

Galerie l'Horizon Chimérique

Dix-septièmes siècles
catalogue juin 2023

17, rue Roger Allo – 33000 Bordeaux
✉ : j.sargos@orange.fr
☎ : 06.80.03.12.30

Age d'or de la peinture espagnole, atticisme français, grand siècle de Louis XIV, expansion du caravagisme et triomphe du baroque entre Italie et Europe du Nord, poussinisme et rubénisme... Plusieurs dix-septièmes siècles ont coexisté en Europe, mêlant tempéraments nationaux et courants transversaux, échanges d'influences et affirmations identitaires. Nous aimeraisons écrire la préface d'une exposition muséale consacrée à leur confrontation. Mais le présent catalogue, bien modestement, se contente de présenter quelques découvertes relatives à ce siècle divers et magnifique.

La plupart des tableaux décrits ici sont d'apparition récente et demeureraient dans l'anonymat. Nous proposons des attributions que nous pensons fondées et argumentées. Mais comme dans tout processus de recherche, les dossiers restent ouverts et nous accueillerons volontiers toutes les suggestions.

Notre champ chronologique déborde parfois du XVIIe siècle. Peut-être *L'Enfer* de Vicentino remonte-t-il aux dernières années du XVIe, et le précieux album consacré à Bernard Picart ouvre sur le XVIIIe. Si nous avons choisi de montrer une extraordinaire série de dessins par deux grands artistes néoclassiques, Giuseppe Cades et Antonio Cavallucci, c'est qu'ils ont trait à l'une des plus célèbres réalisations du XVIIe siècle : la colonnade du Bernin à Saint-Pierre de Rome.

Prêts à répondre à vos demandes, nous vous invitons à nous contacter aux adresses suivantes :

Jacques Sargos : 06 80 03 12 30 / j.sargos@orange.fr

Clémence Dollier : 06 99 28 59 18 / clemence.dollier@gmail.com

Nous tenons également à remercier chaleureusement les personnes suivantes pour leur aide à l'élaboration de ce catalogue : Jean-Claude Boyer, Bernard Branger, Françoise Bros, Novella Franco, Nicolas Joly, Edouard Robin, Mustapha Saïah, Eric Schleier, Simon Sfez, Jin Yong Lim.



Bernhardt Keil, n° 6





Espagne

**1) Juan de la Corte (Anvers, circa 1685 – Madrid, 1662)
Ou Francisco Gutiérez Cabello (Madrid, vers 1616 – 1670)**

Le Sacrifice à Vénus

Huile sur toile (rentoilée anciennement)

108 x 165,4 cm

Nombre rapporté en bas à droite : 1.035

Vers 1630

Bel état général. Des craquelures et usures dans le ciel ont nécessité des dégagements de repeints et des retouches au glacis. Architecture et personnages sont dans l'ensemble bien conservés et la peinture a gardé tout son relief. Quelques légères retouches sur les figures et une sur la coupole. Repeint plus important sur la colonne du bord gauche, sans doute usée par frottement avec un cadre

Restauration effectuée en octobre 2020 par Sylvaine Licht

Provenance :

Une collection toulousaine

Références bibliographiques :

Enrique Valdivieso, *Francisco Gutiérrez pintor*, Bulletin del Museo del Prado, 1982



C'est une gigantesque fiction d'architecture antique. Deux galeries symétriques scandées d'arcades convergent vers une rotonde sommée d'une coupole. Au centre de la rotonde, visible grâce à une large ouverture, une Vénus dorée apparaît en majesté sur un socle à godrons, flanquée d'un Cupidon. Une lumière surnaturelle éclaire l'intérieur de ce *tempietto* que décorent des statues féminines encastrées dans des niches. En avant de ce monument, dans une vaste cour dallée, deux cortèges de soldats romains se rejoignent autour d'un autel où se consume une chèvre offerte en sacrifice. Leurs parures sont chatoyantes, leurs casques ornés de panaches flamboyants. Il y a aussi des enfants. A mesure qu'ils se rapprochent de l'autel, les Romains inclinent leur tête ou s'agenouillent en signe de vénération. Le camaïeu gris de l'architecture contraste avec la dorure de Vénus ou les costumes bigarrés des soldats.

Avec ses corps gracieusement étirés, avec son architecture théâtrale et disproportionnée par rapport aux figures, ce tableau maniériste a de faux airs d'Antoine Caron ou de Claude Deruet. On ne s'attend guère à le placer dans l'Espagne du Siècle d'or, celle des natures mortes dépouillées et des saints austères ! Cette Espagne a pourtant connu un imaginaire fantastique, fait de caprices architecturaux animés par des scènes antiques ou bibliques. L'initiateur de ce style pittoresque fut un Flamand émigré à Madrid : Juan de la Corte. Né et formé à Anvers, comme l'indique son testament, ce dernier s'y est sans doute imprégné de l'oeuvre de Hans Vredeman de Vries, virtuose de la perspective et inventeur d'architectures fabuleuses. Il a dû subir aussi l'influence des gravures d'Antonio Tempesta, influence qui se lira dans ses mêlées guerrières. Signalé en Espagne dès 1613, Juan de la Corte y gagnera une réputation pour « *les architectures, les batailles et les pays* ». Bien qu'incarnant un art déjà archaïsant, sa peinture plut à la Cour. Il reçut ainsi la commande d'un cycle d'histoires bibliques pour le palais royal de Buen Retiro. L'on retrouve ses œuvres dans de

nombreux inventaires nobles. Mais il n'arriva pas à obtenir la charge de peintre du roi qu'il sollicita en 1627. Le musée municipal de Madrid conserve l'un de ses tableaux les plus spectaculaires : une fête sur la Plaza Mayor donnée en l'honneur du prince de Galles.

Juan de la Corte était familier d'immenses compositions, allant jusqu'à trois mètres de large. La nôtre, qui mesure un mètre soixante, peut se comparer à certains de ses tableaux. Dans *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* (non localisé), on remarque une identique et parfaite symétrie de l'architecture, avec un point de fuite central et des perspectives exagérées. Les ornements (rinceaux, pilastres) sont traités de manière semblable et le chromatisme des figures se détache pareillement sur la grisaille de l'architecture. Dans *Ulysse et Circé* (Goya Subastas, 2006), une statue dans une niche ressemble à notre Vénus. Plus généralement, on trouve dans beaucoup de ses peintures des Romains costumés avec les mêmes casques aux panaches multicolores, les mêmes tuniques et jambières, les mêmes écharpes drapant leurs cuirasses. On reconnaît aussi les mêmes postures de marche, avec des jambes en compas ouvert, et un traitement analogue des visages.

Un autre peintre d'architectures fantastiques, cependant, pourrait aussi être l'auteur de notre tableau – et nous remercions Etienne Bréton de nous avoir remis sur cette piste que nous avions écartée. Il s'agit de Francisco Gutiérrez Cabello (vers 1616 – vers 1670). L'on sait que cet artiste a fréquenté Vélasquez depuis son adolescence, mais sa peinture ne lui doit rien. En revanche, on soupçonne sans en avoir la preuve formelle qu'il a été l'élève de Juan de la Corte. Considéré en 1657 par le chroniqueur Lazaro Diaz del Valle comme un « *admirable peintre en perspective* », Gutiérrez insérait, dans de fastueux palais antiques, des scènes telles que *La Visite de la reine de Saba à Salomon*, *La*

Translation de l'Arche d'alliance, *Le Festin d'Esther* (Musée du Louvre), *Les Noces de Cana* ou *Le Jugement de Salomon* (Musée du Prado). Ses scénographies animées d'une myriade de personnages s'apparentaient à des décors d'opéras baroques. A la différence de notre *Hommage à Vénus*, ses perspectives sont souvent décentrées et la facture peut en être assez raffinée – ce qui est le cas du *Festin d'Esther* au Louvre. Bien plus proches de notre toile, tant dans le traitement des architectures que dans l'exécution des figures habillées à l'antique, sont toutefois les tableaux de Gutiérrez conservés au Musée des beaux-arts de Séville, tels *L'Incendie de Troie* ou *Joseph recevant à Héliopolis*. Ceux-ci sont datés de 1657, tandis que la première toile signée du peintre remonte à 1655. Il avait alors une quarantaine d'années. Ne peut-on dès lors imaginer qu'il ait auparavant travaillé dans l'ombre de Juan de la Corte ? Ce qui permettrait d'attribuer notre spectaculaire tableau à Francisco Gutiérrez, sous l'influence de Juan de la Corte.



Détail



Détail

ITALIE



**2) Andrea Micheli dit Vicentino
(Vicence, vers 1542 – Venise, 1618)**

L'Enfer

Huile sur toile (rentoilée)

75 x 94 cm

Fin du XVI^e ou début du XVII^e siècle

Bon état général (une déchirure nette, bien restaurée)

Cadre doré italien du début du XVII^e siècle



Nous avons d'abord pensé que ce tableau fascinant revenait au vénitien Palma il Giovane, avant de nous orienter vers un artiste de la même mouvance, à savoir Andrea Michieli, que ses origines ont fait appeler « Vicentino » – Vicence étant dans l'orbite vénitienne. Élève de Giovanni Battista Maganza, Michieli s'installe à Venise au milieu des années 1570. En 1583, il est enregistré dans la guilde des artistes vénitiens, la *Fraglia*. Il peint des œuvres pour diverses églises, à Venise, Trévise, Gambara, Padoue, etc. Mais c'est dans le palais des Doges qu'il va le mieux s'illustrer. Il participe aux décors de la *Sala delle Quattro Porte*, de la *Sala del Senato*, de la *Sala dello Scrutinio*. Il y réalise sa toile la plus spectaculaire, aujourd'hui présentée aux côtés du *Paradis* de Tintoret : une gigantesque *Bataille de Lépante*, mêlée épique où se fracassent des galères, rames contre rames, et où s'affrontent furieusement des milliers de combattants. L'anatomie des damnés sur notre tableau, - notamment ces femmes au corps massifs, et le modelé de leur chair livide -, ou ces diables aux sombres carnations, s'apparentent entièrement à *Il Giudizio Finale*, conservé dans la basilique *Santa Maria Gloriosa dei Frari* à Venise (ill. 1). Les silhouettes schématiques à l'arrière-plan, entrant en procession dans un brasier, évoquent celles qui peuplent le fond du *Transport de l'Arche au temple de Jérusalem*, œuvre jadis attribuée au Gréco (Musée des beaux-arts de Nantes) (ill. 2).

Comment notre œuvre s'inscrit-elle dans l'iconographie de l'Enfer ? Elle ne procède pas d'une tradition flamande à la Bosch ou à la Breughel, avec ses inventions drolatiques, ses monstres surréalistes dont on se demande si l'effet sur les spectateurs de l'époque était comique ou terrifiant. En effet, seuls des diables torturent ici les damnés, diables qui ne se distinguent des humains que par des pattes et des têtes de boucs, ou des cornes et des oreilles de satyres. L'image ne relève pas non plus des supplices sophistiqués qu'a imaginés Dante dans *l'Enfer*, illustrés par des contemporains de Vicentino tels que Giovanni

Stradano ou Federico Zuccari. La mythologie en est absente, si ce n'est la barque sur la droite qui pourrait être celle de Charon. Cet Enfer est avant tout celui que promet Jésus dans les Évangiles à ceux qui meurent en état de péché mortel : « *le châtiment éternel* », « *le feu éternel, le feu de la géhenne* », « *qui ne s'éteint point* ». On pense au livre de l'*Apocalypse* (chapitre 20, versets 12 à 15) : « *Et je vis les morts, les grands et les petits, se tenant devant le trône ; et des livres furent ouverts ; et un autre livre fut ouvert qui est celui de la vie. Et les morts furent jugés d'après les choses qui étaient écrites dans les livres, selon leurs œuvres. (...) Et la mort et le hadès furent jetés dans l'étang de feu : c'est ici la seconde mort, l'étang de feu. Et si quelqu'un n'était pas trouvé écrit dans le livre de la vie, il était jeté dans l'étang de feu.* »



Ill. 1 Andrea Michieli, *Il Giudizio Finale*, Venise, basilique *Santa Maria Gloriosa dei Frari*

Et c'est bien la géhenne qui est le sujet du tableau. C'est le feu qui éclaire les ténèbres du monde souterrain ; qui jaillit des cavernes comme de volcans en éruption et coule en lave incandescente ; qui fait bouillir les chaudrons où s'ébouillantent des misérables ; qui fait étinceler les braises dont on supplice les corps ; qui rougit les chairs de ses terribles lueurs. Les hommes déchus sont réduits à leur nudité, - même un roi dont la couronne s'enflamme -, entassés comme des animaux voués à l'abattoir, inlassablement torturés par des démons trop zélés. Sur un grand rocher trône Satan. Il donne ses ordres aux diables qui tiennent les livres où s'écrit la vie des humains, où se tient la comptabilité de leurs péchés. Près d'être jetés dans la fournaise, une colonne de damnés s'avance devant ces fonctionnaires du châtiment éternel. Un chromatisme dépouillé se limite à des bleus nuit, des rouges, toute une gradation de bruns et quelques blancs. Nul pittoresque dans cette vision, mais une représentation persuasive de l'Enfer, de nature à ramener à la vertu les contemporains de la Contre-Réforme.



