

# *Chefs-d'œuvre*

du J. Paul Getty Museum

DESSINS



*Chefs-d'œuvre*  
*du* J. Paul Getty Museum

DESSINS





*Chefs-d'œuvre*  
*du* J. Paul Getty Museum

DESSINS

Los Angeles  
THE J. PAUL GETTY MUSEUM



Frontispice :

HANS BOL

Flamand, 1534–1593

*Paysage avec l'histoire de Vénus et  
d'Adonis* [détail]

Gouache avec rehauts dorés sur vélin

92.GG.28 (voir no. 56)

Au J. Paul Getty Museum :

Christopher Hudson, *Éditeur*

Mark Greenberg, *Directeur éditorial*

Benedicte Gilman, *Responsable éditorial*

Suzanne Watson Petralli, *Responsable fabrication*

Charles Passela, *Photographe*

Texte pour les écoles italienne, française, espagnole et britannique rédigé par Nicholas Turner ;  
texte pour les écoles allemande et suisse, hollandaise et flamande rédigé par Lee Hendrix

Conçu et réalisé par Thames and Hudson, Londres,  
et publié en collaboration avec le J. Paul Getty Museum

Traduit de l'anglais par Christiane Di Mattéo

© 1997 J. Paul Getty Museum  
1200 Getty Center Drive  
Suite 1000  
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-440-8

Reproductions en couleurs de CLG Fotolito, Vérone, Italie

Imprimé et relié à Singapour par C.S. Graphics

# SOMMAIRE

AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR	6
NOTE AU LECTEUR	7
ÉCOLE ITALIENNE	8
ÉCOLES ALLEMANDE ET SUISSE	54
ÉCOLES HOLLANDAISE ET FLAMANDE	70
ÉCOLE FRANÇAISE	84
ÉCOLE ESPAGNOLE	116
ÉCOLE BRITANNIQUE	120
INDEX DES ARTISTES	128



## AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR

Ce livre offre une sélection des quelque cinq cents dessins que contient le Getty Museum, chacun d'entre eux ayant été acquis au cours des quinze dernières années. Une telle rapidité d'expansion mérite une explication.

J. Paul Getty décéda en 1976, léguant à son musée un patrimoine inattendu s'élevant à sept cents millions de dollars. La collection d'art de Getty – installée dans sa demeure à Malibu et ouverte au public en 1954, puis transférée vingt ans plus tard à la villa romaine qu'il avait fait construire tout spécialement – était l'expression de ses goûts personnels et restait limitée dans son étendue : elle comprenait des antiquités classiques, des meubles et des objets d'art décoratif français, et des peintures européennes, mais aucun dessin. En 1981, il parut évident aux administrateurs (qui envisageaient également de nouveaux programmes dans le domaine des bourses d'études, de la préservation et de l'enseignement qui devaient être entrepris par le Getty Trust) que les collections du Musée pouvaient non seulement être consolidées mais aussi diversifiées. Lorsque le célèbre dessin à la sanguine de Rembrandt intitulé *Femme nue avec un serpent* (n° 62) fut mis aux enchères, George Goldner, historien d'art et collectionneur de dessins occupant le poste de responsable des archives photos du Musée, persuada le conseil d'administration d'en faire l'achat. Les administrateurs donnèrent leur accord et suivirent ses conseils pour plusieurs douzaines d'autres acquisitions. À ma prise de fonctions en 1983, nous établîmes un poste de conservateur et un département des Dessins; George Goldner passa toute une décennie à rassembler les éléments d'une collection, déployant à cet effet dynamisme et perspicacité. Il fut remplacé par Nicholas Turner, dont les achats depuis 1993 ont renforcé et diversifié la collection.

Les dessins étaient un choix tout naturel pour le Getty Museum. Ils entretiennent un lien logique avec nos peintures et nos sculptures, et parce qu'un grand nombre d'excellents dessins demeuraient encore la propriété de collectionneurs privés, nous avons la possibilité de constituer un ensemble remarquable. Les dessins étant la forme d'art la plus directe, ils ont un attrait inhabituel pour le public des musées. Leur caractère spontané les rend plus accessibles, ainsi que le fait que la plupart d'entre nous ont peiné en faisant l'expérience du dessin.

Cette collection vise à représenter les différentes écoles de dessin européen jusqu'à 1900, grâce à des exemples de la meilleure qualité. En 1981, peu nombreux étaient ceux qui auraient pensé qu'une telle réussite était possible. Les ventes des collections des résidences de campagne anglaises telles que Chatsworth (en 1984 et 1987) et Holkham (en 1991) représentèrent une aubaine. En revanche, le marché en général a continué à s'appauvrir et les raretés extraordinaires, caractéristiques des années 1980, sont aujourd'hui une denrée rare. À l'heure actuelle, étant donné qu'il est plus difficile de

trouver de beaux dessins anciens, le centre d'intérêt de la collection s'est quelque peu reporté sur les exemples des dix-huitième et dix-neuvième siècles.

La collection est publiée dans le cadre d'une série de catalogues : le volume 1, par George R. Goldner, assisté par Lee Hendrix et Gloria Williams, en 1988 ; le volume 2, par George R. Goldner et Lee Hendrix, assistés par Kelly Pask, en 1992 ; le volume 3, par Nicholas Turner, Lee Hendrix et Carol Plazzotta, en 1997. Le volume 4 est en cours de préparation.

Le texte du présent ouvrage a été rédigé par Nicholas Turner et Lee Hendrix, à qui je souhaite exprimer mes chaleureux remerciements.

Au moment où j'écris ces lignes, on est en train de terminer une galerie destinée à accueillir des expositions régulières de la collection de dessins, dans le Musée du Centre Getty, à l'ouest de Los Angeles, qui va ouvrir ses portes à la fin de 1997. On a également prévu des expositions de dessins sur prêt. Mais avant tout, nous espérons que tous les lecteurs qui feront la découverte des dessins à travers ce livre viendront voir les originaux.

JOHN WALSH  
Directeur

## NOTE AU LECTEUR

Dans les dimensions, la hauteur précède la largeur ; le diamètre est abrégé (Diam).

Liste des abréviations des références des catalogues :

Cat. I = George R. Goldner et al. *European Drawings*, vol. 1. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988.

Cat. II = George R. Goldner et Lee Hendrix. *European Drawings*, vol. 2. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992.

Cat. III = Nicholas Turner, Lee Hendrix et Carol Plazzotta. *European Drawings*, vol. 3. *Catalogue of the Collections*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.



1 ANDREA MANTEGNA  
Italien, vers 1431–1506  
*Étude de quatre saints : Pierre,  
Paul, Jean l'Évangéliste, et Zeno*

Plume et encre brune, traces de  
sanguine sur le livre tenu par  
saint Zeno  
19,5 x 13,1 cm  
Cat. I, no. 22 ; 84.GG.91



On trouve ces quatre saints dans l'aile gauche du triptyque de la *Vierge à l'Enfant avec des saints*, plus connue comme "le Retable de San Zeno", peint par Mantegna en 1456–1459 pour le maître-autel de l'église San Zeno, à Vérone, où il est encore. C'est l'un des plus grands retables de la Renaissance, et il marque un tournant important dans l'histoire de la peinture qui passe de la fin du gothique au nouveau style. Les figures des trois panneaux sont unifiées par un même décor architectural : un pavillon ouvert sur le côté et surmonté par une lourde corniche dont les pilastres aux décorations élaborées occupent ce qui semble être un espace vide situé au-dessus des figures. Les profils des bases des colonnes sont visibles dans les coins inférieurs du cadre.

