

GALERIE TERRADES

— TABLEAUX & DESSINS —

DESSEIN | DESSIN

Dessins préparatoires
France & Italie
1520 · 1820

DESIGN / DRAWING

*Preparatory Drawings
France & Italy
1520 · 1820*

GALERIE TERRADES

— TABLEAUX & DESSINS —

8, rue d'Alger · 75001 Paris
Tél. 01 40 20 90 51 · 06 08 97 33 58
contact@galerieterrades.com · www.galerieterrades.com



DESSEIN | DESSIN

Dessins préparatoires
France & Italie
1520 · 1820

En 1676, Félibien définit ainsi le « Dessein » : « Dans la peinture, ce que l'on nomme ordinairement dessein, est une expression apparente, ou une image visible des pensées de l'esprit et de ce qu'on s'est premièrement formé dans l'imagination ». Nous avons choisi ici de regrouper des dessins qui constituent ce lien entre l'expression de la pensée de l'artiste et son œuvre achevée, quel qu'il soit. Vous trouverez ainsi ici des dessins préparatoires principalement pour des peintures mais également pour des dessins, des estampes, des fresques ou même une tapisserie. Il peut s'agir d'œuvres toujours conservées aujourd'hui et qui sont donc reproduites au côté du dessin mais aussi d'œuvres qui ont été détruites ou perdues au cours du temps.

Nous vous souhaitons une bonne lecture et restons à votre disposition pour toutes vos demandes.

Gabriel Terrades
Antoine Cahen

DESIGN / DRAWING

Preparatory Drawings
France & Italy
1520 · 1820

In 1676, Félibien defined "Design" as follows: "In painting, what is usually called design is an apparent expression, or a visible image of the thoughts of the mind and of what is first formed in the imagination". We have chosen here to group together drawings that constitute this link between the expression of the artist's thought and his finished work, whatever it may be. You will thus find here preparatory drawings mainly for paintings but also for drawings, prints, frescoes or even a tapestry. These may be works that are still preserved today and are therefore reproduced alongside the drawing, but also works that have been destroyed or lost over time.

We hope you will enjoy exploring this catalogue and remain at your disposal for all questions.

English factsheets are available on request.

*Gabriel Terrades
Antoine Cahen*

Couverture : Giovanni Francesco Barbieri dit Il Guercino, *Lucreèce*, n° 7 (détail)

Frontispice : Michel II Corneille, *Jésus chez Marthe et Marie*, n° 13 (détail)

CATALOGUE

Les œuvres sont présentées par ordre chronologique de réalisation.
Les dimensions sont données en millimètres, la hauteur précédant la longueur.

Drawings are listed in chronological order of creation.
Dimensions are given in millimeters, height precedes width.

English factsheets are available on request.

GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZOLA, DIT IL PARMIGIANINO

Parme, 1503 – Casalmaggiore, 1540

1 *Etude de femme en buste, vers 1524*

Sanguine

146 x 117 mm

Au verso : *Etude de tête de femme, sanguine* (fig. 2)

PROVENANCE

Marque non identifiée (Lugt 3105)

Giuseppe Vallardi (Lugt 1223)

Jules-Alexandre Duval Le Camus (Lugt 1441)

BIBLIOGRAPHIE

D. Cingottini et M. Di Giampaolo, « Il Parmigianino : nuovi disegni ed un bozzetto », *Commentari d'arte*, vol. XIII, n° 38, 2007, ill. 4 et 4a, p. 56

Né dans une famille de peintres, le Parmesan se forme principalement sous l'influence de Corrège. En 1524, il se rend à Rome où Clément VII est *stupefatto* par son talent précoce et où l'univers de Raphaël et de Michel-Ange s'ouvre à lui. Son séjour est interrompu par le sac de Rome (1527) et il se rend à Bologne où il réside jusqu'en 1530. C'est durant cette période que l'artiste acquiert sa pleine maturité. Son style atteindra son point culminant dans la *Madone au long cou* du Musée des Offices et dans les fresques de l'église Santa Maria della Steccata à Parme. Comme ce fut le cas pour d'autres artistes de génie, un nombre important de ses travaux resteront inachevés. Obsédé par la perfection formelle, distrait de son art par des expérimentations alchimiques, le peintre est emprisonné mais il s'enfuit à Casalmaggiore où il meurt dans la misère à l'âge de 37 ans.

En 1524, le Parmesan reçoit sa première commande en tant qu'artiste indépendant, *La Vision de saint Jérôme* ou *La Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste et saint Jérôme*, réalisée pour la chapelle de Maria Bufalini dans l'église romaine de San Salvatore in Lauro (Londres, National Gallery, fig. 1). Selon le récit de Giorgio Vasari, l'artiste était occupé à peindre son œuvre lors de l'entrée dans Rome des troupes impériales, qui, en mai 1527, mirent à sac la Ville éternelle. Cependant, quand les lansquenets pénétrèrent dans sa maison, ils ne voulurent pas le déranger tant ils furent subjugués de la voir à l'œuvre.



Pour cette commande importante pour le jeune artiste, Parmigianino a réalisé un nombre conséquent d'études, soit de composition, soit de détails. Ce riche corpus, réuni par Arthur Popham, Cecil Gould, David Eskerdjian et Mario di Giampaolo, est aujourd'hui composé de près d'une trentaine de feuilles, ce qui constitue un témoignage unique de la méthode de travail et du style de l'artiste à l'époque romaine.

Un peu moins de la moitié de ces feuilles concernent la figure de la Vierge et de l'Enfant, dont Parmesan a longuement travaillé la position exacte. Notre *Etude de femme en buste* est une première pensée pour la figure de la Vierge. Ici l'artiste s'est concentré sur la position de la tête, légèrement tournée vers la gauche, et sur la

ligne souple des épaules. L'orientation du buste tourné vers la gauche est accompagnée par le regard de la jeune femme, les yeux mi-clos, une attitude que le peintre modifiera dans sa composition finale où celle-ci a le regard baissé.

Notre figure est saisie à mi-buste ; le trait de sanguine, très fin et d'une grande sûreté, organise avec souplesse des lignes verticales et parallèles, évitant le plus souvent la hachure, sauf pour indiquer un modelé d'une extrême délicatesse, un moyen sensible qui permet la définition d'un visage au sourire énigmatique et d'une séduction peu ordinaire. Le verso de notre feuille (fig. 2) montre une autre étude pour le même visage.



verso : *Etude de tête de femme*, sanguine



GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI

Viadana, vers 1510 – Parme, vers 1569

2 *Etude de personnage et d'animaux, vers 1552*

Pierre noire

157 x 137 mm

PROVENANCE

J.A. Duval Le Camus (Lugt 1441)

Jules Lenepveu (1819-1898)

Resté dans sa descendance jusqu'à ce jour

Principal élève et collaborateur du Parmesan, Bedoli devient, après le départ de son maître pour Rome en 1524, le principal peintre de Parme, réalisant de nombreux autels pour les églises de la ville et des environs. Commandée en 1552 par les frères bénédictins de l'abbaye de San Benedetto in Polirone à San Benedetto Po (près de Parme), *L'Adoration des bergers avec saint Benoît*, peint en collaboration avec Fermo Ghisoni dit Fermo da Caravaggio pour le paysage et les anges de la partie supérieure, est aujourd'hui conservée au musée du Louvre (fig. 1). Inédite, notre feuille prépare un des bergers s'émerveillant devant l'Enfant, placé sur la gauche du tableau devant l'âne et le bœuf de la crèche. Il s'agit d'un dessin très complet, où l'artiste a déjà trouvé la position de son personnage, le bras gauche levé et le bras droit abaissé.

La mise au carreau devait permettre le report du dessin sur la toile mais il faut remarquer que l'artiste modifiera légèrement l'attitude de ce berger dans la peinture définitive : le vêtement ainsi que la position de la main droite sont modifiés, la tête de l'âne est placée dans l'ombre. Dans l'angle inférieur droit du dessin, on peut noter l'indication succincte de l'épaule droite de Joseph qui peut laisser penser que ce dessin a été

coupé dans une feuille plus grande. Il s'agit du seul dessin préparatoire connu pour cette peinture.



FEDERICO ZUCCARO

Sant'Angelo in Vado, 1542 – Ancône, 1609

3 ***La Vierge à l'Enfant avec plusieurs saints et la famille Zuccari, étude pour la Pala Zuccari, vers 1596-1600***

Plume et encre brune, lavis brun

366 x 234 mm

Annoté en haut à gauche : *federico zuccaro* et en bas au centre : *fiamingo*

En 1603, Federico Zuccaro donne au couvent bénédictin de Santa Caterina de Sant'Angelo in Vado – sa ville natale – une peinture étonnante (Sant'Angelo in Vado, Municipio, fig. 1)¹. Probablement conçue au début des années 1590, cette grande *pala d'altare*, longuement travaillée, a pour sujet principal la Vierge à l'Enfant, placée sous un drapé soutenu par des angelots. La madone est entourée de quatre saints, sainte Catherine, saint Antoine, saint Judas Thaddée et saint François mais surtout par toute la famille de l'artiste, une quinzaine de personnes comprenant plusieurs générations. A gauche, on peut ainsi voir le portrait de Maddalena, nièce de l'artiste et religieuse dans le couvent de Santa Caterina. Devant saint Antoine, on trouve Antonia Neri, la mère de l'artiste. A l'extrême droite, sainte Lucie a les traits de Francesca Genga, l'épouse de Federico récemment disparue. Saint Judas Thaddée présente Taddeo di Ottaviano, neveu de l'artiste qui pose la main sur la tête de son fils aîné, Ottaviano *junior*. Devant saint François, on trouve Ottaviano *senior*, le père de l'artiste, tandis que sous la Vierge sont regroupés les autres enfants de Federico et Francesca, Isabella, de profil, Cinzia, Laura, Alessandro Taddeo, Orazio et Girolamo.



1. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Rome, 1999, vol. II, p. 232-233.

Une peinture aussi complexe et extraordinaire, véritable portrait collectif, a nécessairement été longuement pensée et préparée par divers dessins préparatoires. Le premier doit être celui conservé au musée des Offices, une belle étude au lavis montrant la composition générale déjà établie, avec la Vierge à l'Enfant, les saints mais aussi déjà quelques portraits comme ceux de l'artiste, de ses parents ou de sa nièce. Un second dessin (Princeton, Princeton University Art Museum, fig. 2) est une reprise plus achevée du dessin des Offices, avec quelques modifications dans la composition.

Notre dessin vient s'ajouter à cet ensemble. Il présente la particularité de présenter de nombreuses différences de détail avec le tableau définitif, dans la position des putti en haut ou dans l'architecture du trône de la Vierge, mais surtout de montrer l'intégration de l'ensemble des enfants de l'artiste dans la composition en

partie basse de l'œuvre. Cette idée semble avoir été une décision tardive de l'artiste qui dans ses premiers dessins sur la *Pala Zuccari* ne montrait que des figures d'adultes. En 1999, Mme Acidini Luchinat notait déjà – dans la peinture – une différence stylistique entre les figures de la Vierge et des saints et les portraits des enfants et datait l'introduction de ceux-ci vers 1596-97. Notre dessin illustre ce changement et doit donc pouvoir être daté des toutes dernières années du XVIe siècle. Il constitue donc un ajout très important pour comprendre l'élaboration de cet œuvre tout à fait étonnante et atypique qu'est la *Pala Zuccari*.

Nous remercions Monsieur James Mundy qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice. Ce dessin est accompagné d'une étude réalisée par Monsieur Mundy



FRANCESCO VANNI
Sienne, 1563 – 1610

4 *La Vierge de l'Annonciation*, vers 1600

Pierre noire et sanguine
150 x 100 mm

Francesco Vanni se forme entre Sienne et Rome, dans les ateliers d'Arcangelo Salimbeni et de Giovanni de'Vecchi en 1579, Si l'artiste a travaillé dans plusieurs villes importantes comme Pise, Cortone et Rome, c'est dans sa ville natale qu'il a pris le plus d'importance au point d'en dominer la scène artistique au tournant du siècle. L'Eglise fût son principal commanditaire, le chargeant de décorer plusieurs chapelles et églises de Sienne et de ses environs comme Sant'Agostino, San Domenico ou Santa Caterina. Dès 1673, ses dessins sont recherchés par les collectionneurs : le cardinal Leopoldo de' Medici chargera ses agents installés à Sienne de rassembler cent dessins de Vanni, dans le but d'en faire un ouvrage.