Ill. 2 *Transport de l'Arche au temple de Jérusalem*
Nantes, musée des Beaux-Arts



Détail



Détail

**3) Attribué à Lodovico Cardi dit Il Cigoli
(Cigoli, San Miniato, Province de Pise, 1559 – Rome, 1613)**

Deposizione di Cristo dalla croce (Descente de croix)

Esquisse à l'huile sur une épaisse feuille de cuivre

44,7 x 32,8 cm

Bon état général. Quelques usures, la plus importante au niveau de la tête du personnage en haut de la croix (cf. photographie avant restauration, ill. 4)

Œuvres en rapport :

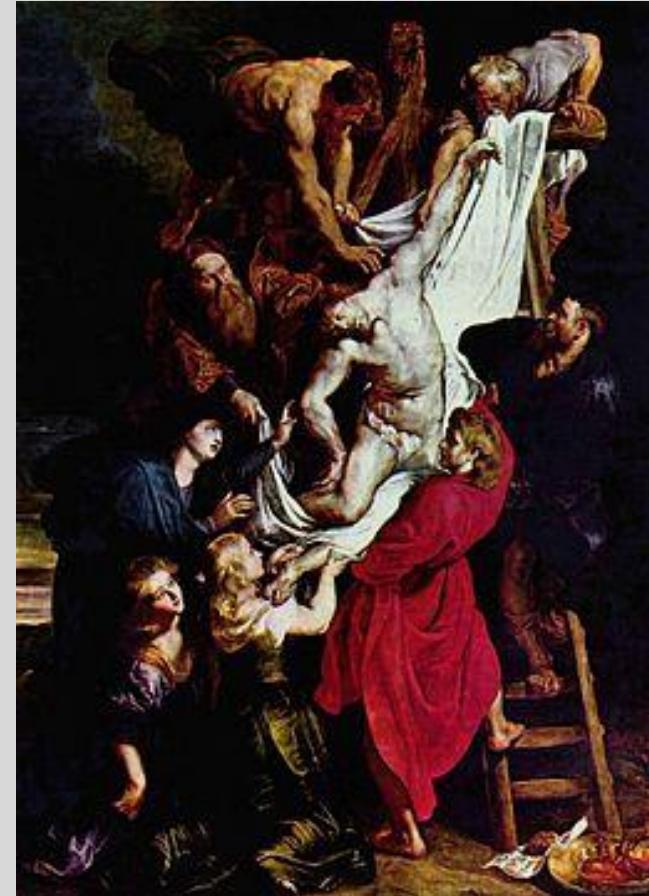
- Lodovico Cigoli, *Deposizione di Cristo dalla croce*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence (ill. 2)
- Lodovico Cigoli, *La Deposizione*. Plume, pierre noire, lavis brun et gouache, 39,7 x 27,7 cm, Fondo Mediceo-Lorenese, Florence (ill. 3)

Références bibliographiques :

- A cura di Miles L. Chappell, *Disegni di Lodovico Cigoli*. Leo S. Olsschki Editore Firenze, 1992
- Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto Il Cigoli*. De Luca Editore, Roma, 1986
- Roberto Contini, *Il Cigoli*. Edizioni dei Soncino, 1991
- Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*. Edizioni Polistampa, Firenze, 2009



Lodovico Cardi, dit Cigoli en raison de sa ville d'origine, est l'un des représentants majeurs de la peinture florentine à la charnière de la Renaissance et du baroque. Dès la fin du XVI^e siècle, Cigoli s'est imposé en Toscane à la tête d'une réaction au maniérisme analogue à la réforme des Carrache à Bologne. Combinant la tradition florentine du dessin avec une recherche de perfection picturale, il a su interpréter les sujets issus de la Contre-Réforme avec un chromatisme raffiné et un puissant *pathos* ouvrant sur la théâtralité baroque. Suite aux succès obtenus à Florence, il a été appelé à Rome en 1604, où il a joué un rôle de premier plan sous les papes Clément VIII et Paul V – travaillant notamment pour Saint-Pierre, Sainte-Marie-Majeure ou Saint-Paul-hors-les-Murs. Dans le chaudron romain de ce début du XVII^e siècle, il a su garder son indépendance stylistique tout en se montrant sensible aux nouvelles tendances, notamment le naturalisme de Caravage ou le classicisme des Carrache. Synthèse de ces influences, sa *Déposition* fut l'un de ses chefs-d'œuvre les plus admirés, célébré bien au-delà des frontières toscanes. On sait que cette composition intense et dramatique a intéressé Rubens, qui s'en est probablement inspiré dans sa propre *Descente de croix* (ill.1).



Ill. 1 Pierre-Paul Rubens, *Descente de croix*,
Anvers, cathédrale Notre-Dame

La Deposizione avait été commissionnée par la *Compagnia della Croce di Empoli* pour son oratoire dans l'église de Santo Stefano. Les archives de la Compagnie nous apprennent que la réalisation du tableau « *a été longue et que pendant son déplacement de Florence à Empoli en bateau à voile, tout le monde en a pris bien soin, à son arrivée il a été accueilli avec de grandes célébrations le 27 janvier 1608* ». L'identité du commanditaire explique l'importance de la croix, qui structure véritablement l'œuvre. Les recherches de Cigoli pour cette peinture ont vraisemblablement commencé avant son départ pour Rome en 1604, mais la composition finale témoigne de ses contacts avec les nouveaux courants artistiques romains. Plusieurs dessins attestent d'une longue élaboration, marquée par des modifications significatives.

Comparons ainsi *La Deposizione* d'Empoli (ill. 2) avec le plus éloquent de ses dessins préparatoires (ill. 3). Les changements sont nombreux. Ainsi les personnages en conversation sur la droite du dessin ont-ils été reportés à gauche du tableau (sans doute s'agit-il de Nicodème et Joseph d'Arimathie). Une gravité douloureuse a succédé à l'effondrement qui caractérisait l'attitude initiale de la Vierge, et la figurante qui soutenait cette dernière a été remplacée par une femme richement costumée, probablement Marie-Madeleine, laquelle s'agenouille face au Christ dans un geste d'extase. Du dessin à la peinture, les jambes du Christ ont changé d'orientation et sa croix s'est imposée au centre de la composition, tandis qu'ont disparu celles des deux larrons. En revanche, Cigoli a renforcé la diagonale qui, de haut en bas et de gauche à droite, part du serviteur qui décroche le supplicié pour rejoindre saint Jean qui le recueille dans un suaire – le corps pathétique de Jésus formant le centre de cet axe majeur.



Ill. 2 Lodovico Cigoli, *Deposizione di Cristo dalla croce*, Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti



III. 3 Lodovico Cigoli, *La Deposizione*,
Florence, Fondo Mediceo-Lorenese

Entre projet dessiné et composition finale, où se situe notre *bozzetto* ? Exécuté sur une lourde (et sans doute onéreuse) plaque de cuivre, il se révèle conforme à la première pensée que révèle le dessin – autant que l'imprécision de celui-ci permette d'en juger. La composition étant déjà tracée sur papier, la fonction de l'esquisse peinte était vraisemblablement d'étudier les coloris et les accords chromatiques. De fait, du cuivre au tableau, saint Jean porte toujours une tunique verte recouverte d'un manteau rouge, la Vierge reste vêtue d'une robe mauve et d'un voile gris bleu, et Joseph d'Arimathie conserve son ample manteau orangé. Sur le cuivre seulement, un serviteur debout derrière la croix, prêt à recevoir la dépouille de Jésus, se distingue par ses cheveux roux et sa tunique jaune vif. Cet homme disparaît dans le tableau, mais la touche éclatante qu'il mettait au milieu de l'image est relayée par le manteau jaune d'or de Marie-Madeleine à genoux.

Une variante essentielle apparaît cependant, en dépit de ces constantes : la scène que montre l'huile sur cuivre se déroule en plein jour, devant un paysage montagneux. Un ciel bleu apparaît à l'arrière, troublé par des nuages hachés (ressemblant à ceux que peint Cigoli sur son *Adoration des Mages* de 1605). Tout au contraire, *La Deposizione* livrée à Empoli est enveloppée de ténèbres. Les tons chaleureux des figures se détachent sur un fond noir qui occulte tout arrière-plan. Un détail prouve que notre cuivre correspond bien à une mise en couleurs du dessin préparatoire : au fond de ce dernier, la plume de Cigoli a discrètement suggéré quelques monts et peut-être un groupe de personnages. Le fait de voir au loin dénote à l'évidence une scène diurne. La pénombre qui donne au tableau son mystère n'était donc pas prévue initialement par le peintre.

Ainsi, des premières pensées à l'œuvre finale, Lodovico Cardi est passé de la lumière à l'obscurité, de la clarté d'un paysage à l'insondable profondeur d'une nuit. Ce changement radical a métamorphosé l'esprit de son tableau. Il est permis d'y voir, après son arrivée à Rome, une adaptation à l'art nouveau qui s'imposait dans la capitale – et comment ne pas penser à Caravage ? Par sa clarté radieuse, ses couleurs presque acides, notre *bozzetto* demeure sans doute une œuvre florentine, proche du XVI^e siècle. Mais il témoigne d'une évolution capitale dans l'art de Cigoli, en même temps qu'il montre, dans une rare esquisse peinte, la main énergique que l'on admire dans ses dessins.



Ill.4 détail de notre tableau avant restauration



Notre tableau avant restauration

**4) Cristoforo Roncalli dit « Il Pomarancio » ou
« Il Cavaliere della Pomarancio »
(Pomarance, près de Volterra, 1553 – Rome, 1626)**

La Nativité

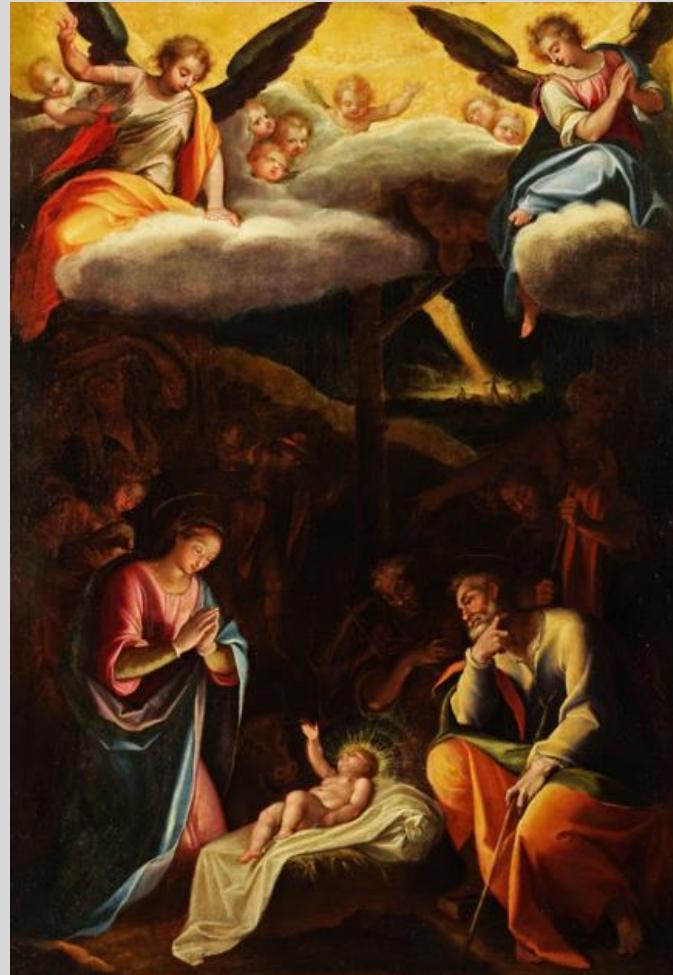
Probablement le modèle d'un retable conservé dans la chapelle de la Nativité à l'intérieur de la basilique San Siro de Gênes

Huile sur toile (rentoilée au début du XIXe siècle)

114 x 79 cm

Bel état de conservation

Cadre espagnol du XVIIe siècle, posé en remplacement d'un riche cadre doré à palmettes d'époque Restauration. Ce dernier suggère que notre tableau appartenait à une collection française au début du XIXe siècle



Peintre et fresquiste, à la charnière du maniériste et du baroque, Cristoforo Roncalli occupa une place notable dans la Rome du début du XVIIe siècle. Paul V l'avait nommé *cavaliere* et il fut estimé de Caravage, Rubens ou Annibal Carrache. Formé à Florence, il s'établit dans la ville papale dès 1582, après être passé par Sienne, et reçut d'importantes commandes tout au long de sa carrière. Il laissa ainsi des œuvres au palais du Vatican, dans les basiliques *Santa Maria in Aracoeli*, *Santi Giovanni e Paolo*, *San Silvestro in Capite* ou *San Giovanni in Laterano*, dans la Chapelle clémentine à Saint-Pierre où il dessina des mosaïques pour le jubilé de 1600 sous la direction du cavalier d'Arpin, etc. A Notre-Dame de Lorette, il décorea à fresque la salle du Trésor, aujourd'hui appelée *Sala del Pomarancio*. Dans l'église *San Andrea della Valle*, il peignit la chapelle familiale des Rucellai qui fut jugée par Baglione « *una della più belle cose di Roma* ». Membre de l'*Accademia di San Luca* depuis 1588, il en devint le vice-président en 1624 aux côtés de Simon Vouet.

Plutôt qu'une réplique, notre composition semble une version préparatoire, sinon le *modello* du grand retable qu'avait commandé la famille Lomellini pour le décor de sa chapelle dans la basilique San Siro de Gênes (**ill.1**). Maintes variantes la font différer de l'œuvre finale. Par exemple l'écart entre les deux anges, au sommet, est plus important sur notre tableau. La coiffe de la Vierge n'est pas identique d'une image à l'autre. Trois personnages, bergers ou rois mages, apparaissent dans une petite scène à l'arrière-plan, alors que le retable n'en compte qu'un seul. D'autre part, l'exécution est assez adroite pour être autographe. Le traitement des chérubins, dont la plupart se fondent dans un brouillard doré, paraît caractéristique de Roncalli. On ne peut oublier toutefois que notre artiste, depuis la fin du XVIe siècle entretenait un atelier important pour répondre à une abondance de commandes. Il se faisait aider par des peintres dont les noms nous sont parfois restés, comme Giovanni Antonio

Scaramuccia ou Alessandro Prestati. Leur participation aux œuvres du maître est sans doute indémêlable.



Ill. 1 Cristoforo Roncalli, Gênes, basilique San Siro

Ancienne cathédrale de Gênes, San Siro avait été rebâtie à partir de 1584 selon les préceptes de la Contre-Réforme. Sa décoration fut poursuivie tout au long du XVIIe siècle, avec des fresques de Domenico Piola ou Gregorio de Ferrari, un autel et un crucifix de Pierre Puget, etc. Ayant largement contribué au financement du chantier, plusieurs familles patriciennes de Gênes, - entre autres les Grimaldi, Serra Spinola, Lomellini, Pallavicini -, eurent des chapelles dédiées. Les Lomellini, commanditaires de la chapelle de la Nativité (la cinquième sur la gauche), connaissaient alors leur apogée. L'un des leurs sera doge entre 1625 et 1627 et Van Dyck peindra le portrait de cette famille en 1626 (National Gallery of Scotland, Edimbourg ; ill.2). Pomarancio concevra à leur demande une œuvre verticale construite sur deux oppositions. L'une entre l'obscurité terrestre du monde des humains, soumis à la nuit, et la luminosité céleste, l'éther radieux des anges dont la blonde incandescence est faite d'une myriade de têtes de séraphins. L'autre entre des ténèbres - où se devinent les silhouettes des bergers en adoration - et la lumière centrale qui éclaire la Vierge et Joseph, les découplant dans la pénombre comme ferait une chandelle de Georges de La Tour. Cette lumière irradie, non de la sphère dorée au-dessus des nuages, mais du bas du tableau, du berceau même où le Divin Enfant est source de rayonnement.