La relation des figures avec le format d'ensemble représente l'une des différences de composition les plus importantes entre le dessin et la peinture, et elle révèle que l'artiste caressait l'idée de regrouper ses figures sur la gauche afin d'aménager une ouverture sur la droite plutôt que de les répartir de façon égale sur toute la surface, comme c'est le cas dans le résultat final.

Mantegna compte parmi les plus grands maîtres de la Renaissance en Italie du Nord. Il était particulièrement absorbé par ce renouveau des arts et des lettres qui affectait alors la plus grande partie de l'Italie sous l'influence des modèles classiques. Ses derniers tableaux sont imprégnés de cette fascination nouvelle pour le passé classique.

Comme pour les numéros 8–9, 11–13, 16, 20, 22, 51, 59, 61 et 63, ce dessin appartenait auparavant aux ducs de Devonshire à Chatsworth House, en Angleterre (voir la marque de collection *D*, surmontée par une petite couronne ducale, qui apparaît dans le coin inférieur droit de cette feuille et sur la plupart des autres dessins).

## 2 LÉONARD DE VINCI

Italien, 1452–1519

*Études pour l'Enfant Jésus  
avec un agneau*

Plume et encre brune et pierre noire

21 x 14,2 cm

Cat. II, no. 22 ; 86.GG.725



Léonard fit probablement ce dessin pour la préparation d'un tableau de la Vierge à l'Enfant avec saint Jean, qui est à présent perdu mais que l'on connaît grâce à des copies, dont l'une se trouve à l'Ashmolean Museum, à Oxford. Trois des études sur la feuille présente ont été faites à l'encre, tandis que trois autres ont été ébauchées à la pierre noire. La grande variété de croquis représentant le même groupe de figures révèle la minutie d'approche de l'organisation de ses compositions. Léonard, qui était gaucher, inscrivit le dessin en haut et au verso de la feuille avec l'écriture en miroir qui lui était caractéristique, c'est-à-dire en écrivant à l'envers.

Léonard fut le génie le plus universel de la Renaissance italienne : il n'était pas seulement artiste, mais également musicien, scientifique, inventeur et penseur. Il se classe probablement parmi les plus grands artistes de toute l'histoire de l'art européen occidental, grâce à sa prodigieuse puissance d'observation et à sa considérable aisance technique dans toute une variété de médias.

Il naquit près de Vinci, en Toscane, et il fut formé à Florence, où il débuta sa carrière, avant d'aller à Milan (1481–1499). Il retourna à Florence en 1500 et y demeura, avec des interruptions, jusqu'en 1506 ; c'est probablement au cours de cette période qu'il fit ce dessin.



3 FILIPPINO LIPPI  
Italien, 1457/58–1504  
*Deux Études de jeune homme nu,  
et autres études*

Pointe de métal, avec rehauts de blanc,  
sur papier préparé en gris  
27,1 x 17,4 cm  
Cat. III, no. 25 ; 91.GG.33 verso



Ancêtre du crayon de graphite moderne, la pointe de métal est un médium exigeant, mais qui permet une grande délicatesse de touche. On l'utilisait fréquemment au quinzième et au seizième siècles en Italie et aux Pays-Bas (voir, par exemple, le no. 11). Le fond, généralement composé de poudres d'os mélangées à un liant à base d'eau, était teinté et brossé de façon régulière sur le papier afin de procurer une surface rugueuse qui pouvait recevoir les traits de la pointe. Comme c'est le cas dans cet exemple, on appliquait avec le pinceau des rehauts de blanc de Chine. La sensibilité du matériau le rendait pratique pour le dessin d'après nature.

Le peintre florentin Filippino Lippi fut formé par Sandro Botticelli, dont l'utilisation rythmique des traits exerça une forte influence. Ici, la grâce des poses de la figure et le traitement décoratif des tentures ont la même force d'expression que certaines des dernières peintures de l'artiste, qui ont des effets dramatiques et même excentriques.

Les études de ce jeune nu furent probablement faites en préparation pour la figure de saint Sébastien que l'on trouve dans l'une des dernières œuvres de Lippi, le retable intitulé *Scènes de la vie de saint Sébastien, saint Jean-Baptiste, et saint François* (Gênes, Palazzo Bianco), datant de 1503, l'une de ses dernières œuvres.

4 FRA BARTOLOMMEO  
(Baccio della Porta)  
Italien, 1475–1517  
*La Madone et l'Enfant Jésus  
avec des saints*

Pierre noire, avec quelques traces de  
rehauts de blanc  
37,4 x 28,2 cm  
Cat. I, no. 5 ; 85.GB.288



À quelques différences près, ceci est une étude pour le retable en monochrome non achevé du Museo di San Marco, à Florence. On avait commandé cette peinture à Fra Bartolommeo en 1510 pour l'exposer au milieu de l'un des longs murs de la Sala del Gran Consiglio du Palazzo Vecchio, à Florence, la chambre du concile de la République florentine. Elle devait séparer les pendants muraux de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Bataille de Cascina*, qui avaient été commandés respectivement à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, bien que la peinture de Léonard soit la seule à jamais avoir été commencée. Fra Bartolommeo approfondit sa composition dans un certain nombre d'études préparatoires, dont celle-ci est l'une des plus splendides et des plus achevées.

Fra Bartolommeo renonça brièvement à la peinture en 1500 pour devenir moine dominicain, mais il retourna à sa vocation en 1504.

- 5 MICHEL-ANGE  
BUONARROTI  
Italien, 1475–1564  
*La Sainte Famille avec l'enfant  
saint Jean-Baptiste (Repos pendant  
la fuite en Égypte)*  
Pierre noire, sanguine, plume et encre  
brune, sur une esquisse tracée au stylet  
28 x 39,4 cm  
Cat. III, no. 29 ; 93.GB.51

Au cours de sa longue carrière, Michel-Ange traita le sujet de la Vierge à l'Enfant à de nombreuses reprises, que ce soit en peinture, en sculpture, ou en dessin. Il a choisi ici de représenter une variante inhabituelle de ce thème, qui n'est pas particulièrement reliée à la Bible, et dans laquelle l'enfant Baptiste et deux anges rejoignent la Sainte Famille, lors d'une halte au cours de leur fuite en Égypte. L'effet sculptural du groupe central composé de la Vierge et des deux enfants est atteint grâce au mélange des différents médias utilisés les uns sur les autres – esquisse au stylet, pierre sanguine et ensuite noire, plume et encre brune – mais également grâce à des hachures et à des contre-hachures modulées avec délicatesse (ombres). Le travail de la plume en particulier montre le dynamisme du processus créateur de l'artiste et l'ampleur des changements qu'il apporta à son dessin alors que ses idées prenaient forme. Ceci est particulièrement évident dans la tête de la Vierge, qui est rendue à la fois en train de regarder vers le bas sur la gauche et vers le haut sur la droite.

On a daté le dessin aux alentours de 1530. On n'en connaît pas la destination, mais il se pourrait que ce soit une esquisse pour un bas-relief en marbre. La composition suggère certainement l'utilisation de ce médium, avec son groupe central manifestement plus en relief que les figures situées sur les flancs. Le motif de la Vierge donnant le sein à l'Enfant Jésus est présent dans une sculpture de Michel-Ange se trouvant à la chapelle Médicis de Florence, commande sur laquelle il travaillait à l'époque.