Vers 1600, Vanni est amené à peindre une *Annonciation*, probablement un remerciement pour le médecin Giovan Francesco Ercolani qui aide l'artiste lors de la maladie qu'il contracte lors de son séjour à Torrita di Siena. Autrefois conservée dans la Compagnia dell'Annuziata, ce tableau se trouve actuellement déposée dans l'église de SS. Fiora e Lucilla à Torrita (fig. 1). Notre dessin est la première idée pour la figure de la Vierge. Avec son contraste entre la sanguine et la pierre noire, la délicatesse du *chiaroscuro* dans les plis de la robe et du manteau et la grâce du trait, notre feuille est typique de l'art de Vanni. Une autre étude pour la même *pala* mais pour la figure de Dieu le père est conservée à la Biblioteca Comunale de Sienne¹.



Nous remercions Monsieur Marco Ciampolini qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. M. Ciampolini, *Drawing in Renaissance and Baroque Siena*, Georgia Museum of Art, 2020, n°17a-b, p. 103-106.

GIOVANNI BAGLIONE

Rome, 1566 – 1643

5 Saint Pierre ressuscitant Tabithe, vers 1604

Plume et encre brune, lavis brun

275 x 172 mm, montage 326 x 218 mm

PROVENANCE

Pierre-Jean Mariette (Lugt 1852)

Vente de sa collection, Paris, 15 novembre 1775 – 30 janvier 1776, n° 129, acquis par Desmarest

BIBLIOGRAPHIE

E. Pagliano, « Dispositions en disponibilité. Quatre dessins de confrontation par Giovanni Baglione pour une *Résurrection de Tabithe* », sous la direction de S. Albl et M. S. Bolzoni, *La Scintilla divina, il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Rome, 2019, p. 163-182, repr. p. 68

Formé à Florence puis à Rome, Baglione est attiré très tôt par l'art de Caravage. Cependant les critiques de ce dernier et d'Orazio Gentileschi sur son œuvre amenèrent son auteur à s'éloigner du caravagisme pour élaborer une « maniera propria », plus éclectique. Jusqu'à sa mort en 1644, il effectue d'importantes réalisations pour les églises de Rome tout en recevant des commandes de tableaux de chevalet. Baglione est en outre une figure de premier plan de l'historiographie artistique avec deux écrits, *Le Nove Chiese di Roma* (Rome, 1639) dont la précision est infiniment précieuse aujourd'hui et *Le Vite de pittori...* (*ibid*, 1642) où l'auteur annonce son intention de compléter les *Vite* de Vasari.

Grâce à l'entremise du cardinal Paolo Emilio Sfrondato, Giovanni Baglione obtint en 1604 la commande d'un important tableau d'autel faisant partie d'un ensemble destiné à orner les *navi piccoli* et les chapelles contiguës de la basilique Saint-Pierre du Vatican et représentant les miracles de saint Pierre. Baglione est chargé de peindre celui de la résurrection de Tabithe, dernière commande de la série.



Il termine son travail en janvier 1606, peint non sur des plaques d'ardoise, comme ce fut le cas pour les autres œuvres, mais sur « stucco a olio ». Très vite, la peinture s'altéra et elle est aujourd'hui conservée sous forme de fragments dans les réserves du Vatican. Une copie a été réalisée au début du XVIIIe siècle par Emanuele Alfani : elle se trouve dans la basilique romaine de Santa Maria degli Angeli (fig. 1).

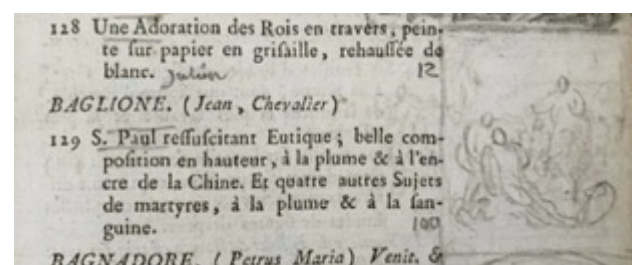
Le sujet est tiré des Actes des Apôtres (chapitre IX, 40-42) : « [...] Pierre s'étant mis à genoux, pria ; et se tournant vers le corps, il dit : Tabithe, lève-toi. Et elle ouvrit les yeux, et voyant Pierre, elle se mit sur son séant ; et lui ayant donné la main, il la leva ; et ayant appelé les saints et les veuves, il la leur présenta vivant ».

Pour cette importante commande, on connaît aujourd'hui un ensemble de dessins préparatoires qui permettent de connaître le développement de la pensée de Baglione pour l'élaboration de cette *pala* d'autel. Très proches par les dimensions, le médium utilisé et le format rectangulaire sommé d'un cintre préfigurant la forme du tableau d'autel, ces dessins conservés au musée du Louvre, au musée Fabre de Montpellier, au musée des Beaux-Arts de Dijon et la feuille présentée ici ont récemment été étudié de manière approfondie par Eric Pagliano en 2013¹ et plus récemment en 2019 (voir bibliographie).

La multiplicité des œuvres préparatoires pour cette importante commission pourrait être dues aux réflexions conjointes entre l'artiste et les membres de la commission chargé du suivi de la commande, dont faisaient notamment partie les cardinaux Cesare Baronio, Paolo Emilio Sfondrato et Giacomo Sannesio. Il nous manque cependant encore un élément car aucune de ces feuilles ne se rapproche de la composition finalement peinte, sur laquelle Tabithe apparaît sur la droite, ce qui pourrait vouloir dire qu'un autre dessin doit encore être ajouté aux quatre mentionnés, celui qui fut finalement choisi par les commanditaires.

Notre dessin provient de la collection de Pierre-Jean Mariette dont il porte le cachet (Lugt 1852) ; il conserve encore une partie du montage réalisé par ce collectionneur. Il est parfaitement identifié par le croquis qu'en fit Gabriel de Saint-Aubin lors de son passage dans la vente de la collection Mariette en 1775-176² (fig. 2).

Nous remercions Monsieur Eric Pagliano qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



118 Une Adoration des Rois en travers, peinte sur papier en griffaille, rehaussée de blanc. 12
BAGLIONE. (Jean, Chevalier)
119 S. Paul ressuscitant Eutique ; belle composition en hauteur, à la plume & à l'encre de la Chine. Et quatre autres Sujets de martyres, à la plume & à la sanguine. 100
BAGNADORE. (Petrus Maria) Venit. &



1. E. Pagliano, *L'Atelier de l'œuvre, Dessins italiens du musée Fabre*, Montpellier, musée Fabre, 2013, p. 229-234.
2. Sous la direction de P. Rosenberg, *La Vente Mariette, le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milan, 2011, non paginé.

BERNARDO CERVI
Modène, 1586 – 1630

6 *Apparition du Christ aux trois Maries, 1621*

Plume et encre brune, lavis brun, mise au carreau à la sanguine
270 x 130 mm

Né à Modène, Cervi se forme probablement dans sa cité natale avant de faire un séjour à Parme auprès de Bartolomeo Schedoni avant 1614. Sa formation se poursuit à Bologne auprès de Guido Reni dont il sera l'un des élèves favoris. De retour à Modène en 1621, il devient rapidement le peintre favori des ducs César, Alphonse III et François Ier d'Este, réalisant pour eux de nombreuses œuvres. En dehors de son activité pour la cour, Cervi réalisera également de nombreuses commandes pour les églises et couvents de Modène. Il lui revient également le mérite d'avoir fondé la première académie de dessin, sur le modèle de celle des Carrache, à Modène. Il meurt de la peste en 1630.

Sa première commande pour Modène est un ensemble de quatre tableaux destinés à entourer une *pala d'altare* commandée à Guido Reni pour la chapelle de la Résurrection de la cathédrale de Modène. Si le tableau de Reni, *Le Christ aux limbes*, est aujourd'hui perdu (détruit à Dresde en 1945), les œuvres de Cervi sont toujours conservées au Museo dell'Opera de la cathédrale de Modène. Notre dessin est préparatoire pour une de ces quatre œuvres, *L'Apparition du Christ aux trois Maries* (fig. 1). Ce dessin très fini, et mis au carreau, ne présente pas de différences notables avec la peinture, Cervi modifiant cependant légèrement le paysage dans le fond.

Les dessins de Cervi sont excessivement rares et quelques exemples sont conservés à la Galleria Estense de Modène. Nous savons cependant que Cervi a beaucoup dessiné et Vedriani rapporte en 1662 que Guido Reni disait de son élève après sa mort : « *passaranno centinaia di anni prima che Modena veda un'altro, c'habbia la felicità di Bernardo Cervi nel disegno* »¹.

Nous remercions Monsieur Daniele Benati qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. L. Vedriani, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modenesi...*, Modène, 1662, p. 116.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DIT IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologne, 1666

7 *Lucrèce*, vers 1638

Plume et encre brune
145 x 123 mm

PROVENANCE

Probablement Nicholas Lanier (Lugt 4698 et 4699)

Nathaniel Hone (Lugt 2793)

Marque de collection non identifiée à la croix potencée (Lugt 2904 ?)

En 1638, au fait de sa renommée, Guerchin obtient la commande d'un tableau représentant une figure en buste de Lucrece, la belle et vertueuse épouse de Collatinus qui, violée par un des fils du roi Tarquin, préféra la mort au déshonneur. Ce œuvre est aujourd'hui conservée dans une collection particulière (gérée par le Sir Denis Mahon Charitable Trust, fig. 1).

Avec son tracé impétueux et l'énoncé subtil des contrastes de lumière rendus par des hachures plus ou moins denses, notre dessin, inédit, est typique des œuvres graphiques réalisées par l'artiste dans la seconde moitié des années 1630. Il constitue la toute première pensée pour le tableau ; les premières idées de composition de Guerchin étant toujours tracées par l'artiste à la plume et à l'encre brune. Ensuite, l'artiste travaillait l'œuvre en gestation dans une sanguine. Dans le cas de la *Lucrece*, la sanguine est également conservée et se trouve aujourd'hui au Princeton University Art Museum.

Tant dans le dessin que dans la peinture, l'angle d'inclinaison de la tête de Lucrece et le modelé de ses traits sont rendus de manière très semblable mais ce qui différencie les deux œuvres, ce sont les gestes de l'héroïne et surtout son expression. Dans la peinture, Lucrece regarde vers le haut et son regard exprime la

résignation et le sacrifice. Dans notre dessin, elle regarde avec exaltation vers le côté gauche : ses sentiments de colère, de douleur et de crainte sont concentrés dans un regard fixe et lourd de reproches dirigé vers un point situé hors du papier

Nous remercions Monsieur Nicholas Turner, spécialiste de l'artiste, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



STEFANO VOLPI
Sienne, 1585 ? - 1642

8 *La Sainte famille dans l'atelier de saint Joseph, 1640*

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche
367 x 245 mm
Provenance : marque non identifiée H.D (Lugt 1300)

BIBLIOGRAPHIE

M. Ciampolini, « On Stefano Volpi as a Draftsman », *Master Drawings*, vol. 54, 2016-2, fig. 5, p. 238

Volpi se forme auprès d'Alessandro Casolani dont il devient l'un des principaux assistants. Après la mort de ce dernier, en 1607, il se lie avec les beaux-frères de son maître, Cristofano et Vincenzo Rustici et avec le fils de ce dernier, Francesco, dit Il Rustichino. Ensemble, ils reçoivent de nombreuses commissions pour les églises de Sienne, surtout après la mort prématurée du Rustichino en 1626.