Dans cette œuvre testamentaire, - elle sera livrée l'année de sa mort -, Roncalli retrouve l'esprit d'un de ses premiers chefs-d'œuvre : *Sainte Domitille avec les saints Nereo et Achilleo* (1598-1599) (ill.3). L'influence de Raphaël s'y combinait avec l'introduction du clair-obscur et la dramatisation du contraste entre ténèbres et lumière. Cette parenté avec son contemporain Caravage n'allait pas jusqu'au naturalisme de ce dernier. Hérité du siècle précédent, un reste de maniériste marque encore les figures et leurs drapés anguleux aux coloris chatoyants. Mais l'on est sidéré par l'invention picturale qui surgit au milieu de la

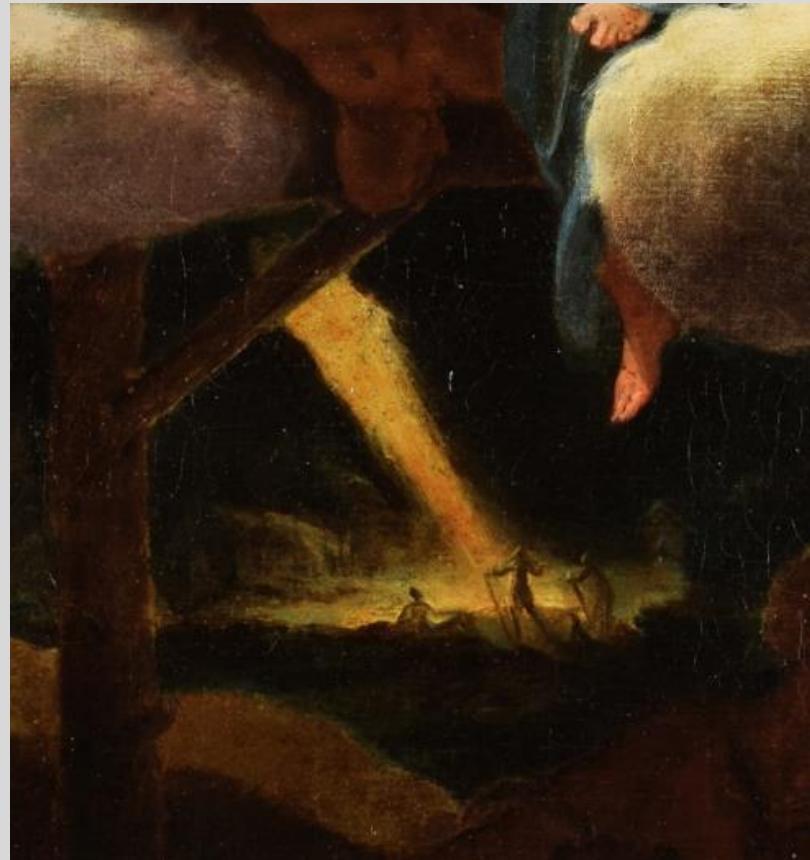
composition : l'étoile par laquelle se révèle le miracle de la Nativité devient ici une colonne de feu foudroyant la terre (ill.4).



Ill. 2 Van Dyck, *Portrait de la famille Lomellini*, Edimbourg, National Gallery of Scotland



Ill. 3 Cristoforo Roncalli, *Sainte Domitille avec les saints Nereo et Achilleo*,
Rome, église Saints Nerée et Achille



Ill.4 détail de notre tableau

**5) Alessandro Varotari dit Il Padovanino
(Padoue, 1588 – 1649)**

L'Enfant Jésus sur la croix avec trois anges éplorés

Huile sur toile (rentoilée très anciennement)

112 x 82 cm

Au dos, marques estampées et restes de cachets de cire

Bon état général

Provenance :

- Venise, collection Barbarigo
- Vendu à Nicolas Ier de Russie en 1850, et probablement vendu avec une partie de ses collections dans les années 1850-1860
- Une collection russe ou autrichienne
- Collection particulière, Paris
- Hubert Duchemin, Paris, au début des années 2010
- Collection particulière, Bordeaux



« Il Padovanino » est l'un des artistes importants de la première moitié du XVIIe siècle à Venise, où il a contribué à rompre avec le maniérisme tardif pour renouer avec le classicisme de la Renaissance. Fils de l'architecte et peintre Dario Varotari l'Ancien, Alessandro fut - en même temps que sa sœur Chiara - l'élève de son père, puis de Damiano Mazza, un disciple de Titien. A Padoue, il put admirer les fresques de ce dernier à la *Scuola del Santo*. Arrivé à Venise en 1614, il s'empresse d'aller à Rome où il copie des œuvres du XVIe siècle, à commencer par les *Bacchanales* de Titien. De retour à Venise vers 1620, il se fait le champion de la manière titianesque et revient au brillant chromatisme du *cinquecento*, ce qu'illustrent ses *Noces de Cana* dans la *Scuola Grande di San Marco* (1622). Il peindra aussi une grande *Assomption* pour un plafond de la *Scuola Grande dei Carmini*, et de nombreuses compositions religieuses ou mythologiques. Des peintres tels que Pietro della Vecchia, Pietro Liberi ou Giulio Carpioni ont été ses disciples.

Notre tableau est caractéristique de Varotari dans son chaleureux chromatisme et dans la rigueur retrouvée du dessin, après le maniérisme répandu par Tintoret. Ses anges ont une physionomie propre qui constitue l'équivalent d'une signature. A l'image des *Bacchanales* de Titien, qu'il imite dans sa *Fête dédiée à Vénus* (Ferrare, Accademia Carrara), l'artiste plaçait régulièrement des *putti* dans ses compositions. Celui qui se tient ici sur la gauche est le sosie de celui que l'on voit sur *Sainte Madeleine avec un ange* (ill.1). Mais ce qui rend notre peinture unique dans l'iconographie catholique est l'idée de mettre en croix Jésus encore enfant. Bien des représentations du Christ dans les bras de la Vierge s'accompagnaient couramment de symboles qui préfiguraient la Passion. C'était le cas du chardonneret : une tache rouge sur son plumage annonce l'épine qu'un de ces oiseaux arracha sur le front du Sauveur en chemin vers le calvaire. De même une grappe de raisin figure l'Eucharistie. Parfois l'Enfant se pique avec une

épine de sa future couronne ou manie un des clous de sa croix. Au milieu du XVIIe siècle, une gravure de Jacopo Francia le montra endormi sur une croix. Le thème jouira d'une belle postérité, puisqu'il sera repris en peinture ou en sculpture par Orazio Gentileschi, Guido Reni, Murillo, Corneille van Cleve et bien d'autres. (Notons que l'*Enfant dormant sur la croix* constitue un article de piété encore diffusé de nos jours par des monastères !)

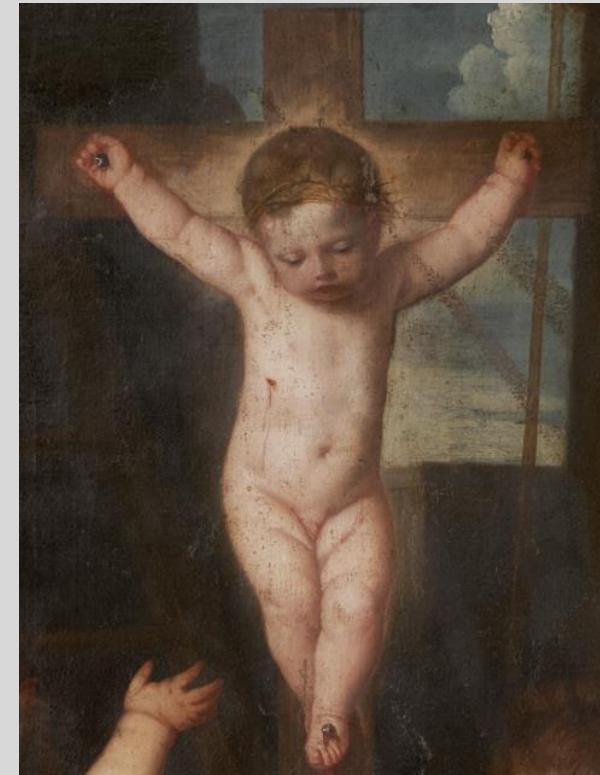


Ill. 1 Alessandro Varotari *Sainte Madeleine avec un ange*

Mais ces saintes images restent paisibles et ne troublent guère le bonheur de l'enfance. Il en va autrement de la composition de Padovanino : Jésus n'est presque qu'un nouveau-né, mais il est déjà au supplice. Des clous s'enfoncent dans ses mains et ses pieds potelés. Une plaie sanglante rougit sur son flanc. Il ne pleure pas, ne crie pas, mais assume précocement le sacrifice qui sauvera le monde. Son visage, bien que grave, est digne et serein : le peintre montre ce bébé manifestement instruit de sa nature divine, conscient de son destin dès les premiers jours de sa vie terrestre. Seuls pleurent des anges. L'un est livide et ruisselant de larmes, un autre prostré dans l'attitude de la mélancolie ; un troisième s'adresse à nous et désigne ce martyre prévu dès la naissance, pour notre édification et notre salut. Fruit d'une méditation théologique dans le sillage de la Contre-Réforme, et expression sans doute d'une piété sincère, l'œuvre de Padovanino se révèle ainsi d'une grande profondeur spirituelle.

Notre tableau a vraisemblablement une illustre provenance. Ugo Ruggieri, auteur d'un catalogue de l'œuvre de Padovanino publié en 1988 dans *Saggi e memorie de Storia dell'arte*, mentionne un ensemble d'œuvres disparues de Padovanino qui faisaient partie de la collection Barbarigo. Au nombre de ces œuvres figurait un *Enfant Jésus sur la croix* dont les dimensions correspondent au nôtre à quelques centimètres près (132 x 88 cm). Cette vieille famille originaire de Trieste produisit dès le XVe siècle deux doges, plusieurs cardinaux et d'illustres guerriers. Le *Palazzo Barbarigo alla Maddalena*, situé face au Grand Canal, abritait une importante collection qui fut en grande partie acquise le 31 juillet 1850 par l'ambassadeur de Russie, Alexandre Chwotoff, pour le compte du tsar Nicolas Ier. Notre *Enfant Jésus sur la croix* rejoignit-il dans cette transaction les Titien, Guerchin, Tintoret, Véronèse ou Corrège qui allèrent enrichir le musée de l'Ermitage ? Il est probable, dans ce cas, qu'il accompagna ensuite les 1200 tableaux qui furent triés et pour partie vendus dans les décennies suivantes afin

d'épurer la collection impériale. Une recherche poussée permettra peut-être de tracer son parcours ultérieur en identifiant les cachets de cire au dos de la toile, dont l'un représente un aigle bicéphale orné d'une seule couronne (emblème russe, mais aussi autrichien).



Détail

**6) Bernhardt Keil, dit Monsù Bernardo
(Helsingør, Danemark, 1624 – Rome, 1687)**

Portrait d'une vieille femme

Huile sur toile (rentoilage et châssis anciens)

38,8 x 29 cm

Bon état général (légères restaurations)

Début des années 1650

Dans un cadre noir et or à profil renversé, orné de tores de laurier, probablement bolonais du milieu du XVIIe siècle (la concordance des datations permet d'envisager un cadre d'origine).

Provenance :

Collection particulière, Monte-Carlo



Son père était peintre à la cour du roi Christian IV et son premier maître à Copenhague fut le danois Morten van Steenwinckel. En 1642, Bernhardt Keil partit pour Amsterdam où il devint pendant deux ans l'élève de Rembrandt. Puis il travailla pour un marchand d'art, ouvrit un atelier et en 1651 entreprit le voyage de sa vie – celui de Rome. Après avoir visité l'Allemagne, il se fixa quelque temps à Venise où il rencontra un protecteur, le sénateur Giovanni Carlo Savorgnan, qui lui fit décorer son palais. Quittant Venise et allant de ville en ville, il ne gagna finalement Rome qu'en 1656. À Venise, il avait italianisé son nom, devenant Bernardo Keilhau, ou plus familièrement *Monsù Bernardo*. À Rome, il se convertit au catholicisme qu'il pratiquera avec ferveur. Deux générations après Caravage, il obtint sa notoriété par des sujets religieux, mais surtout populaires, traités de façon naturaliste, dans un goût peu contaminé par le baroque. Keil privilégie des cadrages à mi-corps, soit sur fond sombre, soit sur fond de ciel nuageux. Son naturalisme est émotionnel, voire compassionnel. Ce sont des gens pauvres, des vieillards ou des enfants aux grands yeux, souvent surpris dans leur sommeil. La facture est large, vigoureuse, la touche est laissée en évidence et l'œil suit la course rapide du pinceau.

Il en va ainsi de notre tête de vieille femme, dont l'audace picturale est sidérante. Monsù Bernardo peint souvent, dans les années 1650, des vieilles au visage creusé, labouré par des rides. Elles sont servantes et lavent les mains de leur maître ou lui apportent une chandelle ; ou bien elles brodent, tiennent un livre ou un bol de soupe. Notre modèle se reconnaît à l'évidence dans une *Vieille au livre, allégorie de la Vue* (ill. 1), ou une *Vieille au châle rayé, allégorie de l'Automne* (ill. 2). Vieillardes à la face ravinée ou vieillards aux amples barbes sont à la fois des objets picturaux et des sujets philosophiques pour les peintres de l'âge classique. Leurs traits ont été travaillés par le temps, gravés par la vie, les aspérités qui les marquent incarnent la sagesse et la souffrance accumulées.

Toute la profondeur de l'humain se lit sur ces faciès dont la représentation est en soi un exploit artistique, car elle est celle du complexe et non pas du lisse. Les premières œuvres répertoriées de Bernhardt Keil, avant même son départ pour l'Italie, montraient déjà des vieilles femmes. Mais celles-ci procédaient d'influences hollandaises, celles de Terbrugghen, d'Abraham Blomaert, de Rembrandt ou de Jan Lievens. Plus tard s'y mêleront la découverte du réalisme caravagesque et vraisemblablement de Ribéra. Cette synthèse aboutit à un style unique et fort aisément identifiable, caractérisant un maître dont la grandeur mériterait d'être davantage reconnue.



Ill. 1 Monsù Bernardo, *Vieille au livre*,
Début des années 1650, Heimbürger n° 32



Ill. 2 Monsù Bernardo, *Vieille au châle rayé*
Circa 1653, Heimbürger n° 35

**7) Attribué au Maître S.B., dit le Pseudo-Salini
(documenté entre 1633 et 1655)**

Composition avec un bouquet de fleurs, du gibier sur un entablement de pierre et dans un panier en vannerie, un morceau de parmesan posé sur une partition musicale

Huile sur toile (très anciennement rentoilée, châssis probablement d'origine)

73 x 60 cm

Numéro peint au dos de la toile : 36

Très bel état de conservation

Beau cadre italien noir et or du XVIIe

Provenance :

Une famille de la région bordelaise

Références bibliographiques :

- Gianlucca Bocchi, Ulysse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani, 1630-1750.* Arti Grafiche Castello - Viadana, 2005
- Claudia Salvi, *Maître S.B., in L'œil gourmand – Parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle.* Galerie Canesso, 2007



La nature morte italienne au temps de Caravage et de ses successeurs est un archipel mystérieux d'où émergent quelques îlots de certitude dans une mer de tableaux aux attributions flottantes. Instructif à cet égard est l'exemple du Maître S.B., dont le corpus n'a été patiemment reconstitué qu'à partir de 1990. L'on ne connaît évidemment ni le nom de cet artiste, ni ses dates de naissance et de décès, alors qu'il semble avoir eu de son vivant une certaine notoriété et même des imitateurs. La découverte d'un monogramme (S.B.P ou S.E.P, le P sans doute pour « pinxit »), ainsi que d'une date (1655), a permis de regrouper plusieurs œuvres sous ces initiales, - nombre d'entre elles ôtées à d'autres peintres -, dont les plus anciennes sont datées de 1633. Car on a longtemps confondu le maître S.B. avec Luca Forte, avec Giovan Battista Ruoppolo, avec Tommaso Salini dont il était sans doute l'élève avant 1625. Et l'on débat encore de savoir s'il était napolitain ou d'Italie centrale. Son œuvre finit cependant par prendre forme, de sorte que l'énigmatique S.B. est devenu « *un nouvel épigone de la nature morte caravagesque* » (1). L'on vient d'ailleurs d'y ajouter deux chefs-d'œuvre, présentés en 2020 par Maurizio Canesso : les deux grands pendants de *L'Idylle à la fontaine*, peints en collaboration avec Luigi Garzi et un Romain anonyme (notons que cette attribution étend jusque vers 1660 la carrière du peintre).