Michel-Ange est l'une des personnalités les plus remarquables de l'histoire de l'art européen, unique dans la suprématie qu'il exerça dans quatre fonctions : en tant que sculpteur, peintre, architecte et artisan. Il étudia à Florence ; entre 1496 et 1501, il vécut à Rome, où il sculpta la *Pietà* en marbre pour la basilique Saint-Pierre. En 1508, le pape Jules II lui commanda de peindre la voûte de la chapelle Sixtine, la chapelle privée des papes au Vatican, une œuvre pouvant probablement être considérée comme le plus grand chef-d'œuvre de la peinture italienne. En 1516, Michel-Ange retourna à Florence, où il fut employé par la famille florentine au pouvoir, les Médicis. À partir de 1520, il travailla à l'érection de la chapelle de leur famille, que l'on connaît sous le nom de Sagrestia nuova (la nouvelle sacristie), adjacente à l'un des transepts de l'église San Lorenzo, ainsi qu'à la construction des tombes des Médicis qui se trouvent à l'intérieur.







6 LORENZO LOTTO  
Italien, vers 1480–1556/57  
*Saint Martin partageant son  
manteau avec un pauvre*

Pinceau et lavis gris-brun, gouache  
blanche et crème, sur traits de pierre  
noire sur papier brun  
31,4 x 21,7 cm  
Cat. I, no. 20 ; 83.GG.262



Le saint chrétien du quatrième siècle Martin de Tours était un ecclésiastique et également le fondateur des premiers monastères de France. On le voit généralement habillé en soldat romain ou encore en évêque ; il est renommé pour l'acte de charité qu'il est en train d'accomplir ici : il déchire son manteau en deux pour le partager avec un mendiant nu. Sur ce dessin, le mendiant utilise sa moitié pour se couvrir le corps, alors que saint Martin baisse le regard sur lui, l'épée en main, sa propre moitié à présent tronquée tourbillonnant de façon protectrice au-dessus de la tête du mendiant.

La perspective abrupte de la toile de fond architecturale suggère que la composition était peut-être destinée à être peinte sur les jalousies d'un orgue pour être vue très haut au-dessus du spectateur. Le mouvement animé des figures, avec la forte inclinaison du saint, est caractéristique de l'invention de Lotto, tandis que la lueur rusée dans le regard du cheval qui attire l'attention du spectateur de façon quelque peu déconcertante est typique de l'humour de l'artiste.

La signature rend ce dessin unique dans toute l'œuvre graphique de l'artiste ; on voit les mots [*Laur*]entius Lotus au verso du dessin.

7 ANDREA PREVITALI  
Italien, vers 1480–1528  
*Portrait d'une jeune femme*  
Pierre noire avec rehauts de blanc  
34,7 x 25,9 cm  
Cat. III, no. 38 ; 94.GB.36



Au cours de la Renaissance italienne, l'art du portrait atteignit un haut niveau d'accomplissement. Dans cet exemple, cette femme non identifiée regarde le spectateur droit dans les yeux. La simplicité de sa beauté contraste avec son riche costume, son chemisier bordé de dentelle et la sophistication de sa coiffure. Celle-ci était à la mode dans les années 1520 et 1530 : cette *cuffia*, comme on l'appelait, se faisait en mêlant des rubans et d'autres accessoires dans les cheveux. Bien que le portrait ait pu être l'ébauche d'un tableau, il aurait pu tout autant être une œuvre en soi.

L'identité du dessinateur n'est pas certaine, mais on l'attribue à présent généralement au peintre du nord de l'Italie, Andrea Previtali. Bien qu'il n'y ait aucun lien direct avec l'une de ses œuvres peintes, on peut établir de bonnes comparaisons générales avec certaines des têtes des femmes qu'il a représentées.



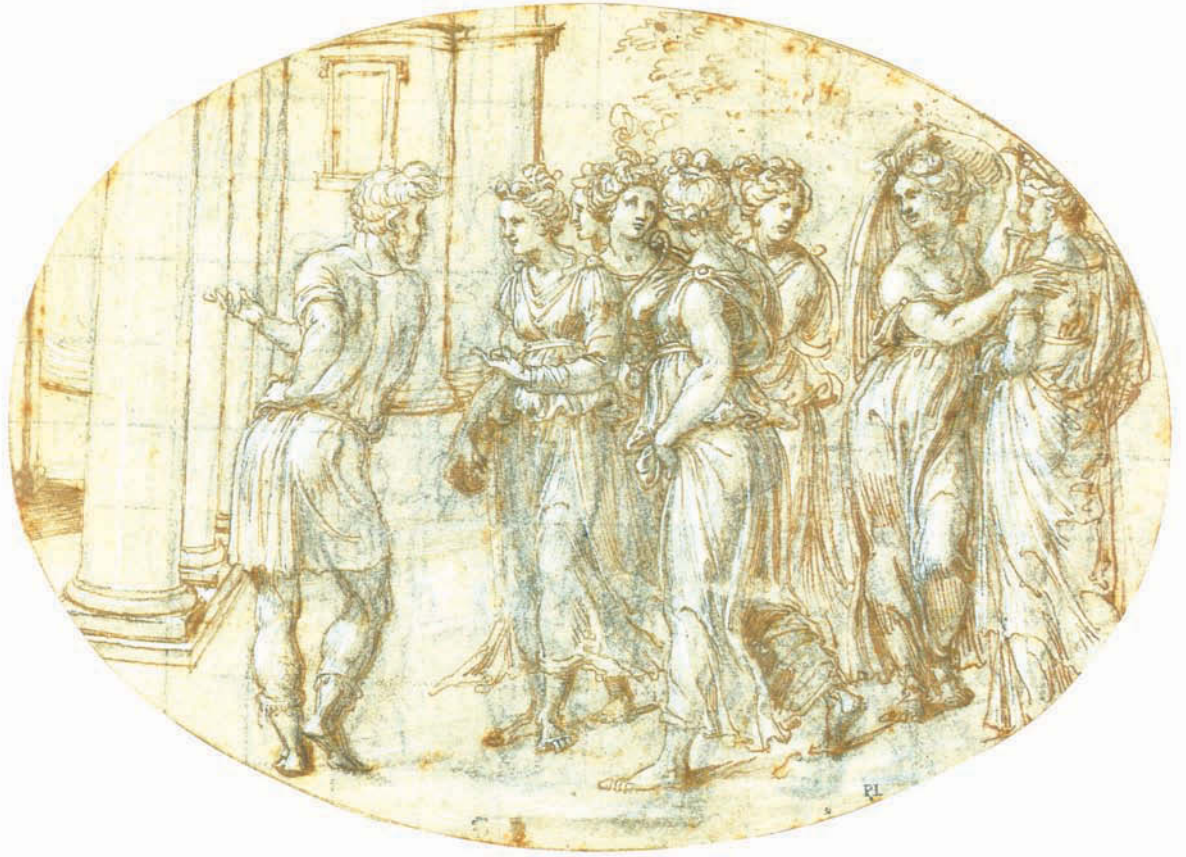


8 TITIEN  
(Tiziano Vecellio)  
Italien, vers 1480–1576  
*Scène pastorale*

Plume et encre brune, pierre noire,  
avec reprises à la gouache blanche  
dans les arbres  
19,6 x 30,1 cm  
Cat. I, no. 51 ; 85.GG.98

Comme l'ancienne inscription l'indique, cette magnifique étude de paysage est traditionnellement attribuée à Titien, le grand peintre vénitien de la Renaissance dont les dessins sont rares. On trouve des analogies de composition avec ses peintures, comme par exemple la toile de fond de son *Vénus et Cupidon avec un joueur de luth* (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Le sujet est énigmatique. La femme nue que l'on voit sur la droite avec une tenture lui recouvrant la tête est juxtaposée de manière incongrue à un troupeau de moutons accompagné d'un sanglier et d'une chèvre, et gardé par deux bergers en train de se reposer sous le groupe d'arbres se trouvant au centre du dessin. La facture de la plume est exquise et harmonieuse ; elle accomplit une variété impressionnante d'effets techniques ; la minutie de l'exécution et la préoccupation pour le détail suggèrent admirablement la lumière, l'espace, et les différents aspects du paysage.