En 1640, deux ans avant sa disparition, Volpi exécute sa dernière œuvre importante, le maître-autel de l'église de la Madonna del Soccorso à Montalcino dont le sujet est *La Sainte famille dans l'atelier de saint Joseph* (fig. 1). Pour cette commande, il existe au moins deux dessins préparatoires, ce qui est tout à fait exceptionnel pour l'artiste, dont on ne connaît que très peu de feuilles. Si une étude pour Dieu le père, conservée à la Biblioteca Comunale de Sienne¹, est une esquisse, notre feuille, très achevée, doit correspondre à un dessin de présentation pour le commanditaire. Dans le tableau, Volpi modifiera cependant légèrement les têtes et les mains des principaux protagonistes et ouvrira le fond sur un paysage urbain absent de notre dessin.



Nous remercions Monsieur Marco Ciampolini qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. M. Ciampolini, *op. cit.*, p. 239.

EUSTACHE LE SUEUR
Paris, 1617 - 1655

9 *Etude de tête d'homme, vers 1645*

Pierre noire sur papier bis

190 x 148 mm

En bas à droite, la lettre « O » à la plume et encre brune

Au verso, légère esquisse d'un profil, pierre noire et annotation au crayon bleu : *zurbaran*

Né en 1616 dans une famille d'artisans parisiens (le père était tourneur en bois), le jeune Eustache Le Sueur entre en apprentissage chez Simon Vouet. En 1645, Le Sueur quitte Vouet, est reçu maître et se marie : c'est l'époque des premières grandes commandes, notamment le décor de l'hôtel Lambert et la *Vie de Saint Bruno*, vingt-deux tableaux exécutés pour les Chartreux. Ces réalisations assurent la renommée de Le Sueur dans la capitale où il devint l'un des peintres les plus demandés, multipliant tableaux d'autel, décors profanes, cartons de tapisseries. Tournant le dos à Vouet, Le Sueur commence à méditer l'exemple de Raphaël et la leçon d'austérité de Poussin et élabore un style plus sévère et réfléchi. En 1648, il fait partie des douze « anciens » fondateurs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Notre dessin, inédit, doit être rapproché d'un tableau de Le Sueur faisant partie de la suite de Saint Bruno, *Raymond Diocrès parlant pendant ses funérailles* (Paris, musée du Louvre, fig. 1)¹. Peint en 1645, ce tableau fait partie des premières œuvres réalisées par Le Sueur au début de sa carrière autonome. Cette feuille est probablement une étude pour la tête de Raymond Diocrès que Le Sueur avait pensé, dans un premier temps, faire se relever tout en

parlant. Par la suite, il a peint Diocrès allongé et réalisé alors d'autres dessins préparatoires pour le même personnage comme une *Tête de vieillard regardant le ciel* (Paris, musée du Louvre, inv. 30710bis, album Le Sueur, folio 9), stylistiquement très proche de notre feuille².

Nous remercions M. Alain Mérot qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni généreusement de précieux éléments pour la rédaction de cette notice.



1. A. Mérot, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1987, n°37.

2. A. Mérot, *op. cit.*, n°D. 23.

STEFANO DELLA BELLA
Florence, 1610 - Florence, 1664

10 *Projet d'éventail avec les armes de la famille de Médicis, vers 1650*

Pierre noire et plume et encre brune
127 x 130 mm

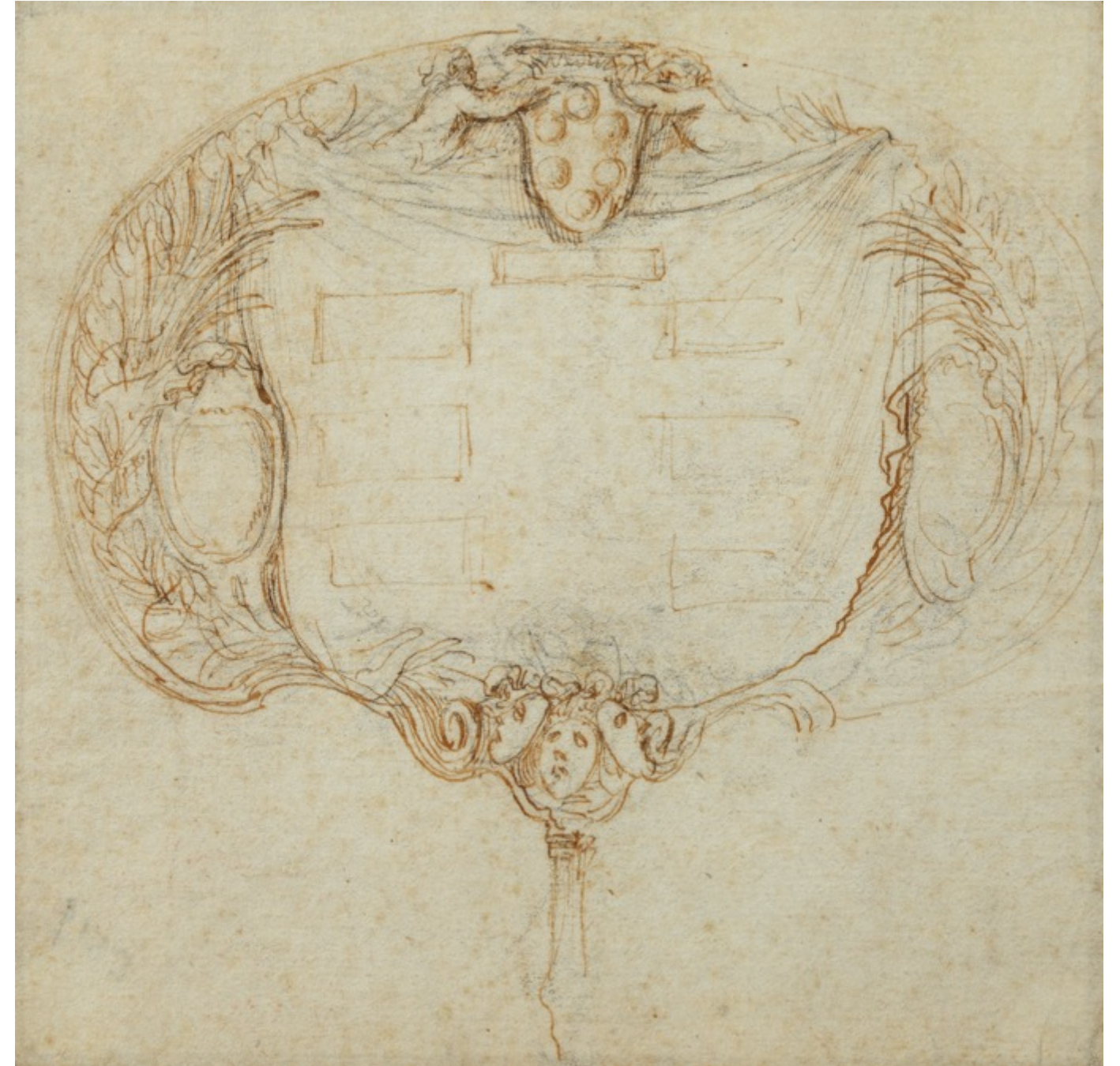
Né dans une famille d'artistes, Della Bella se tourne très jeune vers le dessin et l'estampe. Formé par Rémigio Cantagallina, il est très vite remarqué et apprécié par ses contemporains et obtient sans peine la protection des Médicis. Auteur de plus de mille estampes, dessinateur fécond et plein de verve, Della Bella est considéré aujourd'hui comme l'un des meilleurs artistes italiens du XVIIe siècle.

Après un long séjour à Paris (1639-1650) où, soutenu par Richelieu puis Mazarin, l'artiste s'attire les faveurs de la Cour et répond aux commandes des plus grands éditeurs parisiens, Della Bella regagne Florence pour gagner rapidement la faveur des Médicis. C'est par le biais du cardinal Giovan Carlo de' Medici, frère du grand-duc Ferdinando II, que Della Bella obtient alors une commande de l'*Accademia degli Immobili*, une société de nobles florentins fondée en 1648. Destinée à la pratique d'exercices de chevalerie mais également à la production de pièces de théâtre ou d'opéra dans lesquels se produisaient certains de ses membres, cette société était patronnée par le cardinal Giovan Carlo.

Les *Immobili* commandent à Della Bella un écran pour éventail (fig. 1)¹. Découpée et collée sur un carton, annotée du titre de la représentation et du nom des acteurs au centre, pourvue d'un manche, cette gravure faisant office d'éventail

était distribuée lors des représentations théâtrales. Et certainement jeté après usage, ce qui explique la rareté des épreuves de cette eau-forte. On connaît d'autres exemples de cette pratique dont la plus célèbre est l'éventail pour la fête de saint Jacques du 25 juillet 1619 sur l'Arno gravé par Jacques Callot.

On retrouve dans notre dessin les éléments de cette eau-forte : la même forme générale, les armes des Médicis dans le haut et la présence des trois masques, ici regroupés dans le bas du dessin. La présence sur notre dessin d'un manche ainsi que l'indication de rectangles au centre évoquant le texte permettent d'affirmer que notre dessin est la première pensée de Della Bella pour l'éventail de l'*Accademia degli Immobili*.



1. A. De Vesme et Ph. D. Massar, *Stefano della Bella, catalogue raisonné des gravures*, New York, 1971, n°81.

MICHEL I CORNEILLE
Orléans, vers 1603 – Paris, 1664

11 *Un groupe de femmes et d'enfants tournés vers la droite, vers 1660*

Pierre noire et rehauts de craie blanche, mise au carreau à la sanguine
374 x 417 mm

BIBLIOGRAPHIE

L.A. Prat, *Le Dessin français au XVIIe siècle*, Paris, 2013, p. 398

C'est en 1632 que Michel Corneille l'aîné intègre l'atelier de Simon Vouet. Reprenant dans un premier temps la manière baroque du maître, l'art de Corneille s'adoucit cependant rapidement. Cet atticisme s'affirme ainsi dans le *Saint Paul et Saint Barnabé refusant les honneurs divins à Lystres*, peint en 1644 comme May pour Notre-Dame. On doit aussi à Corneille des grands décors, sacrés et profanes, comme ceux que l'on peut voir encore à l'hôtel Amelot de Bisseuil, au château de Maisons-Laffite et à Saint-Nicolas-des-Champs.

La contribution de Corneille à la tapisserie parisienne des années 1650 semble avoir été très importante et il faut compter l'orléanais parmi les tout premiers cartonniers parisiens, avant la fondation des Gobelins en 1662. Cinq tentures « exécutées d'après ses desseins »¹ nous sont connues, dont la tenture de Tancrede et Clorinde, composée de huit pièces tissées par le lissier Raphaël de La Planche en 1661. Ici, Corneille illustre *La Jérusalem délivrée* du Tasse, nouvelle Énéide qui met en scène les Chrétiens menés par Godefroy de Bouillon en terre musulmane lors de la première croisade.

Notre dessin est une rare étude préparatoire – la seule étude de composition d'ensemble de l'œuvre graphique de l'artiste – pour la tapisserie intitulée *Clorinde délivre Olindre et Sophronie* (Château de Châteaudun, fig. 1). Injustement condamnés à mourir sur le bûcher pour avoir volé une image sacrée, Olindre et Sophronie sont secourus par la fière guerrière musulmane Clorinde qui va intercéder en leur faveur auprès de leur accusateur, le roi Saladin. Ici, Corneille étudie le groupe de femmes et d'enfants assistant sur la droite à la scène : ils sont chrétiens car, comme leur gestuelle l'indique, ils compatissent au sort des condamnés.



1. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1688, t. II, *Neuvième entretien*, p. 486.

DOMENICO MARIA CANUTI

Bologne, 1620 - 1684

12 *Représentation allégorique de la ville de Bologne, vers 1670*

Plume et encre brune sur préparation à la pierre noire, lavis brun
235 x 200 mm

Né Bologne, Canuti se forme dans cette ville auprès de l'Albane, de Guido Reni, du Guerchin et de Giovanni Andrea Sirani. Après un voyage à Rome entre 1646 et 1651, Canuti revient dans sa ville natale où il devient rapidement célèbre pour son habileté à réaliser de grands décors à fresque. Il devient ainsi l'un des pionniers de la peinture de plafond avec les décors du palais Pepoli Campogrande (1665-1669), étape marquante dans l'évolution de la peinture baroque bolonaise. Parmi les nombreux autres chantiers profanes ou religieux de Canuti, aussi bien à Bologne qu'à Rome, le grand œuvre de l'artiste sera celui du monastère et de l'église olivétaine de San Michele in Bosco où il travaille jusqu'à sa mort.