Les œuvres du maître SB présentent des motifs récurrents qui se retrouvent sur notre tableau : la table de pierre, le panier d'osier dont le tressage est enlevé avec vigueur, les oiseaux morts peints d'une touche pour ainsi dire « impressionniste », et surtout le morceau de parmesan posé sur une page de musique à l'écriture rapide, sont quasiment des signatures de sa part (ill.1). Ayant choisi de privilégier le gibier juste rapporté de la chasse, l'artiste a écarté les fruits ou légumes dans lesquels il excelle ordinairement. Mais il place des fleurs au sommet de sa composition, ce qui n'est pas usuel chez lui. Se détachant sur l'obscurité des fonds, les blancs et les rouges des fleurs répondent à la

blancheur des plumages sur lesquels tombe la lumière, et aux plaies sanglantes qui les déchirent. Au premier plan, pleinement éclairé par la source lumineuse, le bloc de parmesan luit d'un jaune intense. Le très bel état de la couche picturale, la préservation des empâtements et des reliefs, mettent pleinement en valeur l'habileté du peintre.

(1) Extrait de la notice de *L'Idylle à la fontaine*, galerie Canesso.



Ill. 1 Maître S.B, *Nature morte au gibier et aux fruits*

8) Ecole florentine du milieu du XVII^e siècle

Allégories de la Peinture et de l'Architecture

Paire de peintures à l'huile, sur leurs toiles octogonales et leurs châssis d'origine.

Chaque toile : 90 x 69 cm

Inscription ou trace de signature sur l'allégorie de la Peinture : « FAC » (?)

Somptueux cadres octogonaux typiquement florentins

Provenance :

Une propriété de la région de Bordeaux



Détail



Ces tableaux vieux d'au moins 350 ans se signalent par leur très bel état de conservation. Les toiles d'origine ont gardé leurs châssis anciens. Les cadres arborent leur combinaison originelle d'or et de brun. Ils s'accrochent par leurs anneaux anciens en fer forgé et l'on distingue encore au dos des marques indiquant dans quel sens monter les toiles. Les deux œuvres ne sont manifestement pas exécutées par une même main. Peut-être appartenaient-elles à une série plus importante d'allégories en buste, fruit d'une collaboration entre plusieurs artistes afin d'orner la galerie d'une riche demeure. Leur origine florentine ne fait aucun doute, tant par le style des peintures que par le format octogonal des cadres, récurrent dans la Florence du *Seicento*. Caractéristiques des Florentins, aussi, est cette ambiance ténébriste dont se détachent des figures raffinées aux coloris chantants ; de même que ce long visage de femme à la mâchoire carrée, typique de Francesco Furini et de ses disciples.

Différents noms viennent à l'esprit et nous remercions les historiennes de l'art italien qui reconnaîtront ici leurs suggestions. La première allégorie (est-ce l'Architecture, comme le suggère la colonne tenue par la figure féminine ?) pourrait revenir au cercle d'Onorio Marinari (1627-1715). La touche, rapide et presque désinvolte, dénote peut-être un travail d'atelier. En revanche, la belle *Allégorie de la Peinture* montre la main d'un maître expérimenté et talentueux. L'on peut penser à Felice Ficherelli (1603-1660), à Francesco Lupicini (vers 1590-vers 1656). Mais c'est vers les frères Cesare (1596-1657) et Vincenzo Dandini (1607-1675) que nous nous orienterons le plus volontiers, avec une préférence pour Cesare.



Détail

9) Girolamo TROPPA

(Rocchette in Sabina, 1637 - Rome, après 1706)

Allégorie du goût, ou Scène de genre autour d'une barrique, avec un homme du peuple âgé versant du vin d'une bouteille clissée dans un verre, et un jeune homme tenant un bretzel

Peinture à l'huile sur toile (rentoilée dans les années 1990)

90 x 115 cm

Bon état général

Belle et large moulure dorée du XVIIe siècle

Bibliographie :

- Eric Schleier, *Nuove proposte per Girolamo Troppa pittore*, paru dans *Arte cristiana*, maggio-ottobre 2012



Cette importante peinture était jusqu'au peu donnée à Eberhart Keilhau, dit Monsù Bernardo, en raison d'affinités évidentes avec ce peintre naturaliste exerçant au cœur de la Rome baroque. Au vu d'une photographie de qualité, le professeur Eric Schleier a proposé, par un certificat en date du 7 janvier 2010, de l'attribuer à Girolamo Troppa. Attribution qu'il a confirmée en publiant l'œuvre dans un article paru en 2012. Nous reproduisons ici son analyse de 2010, traduite de l'anglais :

« La peinture reproduite sur cette photographie (...) est selon mon opinion, sans aucun doute, une œuvre de Girolamo Troppa, un peintre très prolifique originaire d'une petite cité de la Sabine, au nord de Rome. Sa présence à Rome est documentée à partir de 1656. En 1664, il a participé à un « concorso » à l'Académie de Saint-Luc. Il fut apparemment l'un des élèves doués de Pierfrancesco Mola (qui mourut en 1666). Son style combine des éléments de Mola avec ceux de Giacinto Brandi, un suiveur de Lanfranco, et de Giovanni Battista Gaulli, avec qui il a œuvré à la peinture du plafond de S. Marta à Rome (1672). Il a travaillé à Rome, mais aussi dans la Sabine, sur le territoire de Rieti (Latium), à Terni (Ombrie) et en d'autres lieux de l'Ombrie. Il a également envoyé des tableaux d'autel à Ferrare (1668) et dans les Marches.

« L'attribution est fondée particulièrement sur le type physique du jeune homme qui tient un morceau de bretzel (« ciambella »), pendant qu'un autre morceau du même bretzel est plongé dans un verre de vin que tient dans sa main droite un homme barbu, d'âge mûr, qui porte un large chapeau noir. De sa main gauche, ce dernier s'apprête à verser un peu plus de vin d'une bouteille (« fiasco ») dans le verre.

« Les joues rebondies de la figure du jeune homme et ses cheveux blonds bouclés peuvent être comparés à la figure du jeune Tobie dans une peinture de La guérison

de Tobie (précédemment chez Altomani à Pesaro en 2004, maintenant dans une collection privée romaine ; publiée par moi dans le catalogue d'Altomani en 2004). De même la couleur rose-saumon de l'habit du jeune homme est très similaire à celui du jeune Tobie, et également semblables sont les traits un peu lourds et rustiques de sa main droite, avec ses doigts épais, qui peuvent être comparés à ceux de l'ange dans la peinture précédemment mentionnée de La Guérison de Tobie, ainsi qu'aux mains dans une autre version conservée à Porto Rico (Fondation Ferré, auparavant attribuée à Giacinto Brandi). Une troisième version a été vendue chez Sotheby's New York, le 11 janvier 1990. (Voir mon catalogue Altomani de 2004).

« On peut comparer en outre le visage du jeune homme dans le présent tableau avec les visages des anges regardant vers le ciel dans une fresque représentant La Croix adorée par les anges (Rome, S. Carlo al Corso, casa S. Carlo, prima stanza). (...) De même qu'aux têtes des anges dans une fresque de plafond non publiée, au-dessus du maître-autel de la cathédrale de Poggio Mirteto. Enfin, la tête d'un jeune homme ouvrant un rideau dans une fresque en trompe-l'œil du Palazzo Carrara à Terni peut aussi s'offrir à la comparaison.

« Le sujet de notre présente peinture de genre (...) est unique dans l'œuvre de Troppa. Son motif a apparemment été inspiré par les créations d'Eberhart Keilhau, appelé Monsù Bernardo, un peintre danois travaillant en Italie depuis 1651 et à Rome depuis mars 1656 jusqu'à sa mort en 1687. Il a peint presque exclusivement des scènes de genre dans un style très enlevé. Dans sa vaste production, nous trouvons le motif d'un personnage versant du vin d'une flasque dans un verre (...). Un semblable vieil homme avec des traits de visage comparables et un chapeau noir du même type, jouant du luth, apparaît dans une autre peinture de Keilhau (Allégorie de l'ouïe) (...).



Détail



Détail

10) EXCEPTIONNEL ENSEMBLE DE DIX DESSINS d'ANTONIO CAVALLUCCI (Sermonetta, 1752 - Rome, 1795) ET VINGT DESSINS DE GIUSEPPE CADES (Rome, 1750 - 1799)

représentant les « *Statua della scuola dei Bernini sopra il Colonnata di S. Pietro* », gravés par PIETRO LEONE BOMBELLI (Rome, 1737 – 1809) et publiés dans son *Raccolta d'incisioni rappresentanti statue che appartengono a monumenti architettonici insigni di Roma, e in modo speciale, quelle del Colonnato di S. Pietro disegnate da G. Porretta, G. Bartolot, P. Verchaf, T. Porta, A. Cavallucci, G. Cades sugli originali di G.L. Bernini, della sua scola, e di L. Valadier* (Roma, P. Bombelli, 1779-1801)

Provenance :

Collection particulière, Marseille, depuis un demi-siècle



Ill.1 Antonio Cavallucci, *San Giorgio*

Le 18 novembre 1786, Pietro Bombelli diffusait un manifeste annonçant la vente imminente de gravures d'après « *les cent quarante statues en travertin de saintes et de saintes de l'église latine et grecque, qui furent placées, pour l'orner, sur la magnifique colonnade de la basilique vaticane, sur l'ordre du Souverain Pontife Alexandre VII et de quelques-uns de ses successeurs*

Antonio Cavallucci et Giuseppe Cades n'étaient pas les moindres des artistes sollicités, et la quantité de dessins fournis par Cades montre qu'il prit une place prépondérante dans ce chantier éditorial. Cavallucci était l'un des peintres favoris de Pie VI, qui le décrivait comme « *le Raphaël de notre temps* ». Encensé par l'influent théoricien Giovanni Gherardo de Rossi, et protégé par la famille Caetani dont il décore le palais, Cavallucci a bénéficié de nombreuses commandes pour des édifices religieux. Il a été membre de l'*Accademia di San-Luca*, de la *Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*, et a été nommé professeur de l'*Accademia dell'Portogallo* à Rome. Considéré comme un acteur important dans le passage d'un classicisme hérité de Maratta au néoclassicisme de la fin du siècle, il s'est intéressé aux peintres du XVI^e siècle, tels Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, et particulièrement Corrège ou Raphaël. Ses dessins raffinés à la

pierre noire et à l'estompe, tout en virtuosité retenue et en indications subtiles, bien peu baroques, traduisent sa dette envers ces maîtres de la Renaissance.

De son côté, Giuseppe Cades, qui part de premières pensées à la pierre noire, préfère préciser ses formes au moyen d'une plume énergique et expressive, assortie d'ombres au lavis. Peintre précoce, premier prix à seize ans au *Concorso Clementino* de l'*Accademia di San Luca*, Cades fit vite preuve d'indépendance d'esprit. Fréquentant des artistes français ou nordiques tels que Füssli ou Sergel, il se consacra largement à des dessins d'une grande théâtralité, fondés sur une culture historique et littéraire, et mêlant souvent le pathos à l'ironie. Puisant son inspiration dans la grande manière du XVI^e siècle (il appela ses deux fils Raffaello et Michelangelo), Cades élabora avec brio un néo-maniérisme ouvrant sur le romantisme. Protégé par le pape vénitien Clément XIII Rezzonico, il contribua à l'embellissement de plusieurs palais, comme le palais Chigi ou le palais Borghese. Artiste unique en son genre, il mourut prématurément à l'âge de quarante-neuf ans. Antonio Cavallucci, pourtant son cadet, l'avait précédé dans la tombe à seulement quarante-trois ans. D'autant plus précieuse apparaît la découverte d'un important fonds de dessins de ces artistes rares, qui furent de hautes figures du néoclassicisme romain.

I - Dessins d'Antonio Cavallucci

- *San Remigio*, pierre noire, 34 x 21,7 cm. Nom de l'artiste au centre. Numéroté 23 (?)
- *San Ignatio Loiola*, pierre noire, 33,8 x 22,4 cm. Numéroté 26
- *San ... (?)*, pierre noire, 32,5 x 22,2 cm. Numéroté 26
- *San Marcione*, pierre noire, 33 x 22 cm. Numéroté 29
- *San Eusignio M. (San Eusanio?)*, pierre noire, 33 x 21,5 cm. Numéroté 30
- *San Appolonio M. ?)*, pierre noire, 32,2 x 22 cm. Numéroté 33
- *San Brunone*, pierre noire, 33 x 22 cm. Numéroté 35
- *San Giorgio*, plume et encre brune, lavis d'encre grise, 33 x 22 cm. Numéroté 48. Correspond à la gravure numérotée XLVIII (**ill. 1**)
- *San Carlo Borromeo*, pierre noire, 33,5 x 22 cm. Numéroté 125 (**ill.2**)
- *San Pietro Nolasco*, pierre noire, 33,2 x 22,2 cm. Numéroté 130



Ill.2 Antonio Cavallucci, *San Carlo Borromeo*

II – Dessins de Giuseppe Cades

Dans son catalogue de l'œuvre de Giuseppe Cades (*Giuseppe Cades et la Rome de son temps*, Arthena, 1992), Maria Teresa Caracciolo a répertorié les gravures exécutées d'après des dessins revenant à Giuseppe Cades dans le recueil de Pietro Bombelli et relevé leurs dates, que nous reproduisons ci-dessous (15 G, page 442). Tous nos dessins sont préparatoires à des estampes du recueil (20 sur un total de 58) et les numéros indiqués à l'encre correspondent à peu d'exceptions près au foliotage des planches.

Maria Teresa Caracciolo a recensé quelques autres feuilles préparatoires à la série des statues de la place Saint-Pierre. 59 dessins à la pierre noire et de plus petit format, collectés à Rome par le sculpteur Bertel Thorwaldsen et conservés au musée Thorwaldsen de Copenhague, constituent les premières idées pour les gravures (catalogue 79, pages 274 et suivantes). Ainsi trouve-t-on là *San Pontiano* ou *San Vitale* dont nous possédons des versions plus élaborées. Des études à la pierre noire ont donc précédé les *modelli* définitifs que Cades a exécutés à la plume et au lavis, sur des traces à peine visibles de graphite. Quelques autres feuilles préparatoires sont dispersées dans des collections privées (catalogue 80 à 84).