9 BALDASSARE PERUZZI

Italien, 1481–1536

*Ulysse et les filles de Lycomède*

Plume et encre brune, pierre noire  
et rehauts de blanc, mis au carreau à la  
pierre noire

17,6 x 24,2 cm

Cat. I, no. 30 ; 85.GG.39

Ce dessin semble représenter le guerrier grec Ulysse, l'un des héros de la guerre de Troie, en train d'inviter les filles de Lycomède, roi de Skyros, à l'intérieur d'un palais. C'est un stratagème pour découvrir laquelle d'entre elles est en réalité Achille déguisé. On avait prédit à Thétis, la mère d'Achille, que son fils allait mourir dans la guerre de Troie. Afin d'empêcher que cela ne se produise, elle le déguisa en jeune femme et l'envoya vivre parmi les filles de Lycomède. Pour dévoiler l'identité d'Achille, Ulysse offrit aux jeunes filles toute une variété de cadeaux : des bijoux, des robes, etc., ainsi qu'une épée, une lance et un bouclier. Pendant que les jeunes filles choisissaient, Ulysse ordonna que l'on fasse entendre un son de trompette et un cliquetis d'armes ; Achille se trahit alors en se jetant sur les armes. Découvert, Achille promit sur le champ d'aider Ulysse dans la guerre de Troie, et il y rencontra la mort.

Ceci est une étude pour l'une des quatre fresques ovales que Peruzzi peignit en 1520–1523 sur la voûte de la coupole nord-est de la loggia de la Villa Madama, à Rome. Un deuxième ovale contient une fresque représentant Achille démasqué.

Le dessin est mis au carreau, c'est-à-dire qu'il y a une grille de carrés tracés à la pierre noire, pour permettre le transfert du dessin sur une autre surface préparée pour la peinture. Sur la surface à peindre, l'artiste a fait une grille plus grande, qu'il a dessinée aux mêmes proportions que celles du croquis, et il a ensuite copié la configuration des traits à l'intérieur de chaque carré, obtenant ainsi une réplique élargie et précise.



10 RAPHAËL  
(Raffaello Sanzio)  
Italien, 1483–1520  
*Études pour la "Dispute"*  
Plume et encre brune  
31,2 x 20,8 cm  
Cat. I, no. 38 ; 84.GA.920



Ceci est une étude pour l'un des groupes de figures se trouvant à gauche du premier plan de la *Dispute*, l'une des quatre fresques de la chambre de la Signature au Vatican, qui, réunies, constituent l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'artiste. C'est pour le pape Jules II que Raphaël peignit cette pièce en 1509–1511. Trois des scènes correspondent aux facultés qui regroupaient le savoir humain, la *Dispute* représentant la Théologie. La composition juxtapose de sereines divinités arrangées de façon régulière dans un hémicycle supérieur et des regroupements faits au hasard de théologiens qui, autour d'un autel, essaient de pénétrer le mystère de la foi. Le personnage principal de cette étude est celui du soi-disant philosophe que l'on voit dans la fresque finie le dos tourné au spectateur, au centre du groupe et à gauche de l'autel. Le traitement de ce dessin révèle la clarté et l'économie extraordinaires du style de Raphaël.

Il fut l'un des plus grands génies de la Haute Renaissance italienne, une courte floraison de talent qui eut lieu sous l'influence des modèles classiques, à Rome en particulier. Raphaël fut à la fois un artisan et un peintre des plus éminents.

11 RAPHAËL

(Raffaello Sanzio)

Italien, 1483–1520

*Saint Paul déchirant ses vêtements*

Pointe de métal avec rehauts de blanc  
sur papier préparé en gris-violet pâle  
23 x 10,3 cm

Cat. I, no. 39 ; 84.GG.919



Ce dessin est une étude pour la figure de saint Paul se trouvant dans le carton du *Sacrifice à Lystra*, l'un des sept cartons représentant des scènes de la vie de saint Pierre et de saint Paul à avoir survécu, qui sont à présent au Victoria & Albert Museum, à Londres. Les cartons sont des dessins grand format que l'on faisait à la fin du processus préparatoire de transfert des contours de la composition sur la surface qui allait être tissée ou peinte, soit en piquant les contours, soit en les renfonçant avec un stylet (cette dernière méthode n'étant possible que pour le transfert sur une surface plus dure que le tissu).

Le pape Léon X avait commandé ces cartons à Raphaël pour une série de dix tapisseries destinées à décorer les murs inférieurs de la chapelle Sixtine au Vatican. On tissait les tapisseries depuis le verso ; les cartons sont donc l'envers du résultat final.

Saint Paul déchira ses vêtements, furieux contre les habitants de Lystra, qui, parce qu'il avait guéri un handicapé, avaient préparé un sacrifice en son honneur et celui de saint Barnabé, pensant qu'ils étaient Mercure et Jupiter descendus sur terre déguisés en mortels. Lorsque le prêtre de Jupiter apporta les bœufs et les guirlandes pour le sacrifice, les apôtres "déchirèrent leurs vêtements, et coururent parmi la foule, en criant" (Les Actes des Apôtres, 14 : 14).

## 12 LE PORDENONE

(Giovanni Antonio de' Sacchis)

Italien, 1483/84–1539

*Le Martyre de saint Pierre*

Sanguine

24,4 x 20,7 cm

Cat. II, no. 36 ; 87.GB.91



Le sujet de ce dessin extraordinairement saisissant est celui de l'horrible mort de saint Pierre le Martyre, un saint dominicain du treizième siècle renommé pour le zèle trop pressé avec lequel il poursuivait les hérétiques. Il fut tué par des meurtriers qui avaient été engagés par deux membres de la noblesse vénitienne qu'il avait fait emprisonner par l'Inquisition. L'étude est liée au dessin

de composition achevé du sujet se trouvant à la galerie des Offices, à Florence (1526–1528), ce qui démontre que le Pordenone et Palma l'Ancien avaient rivalisé avec Titien pour la commande de la peinture d'un retable de *L'Assassinat de saint Pierre le Martyre* destiné à la basilique Santi Giovanni e Paolo, à Venise. C'est Titien qui obtint le contrat. Sa peinture, qui fut complétée en 1530, disparut dans un incendie en 1867.

## 13 CORREGGIO

(Antonio Allegri), dit le Corrège

Italien, 1489/94–1534

*Le Christ en gloire*

Sanguine, lavis gris et brun, avec rehauts de blanc (en partie oxydés), légèrement mis au carreau à la sanguine, sur un fond rose ; cercle inscrit à l'encre brune

14,6 x 14,6 cm

Cat. II, no. 15 ; 87.GB.90



Ceci est un *modello* (une esquisse finie) du médaillon soutenu de chaque côté par deux paires de putti nus debout, qui se trouve au centre sous l'arche d'entrée de la chapelle del Bono de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Parme ; on date l'exécution de la décoration aux alentours de 1520–1523. Le Corrège avait peint sa célèbre décoration de la coupole ainsi que les pendentifs de la croisée en 1520–1521.