En 1672, Canuti est appelé à Rome où il restera cinq ans avant de revenir à Bologne. Mais, avant cet intermède romain, Canuti réalise au début des années 1670 un ensemble de dessins destinés à être gravés par son élève Giulio Cesare Venenti. Notre dessin doit ainsi être mis en rapport avec une de ces estampes, une rare *Représentation allégorique de la ville de Bologne* (fig. 1). Cette planche, probablement destinée à orner un livre, ne semble pas avoir été publiée et les épreuves en sont très rares¹.

On retrouve ici les principaux éléments de la composition de l'estampe : la ville de Bologne,

identifiée par les armes de la ville figurant sur le bouclier (visibles dans l'estampe), assise sur un trône, le fleuve Reno, qui coule dans cette ville, dans l'angle inférieur de la composition et un homme domptant un lion avec une ceinture.

Si la plupart des dessins de Canuti pour ces estampes sont des œuvres finies que Venenti devait suivre fidèlement, notre dessin, beaucoup plus libre et caractéristique du travail de Canuti avec sa plume fine légèrement rehaussée de lavis brun, doit être une première idée de composition.



1. S. Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore, catalogo generale*, Rimini, 1988, n°83, p. 221 ; A. Czere, « Nuovi disegni del Canuti », *Storia dell'Arte*, n°78, 1993, p. 162-176, ill. 14-15.

MICHEL II CORNEILLE

Paris, 1642 - 1708

13 *Jésus chez Marthe et Marie, vers 1680*

Plume et encre de Chine, sanguine sur papier bis
460 x 330 mm

PROVENANCE

Collection Hocedé (Lugt 2006)

Marquis Philippe de Chennevières (Lugt 2073)

Vente de sa collection, Paris, Hôtel Drouot, 4-7 avril 1900, probablement partie du n°91, adjugé à François Mathey

Theodor de Wyzewa (Lugt 1917)

Vente de sa collection, Paris, Hôtel Drouot, 21-22 février 1919, n°52

BIBLIOGRAPHIE

Ph. de Chennevières, « Une collection de dessins d'artistes français », *L'Artiste*, XVII, décembre 1896, p. 415

L.-A. Prat et L. Lhinares, *La collection Chennevières, Quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, n°857, p. 439, non localisé

Issu d'une famille de peintres célèbres, Michel II Corneille réalise à partir de 1663 de nombreuses peintures décoratives pour Versailles, le Grand Trianon ou Fontainebleau. A côté de son travail pour la cour, Corneille réalise des œuvres religieuses comme les scènes de la vie de saint Grégoire aux Invalides. Le peintre a laissé également beaucoup de dessins, variant et mêlant les techniques pour définir aussi bien l'ensemble d'une composition que certains détails ou figures isolées.

Autour de 1680, Corneille réalise le tableau *Jésus chez Marthe et Marie*, aujourd'hui conservé à l'Archevêché de Lyon (fig. 1). Cette composition a été préparée par différentes feuilles : citons une étude pour Marie à Munich, une étude de la composition avec reprise des têtes (localisation inconnue) et une étude finie, mise au carreau, à la sanguine (Stockholm, Nationalgalerie)¹.



Notre dessin dresse le projet d'ensemble le plus définitif, très proche de la peinture. Ce dessin témoigne d'un goût de l'artiste pour les travaux sur papier et surtout des foisonnantes recherches précédant la réalisation d'une œuvre.



1. Simon Vouet, *100 neuentdeckte Zeichnungen aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek*, Munich, 1991, n°97 ; Paris, Millon et Associés, 8 décembre 2010, n° 85 ; P. Bjurström, *French Drawings, Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Stockholm, 1976, n°333.

BENEDETTO LUTI

Florence, 1666 - Rome, 1724

14 *Dieu maudissant Caïn après la mort d'Abel, vers 1692*

Plume et encre brune, lavis brun

145 x 105 mm

Fils d'un artisan florentin, Benedetto Luti est l'élève d'Anton Domenico Gabbiani dans sa ville natale. Auprès de ce maître, il assimile parfaitement le style de Pierre de Cortone et de ses successeurs baroques. En 1690, Luti quitte Florence pour Rome, où il ne tarde pas à affirmer ses talents de peintre auprès des plus grands commanditaires. Considéré comme l'un des plus grands peintres romains, il entretient un grand atelier et exerce une influence considérable sur de plus jeunes artistes comme Pompeo Batoni, Carlè van Loo ou Giovanni Paolo Panini.

Luti est un peintre peu prolifique. Sans doute est-il plus connu aujourd'hui pour ses dessins au pastel, études de têtes et de bustes, remarquables de vivacité et d'aisance. Luti a également réalisé des dessins dans d'autres techniques mais ces derniers sont plus rares. Celui que nous présentons est préparatoire pour la première peinture réalisée par l'artiste peu après son arrivée à Rome, *Dieu maudissant Caïn*, pour le Cavalier Giovanni Niccolo Berzighelli de Pise (aujourd'hui à Kedleston Hall, collection du vicomte Scarsdale, fig. 1).

Luti semble avoir attaché un grand soin à la réalisation de cette peinture pour laquelle on connaît une étude complète de la composition, très achevée, de grand format et une étude pour le personnage de Caïn¹. Notre dessin semble être plutôt une première idée de composition, rapidement dessinée à la plume et encre brune. A l'époque de la réalisation de ce dessin, Luti est encore élève chez Maratti. Mais, dans le dessin, comme dans la peinture, l'art de Luti semble plus proche des grands maîtres du XVII^e siècle italien dont il pouvait admirer les œuvres dans les collections romaines.



1. Tous deux en collection particulière : lavis brun, sanguine et rehauts de blanc, 502 x 330 mm, marché de l'art anglais, 2002 et sanguine et lavis de sanguine, 152 x 112 mm, marché de l'art français, 2010.

NICOLAS LANCRET
Paris, 1690 - 1743

15 *Etudes d'un jeune enfant, vers 1720*

Sanguine
145 x 106 mm

Graveur de formation, Lancret se tourne ensuite vers la peinture pour se former auprès de Pierre Dulin et Claude Gillot. Dans l'atelier de ce dernier, il se lie avec Antoine Watteau avec lequel il va dessiner sur nature dans les environs de Paris. Rapidement, Lancret deviendra l'un des peintres de fêtes galantes les plus célèbres à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Comme Watteau, Lancret a multiplié les études d'après nature dont il se servait pour composer ses scènes galantes. L'essentiel de ces dessins a été réalisé à la sanguine que Lancret manie avec grâce et virtuosité comme dans cette étude. Ici, Lancret a fait poser une petite fille ou un petit garçon (les garçons portaient des robes dans leurs premières années) coiffé d'un chapeau à plume. C'est ce dernier élément qui semble avoir particulièrement intéressé l'artiste qui le représente trois fois.

Lancret, de quelques traits de sanguine, tantôt légers, tantôt gras et accentués, capture l'essentiel de son modèle. L'acuité avec laquelle l'artiste a réalisée cette étude témoigne de sa grande maîtrise du dessin et de l'importance accordées par cet artiste aux travail des

différentes figures venant ensuite habiter ses peintures. Notre jeune enfant au bonnet se retrouve ainsi sur la droite du tableau *Le Jeu de Colin-maillard* (Stockholm, Nationalmuseum, fig. 1)¹. Une figure assez proche est également présente sur la droite dans le tableau *Le Bal* (Postdam, château de Sans-Souci).

Nous remercions Mme Mary Tavener Holmes qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni généreusement de précieux éléments pour la rédaction de cette notice.



1. M. Tavener Holmes, *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, 1991, n°7, p. 72-73.

Jean-Marc NATTIER

Paris 1685 – 1766

16 *Thalie, muse de la Comédie et Melpomène, muse de la Tragédie, vers 1739*

Pierre noire et légers rehauts de craie blanche

178 x 378 mm

PROVENANCE

Santiago Arcos y Ugalde, peintre (1852-1912)

Fils du portraitiste Marc Nattier, Jean-Marc se forme auprès de son père puis de Jean-Baptiste Jouvenet avant d'entamer une carrière de portraitiste, auprès du Régent et de la famille d'Orléans dans un premier temps, puis à la cour de Louis XV à partir de 1748. Héritier de Rigaud et de Largillière, Nattier sait manier le réalisme et la fantaisie, déguisant parfois ses sujets en personnages mythologiques. Il est, avec Perronneau et Quentin de la Tour, l'un des plus grands portraitistes du XVIIIe siècle.

En 1739, Nattier réalise une paire de dessus-de-porte représentant *Thalie, muse de la Comédie* (fig. 1) et *Terpsichore, muse de la Danse* (San Francisco, The Fine Arts Museum)¹, sans que l'on connaisse exactement l'identité du commanditaire (il pourrait s'agir, mais sans certitude, de Jean-Philippe d'Orléans, dit le Chevalier d'Orléans, fils naturel du Régent, pour le décor du Palais du Temple). Ces muses ont parfois été identifiées, mais sans preuve, comme des portraits d'actrices (Sylvia Balletti en Thalie, Melle Clairon en Melpomède).

Notre dessin, inédit, constitue la première idée pour ce décor. A gauche, on retrouve la muse de la Comédie avec un masque dans la main gauche, tandis que de la droite, elle brandit une trompette, un attribut qui sera supprimé dans le tableau. Au fond à droite, on distingue les

personnages de théâtre (Pierrot, Scaramouche) que l'on retrouvera dans la peinture. A droite, Nattier a dessiné la muse de la Tragédie tenant un poignard et une couronne. Pour une raison inconnue, il change ensuite d'avis et le tableau définitif représentera la muse de la danse.

On retrouve dans ces deux esquisses la forme chantournée qui est exactement celle des tableaux (mis au carré par la suite). Typique de l'art graphique de Nattier qui affectionne particulièrement le jeu de craies sur des papiers teintés, notre feuille, par sa datation précise, ajoute un jalon précieux pour la compréhension de l'activité graphique du peintre dont les œuvres sur papier sont rares.



1. X. Salmon, *Jean-Marc Nattier*, Versailles, 1999-2000, n°23 et 24, p. 115-116.

FRANÇOIS BOUCHER
Paris, 1703 - 1770

17 *Étude d'homme soufflant dans une trompe et étude de main, 1739*

Sanguine et rehauts de craie blanche
170 x 214 mm, détourné dans la partie supérieure
Annoté en bas à droite : *F. Boucher f.*

PROVENANCE

Probablement collection du marquis de Calvière
Vente de sa collection, Paris, 5 mai 1779 et jours suivants, partie du n° 393

Pour décorer la Petite Galerie, au deuxième étage des appartements du roi à Versailles, Louis XV commande, entre 1735 et 1739, une série de neuf tableaux réalisés par de Troy, Lancret, van Loo, Paroccel et Boucher. Par son sujet violent et exotique, cette série des *Chasses exotiques* dites aussi *Chasses en pays étrangers* tient une place exceptionnelle dans les décors des appartements royaux de Versailles. Dernière de la série, la *Chasse au crocodile* (Amiens, musée de Picardie, fig. 1) est commandée à Boucher en 1739. Pour une commande aussi importante, Boucher a sûrement réalisé plusieurs dessins préparatoires, pour la plupart perdus aujourd'hui. Jusqu'à présent, nous ne connaissons qu'une *Académie d'homme*, un dessin à la sanguine préparatoire pour une des figures de gauche (Stockholm, Nationalmuseum)¹.