- *San Vitale M.*, plume, encre noire, lavis de gris, 33,8 x 22 cm. Numéroté 4 (1786)
- *San Benedetto*, plume, encre noire, lavis de gris, 33,8 x 22 cm. Numéroté 17 (1787)
- *San Nilamone*, pierre noire, 36,7 x 24,5 cm. Feuille pliée sur la marge de gauche. Numéroté 28 (1787)
- *San Marino M.*, plume, encre noire, lavis de gris, 34 x 22 cm. Numéroté 31 (1787)

- *San Didimo*, plume, encre noire, lavis de gris, 34 x 22,1 cm. Numéroté 32 (1787)
- *San Teobald*, oPlume, encre noire, lavis de gris, 33,8 x 22,1 cm. Numéroté 39 (s.d.)
- *San Pontiano M.*, plume, encre noire, lavis de gris, 33,5 x 21,8 cm. Numéro 41 (1788)
- *San Genesio M.*, plume, encre noire, lavis de gris, 33,3 x 21,8 cm. Numéroté 42 (1788)
- *San Eusebio M.*, plume, encre noire, lavis de brun, 33,9 x 23,7 cm. Numéroté 100 (1795)
- *San Spiritione M.*, plume, encre noire, lavis de brun, 34,5 x 24 cm. Numéroté 101 (1795)
- *San Leone Magno*, plume, encre noire, lavis de brun, 34 x 24 cm. Numéroté 104 (1795)
- *San Ubaldo*, plume, encre noire, lavis de brun, 33,5 x 23,8 cm. Numéroté 107 (1794)
- *San Giovanni Crisostomo*, plume, encre noire, lavis de brun, 34 x 24 cm. Numéroté 106 (1795)
- *San Gregorio Naranzeno*, plume, encre noire, lavis de brun, 33,7 x 24 cm. Numéroté 108 (1794)
- *San Antonio Abbate*, plume, encre noire, lavis de gris, 34 x 22,5 cm. Numéroté 108 (gravure n° 128) (1789)
- *San Leone Papa*, plume, encre noire, lavis de brun, 34,5 x 23,8 cm. Numéroté 109 (1794)
- *San Silvestro*, plume, encre noire, lavis de brun, 32,5 x 13,5 cm (monté sur une feuille de format 33,5 x 23,8 cm). Numéroté 114 (1794)
- *San Marcellino*, plume, encre noire, lavis de brun, 33,3 x 15,5 cm. Numéroté 115 (1794)

- *San Giacinto*, plume et lavis d'encre brune, 30,5 x 22 cm. Numéroté 119 (gravure n° 120) (s.d.)
- *Santa Teodora*, plume et lavis d'encre brune, 30 x 20,5 cm. Numéroté 120 (gravure n° 119) (s.d.) (**ill. 3**)

Tous nos dessins portent des annotations à l'encre en bas de la feuille, indiquant à gauche le nom de l'artiste, au centre celui du saint, à droite un numéro correspondant au folio de la gravure qui en a été tirée. La plupart des numéros sont conformes au foliotage définitif. La lettre M à côté de certains noms désigne probablement les martyrs. Sauf mention explicite, les feuilles sont globalement en très bel état.



Ill. 3 Giuseppe Cades, *Santa Teodora*



Illustrations de 1 à 5 : Antonio Cavallucci – de 6 à 10 : Giuseppe Cadès



Illustrations 11 à 17, 19 : Giuseppe Cadès – 18 et 20 : Antonio Cavallucci

FRANCE



11) Attribué à Claude Deruet (Nancy, vers 1588 - 1660)

Saint-Michel en archange « psychostase »

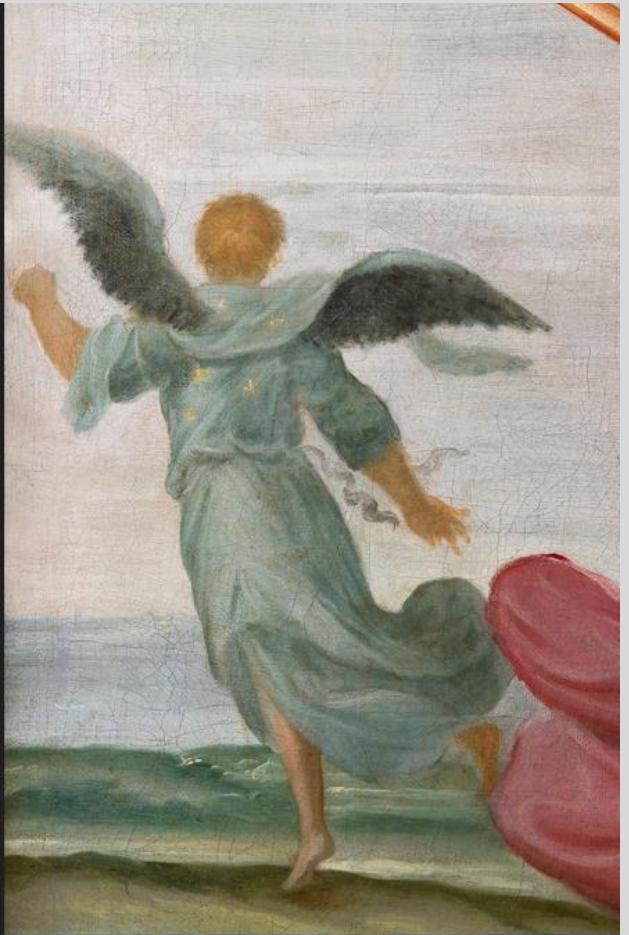
Huile sur toile (rentoilée)

96,3 x 89,5 cm

Bel état général (restaurations ponctuelles)

Beau cadre doré italien du début du XVIII^e siècle à profil renversé
(rapporté par nous)





Détail



Détail

On ne saurait si bien se tromper que l'Encyclopédie Larousse quand elle porte ce jugement : « *Malgré la vogue dont il a joui de son vivant et dont il jouit de nouveau de nos jours*, (Claude Dérue) est le type même du charmant maître provincial. » Si nul n'aurait l'inconscience de placer Claude Dérue sur le même plan que ses compatriotes lorrains, Jacques Callot dont il fut l'ami, Claude Lorrain qui sera son élève ou Georges de La Tour, sa carrière fut celle d'un peintre de cour, comblé par l'opulence et l'amitié des princes. Le beau portrait que Callot dessina de lui est celui d'un noble courtisan, d'un chevalier qui porte fièrement l'épée, non d'un charmant petit maître en peinture (ill.1).



Ill. 1 Jacques Callot, *Portrait de Claude Dérue*, gravure

Claude Dérue naquit dans une famille noble, d'un père horloger et mécanicien du duc Charles III de Lorraine. Agé de dix-sept ans, Claude fut mis en apprentissage auprès de Jacques Bellange, peintre de la cour de Lorraine. Vers 1613, il partit pour l'Italie, où il devint l'assistant de Giuseppe Cesari, le fameux Cavalier d'Arpin, et s'imprégna des compositions tumultueuses d'Antonio Tempesta (on retrouvera la marque de Tempesta dans les divers *Combats d'Amazones* ou *Enlèvement des Sabines* qui feront sa célébrité). Le jeune Lorrain bénéficia sans doute de hautes recommandations, puisque Scipion Borghèse, neveu du pape Paul V, lui fit décorer la chapelle privée de sa villa sur le Pincio (l'actuelle Galerie Borghèse), tandis que Paul V Borghèse lui commanda les portraits des ambassadeurs du Japon. En 1618, ce pape lui accorda la croix de chevalier du Christ, ou croix du Portugal.

L'année suivante, Dérue retourna en Lorraine où il prit la suite de Jacques Bellange en tant que peintre ordinaire du duc. Bénéficiant d'une large clientèle et employant un atelier important, il réalisa nombre de décors religieux, portraits, tableaux mythologiques ou natures mortes. Fonction oblige, il fut aussi le scénographe des divertissements du duc et des fêtes de la cour, paraissant même sous des déguisements dans les ballets ou carrousels dont il était l'ordonnateur. Sa fortune s'accroissant, augmentée encore par un fructueux mariage, il put acquérir « la Romaine », à savoir l'une des plus belles demeures de la Ville-Neuve de Nancy. C'est dans cette maison que séjournera Louis XIII quand Nancy, en 1633, se rendra aux troupes françaises. De ce moment datait une amitié durable entre Louis XIII et Claude Dérue. Le Lorrain donna au roi des leçons de dessin et le roi dessina au pastel un portrait de son professeur (Musée historique lorrain). Alors que la Lorraine sombrait dans la guerre et la ruine, notre artiste choisira de suivre à Paris son royal protecteur. Tout en restant le peintre favori du maréchal de La Ferté, gouverneur de la Lorraine pour le roi de France, il poursuivra dans la

capitale sa brillante carrière, marquée entre autres par la commande de quatre allégories des *Eléments* pour le château de Richelieu en Poitou. Il décorera aussi la chapelle Elie dans l'église de Saint-Joseph-des-Carmes et peindra une *Crucifixion* pour les appartements privés d'Anne d'Autriche à l'abbaye du Val-de-Grâce. L'on a pensé, sans doute à raison, que la faveur du souverain était pour beaucoup dans les multiples commandes adressées à Dérueut, dont le maniérisme tardif ne s'accordait guère avec l'émergence du classicisme français. N'oubliions pas toutefois que son art ludique et chatoyant devait plaire à l'aristocratie, avec ses furieuses mêlées mythologiques, ses processions de rutilants personnages en costumes antiques qui évoquaient les fêtes de la cour.

La production considérable de Claude Dérueut n'est pas encore bien cernée, d'autant qu'il eut nombre de collaborateurs et d'imitateurs. L'on connaît quelques portraits de sa main, dont les modèles traités en grand diffèrent des petites figures de ses scènes de foule. Examinons notamment le portrait de *Marie de Rohan, duchesse de Chevreuse, en Diane chasseresse* (Château de Versailles ; autre version au musée lorrain) (**ill.2**). Le jeu de jambes de cette Diane s'apparente à celui de notre Saint-Michel. Les coloris de l'habit sont identiques : vert Véronèse sur rose. Un même mouvement soulève en bas le drapé rose et une semblable agrafe à cabochon noir le retient sur la jambe. (**ill.3**) On peut également comparer la physionomie de notre personnage avec les figures des anges sur la voûte de la chapelle Elie dans l'église Saint-Joseph-des-Carmes (**ill.4**). Enfin les casques empanachés constituent un motif récurrent de l'imagerie de Dérueut (**ill. 5**). L'exécution aisée de notre peinture, l'assurance avec laquelle sont posées les broderies de fil d'or, la savante composition de l'archange avec ses ailes et ses draperies virevoltantes, nous orientent vers le maître lui-même.

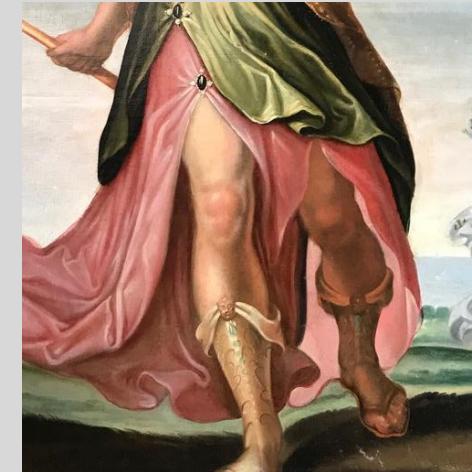
Jean de La Fontaine, lorsqu'il vit en 1663 les *Quatre Eléments* de Claude Dérueut au château de Richelieu, s'exclama : « *Si vous me demandez ce que tout cela signifie, je vous répondrai que je n'en sais rien.* » L'iconographie de notre tableau semble *a priori* plus conventionnelle. Arborant une balance, l'archange casqué ne se dresse pas en allégorie de la Justice, mais en « psychostase », c'est-à-dire en peseur des âmes des défunt (ou plus précisément de leurs bonnes et mauvaises actions). Il tient derrière lui la trompette du Jugement dernier. Fréquente au Moyen Age, cette symbolique faisait du chef de la milice céleste un acteur majeur du Jugement, celui qui contrôlait l'accès au Paradis. Mais le thème était devenu marginal à la suite de la Contre-Réforme, qui en contestait le bien-fondé. Dans ce contexte, les deux figures à l'arrière constituent une invention originale. A droite, c'est une âme virginal que cette jeune fille vêtue d'une robe blanche semée de fleurs ; elle vient vers nous en tenant une couronne de roses, emblèmes de la Vierge Marie. A gauche, - *a sinistro* -, du côté du diable, s'enfuit une créature ailée à la sombre robe constellée d'étoiles, probablement un ange déchu ou une âme damnée. La scène se déroule dans un paysage idyllique, avant-goût du paradis.



III. 2 Claude Deruet, *Portrait de Marie de Rohan, duchesse de Chevreuse, en Diane chasseresse*, château de Versailles



Détail ill.2



ill.3 détail de notre tableau



Ill. 4 chapelle Elie dans l'église Saint-Joseph-des-Carmes



Ill. 5 Claude Deruet, *St Léopol*, eau-forte

12) Ecole française, début du règne de Louis XIV

Portrait de Mazarin

Bozzetto à l'huile sur toile (rentoilé au XVIII^e siècle)

26,8 x 41,3 cm

Quelques usures restaurées sur les côtés

Au dos, restes d'une gravure ancienne représentant Richelieu

Cadre doré italien du XVII^e siècle à profil renversé



Le Grand Siècle eût-il été si grand sans l'action de cet Italien réputé pour sa finesse politique, son enrichissement outrancier et sa fabuleuse collection, mais dont on oublie souvent la ténacité, les talents de chef de guerre et le dévouement sans faille envers un Etat qui n'était pas le sien ? Dans l'une des périodes les plus troublées de notre histoire, Giulio Raimondo Mazzarini (Pescina, Abruzzes, 1602- Vincennes, 1661), devenu le cardinal Mazarin, a su restaurer la puissance de la France face aux Habsbourg d'Espagne et d'Autriche, et défendre le trône du jeune roi dont il était le parrain contre les menées de la haute aristocratie et des parlements. Plusieurs portraits du successeur de Richelieu ont été peints de son vivant. Citons ainsi, sans être exhaustif :

1°) Un grand portrait anonyme de Mazarin assis dans un intérieur. A l'arrière-plan une ouverture donne sur le château de Vincennes dont le cardinal était gouverneur depuis 1652, date probable du tableau (Chantilly, Musée Condé, ill. 1).

2°) Un portrait en buste peint par Philippe de Champaigne (collection particulière), gravé par Robert Nanteuil en 1652. Nanteuil a également gravé un portrait de Mazarin dû à Pieter Van Mol.

3°) Dérivant du précédent, deux portraits d'apparat du cardinal paraissaient soit des copies d'originaux non localisés de Champaigne, soit des œuvres de son école. L'un a été déposé par le Louvre au château de Versailles (ill. 2). L'autre, de médiocre qualité, se trouve au Deutsches Historisches Museum de Berlin.