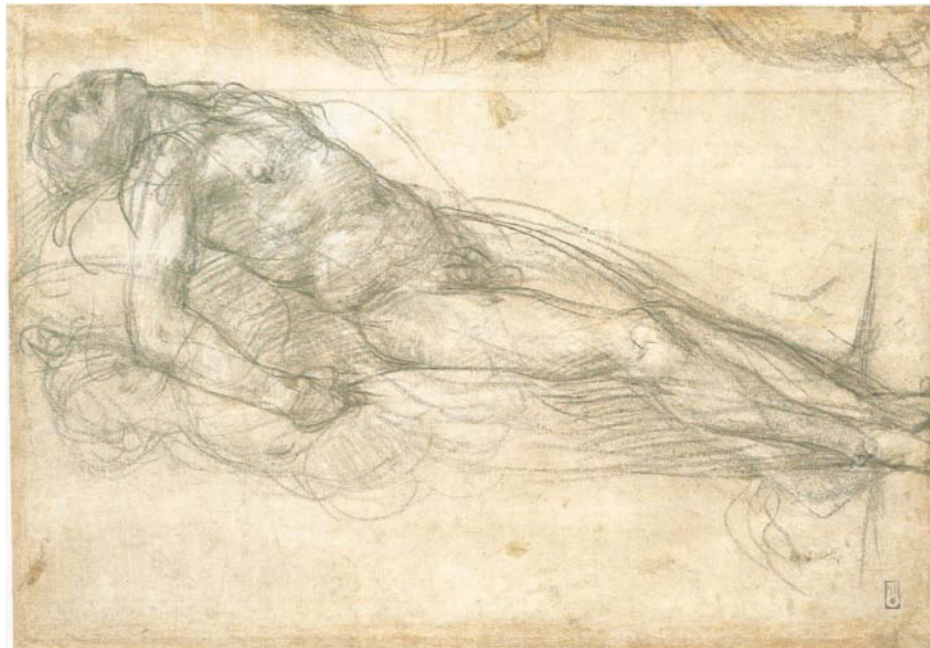
Renommé pour la grâce et la sensualité de ses figures, le Corrège fut le principal peintre de

la Renaissance de l'école de Parme. Il adopta les effets *sfumato* (atténués) de Léonard et il fut également influencé par Michel-Ange. Sur ce dessin, le traitement crémeux de la lumière transmet un peu de la "douceur" des peintures du Corrège. La gamme attrayante des roses, produite en mélangeant de la sanguine avec des rehauts blancs, est également caractéristique du talent de dessinateur du Corrège.



14 PONTORMO  
(Jacopo Carrucci)  
Italien, 1494–1557  
*Le Christ mort*

Pierre noire, blanche  
28,4 x 40,5 cm  
Cat. I, no. 35 ; 83.GG.379



Cette étude appartient à un groupe d'autres dessins que fit Pontormo pour la même figure et se trouvant à Florence, à la galerie des Offices, et à Rotterdam. Ils sont liés à une *Pietà*, panneau central d'une prédelle (la série de petites peintures parfois regroupées sous un retable) de la National Gallery of Ireland, à Dublin. L'utilisation exacte de la prédelle demeure matière à spéculation, mais peut-être qu'elle décorait la base d'un ancien retable de Pontormo de la *Madone à l'Enfant avec des saints* de l'église San Michele Visdomini, à Florence, peint en 1518. Cette prédelle, qui est en partie basée sur des dessins de Pontormo, doit pourtant dater de plusieurs années après le retable et il se pourrait qu'elle ait été exécutée par un assistant. L'identification de ce lien est renforcée par l'étude d'une figure de saint François se trouvant au verso de la feuille, qui était sans aucun doute destinée à l'une des figures du retable de Visdomini.

En tournant le dessin à quatre-vingt-dix degrés dans le sens des aiguilles d'une montre, on remarque sous le Christ une étude de femme, de profil droit. Ceci l'apparente au fragment d'une autre étude pour cette même figure coupée à droite par le bord de la feuille.

Pontormo est considéré comme l'un des premiers interprètes du style anticlassique connu sous le nom de maniérisme, consécutif à la Haute Renaissance. Le terme fut d'abord créé comme une expression de défaveur pour mettre l'accent sur ce que l'on prenait en général pour le déclin qui était survenu dans l'art italien juste après son grand succès. L'œuvre de Pontormo est typique du début du maniérisme, et il est vrai que l'intensité émotionnelle de la majeure partie de son œuvre contraste avec l'idéal classique et harmonieux du passé.



15 ROSSO FIORENTINO  
(Giovanni Battista di Jacopo  
di Gasparre)  
Italien, 1495–1540  
*Empédocle*

Sanguine, pierre noire sur la ligne  
d'horizon, contours repris au stylet  
pour le transfert  
25,1 x 14,8 cm  
Cat. I, no. 43 ; 83.GB.261



On a daté ce dessin de 1538–1540 environ.  
La figure apparaît à l'envers dans une représentation  
s'inspirant du graveur français René Boyvin, qui  
date de 1550 environ. Empédocle (fl. vers  
444 av. J.-C.) venait d'Agrigente, en Sicile.  
Bien qu'issu d'une famille aisée, il participa  
à la révolution qui élimina Thrasybule, le fils  
et le successeur du tyran d'Agrigente, Théron. Par  
l'établissement d'un ordre politique démocratique,  
Empédocle aida les pauvres avec zèle et persécuta  
la conduite dominatrice des aristocrates. Il fut un  
orateur et un naturaliste qui, par sa connaissance

pénétrante du monde naturel, devint réputé pour ses pouvoirs de guérisseur ; on lui  
attribua même le don de détourner les épidémies. Il n'est par conséquent pas surprenant  
que l'on trouve dans sa représentation par Rosso certaines analogies avec les attributs de  
saint Roch, le saint chrétien souvent invoqué pour la protection contre la peste.



16 JULES ROMAIN  
(Giulio Pippi)  
Italien, (?) 1499–1546  
*Une Allégorie des vertus de  
Frédéric II Gonzague*

Plume et encre brune sur traits à la  
pierre noire, avec quelques rehauts  
et reprises à la gouache blanche  
24,9 x 31,8 cm  
Cat. I, no. 15 ; 84.GA.648

En 1526, Jules Romain commença la construction du Palazzo  
del Tè à Mantoue, la nouvelle résidence de la famille Gonzague  
que lui avait commandé Frédéric II Gonzague et qui était l'un des  
premiers bâtiments maniéristes à se moquer délibérément des  
canons de l'architecture classique.

Cette composition est un dessin pour la fresque de la cloison  
octogonale et centrale de la voûte de la Sala d'Attilio Regolo du  
Casino della Grotta, dans le jardin du palais, qui fut construite  
aux alentours de 1530. Sa décoration fut achevée en 1534.

Cette composition représente une personnification de la ville de  
Mantoue (au centre) en train de recevoir différents attributs  
de ses aides, ce qui est une allusion à l'excellence du travail de  
Frédéric II comme gouverneur de la ville. Les nombreux

*pentimenti* (corrections) et la rapidité avec laquelle le dessin fut accompli montrent que  
la composition était alors encore en train d'évoluer dans l'esprit de l'artiste. Une étude  
antérieure de la scène se trouve au département d'Estampes et de Dessins du British  
Museum de Londres et un *modello* final (voir no. 13) appartient au musée du Louvre.

Peintre et architecte, Jules Romain était né à Rome, où il fut l'élève et l'assistant  
principal de Raphaël. En 1524, il s'était installé à Mantoue, où il demeura pour le  
restant de sa vie, au service de la cour de Gonzague. Le style de la peinture et du dessin  
révèle sa dette envers Raphaël.

17 PERINO DEL VAGA

(Pietro Buonaccorsi)

Italien, vers 1500–1547

*Études de figures et d'architecture*

Plume et encre brune, lavis brun,  
pierre noire, certains des contours  
renforcés pour le transfert

32,7 x 22,5 cm

Cat. II, no. 30 ; 88.GG.132



La forme architecturale qui fut tout d'abord dessinée sur la feuille correspond au motif d'une section de la voûte en berceau à caissons luxueusement décorée de la Sala Regia au Vatican, à Rome, la grande salle située à l'entrée principale de la chapelle Sixtine et réservée à la réception des souverains par le pape. L'architecte Antonio da Sangallo le Jeune commença cette pièce en 1540, et la voûte fut terminée en 1542–1545. À la mort de Sangallo, on en confia à Perino la décoration, incluant les fresques sur les murs, une tâche interrompue brutalement par sa mort l'année suivante.