Notre dessin, exécuté dans la même technique de sanguine rehaussée de craie blanche, est préparatoire pour le chasseur turc soufflant de la trompe, placé à l'extrême gauche du tableau. Sur la droite de notre dessin, se trouve également une main tenant un bâton qui est une étude pour un des personnages tuant le crocodile et placé dans la gauche du tableau. Remarquable par son schématisme puissant et

son graphisme vigoureux et dépouillé, notre dessin séduit d'emblée par son économie de moyens. La vivacité du regard du personnage dont on peut sentir la peur devant la sauvagerie du crocodile blessé à mort est particulièrement frappante.

Nous remercions Madame Françoise Joulie et Monsieur Alastair Laing qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. X. Salmon, *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, Amiens-Versailles, 1996, n° 32, p. 96-99.

GIOVANNI AGOSTINO RATTI

Savone, 1699 – Gênes, 1775

18 *Immaculée conception entourée de franciscains, vers 1740-1745*

Pierre noire, pinceau et lavis d'encre de Chine

567 x 414 mm

Annoté à gauche : *queste il disegno / di Volto del Coro de / Padri di Fran^{co} di Casale / monferato qual dipinti / insieme col di Gio Battista / Natali Prospectiva / Gio Agostino Ratti Pittore / nel 17..*

Annoté en bas : (...) / *trinitas conceptum / Virginis operatur / (...) archi(...)* / *ex lit : de Virginus B. Maria Virgo.*

Né à Savone, Ratti se forme à Rome auprès de Benedetto Luti entre 1716 et 1720. De retour dans sa ville natale, Ratti entame une carrière de peintre religieux, réalisant plusieurs décors pour des établissements de la ville. A côté de ces grandes commandes, l'artiste, s'il réalise également des décors éphémères pour des fêtes, s'applique surtout, avec l'intention de se renouveler, à la décoration de majoliques dont la ville est un centre important de production. Installé à partir de 1751 à Gênes, Ratti y poursuit avec succès son activité de décorateur d'églises et de palais.

Vers 1745, Ratti est appelé à Casale Monferrato, dans le Piémont, où durant quelques années, il décore les plafonds des principaux palais de la ville, du palais Gozzani di Treville à celui d'Ardizzone ou di Magnacavallo. Durant cette période, il est aussi amené à intervenir sur la voûte du chœur de l'église San Francesco. Cité par Luigi Lanzi en 1809 puis par Tomaso Torteroli en 1847¹, ce décor, réalisé en collaboration avec Giovan Battista Natali (1698-1768), peintre de *quadratura*, a disparu avec la destruction de l'église.

Notre dessin constitue donc la seule trace de ce décor représentant *L'Immaculée conception entourée de franciscains*. Il nous montre l'art de fresquiste de l'artiste, inspiré par la peinture de Maratti et celle de son maître Luti. Les annotations portées sur la feuille montre que celle-ci devait être attachée au contrat de la commande entre le couvent et l'artiste. Malgré son état fragmentaire dans la partie supérieure, cette feuille constitue donc un témoin essentiel d'un grand décor baroque disparu.

Nous remercions Monsieur Piero Boccardo et Madame Mary Newcome Schleier qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, tome III, p. 287-288 ; T. Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona, 1847, p. 132.

LORENZO DE FERRARI
Gênes, 1680 - 1744

19 *Enée*, 1743-1744

Pierre noire
765 x 470 mm

Dans ses *Vies* d'artistes génois, le peintre et biographe Carlo Giuseppe Ratti considérait Lorenzo De Ferrari comme l'un des *migliori pittori* de la cité. Né à Gênes en 1680, fils du peintre Gregorio De Ferrari et petit-fils de Domenico Piola, Lorenzo se forme auprès de son père dont il devient le principal collaborateur. Il participe ainsi, entre 1715 et 1726, à la décoration de l'église Santa Croce de Gênes. Après la disparition de son oncle Paolo Gerolamo Piola en 1724 puis celle de son père en 1726, Lorenzo assumera seul la direction de la Casa Piola, l'important atelier familial. Il exécute alors de nombreux décors aussi bien pour les églises génoises comme le Gesù, San Sebastiano, San Carlo ou Santa Maria della Visitazione que pour les palais Brignole-Durazzo, Grimaldi, Doria ou Saluzzo-Granello. La commande de décorations pour la cathédrale de San Lorenzo, à l'occasion de la canonisation de Caterina Fieschi Adorno célébrée par Clément XII en 1736, témoigne de la grande considération que De Ferraro avait parmi ses concitoyens. L'artiste qui ne s'était jamais marié, portait toujours l'habit clérical et était surnommé l'abbé De Ferrari.

Le dernier et le plus illustre travail de De Ferrari est sans conteste la décoration de la galerie du Palazzo Carrega-Cataldi aujourd'hui Chambre de Commerce de Gênes, Via Garibaldi. Cette

galerie, surnommée la Galleria Dorata pour la richesse de ses stucs dorés réalisés par Diego Carlone sur des dessins de Lorenzo, a été réalisée vers 1743-1744 par De Ferrari à la demande du marquis Giambattista Carrega et constitue aujourd'hui un des plus beaux exemples d'art baroque italien. Au plafond, une fresque consacrée à *L'Olympe* ; sur les parois, l'*Histoire d'Enée* développée dans deux lunettes et quatre médaillons se faisant face. Les deux lunettes, parties peintes les plus importantes, représentent *Enée aux sources du Tibre* et *Enée et l'olivier sacré*. Dans cette dernière composition (fig. 1), De Ferrari a peint le héros troyen recevant des mains de sa mère Vénus le rameau d'olivier sacré qui doit lui servir à sortir des Enfers où il va rencontrer l'âme de son père défunt.



De Ferrari a soigneusement préparé ses compositions par des dessins à la pierre noire. Nous connaissons dix dessins pour la fresque de l'Olympe et trois feuilles pour la lunette d'Enée aux sources du Tibre – dont une *Etude de naïade s'élançant vers la gauche* conservée au musée du Louvre (fig. 2). Notre éblouissant dessin, d'une taille inhabituelle, est donc, jusqu'à présent la seule étude connue pour la seconde lunette, *Enée et l'Olivier sacré*. Ici, le héros troyen est représenté debout, revêtu d'une cuirasse, casqué, une épée sur le flanc gauche ; il lève la main droite pour saisir le rameau d'olivier. Cette figure élégante est enveloppée de draperies agitées par le vent. Notre fascinant dessin appartient à la pleine maturité de l'artiste,



caractérisée par la grâce baroque et la sûreté des lignes à la pierre noire rehaussée de craie blanche.



1. Pour l'Olympe : cinq dessins au Palazzo Rosso à Gênes, deux à l'Accademia ligustica di Belle Arti, deux en collections particulières et une étude d'ensemble au Art Chicago Institute ; pour *Enée aux sources du Tibre*, un dessin au Palazzo Rosso à Gênes, un au musée du Louvre et une étude d'ensemble en collection particulière (voir E. Gavazza, *Lorenzo de' Ferrari*, Milan, 1965, p. 104-106, fig. 87-92 et 95 ; B. Brejon de Lavergnée, « A Drawing by Lorenzo de Ferrari in the Louvre » ; L. Turcic, « Le dessin à Gênes du XVIe au XVIIIe siècle », *Master Drawings*, XXIII-XXIV, 2, 1985-1986, p. 229-231 et 242-246 et M. Newcome, « Addenda to Lorenzo de Ferrari's Late Draughtsmanship », *Master Drawings*, XXV, 2, 1987, p. 156-158).

JEAN II RESTOUT

Rouen, 1692 – Paris, 1768

20 *Étude de tête d'homme, vers 1747*

Pierre noire et rehauts de craie blanche
268 x 250 mm

Issu d'une grande famille de peintres dont l'activité s'étend sur plusieurs générations, Jean Restout le jeune reçoit un premier enseignement de son père à Rouen, puis, à l'âge de quinze ans, va à Paris où il intègre l'atelier de son oncle Jean Jouvenet. Dès les années 1720, il développe une grande clientèle religieuse et sera un des artistes les plus appréciés de son temps. Gravissant les échelons successifs de l'Académie de Peinture et de sculpture, il en sera directeur puis chancelier en 1761. Son enseignement et ses œuvres, visibles dans de nombreuses églises parisiennes, influenceront toute une génération de jeunes artistes français.

Pour le concours de 1747, Restout peint *Alexandre malade recevant le breuvage du médecin Philippe* (Amiens, musée de Picardie, fig. 1)¹. Dans cette peinture, l'artiste représente un épisode célèbre de l'histoire d'Alexandre rapportée par plusieurs auteurs antiques. Le Macédonien, souffrant d'une mystérieuse maladie alors même qu'il était en campagne contre Darius, est mourant. Les médecins ne s'entendant pas sur la résolution à prendre, seul Philippe propose un remède. Or Alexandre vient de recevoir une lettre de son général Parménion l'avertissant que Philippe a été corrompu par Darius pour l'empoisonner. Alexandre, gardant malgré cela sa confiance en Philippe, avale d'un trait le breuvage que lui apporte ce dernier, tout en lui tendant la lettre.

Notre *Étude de tête d'homme*, tournée vers la gauche, est très proche du visage d'Alexandre dans le tableau de Restout. Le regard vers le haut, la gorge dénudée, l'indication d'une draperie sur l'épaule droite du personnage renvoient de manière assez précise à la figure d'Alexandre couché dans son lit dans le tableau d'Amiens. Avec sa liberté d'exécution, ses ombres appuyées par des hachures espacées revenant sur un travail d'estompe, sa figure de profil aux cheveux flottants et la souplesse des drapés, notre feuille est typique des œuvres de la maturité de Restout et constitue un apport significatif à l'œuvre graphique de l'artiste.

Nous remercions Mme Christine Gouzi qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. C. Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, 2000, n°P136, p. 283.

GIUSEPPE ZOCCHI

Florence, 1711 - Florence, 1767

21 *Le Triomphe de David, 1758*

Huile sur papier

523 x 375 mm

PROVENANCE

H.W. Campe, Leipzig (Lugt 1391)

Cachet de collection illisible accompagné des initiales P.B.C. tracées au pinceau

Fils d'un manœuvre florentin, Zocchi est remarqué très jeune par le marquis Andrea Gerini qui le prend sous sa protection et l'envoie étudier à Rome, Bologne, Milan et Venise. Ces voyages ont un but, la réalisation d'un ouvrage de vues de Florence à la manière des vénitiens, comme Marco Ricci, Michele Marieschi ou Canaletto. En 1744, la *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, réalisée d'après des dessins de Zocchi gravés par les meilleurs graveurs italiens, paraît à Florence. La diffusion immédiate, large et prolongée, contribuera à la renommée européenne de leur auteur. Après 1750, le succès de Zocchi comme peintre de *vedute* et de décors muraux lui vaut de recevoir une charge prestigieuse : celle qui consiste à fournir les modèles d'une série de tableaux destinés à être traduits en marqueterie de pierres dures dans la célèbre manufacture grand-ducale des pierres dures (*Opificio delle Pietre Dure*).

Pour qui connaît les peintures de Zocchi, notre huile sur papier surprend au premier abord. Mais l'œuvre de Zocchi ne se limite pas à ses *vedute* : il a également été fresquiste, décorateur et peintre d'histoire. Pour preuve un

spectaculaire *Triomphe de David* aux effets scénographiques, peint à Venise en 1749 sur une commande du marquis Gerini, aujourd'hui en collection privée¹. Cette scène a été reprise quelques années par Zocchi dans notre huile sur papier, destinée à être gravée par Francesco Bartolozzi pour les *Storie dell'Antico Testamento*, éditées à Venise en 1758 par Giuseppe Wagner (fig. 1).