4°) Un portrait en buste de trois quarts par Pierre Mignard (Chantilly, Musée Condé, ill. 3). Mignard étant rentré à Paris en 1657, c'est là un portrait de

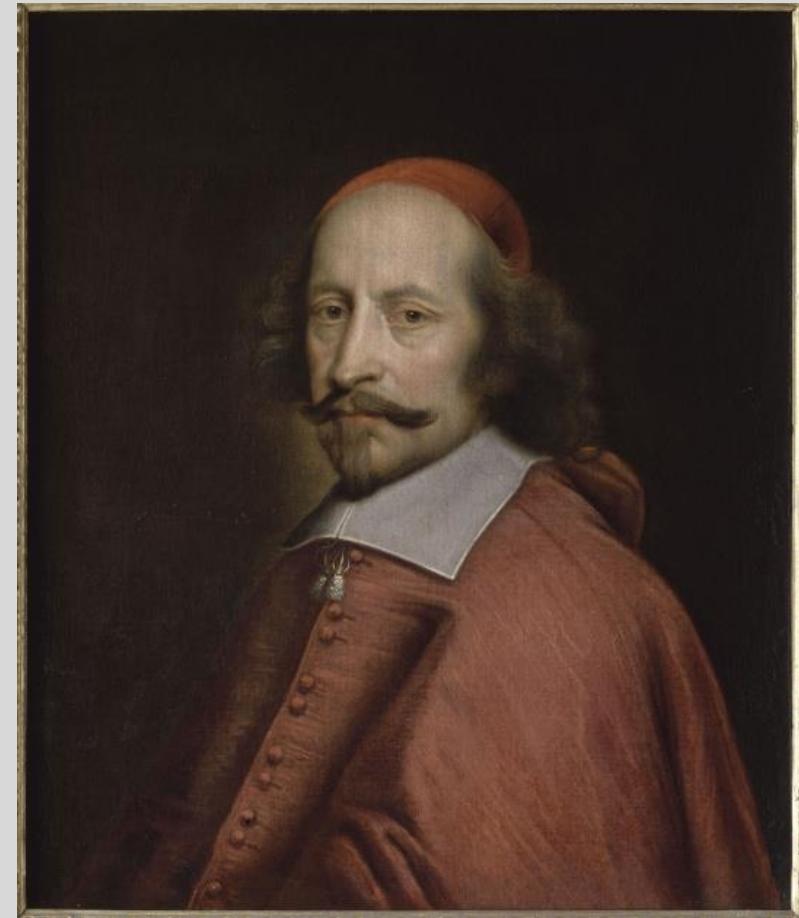
Mazarin à la fin de sa vie. On connaît une douzaine d'exemplaires, pour l'essentiel des répliques d'atelier.



Ill.1 Anonyme, *Portrait de Mazarin assis*, Chantilly, musée Condé



Ill.2 Atelier de Philippe de Champaigne, *Portrait de Mazarin*, Versailles, musée national du Château



Ill. 3 Pierre Mignard, *Portrait de Mazarin en buste*, Chantilly, musée Condé

A ce noyau de peintures, il faut ajouter un magnifique pastel par Simon Vouet, forcément antérieur à la mort de Vouet en 1649, récemment entré au Louvre ; ainsi que nombre de gravures dont les plus notables sont celles de Michel Lasne, de Claude Mellan ou de Robert Nanteuil. Une célèbre planche de Nanteuil, gravée d'après François Chauveau et Pierre van Schuppen, montre le ministre siégeant dans la fastueuse galerie de son palais et offre un aperçu de ses collections (**ill.4**).

Notre esquisse ne correspond à aucune de ces œuvres. Elle préfigure pourtant un portrait ambitieux et pour le moins solennel. Mazarin, - dont les traits, bien que suggérés, sont aisément identifiables -, pose ici en homme d'Etat plus qu'en homme d'Eglise. Son volumineux manteau de soie écarlate (*la cappa magna*), flot d'étoffe bouillonnant de plis complexes, enrichi d'un chaperon d'hermine, redouble son importance et l'érige en monument du pouvoir. A propos des portraits de Richelieu par Champaigne, Bernard Dorival remarquait qu'il était rarissime qu'un prélat se fît représenter debout : la position assise était la convention dominante au début du XVII^e siècle. Notre *bozzetto* reprend la formule majestueuse employée par Champaigne pour peindre Richelieu en pied. Il reproduit même le détail de la main gauche du cardinal retroussant sa chape pour laisser apparaître le blanc de sa robe (détail visible sur une sanguine préparatoire conservée à la BNF et dans la version appartenant à la National Gallery). Le décor est du même type : lourde tenture, colonnes et balustrade ouvrant sur un jardin. Cependant le Richelieu de Champaigne occupe presque entièrement l'espace de ses portraits, tandis que notre Mazarin se perd un peu dans la hauteur de son palais.

D'autre part, tandis que Richelieu tenait une barrette, Mazarin, de sa main droite, présente ostensiblement un médaillon figurant la frêle silhouette d'un roi couronné. Une gravure de 1653 (**ill. 5**) suggère qu'il s'agit d'un portrait de Louis

XIV, appelé à régner sur ses quatorze ans. Sur une console sont posés une carte géographique, des carnets disparates, - peut-être les fameux petits carnets dont se servait quotidiennement le cardinal, bien qu'ils ne ressemblent pas à ceux conservés par la BNF -, ainsi que d'autres miniatures. Autant de signes distinctifs d'un ministre stratège clamant sa loyauté au roi, plus que d'un ministre de la foi.

On remarque la présence d'une imposante console dorée au lourd piétement à volutes. Cette riche console, associée à la majesté de la pose et de la pourpre cardinalice, sert la mise en scène d'un pouvoir arrivé à son zénith. Si notre *bozzetto* avait abouti à un tableau, celui-ci aurait déployé un apparat bien supérieur aux portraits évoqués plus haut. Mazarin aurait pu faire venir d'Italie ce somptueux meuble baroque qui occupe une large place dans la composition. Mais sur une intuition de Jean-Claude Boyer, une autre hypothèse se présente, qui expliquerait la console : notre projet de portrait ne serait-il pas d'une main italienne, peut-être peint à la demande de quelque membre de la famille de Mazarin, soucieux d'honorer l'oncle qui avait fait la fortune de la dynastie ? Il pourrait à ce titre être légèrement rétrospectif. A moins qu'il ne s'agisse d'une commande interrompue par la mort du cardinal. Voire de la tentative avortée d'un peintre courtisan soucieux de se placer ? Autant de questions, avec celle de son attribution, que nous laisserons en suspens dans l'attente de nouveaux éléments. Pour l'heure, nous proposons un rare témoignage sur l'homme d'Etat qui a permis l'avènement du règne de Louis XIV.



Ill.4 Robert Nanteuil, d'après François Chauveau et Pierre-Louis van Schuppen
Portrait de Mazarin à l'entrée de la galerie supérieure de son palais



Ill.5 Jean Ganière, *La déroute et confusion des Jansénistes*, (détail) gravure, 1653

13) Pierre d'Hozier (Marseille, 1592 – Paris, 1660)

UN EXCEPTIONNEL ARBRE GENEALOGIQUE DE LA FAMILLE DE ROHAN-CHABOT

Généalogie ornée de 62 blasons d'Henry Chabot (1615-1655), « *Duc de Rohan, Pair de France, Prince de Léon, Comte de Porhoet et de St. Aulaye, Marquis de Blein, Gouverneur et Lieutenant général pour le Roy de la Province Pays et Duché d'Anion, espousa en Juin 1645 Marguerite héritière de Rohan »* »

Plume, encre brune, gouache et rehauts d'or sur parchemin
55 x 150 cm

Trois petits trous et salissures sur une largeur de 15 cm sur la droite

Inscription dans un cartouche en bas à gauche :

« *Cette carte contient la représentation et démonstration des trente-deux quartiers ou lignes Paternelles et Maternelles de Monseigr. Le Duc de Rohan Pair de France pour faire voir de tous costez la pureté et l'esclat de la noblesse et du sang Illustré des maisons dont il est issu et descendu et qui le font appartenir de parenté en degré fort proche de tout ce qu'il y a de Princes et de grands seigneurs en ce Royaume et mesme avec la Royalle Maison de France, Le Tout recherché, disposé et dressé en cette sorte sur plusieurs Filtres, Contracts de mariages, Testaments, Partages, Histoires Manuscriptes et imprimées et autres bonnes et certaines preuves.*

Par le Sr. D'HOZIER, Coner (conseiller) et Me d'hostel du Roy Généalogiste de Sa Majesté et juge général des armes et blasons de France en cet an 1654 »



Détail

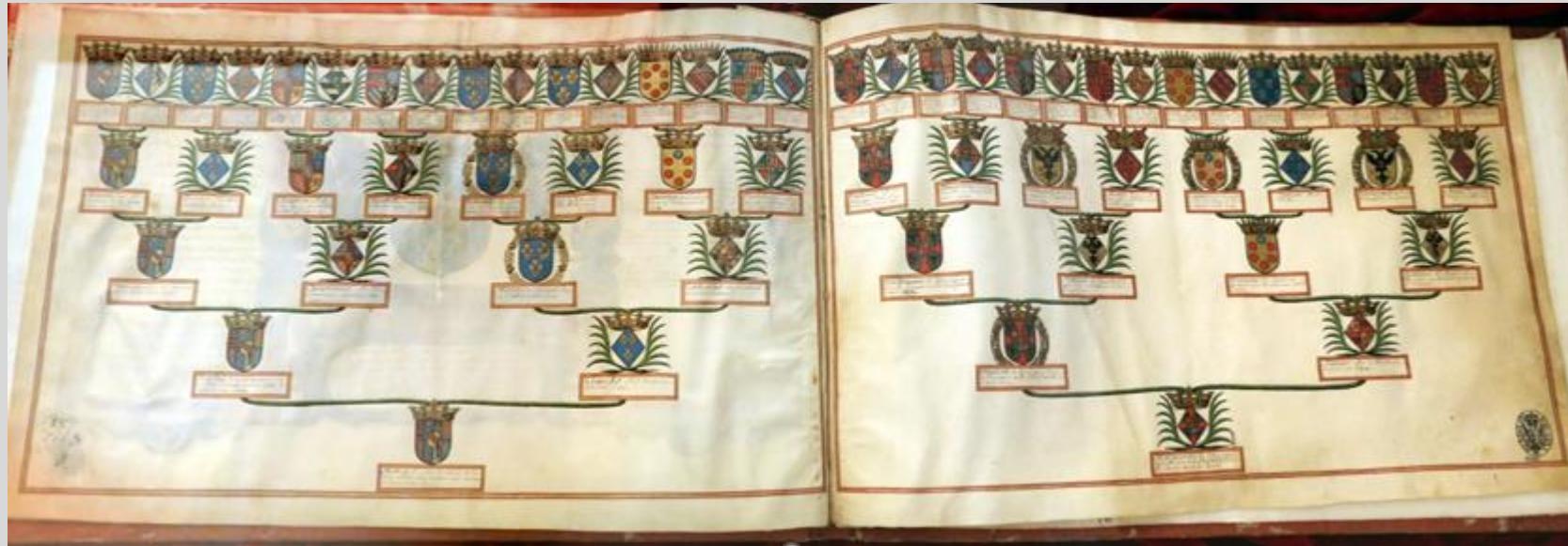


Pierre d'Hozier, seigneur de La Garde, est l'un des fondateurs de la généalogie en France, l'un des premiers à en avoir fait une science (ill. 1). Son père, Nicolas Houzier - qui se fera appeler d'Hozier - s'intéressait déjà à l'héraldique. Etabli à Paris autour de 1631, Pierre se révéla un considérable travailleur, qui laissera une *Généalogie des principales familles de France* en cent cinquante volumes manuscrits (BNF), ainsi qu'une *Histoire de l'Ordre du Saint-Esprit* et quelques généalogies séparées de grandes familles. Méritant la faveur de Louis XIII, puis celle de Mazarin, il fut nommé en 1641 « juge général des armes et blasons de France ». Cette fonction était essentielle, car elle permettait de certifier la noblesse, c'est-à-dire de confirmer les priviléges et les exemptions fiscales des uns, ou de balayer les prétentions des autres. Pierre d'Hozier transmettra sa charge à ses fils Louis-Roger et Charles-René – lequel composera sur ordre de Louis XIV un *Grand Armorial de France* riche de 120 000 blasons peints. S'ils étaient pourvus d'une charge royale, les d'Hozier agissaient « *en leur propre et privé nom* ». Compte tenu des enjeux sur lesquels ils avaient la main, leur probité a été suspectée par certains historiens. En plus de leur travail d'historiens et compilateurs d'archives, notre extraordinaire document montre qu'il leur fallait être des enlumineurs de talent, des artistes de la gouache (ill.2).

Henri de Chabot devint l'auteur de la dynastie des Rohan-Chabot par son mariage avec la fille du premier duc de Rohan. Lui-même appartenait à une famille qui plongeait ses racines dans le Poitou et le Périgord. L'un de ses aïeux, Guy Ier Chabot, entre autres baron de Jarnac, sénéchal du Périgord et maire de Bordeaux, s'est distingué dans le duel où il l'emporta sur François de Vivonne par son fameux « coup de Jarnac ».



Ill. 1 Pierre d'Hozier



Ill. 2 : Pierre d'Hozier, *Arbre généalogique de Nicole, duchesse de Lorraine et de Bar*,
1634, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana

**14) Louis de Boulogne II, dit Boulogne le Jeune
(Paris, 1654 - 1733),
avec la probable participation de son atelier (ou de son frère
ainé Bon Boulogne)**

Apollon et Daphné

Huile sur toile (rentoilée au XVIIIe siècle)

115 x 148 cm

Excellent état de conservation

Circa 1685

Superbe cadre espagnol noir et or du début du XVIIe siècle

Provenance :

Un collectionneur français, puis commerce d'art



La carrière de Louis de Boulogne le Jeune nous offre, sous l'Ancien Régime, un bel exemple d'ascension sociale conquise grâce au talent. Fils et frère de peintre, Louis II obtint le grand prix de peinture alors qu'il avait dix-huit ans, et il se rendit à Rome au moment où son aîné Bon Boulogne en revenait. Le succès lui vint dès son retour à Paris et il gagna vite une haute réputation. Reçu à l'Académie royale en 1681, il en sera nommé directeur en 1725, peu après avoir été fait premier peintre du roi. Il mourra riche et anobli. La réapparition et l'identification d'une grande toile mythologique de cet artiste si représentatif de la peinture sous Louis XIV, dans un état proche de la perfection, est un événement remarquable. Encore fallait-il démêler la part du maître et de son atelier. Nous remercions François Marandet, spécialiste des Boulogne, de l'analyse très fine qu'il nous a livrée à cet égard et que nous reproduisons ci-après :

La peinture que nous présentons soulève une question doublement complexe qui tient à sa date et son contexte d'exécution. On sait en effet que le peintre-acадémicien Louis de Boulogne dit le jeune et son frère Bon Boulogne dit l'aîné (Paris, 1649- id., 1717) bénéficièrent d'une vogue telle que leurs tableaux de chevalet, principalement mythologiques, furent l'objet de répétitions plus ou moins autographes. L'autre observation cruciale concerne la période durant laquelle Louis et Bon Boulogne demeurèrent ensemble, c'est-à-dire entre 1679, date du retour de Louis de Boulogne d'Italie, et 1687, date du mariage de Bon Boulogne avec Anne Lourdet. Non pas seulement que les deux artistes furent employés pour les mêmes commandes (ancienne chapelle du Château de Versailles, cartons de la tenture dite des Amours des Dieux, église Notre-Dame de Versailles), on sait aussi par les témoignages qu'ils travaillèrent « conjointement » à certains ouvrages (voir à ce sujet cat. exp. *Bon Boulogne (1649-1717), Un chef d'école au Grand Siècle*, Dijon, Musée Magnin (par Fr. Marandet), Paris, 2014).