L'inscription *Tiepolo* dans le coin inférieur gauche révèle qu'un ancien propriétaire de ce dessin avait pensé qu'il était l'œuvre du peintre vénitien, Giovanni Battista Tiepolo, actif près de deux siècles après Perino. Il n'y a pas de doute que la vivacité des figures portant des costumes de fête et que l'aisance des lavis rappellent l'œuvre de ce dernier. Cette erreur nous montre combien il est facile de perdre la véritable paternité des dessins des Vieux Maîtres et combien certaines attributions peuvent être ténues, à moins qu'elles ne soient liées de façon spécifique à une œuvre documentée.



18 PARMIGIANINO

(Francesco Mazzola),  
dit le Parmesan

Italien, 1503–1540

*Saint Jean-Baptiste, saint Jérôme  
et deux autres saints*

Sanguine

15,1 x 22,1 cm

Cat. II, no. 28 ; 87.GB.9



On établit généralement un lien entre ce dessin et le célèbre retable du Parmesan, *La Madone à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et saint Jérôme* (nommé la *Vision de saint Jérôme*) de la National Gallery de Londres. Le Parmesan travaillait sur le retable à Rome en 1527 lorsque la ville fut occupée par l'armée de Charles V, juste avant le Sac. Selon Giorgio Vasari, l'artiste biographe du seizième siècle, les soldats pénétrèrent dans l'atelier du Parmesan où ils y admirèrent son tableau, puis ils le laissèrent en paix pour qu'il puisse poursuivre son œuvre.

Étant donné les différences entre le dessin et la peinture, on pense de nos jours que le dessin est celui de la composition d'un retable plus ancien, qui a été perdu ou peut-être jamais exécuté et ayant probablement des ressemblances avec l'œuvre de Londres. Le style du dessin suggère assurément une date plus ancienne, vers le début des années 1520, tout comme la présence sur le verso de la feuille de l'étude pour l'un des chiens de la fresque intitulée *L'Histoire de Diane et d'Actéon*, située sur le plafond d'une pièce de la Rocca Sanvitale à Fontanellato (près de Parme), peinte autour de 1523.

Le Parmesan fut l'un des principaux peintres du style maniériste (voir no. 14) et il est renommé pour l'intensité émotionnelle quelque peu troublante de ses peintures, avec ses figures allongées, son espace compact, et l'aspect glacial de ses effets de lumière.

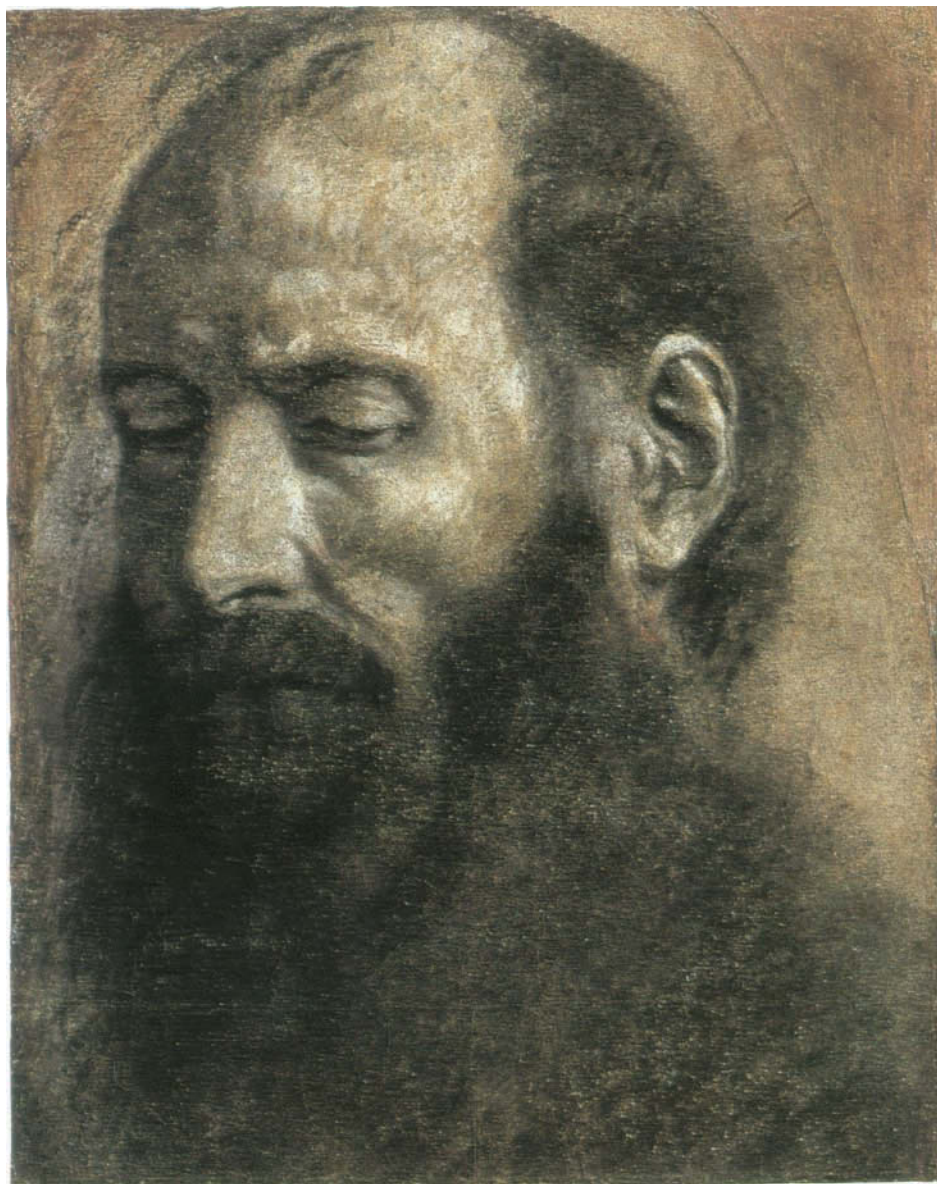
19 GIOVANNI GIROLAMO  
SAVOLDO

Italien, actif 1508–1548

*Saint Paul*

Pierre noire, blanche, sanguine sur  
papier bleu ; contours inégalement  
découpés sur les côtés et sur le haut  
28,3 x 22,6 cm

Cat. II, no. 45 ; 89.GB.54



Ceci est une étude pour la tête de saint Paul du retable de *La Madone à l'Enfant en gloire avec des saints* de l'église Sainte-Marie-d'Organo, à Vérone. Le retable fut peint par Savoldo et son atelier en 1533 ; une autre version de ce dessin, peut-être encore plus splendide, se trouve à la pinacothèque de Brera, à Milan. Le regard tourné vers le bas, la barbe épaisse et noire et l'expression torve de la tête lui donnent un air mélancolique, bien qu'un sentiment de noblesse soit également transmis grâce à la puissance des traits, à l'obscurité des tons, et à la justesse des occasionnels rehauts blancs.

Il semblerait que le dessin soit un *modello* grand format (voir no. 13). Non seulement la tête correspond étroitement à la taille de celle de son équivalent peint, mais il y a également des similarités précises de contours et de lumière. Une telle étude aurait été faite assez tard dans le processus préparatoire. Le fait que le haut de la feuille soit coupé de façon irrégulière et qu'elle soit un peu abîmée pourrait suggérer qu'on l'ait enlevée d'un carton (voir no. 11).