1. A. Tosi, *Inventare la realtà, Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Florence, 1997, p. 118.

ENTOURAGE DE JEAN-BAPTISTE DESHAYS DE COLLEVILLE

Rouen, 1729 - Paris, 1765

22 *Vénus et Iapyx soignant Enée blessé, vers 1760*

Sanguine et lavis d'encre brune, mis au carreau à la pierre noire
395 x 292 mm

PROVENANCE

marque non identifiée (Lugt 2658)

Iapyx, fils du troyen Iasos, reçu d'Apollon le don de guérir les hommes par la vertu salutaire des plantes. Virgile, dans l'Énéide (chant XII, vers 391-402), raconte qu'ayant été appelé au chevet d'Enée, dangereusement blessé, Iapyx reste impuissant. Mais Vénus, mère d'Enée, touchée par la souffrance de son fils, aide alors le

médecin qui réussit à guérir le héros. Ce sujet, rarement représenté, a été traité dans un tableau conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux (fig. 1). Notre feuille constitue l'étude préparatoire d'ensemble pour ce tableau qui semble proche de l'art de Jean-Baptiste Deshayes.



POMPEO BATONI

Lucques, 1708 – Rome, 1787

23 *Polyphème, 1761*

Sanguine sur très légère mise au carreau

267 x 183 mm

Signé en haut à droite : *Pompeo Batoni*

C'est d'un grand personnage influent, le bailli de Breteuil, que Batoni reçoit la commande, en 1760, d'un tableau d'histoire, *Polyphème, Acis et Galatée* (fig. 1)¹. Un an plus tard, son ami Laurent Pêcheux sera chargé de réaliser un pendant, *Hercule confiant Déjanire au centaure Nessus pour passer le fleuve Evénos* (Turin, Galleria Sabauda). Les aventures du cyclope Polyphème et de Galatée sont relatées par le poète grec Théocrite dans son *Idylle* – et reprises par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Barbu et hirsute, le géant est amoureux de la belle nymphe de la mer, mais celle-ci lui préfère le berger sicilien Acis. Polyphème, les ayant surpris ensemble, tue son rival en l'écrasant sous un rocher. Galatée change alors le sang d'Arcis en une rivière portant son nom en Sicile.

Notre dessin est une étude pour la figure de Polyphème brandissant la pierre qui va écraser Acis. Ce qui intéresse ici Batoni est l'étude de la morphologie du modèle et l'expression de la tension nécessaire pour brandir à bout de bras un poids important, parfaitement rendue par un délicat réseau de hachures plus ou moins fortes. Notre étude est typique des études faites dans l'atelier de l'artiste, d'après de jeunes modèles. L'attitude trouvée et étudiée en atelier, Batoni ne modifiera plus, dans son tableau, que

la tête de Polyphème pour le rendre barbu, tout en ajoutant une draperie pour cacher sa nudité. Notre feuille semble être le seul dessin préparatoire connu actuellement pour le tableau de Stockholm. L'annotation « Pompeo Batoni » que l'on peut lire en haut à droite se retrouve dans de nombreuses feuilles de Batoni, comme dans l'*Étude d'homme nu (Antiochus)* du Snite Museum of Art, University of Notre Dame, South Bend, et doit probablement être une signature.



1. A. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works*, éd. Edgar Peters Bowron, New York, 1985, p. 281-282, n°237, ill. 220.

HUGUES TARAVAL

Paris, 1729 - 1785

24 Jeune femme agenouillée, les mains jointes sous le menton, 1783

Pierre noire et sanguine, rehauts de craie blanche

290 x 200 mm

Annoté ou signé en bas à gauche : *Taraval*

PROVENANCE

Atelier de l'artiste, probablement la vente de l'atelier, Paris, 20 mars 1786, n° 82 ou 83

Acquis par les Goncourt avant 1857 pour 8 francs

Edmond et Jules de Goncourt (Lugt 1089)

Vente de la collection Goncourt, Paris, 17 février 1897, n° 310

Acquis à cette vente par Bailly pour 215 francs

BIBLIOGRAPHIE

Ph. B., *Recueil de 112 photographies tirées par la maison Braun d'après 113 dessins de la collection Goncourt*, Paris, 1879, n° 95

E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, tome 1, p. 159-160

M. Sandoz, « Hugues Taraval », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1972 (1973), p. 245, n° F et p. 244, cité aux n° 191 et 192

E. Launay, *Les Frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, 1991, n° 333, p. 475, repr.

C'est en 1783 que le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, commande à Taraval *Le Sacrifice de Noé au sortir de l'Arche*, œuvre destinée aux collections royales (Paris, cathédrale Sainte-Croix-des-Arméniens, fig. 1).

Cette œuvre compte parmi les plus belles réalisations de l'artiste et sera unanimement salué par la critique lors de son exposition au Salon de 1783. Une commande aussi prestigieuse a dû être préparée par Taraval par de nombreux dessins. On n'en connaît plus aujourd'hui que deux, une *Etude de femme agenouillée, les bras levés* (Beverly Farms, collection Horvitz) et notre *Etude de femme agenouillée, les mains jointes sous le menton*, destinée à préparer la figure féminine placée à l'extrême droite et au premier-plan de la composition. La souplesse du trait de fusain, les lignes fines tracées à la sanguine comme les rehauts de craie blanche rendent à merveille ici la palpitation des chairs.

Notre étude, emplie de spontanéité, de naturel et de grâce, compte parmi les plus belles – et rares – feuilles de l'artiste : les Goncourt – qui acquièrent cette œuvre dès 1857 – ne s'y trompèrent pas.



GAETANO GANDOLFI
Bologne, 1734 – 1802

25 *La Contenance de Scipion, 1787*

Sanguine et rehauts de craie blanche
285 x 425 mm

Avec son frère Ubaldo et son fils Mauro, Gaetano Gandolfi a dominé la vie artistique à Bologne et en Emilie-Romagne durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Après une formation à l'école de l'Accademia Clementina de Bologne, Gaetano Gandolfi connaît le succès dès 1756, à l'âge de vingt-deux ans. En 1760, il passe une année à Venise où il est marqué par l'art des Tiepolo avant de revenir à Bologne qu'il ne quittera plus, à l'exception d'un voyage à Paris et Londres en 1788. Une de ses premiers projets décoratifs importants fut la fresque *Les quatre Eléments* pour une plafond au Palazzo Odorici, peinte en collaboration avec Serafino Barozzi. Parmi les commandes les plus marquantes de sa carrière, on peut citer celle des très grandes *Noces de Cana* pour le réfectoire du couvent de San Salvatore (Bologne, Pinacoteca Nazionale) ou le décor de la coupole de Santa Maria della Vita (1776-1779). Tout au long de sa vie, l'artiste a joué un rôle fondamental à l'Accademia Clementina où il a été professeur de dessin.

Dans les dernières années de sa carrière, Gandolfi est amené à peindre, pour des collectionneurs privés, des tableaux de chevalet

à sujets historiques ou mythologiques. C'est ainsi qu'il réalise en 1787 pour le marquis Raffaello Albicini de Forli une grande peinture représentant la *Contenance de Scipion* (Forli, Cassa dei Risparmi, fig. 1)¹. Le sujet est tiré d'un épisode légendaire décrit par Tite-Live (*Ab Urbe condita*, livre XXVI, vers 26-50) : après la prise de la ville punique de Carthago Nova (Carthagène en Espagne) par Scipion l'Africain au printemps de l'année 209 avant J.-C., le général romain se voit offrir par quelques soldats une jeune princesse d'une exceptionnelle beauté comme prise de guerre.



1. D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, p. 392, n° 179.

Au père de la jeune femme qui apporte une rançon pour obtenir la libération de sa fille, Scipion répond en libérant celle-ci tout en donnant la rançon comme dot pour les noces de la jeune femme avec le chef celte Alucius. Cette scène est un *exemplum virtutis* célèbre, illustration presque parfaite du triomphe de la vertu sur le désir et la cupidité. De ce fait, il a été particulièrement apprécié par les artistes néo-classiques désireux de réaliser une nouvelle peinture d'histoire au langage dépouillé, monumental et réfléchi.

Gandolfi s'est penché sur ce thème à deux reprises : une première fois en 1784, dans une toile de très grand format réalisée pour le marquis Giacomo Marescotti Berselli de Bologne (aujourd'hui conservée à la Pinacoteca Nazionale de cette ville) et une seconde fois trois ans plus tard pour la version conservée à Forlì. Si la première version donnée par Gandolfi est encore très spectaculaire et baroque, la

version de 1787 offre une interprétation plus mesurée du sujet, en accord avec l'esprit de son temps. Dans notre dessin, comme dans la peinture achevée, la composition est centrée sur le père et sa fille, tandis qu'à gauche les serviteurs amènent la rançon et qu'à droite se tiennent Scipion et les romains.

Malgré quelques différences de détail dans les fonds, notamment dans le bateau à droite ou les soldats à gauche, il est probable que notre œuvre soit plus un *ricordo* du tableau de Forlì qu'une étude préparatoire. En 1787 en effet, Gandolfi est un artiste reconnu et ses dessins, aussi bien à la pierre noire qu'à la sanguine, sont très appréciés des collectionneurs. Notre *Contenance de Scipion*, d'un format exceptionnel et d'une grande force, pourrait bien avoir été conçu pour l'un de ceux-ci.



LUIGI SABATELLI

Florence, 1772 – Milan, 1850

26 Étude de têtes et de torse, vers 1801

Plume et encre brune

215 x 275 mm

Signé ou annoté en bas à gauche : *Sabatelli*

Annoté au dos : *La Peste di Firenze*

Considéré comme un des artistes les plus importants du néo-classicisme italien, Sabatelli se forme à Florence, Rome et Venise. A partir de 1808, Sabatelli s'installe à Milan où il est nommé professeur à l'Académie de Brera. S'il se dédie dans un premier temps au dessin et à l'estampe, il se tourne rapidement vers le grand décor et réalise de nombreuses fresques ou tableaux pour les églises et palais lombards.

Très tôt, les dessins à la plume de Sabatelli sont admirés par ses contemporains et souvent gravés lors de son séjour romain (1789-1794). Fort de cette expérience, Sabatelli décide, à son retour à Florence en 1801, de réaliser une eau-forte spectaculaire, au format inusité – 645 x 885 mm. Il choisit alors d'illustrer le *Decameron* de Boccace et notamment la scène introductive où l'écrivain décrit les scènes d'horreur vécues à Florence en 1348 lors de la grande peste noire. Nous savons par Gaetano Sabatelli, fils de l'artiste et son biographe, que cette estampe, intitulée *La Peste a Firenze dal Boccaccio descritta*, est achevée le 5 janvier 1802 (fig. 1)¹. Elle est aujourd'hui considérée comme la plus importante estampe réalisée par Sabatelli et les épreuves en sont très rares.

Pour une œuvre aussi importante, l'artiste a travaillé pendant un an et aurait, toujours selon

Gaetano, réalisé une centaine de dessins préparatoires, perdus pour la plupart à l'exception d'une trentaine, essentiellement des études de nus, en partie conservés à la Galleria nazionale d'Art Moderna de Rome².

Notre dessin, inédit, constitue donc une découverte importante pour comprendre la genèse de *La Peste a Firenze*. Ici, Sabatelli exécute quatre croquis de têtes et de bustes : trois de ces croquis se retrouvent – inversés du fait de l'impression du cuivre – dans la partie inférieure de l'estampe qui montre l'ensevelissement des corps des pestiférés dans une fosse commune. L'utilisation très précise de la plume dans une technique ressemblant à celle de la gravure est typique du style de Sabatelli.



1. G. Sabatelli, *Cenni biografici sul Cav. Prof. Luigi Sabatelli*, Milan, 1900, p.12.

2. *Luigi Sabatelli (1772-1850) : disegni preparatori per l'incisione dal titolo « La Peste di Firenze dal Boccaccio descritta »...*, Milan, Compagnia del Disegno, novembre-décembre 1978.

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

La Bassée, 1761 – Paris, 1845

27 *Etude de jeune fille, vers 1804*

Pierre noire, lavis gris et rehauts de craie blanche
302 x 152 mm

BIBLIOGRAPHIE

E. Breton et P. Zuber, *Louis Léopold Boilly, catalogue raisonné*, Paris, 2020, n° 600D, p. 624

EXPOSITION

Boilly, 1761-1845, un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, Lille, musée des Beaux-Arts, 1988-1989, n° 33, p. 102-103

Originaire du Nord de la France, Louis-Léopold Boilly s'installe à Paris en 1785 et y exécute très tôt de petites scènes galantes ou moralisatrices à la facture délicate. Il expose au Salon de 1791 à 1824, et jouit d'une grande faveur sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Ses œuvres sont accueillies avec un grand enthousiasme, car elles reflètent les attirances de l'époque à la fois pour l'héroïsme des grands tableaux d'histoire et l'intimisme des petites scènes de la vie quotidienne. Portraitiste prolifique, il est également l'un des premiers artistes à avoir pratiqué la lithographie.