Ainsi les peintures se rattachant à cette période de la vie des deux frères seraient-elles difficilement dissociables. Or, si la conception d'un style commun est indéniable, il n'en demeure pas moins vrai que certaines différences, perceptibles dès cette époque, s'accentuèrent avec le temps. Sans doute l'un des traits les plus évidents est-il le soin d'exécution, presque toujours supérieur chez Louis de Boulogne. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer un tableau sur le même sujet réalisé par Bon Boulogne (**ill. 5**) (vente Sotheby's, New York, 14 janvier 1987, n° 104 ; huile sur toile, H. 0,98 ; L. 1,02, attribué alors à tort à Louis de Boulogne). Le rendu anatomique et l'espace sont traités d'une manière particulièrement lâche, contrairement au tableau que nous présentons. Mais l'argument principal en faveur d'un rapprochement avec l'art de Louis de Boulogne tient à l'existence d'une étude préparatoire à la composition conservée au Musée de Grenoble (**ill. 2**). A l'époque où celle-ci fut publiée, en 1988 (Antoine Schnapper et Hélène Guicharnaud, *Louis de Boulogne, 1654-1766 (Cahiers du Dessin français)*, 1988, n° 3, repr.), ses liens avec notre peinture n'étaient pas connus. On n'avait pas davantage relevé sa relation avec une autre version de notre tableau, passée en vente sous le nom de Louis de Boulogne (**ill. 1**) (vente Paris, Hôtel Drouot (étude Coutau-Bégarie), 28 novembre 2018, n° 150 ; huile sur toile, H. 1,10 ; L. 1,47). Entre-temps, une composition semblable de Louis de Boulogne représentant *Apollo et Daphné*, a réapparu sur le marché de l'art américain (**ill. 4**) (vente Christie's, New York, 10 janvier 1990, n° 118).

L'interversion de la composition et les variantes amusantes des peintures (version « dénudée » et « habillée ») laissent deviner le succès rencontré par cette représentation mythologique de Louis de Boulogne. Connaissant l'importance de l'atelier des frères Boulogne à la fin du 17^{ème} siècle, il est fort probable que certains exemplaires aient été réalisés avec la participation d'élèves. Sachant aussi que le style de cette composition de Louis de Boulogne la

rattache aux alentours de 1685, soit à l'époque où il habite avec son frère Bon, une discrète collaboration de ce dernier ne serait pas dénuée de sens. S'expliquerait du même coup la facture hétéroclite de notre tableau. La naïade vue de dos paraît techniquement sommaire et les jambes de Daphné se raccordent de façon douteuse. A l'inverse, on relève de remarquables passages, notamment l'amour décochant sa flèche ou encore l'arrière-plan conduisant au bord du rivage. La meilleure preuve de la qualité de notre exemplaire, quand bien l'artiste aurait été secondé, tient à l'existence d'une version quasiment identique mais faible sur le plan du dessin. Celle-ci a se trouvait dans le commerce d'art au cours de ces dernières années (**ill. 3**) (vente Lyon (étude De Baecque), 19 juin 2010, n° 8 ; huile sur toile, H. 0,58 ; L. 0,69, sous une attribution erronée à Bon Boullogne). Sans doute s'agissait-il cette fois d'une copie réalisée par un membre de l'atelier des Boullogne, vers la même époque.

François Marandet, Londres, le 6 mai 2023.



ill. 1



Ill.2



Ill.4



Ill.3



Ill.5

**15) Attribué à Jacques Samuel Bernard
(vers 1615 – 1687)**

Iris, pivoines, œillets et autres fleurs dans un vase en lapis

Huile sur toile (rentoilée)

49 x 37 cm

Bel état de conservation

Dans un beau cadre sculpté et doré d'époque Louis XIV

Circa 1660

Provenance :

Vente Christie's Amsterdam, le 14 novembre 2012, comme Samuel Bernard



Né dans une famille protestante, Jacques Samuel Bernard reçoit sa première formation de son père, Noël Bernard, qui appartient au milieu des peintres du faubourg Saint-Germain (où exerçaient quantité de peintres nordiques). Puis il entre dans l'atelier de Simon Vouet et travaille avec le miniaturiste Louis du Guernier. En 1648, il fait partie des membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il en devient professeur en 1655 et enseigne jusqu'en 1674, date à laquelle il reçoit le titre de conseiller. Il peint des compositions de fleurs et d'objets précieux, mais aussi des portraits, des batailles, des miniatures, et il grave des estampes. Charles Le Brun appréciait ses mérites. En 1681, un édit royal l'oblige à abandonner l'Académie dont sont exclus les protestants, et peut-être à s'exiler quelque temps. Il finira par abjurer sa foi et se convertir au catholicisme. Du coup la compagnie le réintégrera en 1685 avec « *joye et satisfaction* » en exprimant toute « *l'estime qu'elle a pour son mérite* ». Son fils Samuel, dont Hyacinthe Rigaud fera un majestueux portrait, deviendra au XVIII^e siècle le plus grand financier du royaume.

Notre bouquet incarne un moment de grâce de la « vie silencieuse » en France, entre les natures mortes rigoristes et archaïsantes du temps de Louis XIII - à l'exemple de Louise Moillon - et les riches compositions baroques qui se développeront sous Louis XIV avec un Antoine Monnoyer. Le meilleur représentant de cette phase de transition fut un Anversois établi à Paris où il était à la fois peintre et marchand : Jean-Michel Picart (1610-1682). Reprenant une typologie flamande issue notamment de Daniel Seghers, Jean-Michel Picart peignit d'abord avec délicatesse de simples bouquets, le plus souvent dans un vase en verre posé sur un entablement. Il s'orienta ensuite vers des ordonnancements plus complexes, préfigurant les fastes de la nature morte louis-quatorzienne. Picart faisait travailler un atelier et d'autres artistes ont œuvré dans le même esprit, comme le Hollandais Willem Van Aelst (1627-1683), qui

séjourna à Paris à la fin des années 1640. De même que chez Picart, les fleurs finement modelées de notre tableau se détachent sur un fond ténébriste qui dramatise la composition, lui conférant mystère et poésie. Le vase en lapis monté sur or est un motif récurrent chez Jacques Samuel Bernard. Nous reprendrons l'attribution donnée par Christie's en 2012, tout en remarquant une sensibilité dans le traitement des fleurs qui s'approche de Picart.



Détail

**16) Bernard Picart
(Paris, 1673 - Amsterdam, 1733)**

1°) Album factice de format 35 x 26 cm, contenant :

- Une planche gravée par David Herrliberger (1697-1777) : *Portrait commémoratif de « Bernard Picart Le Romain »*, plume et lavis d'encre de Chine, 27 x 17,7 cm, état parfait, datée de 1736 (**ill. 2**)
- La gravure est accompagnée de son dessin original (en sens inverse). L'invention en est attribuée dans la planche à Matthäus des Angles (1667-1741), peintre français émigré à Amsterdam dont on sait qu'il réalisa en 1732 un portrait au pastel de Picart. Nous ne pouvons dire si notre dessin a été livré par Matthäus des Angles lui-même, ou si cette composition allégorique a été dessinée par le graveur d'après le pastel de Des Angles. (**ill.1**)
- Deux projets de vignettes à la plume par Bernard Picart : *Cul-de-lampe avec sphinge et arabesques* (6,5 x 8,5 cm) et *Allégorie religieuse* (format tondo, diamètre 7 cm)
- 219 gravures, burin et eau-forte, divers formats, - la plupart montées sur onglet, quelques-unes en feuilles libres : frontispices, vignettes, culs-de-lampe, armoiries, etc., le tout en parfait état de conservation

Reliure du XIXe siècle à restaurer.

Provenance :

A. Bérard – Robert de Billy (1859-1963) – Daniel Appia (leurs ex-libris)



Bibliographie :

- Jeanne Duportal, *Bernard Picart*, dans *Les Peintres français du XVIIIe siècle*, sous la direction de Louis Dimier, 1928
- *Bernard Picart, dessinateur de Paris à Amsterdam*, sous la direction de Corentin Dury. Catalogue de l'exposition au musée de Port-Royal des Champs en 2019

Le Mercure de France a salué en Bernard Picart à sa mort « *l'un des plus habiles graveurs de son temps* ». Au début du XVIII^e siècle, les plus grands amateurs d'art, le Régent, le duc de Mortemart, le comte Tessin, s'arrachaient ses gravures parfois à prix d'or. Sa renommée était tout aussi grande à Amsterdam, où il se fixa en 1711 après s'être converti au protestantisme. Cet infatigable dessinateur et graveur fécond a pourtant sombré dans un certain oubli, jusqu'à sa résurrection récente par le musée de Port-Royal en 2019. Notre recueil offre un précieux témoignage sur sa période hollandaise, à travers sa production d'ornements, vignettes, armoiries, culs-de-lampe et autres images ludiques et ingénieuses. L'on voit s'y déployer des arabesques, des grotesques, des putti, des mascarons, des figures de fantaisie. Ce monde importé de Paris est celui de Bérain, de Watteau, d'Audran, auquel l'imagination de Picart offre d'infinites résonances. La collecte d'un tel ensemble de documents, tous d'une grande fraîcheur, joints au dessin original du portrait de Picart, émane probablement d'un de ses proches, élève ou admirateur.



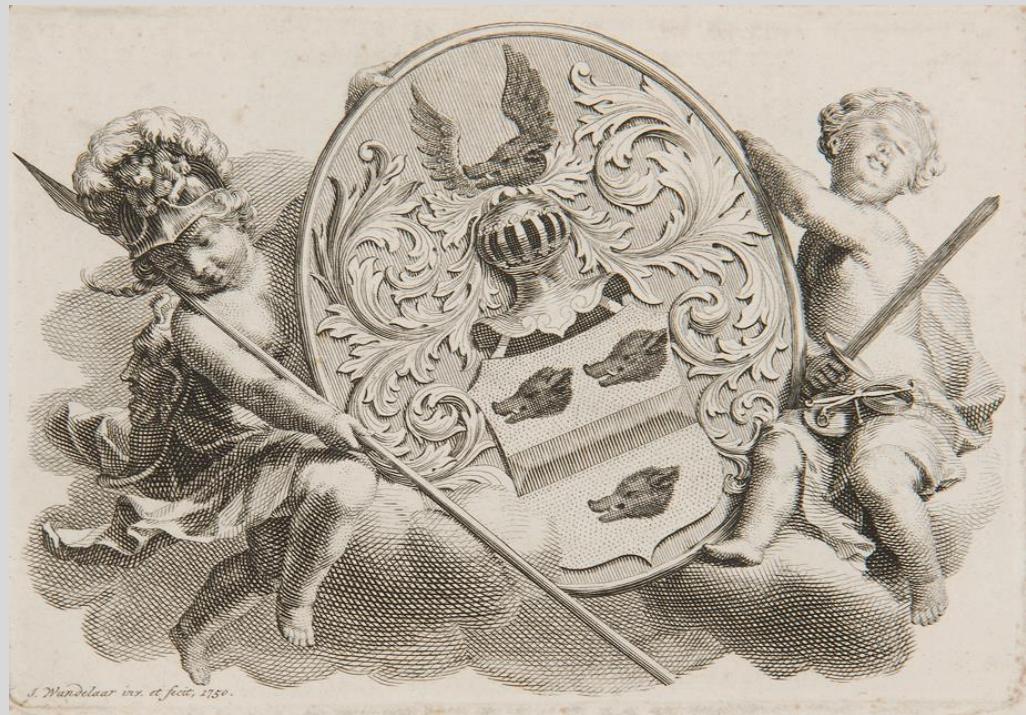


Ill.1 Matthäus des Angles, *Portrait allégorique de Bernard Picart*



III.2 David Herrliberger, gravure d'après le portrait de Des Angles

L'HISTOIRE, tenant négligemment un Livre formé & tristement accoudée sur une Table, près de sa Plume qu'elle a connue abandonnée paroit insensiblement de ce que les plus beaux de ses Monumens ne servent plus confutes au Temple de l'Amour par cet illustre Démantleur. Le Genie du Dellein, pendu à l'Ordurier dépose amèrement sa Tête. & celle de la Gavarre tache de le consoler en lui faisant voir la Couronne de l'Immortalité que les humaines Ouvrages de ce grand Maître n'ont négligemment agrace.



2°) Portait allégorique de Charles de Marquetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremont (1616-1703)

Dessin à la sanguine sur mise au carreau au crayon

33 x 21,5 cm

Etat parfait

Au dos, une attribution tardive au graveur Jan Punt (Amsterdam, 1711 – 1779)

Montage Mariette et baguette dorée d'époque Louis XVI

Provenance :

Vente Artcurial, 2019, lot 220 ; puis collection particulière belge



D'une grande virtuosité graphique, notre dessin semble le modèle d'une gravure de plus petit format (14,2 x 8,7 cm) dont Bernard Picart a signé la conception et l'exécution. Cette gravure devait servir de frontispice à l'une des éditions imprimées en Hollande des œuvres du fameux « libertin ». Au centre trône sur un piédestal le buste de Saint-Evremont, reconnaissable à la loupe qui déforme son front. Un chérubin en lévitation vient le couronner de lauriers et de fleurs, tandis que l'entourent de nombreuses figures allégoriques. Sous une armure, Mars symbolise sa carrière militaire. La Philosophie se repose sur un globe céleste et lit un ouvrage. Bacchus sous les traits d'un enfant tend une coupe, et Euterpe joue de la harpe. Deux putti jouent aux échecs. Un Amour ligote le Temps au moyen d'une guirlande florale. A terre traînent un globe terrestre, des instruments de musique et les livres favoris de Saint-Evremont : P. Corneille, Monta(i)gne, *Don Quichotte*...