20 PAOLO VÉRONÈSE

(Paolo Caliari)

Italien, 1528–1588

*Martyre de sainte Justine*

Plume et encre grise, lavis gris,  
avec des rehauts de blanc sur du papier  
(estompé) bleu ; mis au carreau à la  
pierre noire

47 x 24 cm

Cat. II, no. 49 ; 87.GA.92

Justine de Padoue était une martyre chrétienne célèbre pour avoir été tuée sous les persécutions de l'empereur Maximien de Rome (305–11 ap. J.-C.). Ce superbe *modello*, très fini (voir no. 13), fut exécuté pour la préparation du retable peint par Véronèse et son atelier en 1574–1575 pour l'église Sainte-Justine à Padoue qui fut construite au cinquième siècle sur le site du martyre de la sainte et restaurée par les bénédictins au seizième siècle. Une épée lui transperçant la poitrine, Justine est représentée comme une jeune princesse aux vêtements luxueux entourée par ses persécuteurs, dont font partie les deux soldats romains debout sur la gauche, alors que des putti descendent du ciel avec la couronne et le rameau de son martyre.

La gouache crémeuse et blanche, appliquée avec la pointe du pinceau, a un effet extraordinairement sensible et varié, allant de l'épaisse lumière brillante et blanche des cieux, dans la partie supérieure du dessin, jusqu'aux rehauts appliqués avec plus de légèreté dans les tentures de la figure du bas. Le dessin est mis au carreau (voir no. 9).

Véronèse, qui était originaire de Vérone, comme son nom l'indique, était l'un des plus grands peintres de la fin de la Renaissance vénitienne. Son utilisation attrayante de la couleur, son amour pour les riches ornements, ainsi que le côté inventif de ses compositions et l'attitude détendue de ses figures, anticipent la peinture vénitienne du dix-huitième siècle. Il fut influencé par le célèbre Vénitien d'une autre génération, Titien.



21 TADDEO ZUCCARO

Italien, 1529–1566

*Dessin pour un plat circulaire  
avec des divinités marines*

Plume et encre brune, lavis brun ;  
traits tracés au stylet

35,3 x 26,3 cm

Cat. III, no. 55 ; 91.GG.58



Les monstres marins de la bordure sont représentés en train de se battre et de s'embrasser tout à la fois, tandis que, comme si elle sortait des profondeurs de l'océan, une grande tête barbue (Neptune ?) regarde vers le haut ; sa présence allait devenir progressivement plus apparente alors que le contenu de son vaisseau se vidait. On est presque sûr que le dessin fut exécuté pour un plat circulaire ou un plateau, et pour du métal ouvré. Dans l'Italie du seizième siècle, il n'était pas rare que l'on emploie d'importants artistes au dessin d'objets d'art appliqué comme celui-ci. Taddeo Zuccaro fit d'autres compositions similaires, non seulement pour des plateaux de métal, mais aussi pour de la majolique (de la faïence avec des décorations peintes en couleurs, avec une couche entière ou partielle de glaçure stannifère, la rendant ainsi blanche et opaque), dont un service avec des scènes tirées de la vie de Jules César qui était destiné à être offert au roi d'Espagne par le duc d'Urbino. On pourrait dater la feuille des environs de 1553–1556, en raison des études qui se trouvent au verso pour ces fresques de Zuccaro se trouvant dans la chapelle Mattei de l'église Sainte-Marie-de-la-Consolation, à Rome, où il travaillait à l'époque.

Taddeo Zuccaro avait un style maniériste tardif extravagant. Ses figures sont souvent contournées mais on trouve aussi un élément d'humour dans ses inventions.



22 FEDERIGO BAROCCIO,  
dit le Baroque

Italien, vers 1535–1615

*La Mise au tombeau*

Huile sur traits de pierre noire  
sur papier préparé

47,7 x 35,6 cm

Cat. I, no. 3 ; 85.GG.26



Cette esquisse est une préparation pour le retable du Baroque de la *Mise au tombeau*, peint en 1579–1582 pour l'église Sainte-Croix, à Senigallia, où il est encore. Afin de pouvoir juger de l'effet de différentes couleurs sur sa composition, l'artiste choisit l'huile plutôt qu'un autre médium, plus facilement associé aux œuvres sur papier, comme par exemple la pierre ou la plume et le lavis brun (pour une autre œuvre à l'huile sur papier, voir n. 90). Sur cette esquisse, le Baroque a laissé inachevée la figure agenouillée de sainte Marie Madeleine située au premier plan à droite, bien que la sainte apparaisse dans une pose quasiment identique et dans presque la même position vis-à-vis des autres figures de la composition, à la fois dans le *modello* d'Urbino et dans le retable fini.

Le Baroque est renommé pour la minutie de son travail et pour son utilisation approfondie du dessin pour la préparation de ses tableaux. Après avoir atteint la forme d'une composition donnée, il procédait à différentes études, en général à la pierre noire et blanche et sur du papier teinté en bleu clair, pour chaque figure, incluant des études séparées pour les membres et la tête, avant de passer à des esquisses de la composition plus pleinement travaillées, comme celle-ci, pour finir avec le carton (voir no. 11). Ses peintures, qui révèlent un excellent sens de la couleur, capturent admirablement ce nouveau pathos de la contre-réforme, grâce à la tendresse de leur émotion.

23 JACOPO ZUCCHI  
Italien, vers 1540–1596  
*L'Âge d'or*

Plume et encre brune, lavis brun  
et ocre, avec rehauts de blanc  
48 x 37,8 cm  
Cat. I, no. 57 ; 84.GG.22



Cette feuille impressionnante est une étude de composition achevée, avec de nombreuses différences de détails, pour le tableau à petite échelle du panneau de la galerie des Offices, à Florence, probablement peint vers 1570. L'âge d'or fut le premier des quatre âges du monde selon la mythologie classique. Survenant immédiatement après la Création, ce fut un paradis terrestre quelque peu similaire au jardin d'Éden chrétien. Le bonheur de cette époque dorée est rendu implicite par la coexistence paisible des espèces humaine et animale, ainsi que par la liberté permettant par exemple aux deux petits garçons situés en bas et à gauche de s'affronter en urinant dans les flots du ruisseau, tout près d'un canard voisin et juste un peu plus bas que le groupe de jeunes femmes nues qui sont en train de se baigner.

L'inspiration littéraire du dessin de Zucchi provient d'un texte de l'érudit Vincent Borghini qui fut écrit aux alentours de 1565–1567. Deux autres peintres florentins contemporains de Zucchi, Giorgio Vasari et Francesco Morandini, dit Poppi, illustrèrent également le texte : Vasari dans un dessin se trouvant au musée du Louvre, à Paris, et Poppi dans une peinture de la National Gallery of Scotland, à Édimbourg.



24 JACOPO LIGOZZI

Italien, vers 1547–1627

*Soldat avec guépard*

Pinceau, plume et encre brune,  
gouache et or peint

28,1 x 22,3 cm

Cat. III, no. 24 ; 91.GG.53



Inscrit par l'artiste en haut à gauche : *AZAPPI/Sonno gli Soldati de Galera* (Azaps/Ce sont les soldats de la galère) ; et en bas à droite : *Leopardo*. Le terme *azappo* vient du mot turc *azap* (marine), ce qui aide à éclaircir la phrase qui suit. Ces archers étaient des soldats marins employés sur des galères turques ou sur de grands bateaux. Fait à l'aide d'un pinceau trempé dans de la gouache aux couleurs vives, ce dessin fait partie d'une série dont la plus grande partie se trouve à la galerie des Offices, à Florence, et qui représente des Turcs, en général accompagnés d'animaux exotiques, comme c'est le cas ici. On ne connaît pas la destination de ces dessins, mais il est évident qu'ils furent inspirés par les illustrations du livre *Le navigationi et viaggi nella Turchia* écrit en 1580 par Nicolas de' Nicolai. La précision et la miniaturisation du style sont caractéristiques de l'œuvre de Ligozzi ; ce style était particulièrement bien adapté à la commande que fit François I<sup>er</sup> de Médicis à Ligozzi, qui incluait des dessins détaillés des collections zoologiques et botaniques des Médicis.