En 1804, Boilly expose au Salon *Les Galeries du Palais-Royal* (détruit en 1871, la composition est connue par une répétition en grisaille, 1809, Paris, musée Carnavalet, fig. 1). La scène prend place dans la galerie Montpensier du Palais-Royal. Lors de son exposition, cette peinture suscite une critique très vive à l'égard de l'artiste, ce dernier bravant la morale en s'attachant à décrire ce qui était devenu un lieu de prostitution renommé.

La jeune fille représentée ici se situe à gauche de la scène : accompagnée d'une amie, elle répond à un galant derrière la grille clôturant une arcade

de la galerie. Par rapport au tableau du musée Carnavalet, sa coiffure est différente mais elle arbore la même robe aux manches ballonnantes. Jouant habilement et avec une grande sobriété de son crayon, Boilly se concentre sur les plis de la robe, leur conférant un relief quasi-sculptural qu'il souligne discrètement de rehauts de blanc et de lavis gris.

Nous remercions MM. Etienne Breton et Pascal Zuber qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



ANICET CHARLES GABRIEL LEMONNIER

Rouen, 1743 - Paris, 1824

28 Etude pour le portrait de Jean-Antoine Chaptal, vers 1804-1808

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier bleu

Au verso, *Etude de portrait d'homme assis*, fusain sur papier bleu

270 x 255 mm

PROVENANCE

Atelier de l'artiste

Par descendance, collection particulière

Paris, galerie Hahn, 1994

Paris, collection particulière

Elève de Jean-Baptiste Deschamps à Rouen puis de Joseph-Marie Vien à Paris, Lemonnier construira sa carrière de peintre d'histoire entre ces deux villes. Sous la révolution, il est chargé à Rouen de sélectionner les œuvres d'art destinées au musée des Beaux-Arts. Son tableau le plus célèbre, peint en 1812 pour l'impératrice Joséphine, *Une Soirée chez madame Geoffrin* (Château de Malmaison), est basé sur ses souvenirs, Lemonnier ayant fréquenté durant sa jeunesse le salon de cette fameuse femme d'esprit.

En 1794, Lemonnier obtient le titre de peintre-dessinateur de la nouvelle Ecole de Médecine. A ce titre, il réalise les portraits des professeurs de l'école, dont celui de Chaptal (Faculté de Médecine de Paris, volé en 2005). Jean-Antoine Chaptal, comte de Chanteloup (1756-1832), se forme à la médecine à Montpellier avant de se tourner vers la chimie. Sa renommée est surtout due aux applications qu'il fit de la chimie dans l'industrie et il donne son nom à la chaptalisation, procédé permettant d'augmenter par sucrage la teneur en alcool des vins. Homme politique, il est ministre de l'Intérieur sous Napoléon entre 1801 et 1804.

Le portrait de Chaptal, commandé en 1804 mais terminé seulement en 1808, est préparé par un premier dessin, une étude de la tête du modèle, conservé aux Beaux-Arts de Paris (inv. PM 1689). Notre feuille concerne l'élaboration de l'attitude du savant que l'artiste ébauche rapidement au fusain rehaussé de craie blanche. Le verso est probablement une étude pour le portrait d'un autre professeur de médecine peint à la même époque (Sabatier, Thouret, Fourcroy ou Corvisart).

Nous remercions Mme Anne Drouzaglet qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



ANTOINE-PIERRE MONGIN

Paris, 1761 – Versailles, 1827

29 *Bivouac de l'empereur Napoléon Ier près du château d'Ebersberg, le 4 mai 1809*

Plume et encre de chine, lavis brun et rehauts de gouache blanche

397 x 590 mm

Titre au crayon en bas au centre et annoté en bas à droite *Dessin de Taunay*

PROVENANCE

Alfred Beurdeley (Lugt 421)

Vente de sa collection, Paris, Hôtel Drouot, 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 1920, n° 398

Prince Murat

EXPOSITION

Centennale de l'Art Français, Paris, 1900, n° 1328 (attribué à Taunay)

Centennale de l'Art Français à Saint-Petersbourg, 1812-1912, Saint-Petersbourg, Institut Français, 1912, n° 611 (attribué à Taunay)

Exposition d'art français, tableaux, dessins et sculptures de l'école française du XIXe siècle, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 15 mai-16 juin 1918, n° 210 (attribué à Taunay)

Après une formation à l'Académie royale et auprès de Noël Hallé, Gabriel-François Doyen et François-André Vincent, Mongin commence à exposer au Salon à partir de 1791. Fin observateur, excellent gouachiste et aquarelliste, il travaillait beaucoup d'après nature, recherchant notamment ses motifs au jardin de Bagatelle. Son corpus connu se compose essentiellement de dessins et de lithographies, technique qu'il fut parmi les premiers à employer en France, ainsi que de grands papiers peints à décor de paysages panoramiques réalisés pour la manufacture de Jean Zuber.

En 1809, l'Autriche soutenue par l'Angleterre s'oppose à nouveau à Napoléon. Celui-ci cherche rapidement à marcher sur Vienne mais il se heurte aux troupes autrichiennes placées sous la direction de l'archiduc Charles. Le 22 avril, la bataille d'Eckmühl se termine par une victoire des français et la route vers Vienne est

ouverte. Pendant que Napoléon avec le gros des troupes avance le long du Rhin, Masséna le devance et rencontre à Ebersberg l'armée commandée par le général Hiller qui cherche à rejoindre l'archiduc Charles pour défendre Vienne. Masséna attaque frontalement Hiller et réussit à le mettre en déroute mais au prix de grandes pertes et Napoléon taxera cette journée du 3 mai de « sottise ».



Après la bataille d'Ebersberg, Napoléon peut cependant rejoindre rapidement Vienne où il pénètre le 12 mai. L'affrontement final entre les deux armées aura lieu à Wagram les 5 et 6 juillet 1809 et débouchera sur le traité de Vienne : l'Autriche perd les provinces illyriennes, annexées au royaume d'Italie, paye une forte indemnité de guerre et doit accepter que l'archiduchesse Marie-Louise épouse l'Ogre.

Quelques semaines après la bataille, dans le cadre de la commande de 1809 retraçant « les principaux événements de la dernière campagne » d'Autriche, Vivant Denon commande deux peintures pour commémorer l'événement, une *Combat et prise de la ville d'Ebersberg, le 3 mai 1809* à Nicolas-Antoine Taunay¹ et un *Bivouac de Napoléon Ier près du château d'Ebersberg, le 4 mai 1809* à Mongin. Terminé l'année suivante, ce dernier tableau, montrant Napoléon recevant le lendemain de la

bataille une députation de notables de la cité venus implorer sa clémence, est exposé au Salon de 1810 (fig. 1)².

Notre dessin est très probablement le dessin de présentation destiné à obtenir l'approbation de Denon. La composition générale est la même que dans la peinture de Versailles et de nombreux détails, comme les soldats au premier plan à droite ou à gauche, sont identiques dans les deux œuvres. Cependant, on peut noter des différences au niveau de la forme des tentes et surtout de la topographie des lieux, le château d'Ebersberg étant situé tout à côté du bivouac dans le dessin et nettement plus éloigné dans la peinture définitive. On peut penser que ces corrections ont été suggérées à Mongin par des personnes ayant été présentes sur les lieux, comme Vivant Denon lui-même.



1. Aujourd'hui conservé au musée national des châteaux de Versailles et Trianon, inv. MV1562 (C. Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay*, Paris, 2003, n°P 564).

1. Aujourd'hui conservé au musée national des châteaux de Versailles et Trianon, inv. MV1563 (C. Constans, *Musée national du Château de Versailles, Les Peintures*, Paris, 1995, tome 2, n°3664).

PIERRE-CLAUDE-FRANÇOIS DELORME
Paris, 1783 - 1859

30 *Héro et Léandre, vers 1815*

Aquarelle
210 x 160 mm

Après une formation dans l'atelier d'Anne-Louis Girodet, Delorme gagne Rome au début du XIXe siècle. Là, il réalise *Le Mort d'Abel*, sa première œuvre exposée au Salon (Montpellier, musée Fabre). Rentré en France et soutenu par son maître, il entame une carrière de peintre d'histoire, obtenant de l'Etat la commande de nombreuses œuvres (*Hector adressant des reproches à Pâris*, 1824, Amiens, musée de Picardie). A partir de 1820, Delorme collabore aux chantiers de rénovation des églises parisiennes (chapelle de la Vierge à Saint-Gervais-Saint-Protais, coupole de Notre-Dame-de-Lorette). Sous Louis-Philippe, il est amené à participer à la transformation du château de Versailles avec *La Fondation du Collège royal par François Ier*.

Prêtresse d'Aphrodite, Héro réside à Sestos, sur la rive européenne de l'Hellespont tandis que son amoureux Léandre habite à Abydos, sur la rive asiatique. Toutes les nuits, celui-ci traverse le détroit à la nage, guidé par une lampe qu'Héro allume en haut de la tour où elle vit. Mais lors d'un orage, la lampe s'éteint et Léandre s'égaré dans les ténèbres. Lorsque la mer rejette son corps le lendemain, Héro se suicide en se jetant du haut de sa tour. C'est la phase heureuse de cette légende amoureuse que Delorme illustre dans un grand tableau exposé au Salon de 1814 (aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Brest, fig. 1) : Léandre embrasse Héro qui lui verse des parfums sur les cheveux. Le détail de la chambre au fond, avec le lit, exprime assez clairement la suite de l'aventure.

Notre dessin très fini, présentant de très légères différences avec le tableau (dans le pavement au sol ou la position de la lyre au fond notamment) doit être un *ricordo* exécuté par l'artiste devant le succès obtenu par le tableau au Salon. C'est probablement l'œuvre qui a servi au graveur Jean-Nicolas Laugier pour réaliser une estampe au burin publiée en 1816. L'effet insolite du clair-obscur, la délicatesse de la facture, l'élégance dansante des attitudes rappellent que Delorme, spécialiste de sujets mythologiques et religieux, fut l'élève préféré de Girodet.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

La Bassée, 1761 – Paris, 1845

31 *La Fête du grand-père, vers 1818*

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon noir

308 x 430 mm

Annoté en bas à gauche : *L. Boilly 1808*

PROVENANCE

Peut-être Paris, Hôtel Drouot (*Cabinet de Mr. D.L.V.*), 12 décembre 1864, n°857

BIBLIOGRAPHIE

Peut-être H. Harrisse, *L.L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe ; sa vie et son œuvre*, Paris, 1898, p. 182, n°1159

E. Breton et P. Zuber, *Louis Léopold Boilly, catalogue raisonné*, Paris, 2019, n°854 D, p. 703-704

Originaire du Nord de la France, Louis-Léopold Boilly s'installe à Paris en 1785 et y exécute très tôt de petites scènes galantes ou moralisatrices à la facture délicate. Il expose au Salon de 1791 à 1824, et jouit d'une grande faveur sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Ses œuvres sont accueillies avec un grand enthousiasme, car elles reflètent les attirances de l'époque à la fois pour l'héroïsme des grands tableaux d'histoire et l'intimisme des petites scènes de la vie quotidienne. Boilly a peint de nombreuses scènes de genre, souvent anecdotiques et parfois moralistes, conjuguant avec beaucoup de talent l'influence des maîtres hollandais et le raffinement caractéristique de l'esthétique de son époque. Portraitiste prolifique, il est également l'un des premiers artistes à avoir pratiqué la lithographie.