D'abord soldat au service du prince de Condé, Saint-Evremont se distingua par sa bravoure. Mais c'est surtout dans les salons parisiens, puis londoniens qu'il brilla par sa vaste culture et l'originalité de son esprit, la pertinence de son jugement, son ton souvent railleur. Mélange d'humour et de sens critique, sa liberté de pensée, son incrédulité quant à la religion annonçaient, en plein siècle dévot, la révolution intellectuelle du Siècle des Lumières. Lui-même se définissait comme « *un philosophe également éloigné du superstitieux et de l'impie ; un voluptueux qui n'a pas moins d'aversion pour la débauche que d'inclinaison pour les plaisirs* ». Bien qu'il eût soutenu le parti royal durant la Fronde, il se vit exiler en 1661 à cause d'un pamphlet critique contre Mazarin (et peut-être en raison de certains bruits sur ses mœurs : Cyrano de Bergerac lui adressa une lettre sous le nom de « *Mademoiselle de Saint-Denis* »). Réfugié en Angleterre, il y resta jusqu'à sa mort, malgré le pardon qui lui fut accordé par Louis XIV, et acquit une telle célébrité outre-Manche qu'il fut inhumé dans le *Poet's Corner* de l'abbaye de Westminster.

Peu imprimés de son vivant, ses écrits firent l'objet de publications à succès dès le début du XVIII^e siècle en Angleterre et en Hollande.

Une version à la plume du portrait de Saint-Evremont par Picart a été vendue à Oxford en 2016. Compte tenu d'un atelier « *qui produisit certainement nombre de dessins dont nous ne connaissons encore presque rien* », Corentin Dury l'a attribuée avec « *modestie* » à l'artiste, de même qu'il considère notre feuille plus achevée comme « *par ou inspirée par Bernard Picart* ». Faut-il y voir la main de Jan Punt (1711-1779), autre graveur d'Amsterdam, comme le suggère au dos une indication cependant tardive et à notre avis erronée ? L'incroyable maîtrise de notre version, l'usage de la sanguine, sa comparaison avec des dessins très finis des mêmes années, la subtilité des visages, nous font maintenir une attribution à Bernard Picart.

**17) Attribué à Jean-Melchior Raon
(Paris, vers 1630 – 1707)**

« *Tout rends mes larmes douces* »
« *Tout rends mes ris amers* »

Deux bustes d'enfants

Bronzes à riche patine brune finement ciselés, avec rehauts d'or

A leur base, plaques de cuivre émaillé bleu avec les devises ci-dessus écrites en lettres dorées

Dimensions : 14,2 x 8,5 x 8 cm

Et 13,5 x 8,5 x 8 cm

Circa 1700

Socles modernes en marbre blanc



L'un des premiers pensionnaires en sculpture de l'Académie de France à Rome, Jean Raon s'est mis dès son retour au service du roi et a participé activement aux programmes de sculpture de Versailles, ainsi que d'autres bâtiments royaux comme Clagny, Marly ou Meudon. Raon a été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1672 et y a exercé comme professeur. Sur la base d'exemples avérés (*Thalie*, Musée Saint-Loup de Troyes), diverses figures mythologiques en buste, ou ornant des « termes », lui sont couramment attribuées. Il en va ainsi de nos deux bustes d'enfants, dont existe au moins une autre version, présentée comme « cercle de Jean Raon » successivement par Christie's (vente à Londres, 4 juillet 2000), puis par Sotheby's (sans doute la même paire vendue à Paris, collection Anthony Embden, 15 juin 2022) (ill. 1). Un élément signalé par Christie's accrédite l'attribution de ces modèles à Raon : c'est un monogramme « IR » relevé au dos de l'un des bronzes. Monogramme qui peut aussi bien désigner son fils pareillement nommé Jean-Melchior Raon (1669-1719).

Une différence majeure, cependant, existe entre ces enfants de bronze et les nôtres : tandis que les premiers portent un habit couvert d'écaillles, ce sont des plaques de cuivre émaillé portant des inscriptions à l'or qui caractérisent la base de nos bustes, insérées de face et sur les côtés. La singularité de ce détail, qui fait la rareté de nos pièces, est renforcée par la portée littéraire des inscriptions. Car l'on y découvre d'étranges oxymores :

« *Tout rends mes larmes douces* » ; « *Tout rends mes ris amers* »



Ill. 1 Attribué à Jean Raon, *Deux jeunes hommes, l'un riant, l'autre pleurant*, vente Sotheby's, Antony Embden collection, 15 juin 2022, Paris

Sans doute ne s'agit-il pas là seulement de jeux de mots. Les larmes eurent un rôle notable dans la sensibilité du Grand Siècle. En 1617, le Jésuite Robert Bellarmin pouvait ainsi écrire un traité sur *Le Bien des larmes*, rappelant que le prophète Jérémie invitait les Juifs à verser des torrents de larmes pour implorer la miséricorde divine. Le médecin Cureau de la Chambre, en 1640, voyait dans la tristesse une maladie bénéfique, et dans les larmes une sorte de bile qui purgeait les passions mauvaises. Descartes observait que les larmes se mêlent de sentiments agréables et doux, tandis qu'au théâtre il n'était de public comblé que s'il avait pleuré.

Mais avant tout les larmes mêlées aux rires n'illustrent-elles pas les paradoxes des états d'âme amoureux ? Dès le XVI^e siècle, la poétesse Louise Labé l'exprimait dans un sonnet :

*Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;
J'ai chaud extrême en endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie.*

*Tout à coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure ;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure ;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.*

*Ainsi Amour inconstamment me mène ;
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.*

*Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désir heur,
Il me remet en mon premier malheur.*

Ainsi nos chérubins sont-ils des illustrations littéraires et sentimentales, et leur complémentarité est parfaite. La finesse psychologique de leur rendu coïncide si bien avec les maximes sur les plaques d'émail qu'il ne fait aucun doute que celles-ci expriment l'intention originelle du sculpteur.



Détail

Flandres et Hollande



**18) Attribué à Johannes Hermans dit Monsù Aurora
(Anvers, vers 1630 – après 1665)**

Paysage de rivière avec deux canards de barbarie au bord d'un étang et un faucon poursuivant une grue

Huile sur toile (rentoilée vers 1900)

76 x 102 cm

Monogramme en partie effacé en bas à gauche : «..... H »

Au dos du châssis, étiquette de « L. Bercy, artiste peintre et restaurateur de tableaux » à Versailles

Bel état de conservation

Beau cadre noir et or d'époque XVIIe

Références bibliographiques :

Gianlucca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma - Artisti stranieri 1630-1750*



Si la trace de monogramme évoque l'une des marques employées par Melchior de Hondecoeter, et si l'habileté du pinceau est compatible avec la sienne, nous n'y reconnaissons pas l'esprit de ses compositions virtuoses où quantité de volatiles cohabitent le plus souvent de façon pacifique et sans grande vraisemblance. C'est donc vers un autre peintre d'oiseaux que nous nous orienterons pour attribuer cette superbe composition d'histoire naturelle - à savoir le Flamand Johannes Hermans. Formé à Anvers, ce dernier a été l'élève et le collaborateur de Jan Fyt. Comme nombre de ses compatriotes, il part s'établir quelques années à Rome, où il est signalé entre 1657 et 1665. Il y reçoit le surnom de « Monsù Aurora » (c'est dans les années 1970 qu'a été fait le rapprochement entre Hermans et Monsù Aurora, grâce à un monogramme découvert sur une toile romaine attribuée à ce dernier). D'autres grands animaliers flamands l'avaient précédé dans la Ville éternelle, tels Pieter Boel ou Nicasius Bernaerts, dit « Monsù Nicasio ». Hermans gagne la faveur de prestigieux clients, à commencer par Camillo Pamphili qui lui commande une cinquantaine de peintures. La plupart de ses œuvres représentent des oiseaux vivants ou morts, avec une forte influence de Jan Fyt. Mais sa palette est large et il se montre aussi capable de créer d'ambitieuses compositions baroques, des accumulations de fleurs et de fruits autour de statues ou d'objets précieux qui devancent celles d'Abraham Brueghel, Revenu à Anvers, il devient membre de la Guilde de Saint-Luc et meurt à une date indéterminée.

Une spécialité de Monsù Aurora est de peindre des rivières ou des marais tapissés de roseaux, peuplés de palmipèdes qui parfois se font poursuivre par des rapaces. C'est le cas d'une grande *Scène de rivière avec des canards et des oies attaqués par des faucons* (ill.1). C'est aussi le cas de deux *Chasse aux canards* conservées au palais Doria-Pamphili. Quant à notre tableau, il est avant tout voué aux deux splendides volatiles du premier plan, sans doute des canards de barbarie, lesquels paraissent insensibles au drame qui se joue dans les airs. Une

subtile harmonie accorde leur plumage noir rehaussé de rouge à l'atmosphère brune, presque dorée d'un ciel vespéral. La main qui les a peints - à nos yeux celle de Johannes Hermans - est manifestement celle d'un des plus talentueux artistes animaliers du XVII^e siècle.



Ill. 1 Monsù Aurora, *Scène de rivière avec des canards et des oies attaqués par des faucons*, National Trust Collection, UK

**19) Attribué à Jan Mijtens
(La Haye, 1613/14 – 1670)**

Portrait d'un enfant appartenant peut-être à la famille d'Orange, posant en dieu Mars ou en chasseur antique

Huile sur toile (rentoilée au XIXe siècle)

153,2 x 101,3 cm

Sans doute années 1660

Bon état général (quelques retouches), sauf un repeint et une déformation dans l'angle supérieur droit, d'environ dix centimètres de diamètre, correspondant à un mastic posé lors du rentoilage ancien

Œuvre présentée dans une belle baguette dorée du début du XIXe siècle

Références bibliographiques :

- Alexandra Nina Bauer, *Jan Mijtens*, Michael Imhof Verlag, 2006
- *Pride and Joy – Children's portraits in the Netherlands – 1500-1700*, catalogue de l'exposition au Franz Halsmuseum de Haarlem et au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, 2000



Dans un XVIIe siècle imprégné de culture humaniste, où les mythes gréco-romains offraient des références aussi savantes que ludiques, se faire représenter en costume antique était un poncif du portrait aristocratique. Le château de Versailles détient ainsi un grand tableau de Jean Nocret montrant toute la famille de Louis XIV sous les figures des divinités de l'Olympe. Les carrousels, les ballets offraient d'ailleurs aux gens de cour d'autres occasions que la peinture de se livrer à ces travestissements distingués. Les tenues antiques semblaient plus nobles et poétiques, plus intemporelles, que des habits contemporains soumis à la précarité des modes (il y eut de savants débats à ce sujet). Les « portraits historiés », - d'une autre nature que les portraits en costumes de fantaisie qu'aimaient à peindre des artistes comme Rembrandt -, s'appropriaient de la sorte le prestige de l'Antiquité pour apparaître l'élite de la noblesse au monde brillant de la mythologie.

Dans ce registre, les Hollandais n'eurent rien à envier aux Français. Les Pays-Bas du Siècle d'or offrent d'étonnantes effigies d'enfants costumés à la romaine, avec jupes à franges ou « ptéryge », armures ornées de motifs dorés, capes et coiffes parées d'un extravagant plumage. Peter Nason (Amsterdam, 1612 – La Haye, 1689) a ainsi peint plusieurs portraits d'enfant sur ce modèle, que la présence d'un chien, ainsi qu'une lance, désignent comme des chasseurs idéalisés (**ill. 1**). L'enfant de notre portrait est proche de ce schéma. Cependant, la présence à son côté d'un casque d'acier rehaussé de feuillages d'or suggère également une identification à un guerrier romain, voire au dieu Mars – ce qui serait le signe d'une vocation de commandement militaire et donc d'un statut élevé.

Nous proposons de reconnaître ici la main de Jan Mijtens dans la dernière partie de sa carrière. Divers éléments nous orientent vers lui, comme le paysage du fond, rapidement brossé à la manière de Van Dyck dont cet artiste a subi

l'influence ; comme le traitement des étoffes de satin bleu, nacrées de fins rehauts de blanc ; comme son casque que l'on retrouve à l'identique dans le *Portrait de Charlotte von Hessel-Kassel* (Alexandra Nina Bauer, page 45) ; comme les lévriers qui l'accompagnent, superbement enlevés, qui constituent un thème récurrent chez Mijtens (Alexandra Nina Bauer, pages 55, 57 et 66).

Jan Mijtens appartient à une dynastie d'artistes qui furent actifs à La Haye, ainsi que dans d'autres pays d'Europe. Son grand-père, Meerten Mijtens, était sellier à la cour du prince d'Orange en même temps que marchand d'art. Ses oncles Isaac et Daniel Mijtens étaient peintres. Daniel, le plus connu, fit carrière en Angleterre où il devint premier peintre de Charles Ier, avant d'être supplanté par Van Dyck. Revenu à La Haye en 1634, il contribua certainement à la formation de son neveu. En 1642, Jan Mijtens entra dans la guilde de Saint-Luc de La Haye dont il deviendra le directeur. Puis, les peintres de la guilde se dissociant des décorateurs, il compta parmi les fondateurs d'une nouvelle confrérie appelée *De Pictura* et enseigna l'art du portrait à de nombreux élèves. Car c'est principalement dans le portrait qu'il se distingua, trouvant sa clientèle dans l'aristocratie et l'élite patricienne des Pays-Bas du nord. La Haye, cité à laquelle il demeura fidèle, était à la fois le siège des Etats de Hollande et la résidence du stathouder – fonction régulièrement exercée par des membres de la famille d'Orange-Nassau.

Parmi les tableaux attestant des liens entre Jan Mijtens et la famille d'Orange, le Mauritshuis à La Haye expose un grand portrait de groupe : *Maria, princesse d'Orange (1642-1688), avec son neveu Hendrik van Zuijlestein et un serviteur* (vers 1665) (**ill. 2**). L'habit chamarré de Maria, moucheté de touches dorées, le bouquet de plumes qui lui sert de chapeau, le traitement du paysage, ne sont pas sans évoquer notre peinture. Un air de famille unit notre jeune modèle posant en

Mars et le tout aussi jeune Hendrik van Zuijlestein, qui mourra à 24 ans (1649-1673). (ill. 3 et 4) S'agirait-il du même enfant, d'un frère ou d'un cousin? Le père d'Hendrik, Fréderik van Nassau, seigneur de Zuijlestein (1623-1672), était le fils naturel du stathouder Frederik-Hendrik, prince d'Orange et comte de Nassau (1584-1647). Hendrik avait un frère à peine plus âgé que lui, Willem van Nassau (baptisé en 1649, mort en 1708), seigneur de Zuijlestein, lequel servira jusqu'en Angleterre son cousin et quasi contemporain, Guillaume III d'Orange (1650-1702). Si les frères se ressemblaient, une autre hypothèse serait que notre tableau représente Willem van Nassau. Mais il y a peu de chances qu'il montre Guillaume III d'Orange, plutôt brun, dont la figure d'enfant a été peinte au milieu d'une guirlande de fleurs par Jan Davidsz de Heem.



Ill. 2 Jan Mijtens *Maria, princesse d'Orange, avec son neveu Hendrik van Zuijlestein et un serviteur*, La Haye, Mauritshuis museum



Ill. 1 Peter Nason, *Portrait d'un jeune garçon en chasseur*, Luxembourg, Musée J.-P. Pescatore



Ill. 3 Détail de l'ill. 2



Ill.4 Détail de notre tableau

Galerie l'Horizon Chimérique

17, rue Roger Allo – 33000 Bordeaux

 : j.sargos@orange.fr

 : 06.80.03.12.30