. Particulièrement les habits des Parisiennes ! Ils sont simplement indescriptibles ! » (lettre à Stasov, 4 mars 1874) ; ou « Comme Paris est merveilleux ! Il y a de la vie partout, des nouveautés, un mouvement vers l'avant, impression après impression. J'ai peur de devenir très habitué à Paris, ville merveilleuse ! » (lettre à Stasov, 15 septembre 1874).
- 5 « Non, je ne resterai pas longtemps ici, je me sens comme un exilé, je n'aime pas leur art, ils sont d'une espèce différente » (lettre à Stasov, 20 janvier 1874) ; ou « Ah, comme l'exil académique est stupide : ils envoient une personne non pour qu'elle apprenne, mais juste pour l'envoyer. Et je suis encore plus stupide d'être parti ! En Russie je pourrais être en train de travailler sans besoins, sans urgence et ici, je ne sais pas ce que je vais devenir » (lettre à Stasov, 4 mars 1874).
- 6 « Mes modèles ont une très haute opinion de mon travail : elles disent que mes visages seraient les meilleurs au Salon. Dans mes petites peintures de rues, elles reconnaissent tout le monde. L'une d'entre elles, intelligente mais naïve, a dit à Polenov que je devais être très intelligent parce que chacun de mes personnages a du sens... et ils n'ont pas du tout ce genre de peinture ici » (lettre à Stasov, 4 mars 1874).
- 7 Voir figure 1.



Ilia Répine, *Étude pour Un café parisien : une femme à la table d'un café*, taille réelle, p.129.

Bossoli, C.	29
Boucher, F.	18
Canaletto, A.	14
Carriera, R.	16
Cochin, C-N.	19
Degas, E.	33
Domenichino	6
École Italienne XV <sup>ème</sup> siècle	1
Gandolfi, G.	22
Gandolfi, M.	24
Gauguin, P.	34
Gellée, C.	9
Géricault, T	26
Hayez, F..	25
Hesse, A.	27
Etty, W.	30
Jordaens, J.	7
Lanino, B.	2
Le Lorrain.	9
Le Sueur, E.	10
Ligozzi, J.	4
Liotard, J.E.	20
Manet, E.	31-32
Manetti R.	5
Modigliani, A.	36-37
Orpen, W.	35
Palmieri, P.G.	23
Répine, I.	38
Ricci, M.	13
Rolli, G.M.	12
Sevin, P.P.	11
Tiepolo, G.B.	15
Tiepolo, G.D.	21
Vouet, S.	8
Watteau, A.	17
Zampieri, D.	6
Zeller, J.C.	28
Zuccaro, F.	3

Photographies  
Alberto Ricci et archives privées

Traductions des textes anglais  
Marina Korobko

Graphisme  
Saverio Fontini

La photogravure et l'impression ont été réalisées par  
Viol'Art Firenze – [info@violart.firenze.it](mailto:info@violart.firenze.it)  
Achévé d'imprimé à Florence en février 2019



JEAN-LUC BARONI  
London

MARTY DE CAMBIAIRE  
Paris