A l'instar de Greuze, Boilly a réalisé plusieurs intérieurs rustiques où des groupes de personnages illustrent une forme de retour au

calme et au bonheur après les années de guerre liées à la Révolution et à l'Empire. En 1818, il réalise ainsi deux pendants, *La Fête du grand-père* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antiqua, fig. 1) et *La Fête de la grand-mère* (collection particulière)¹. Dans un logement campagnard, une famille se regroupe autour de ses anciens pour boire à leur santé tandis que les enfants embrassent leur ancêtre. On ignore l'origine de ces œuvres qui ont très probablement été conçues en pendants mais très vite séparées.



1. E. Breton et P. Zuber, *op. cit.*, n°856 P et 857 P.

La Fête du grand-père a cependant été soigneusement étudiée par Boilly dans deux dessins préparatoires. Notre dessin constitue la première pensée tandis qu'une seconde étude préparatoire (collection particulière)¹, plus achevée, servira directement à la réalisation du tableau.

Dans notre dessin, Boilly met en place la composition générale : le grand-père à gauche, quatre hommes - dont un militaire - à droite, une femme assise à l'avant et une autre se tenant debout derrière le doyen. Quatre jeunes enfants entourent la table : leur position sera revue dans la peinture de manière à faire respirer la composition et à séparer les personnages en deux groupes. L'idée principale, très originale, de centrer la composition sur l'ensemble des

verres levés en l'honneur du grand-père, est déjà trouvée. Le geste des hommes sur la droite, aux bras tendus, n'est pas sans rappeler le fameux tableau de David, *Le Serment des Horaces* et pourrait constituer, de la part de Boilly, un clin d'œil à la peinture d'histoire. Boilly s'est concentré ici avant tout sur le groupe des personnages et leurs liens, laissant de côté le décor. Il démontre ainsi à nouveau comment, en quelques traits, il sait saisir avec finesse l'émotion dans une scène de la vie quotidienne.

Nous remercions MM. Etienne Breton et Pascal Zuber qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



1. E. Breton et P. Zuber, *op. cit.*, n°855 D.

TOMMASO SEBASTIANI

Actif à Rome et à Florence entre 1810 et 1830

32 *Le Jeune Michel-Ange montrant à Laurent le Magnifique une tête de satyre, 1822*

Plume et encre brune, lavis brun sur préparation à la pierre noire

167 x 237 mm

Très peu d'éléments biographiques sont conservés sur Tommaso Sebastiani qui travaille entre Rome et Florence durant la période néo-classique. En 1822, il présente à l'exposition des beaux-arts de Florence un grand tableau représentant *Le Jeune Michel-Ange montrant à Laurent le Magnifique une tête de satyre*¹. Alors acquise par le collectionneur arétin Ranieri Bartolini, cette toile est aujourd'hui conservé au Museo Statale d'Arte Medievale e moderna d'Arezzo (fig. 1). Notre dessin est une étude d'ensemble, préparatoire pour ce tableau.

Lorsqu'il arrive à Florence à l'âge de 10 ans, Michel-Ange entre en apprentissage dans l'atelier de Ghirlandaio. Mais il quitte rapidement cet atelier pour rejoindre le sculpteur Bertoldo di Giovanni. Celui-ci, après une formation auprès de Donatello, était devenu le « conservateur » de la collection de sculptures antiques rassemblées par les Médicis et dans les jardins de la place San Marco à Florence. Dans cet endroit, Laurent le Magnifique avait établi une sorte d'école d'art, mettant en présence les antiques, des maîtres et

des jeunes avides d'apprendre d'une manière informelle. Ici se place une anecdote citée par Ascanio Condivi, le biographe de Michel-Ange et illustrée par Sebastiani. Dans les jardins de San Marco, Michel-Ange avait sculpté une tête de faune. Laurent venant à passer par là, fit remarquer au jeune artiste que le faune, malgré son grand âge, avait encore toutes ses dents. Alors Michel-Ange fit sauter, d'un coup de ciseau, l'une des dents du faune. Laurent apprécia à la fois l'art et l'attitude du jeune homme et cela serait à la suite de cet événement qu'il prit Michel-Ange sous sa protection².



1. « Accademia delle Belle Arti, Esposizione del mese d'ottobre 1822, in occasione del Concorso triennale », *Antologia*, tome VIII, Florence, 1822, p. 384-385.

2. A. Condivi, *The Life of Michel-Ange*, trad. A. Sedgwick Wohl, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 10-12.

CHARLES MEYNIER

Paris, 1763 - 1832

33 *Le Philosophe Bias rachetant les esclaves, vers 1825*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche

410 x 630 mm

Annoté en bas à droite : *L. David*

PROVENANCE

Atelier de l'artiste

Vente de l'atelier, Paris, 26 novembre-4 décembre 1832, partie du n°35

Peut-être collection du graveur Pierre-Alexandre Tardieu

Vente de sa collection, Paris, 11 novembre 1844, n°7

BIBLIOGRAPHIE

I. Mayer-Michalon, « Charles Meynier (1763-1832), supplément au catalogue raisonné. Seconde partie », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n°17, 2020, n°33, p. 118-119

Elève de François-André Vincent, proche de David, Gérard et Gros, Charles Meynier est un des protagonistes de la peinture française, des années révolutionnaires au retour des Bourbons. Après un séjour en Italie raccourci par les événements révolutionnaires, Meynier se fait connaître du public à partir de 1795 avec des scènes d'histoire et des portraits. Considéré comme l'un des principaux décorateurs de l'époque néo-classique, il fournit en 1806, à la demande de Vivant-Denon, les modèles des reliefs sculptés de l'arc de triomphe du Carrousel.

chevaliers de l'ordre de Malte a été de parcourir les côtes d'Afrique pour y racheter sur les marchés d'esclaves les chrétiens faits prisonniers. Par ailleurs, l'amiral Sydney Smith, ancien adversaire de Bonaparte à Saint-Jean-d'Acre, fonde à Paris dès le début de la Restauration la société des anti-pirates, devenue ensuite la société des chevaliers libérateurs des esclaves blancs en Afrique, destinée à mettre un terme à l'esclavage des victimes de la piraterie dans les états barbaresques. Chateaubriand est l'un de ses membres et Meynier ne peut l'ignorer.

Sujet fort rare dans l'iconographie classique, *Le Philosophe Bias rachetant des esclaves* est tiré de Diogène Laërce. Bias, philosophe célèbre de l'Antiquité, naît dans l'opulence mais fait le plus noble usage de sa richesse. Des filles de la Messénie, ayant été prises par des pirates, sont rachetées par ce grand homme qui les renvoie auprès de leurs parents après les avoir dotées. Pour antique qu'il soit, le sujet nous ramène à un thème chrétien. En effet, tout au long du XVIIIe siècle, l'une des principales fonctions des



Notre dessin constitue une étude préparatoire au *Bias rachetant les esclaves*, un tableau que la mort du peintre laisse inachevé, où la composition n'était que dessinée sur la toile, à l'exception du centre, unique partie peinte. Un tableau dont le souvenir se maintient par un fragment, aujourd'hui coupé en deux morceaux (collection particulière) et une esquisse (Paris, commerce d'art, fig. 1). Pour cette composition, Meynier exécute plusieurs études préparatoires, mentionnés dans le catalogue de la vente après décès de l'artiste sous le numéro 35 : « Trois forts beaux dessins à la sépia, rehaussés de blanc ; pensées du tableau que faisait M. Meynier quand la mort l'a surpris. Ces compositions sont d'un style élevé, et les figures d'une grande pureté de dessin. » Notre dessin est l'un de ces trois dessins.

Notre feuille est donc une étude préparatoire, élaborant tout à la fois une version intermédiaire et décisive. Intermédiaire, dans la mesure où la composition finale la remanie et s'en écarte. Mais décisive parce que si le lieu décrit dans la version définitive devient moins minéral et plus encombré de figures, l'invention des principaux personnages, dès notre dessin, se trouve parfaitement réalisée. Dans chacun des dessins on voit ces mêmes groupes de la mère recueillant dans ses bras son enfant presque

évanouie, des retrouvailles du père et de la fille, et des pirates assis comptant leurs gains. D'une version à l'autre, peut-être en raison de l'inflation relative du nombre des figures, s'observe une moindre attention portée au rendu des sentiments, une moindre qualité aussi dans le traitement des visages.

Sur notre dessin, au centre de la composition, au milieu d'une esplanade formant promontoire face à la mer, face aux navires d'où viennent de débarquer les prisonnières, se dresse le philosophe, une bourse de pièces à la main. Par sa pose comme par sa position au sein des groupes de figures, Bias départage les protagonistes et éclaire l'histoire. Les bons sont à sa droite, sur l'axe de son regard, il s'agit des parents retrouvant leurs filles perdues. Les mauvais sont à sa gauche et presque ignorés de lui, des pirates comptant les rançons à peine versées. Au second plan l'on observe d'autres jeunes filles, pour le moment, toujours captives.

Nous remercions Mme Isabelle Meyer-Michalon qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



FRANÇOIS, BARON GÉRARD
Rome, 1770 – Paris, 1837

34 *Portrait de Sosthène de La Rochefoucauld, deuxième duc de Doudeauville, 1826*

Pierre noire et rehauts de craie blanche
182 x 142 mm

PROVENANCE

Donné par Gérard à un de ses élèves
Donné par celui-ci au Dr. Pigeaux
Hazlitt, Gooden & Fox, 1989

EXPOSITION

Nineteenth Century French Drawings, Londres, Hazlitt, Gooden & Fox, 1989, n°3, p. 8-9

Portraitiste de talent, Gérard n'abandonna pas pour autant la peinture d'histoire, comme en témoigne *Le sacre de Charles X à Reims, le 29 mai 1825* commandé par le roi un an après l'évènement (Versailles, musée du Château, fig. 1). Pour cette célébration du renouveau monarchique, le peintre choisit de représenter le moment de l'intronisation, lorsque l'archevêque de Reims, Jean-Baptiste de Latil, ayant lancé son « Vivat Rex in aeternum », le roi, assis sur son trône, donne l'accolade au dauphin, le duc d'Angoulême. Fortement inspirée de la toile de David sur un sujet comparable, cette œuvre monumentale et ambitieuse fut mal reçue par la critique. Elle fut endommagée lors des journées révolutionnaires de 1830.

Louis François Sosthène, vicomte de La Rochefoucauld-Doudeauville (1785-1864) était un proche du duc d'Artois dont il devient aide

de camp en 1814. Devenu roi, Charles X nomme Sosthène de la Rochefoucauld en 1824 directeur des Beaux-Arts, poste qu'il occupera jusqu'en 1830. C'est à ce titre qu'il est amené à choisir le baron Gérard pour la commande de la représentation du sacre de 1825. Pour le remercier, Gérard placera le duc de Doudeauville dans l'angle inférieur droit de l'œuvre. Notre feuille est le dessin préparatoire pour cet figure.



INDEX

Baglione, Giovanni	5	Lemonnier, Anicet Charles Gabriel	28
Batoni, Pompeo	23	Le Sueur, Eustache	9
Bedoli, Girolamo Mazzola	2	Luti, Benedetto	14
Boilly, Louis-Léopold.	27, 31	Meynier, Charles	33
Boucher, François	17	Mongin, Antoine-Pierre	29
Canuti, Domenico Maria	12	Nattier, Jean-Marc	16
Cervi, Bernardo	6	Il Parmigianino	1
Corneille, Michel I	11	Ratti, Giovanni Agostino	18
Corneille, Michel II	13	Restout, Jean II	20
De Ferrari, Lorenzo	19	Sabatelli, Luigi	26
Della Bella, Stefano	10	Sebastiani, Tommaso	32
Delorme, Pierre-Claude-François	30	Taraval, Hugues	24
Ecole française	22	Vanni, Francesco	4
Gandolfi, Gaetano	25	Volpi, Stefano	8
Gérard, François	34	Zocchi, Giuseppe	21
Il Guerchino	7	Zuccaro, Federico	3
Lancret, Nicolas	15		



GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

8, rue d'Alger · 75001 Paris

Tél. 01 40 20 90 51 · 06 08 97 33 58

contact@galerieterrades.com · www.galerieterrades.com