Ligozzi fut employé comme peintre à la cour du grand-duché de Florence, dessinateur de tapisseries et de gravures sur verre et responsable de la galerie de peintures. Il peignit également sur grande échelle et acheva des peintures destinées au Palazzo Vecchio et des retables pour les églises de Florence et d'ailleurs. Ses dessins en couleurs se classent sans conteste parmi ses meilleures œuvres.



25 AUGUSTIN CARRACHE

Italien, 1557–1602

*Groupe de figures dans une  
"Adoration des bergers"  
et autres études*

Plume et encre brune

40,5 x 30,8 cm

Cat. II, no. 12 ; 86.GA.726

L'étude principale, un groupe de bergers avec leurs enfants et leurs animaux, fut utilisée à quelques petites différences près dans la peinture à présent perdue de l'*Adoration des bergers* du frère d'Augustin, Annibale ; l'aspect de cette peinture a néanmoins survécu grâce à une copie de l'élève d'Annibale, le Dominiquin (Édimbourg, National Gallery of Scotland).

Ce camée au style antique représentant trois hommes barbus de profil au-dessus d'une étude principale est une caricature, bien que l'identité des personnages soit toujours inconnue (pour un groupe de caricatures similaires du peintre français du dix-neuvième siècle, Degas, voir no. 91). Dans la même note légèrement badine, nous avons la tête d'un homme à la fine barbe, au centre à droite (apparemment la même personne que celle de la gauche du camée), et la minuscule tête d'un chat, dans le coin à droite, fixant le spectateur de façon quelque peu déconcertante.

Avec son cousin Ludovic et son frère Annibale, Augustin fut l'un des trois Carrache responsables de la "réforme" de la peinture italienne qui eut lieu à la fin du seizième siècle. Ils créèrent un style nouveau qui rejeta le côté artificiel du style de la peinture maniériste qui avait précédé (voir no. 14) pour revenir avec plus de force à l'étude de la nature et de l'Antiquité, comme au cours de la Haute Renaissance. Les Carrache fondèrent une académie de peinture à Bologne, qui eut une énorme influence.









26 ANNIBALE CARRACHE

Italien, 1560–1609

*Quatre Études de têtes dessinées  
sur une copie de “Saint Jean  
l’Évangéliste” par le Corrège*

Pierre noire

27,7 x 20,7 cm

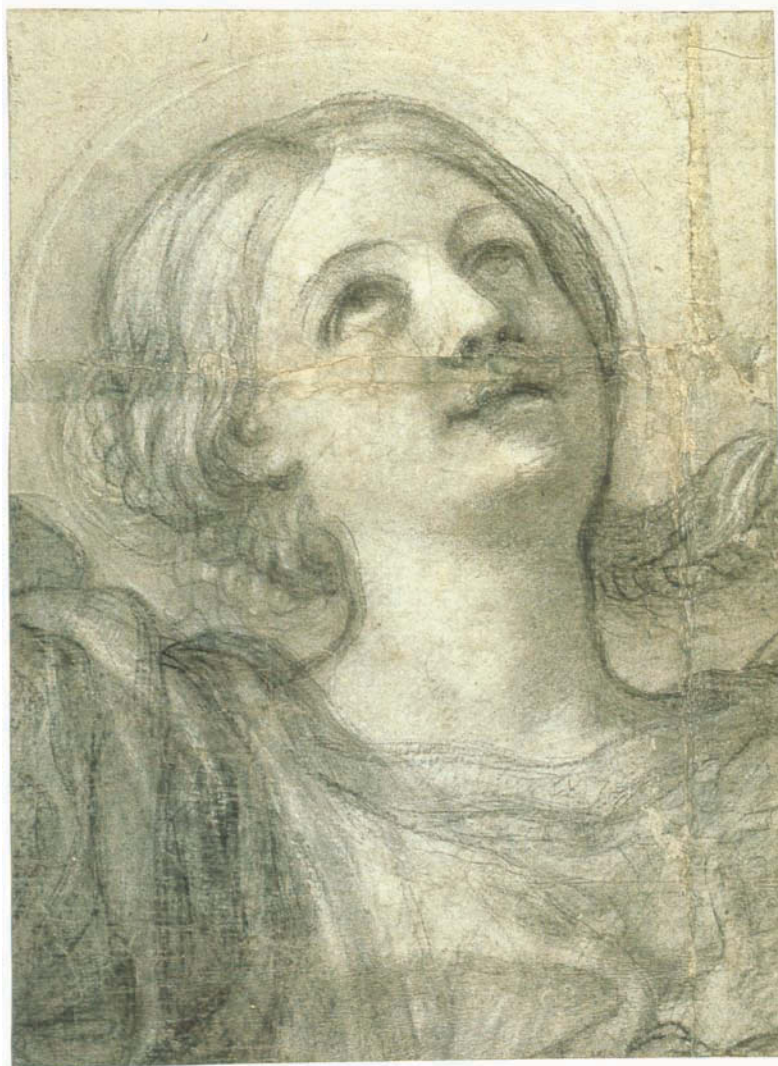
Cat. I, no. 8 ; 85.GB.218

Le caractère peu conventionnel d’Annibale lui fit aimer représenter des sujets de la vie quotidienne. Sur cette feuille, il a dessiné un homme barbu portant un chapeau vu du profil droit (les deux études en haut et au centre à gauche) ; un jeune homme avec la tête entre les mains, vu de face (à droite) ; et (en bas, avec la feuille tournée dans le sens des aiguilles d’une montre à quatre-vingt-dix degrés) un jeune homme portant un chapeau et regardant vers le bas. Les esquisses ont été faites sur des traits légers d’après un groupe de figures du Corrège. L’incohérence de la séquence d’études et l’aspect brut de leur traitement reflètent cette même absence de convention dans son caractère. L’étude présente, qui date probablement des années 1580, illustre le talent qu’avait Annibale pour faire des “instantanés” de ses compagnons, avec beaucoup de vivacité et de force.

Annibale était sans aucun doute le plus talentueux et le plus original des trois Carrache (voir no. 25). Il assimila les meilleures influences de la Haute Renaissance et les mêla à des motifs tirés de la nature, à son propre gré. Il travailla dans sa ville natale, Bologne, jusqu’en 1595, date à laquelle il alla à Rome afin de travailler pour la famille Farnèse. Il y peignit son chef-d’œuvre, la décoration de la voûte de la galerie du palais Farnèse, en 1597–1600. Avec la chapelle Sixtine de Michel-Ange et les pièces du Vatican de Raphaël, la voûte de la galerie Farnèse se classe parmi les plus grandes œuvres de la peinture italienne.

27 DOMENICHINO  
(Domenico Zampieri),  
dit le Dominiquin  
Italien, 1581–1641  
*Sainte Cécile*

Pierre noire, blanche sur papier gris,  
contours piqués pour le transfert  
46,7 x 34,2 cm  
Cat. III, no. 15 ; 92.GB.26



On pense que c'est au deuxième ou au troisième siècle que vécut Cécile, la sainte chrétienne et vierge martyre. Lorsqu'elle épousa le noble romain Valérien, elle le persuada d'accepter l'abstinence sexuelle et de se convertir à la chrétienté. Valérien et elle finirent martyres du gouverneur romain. Elle est la sainte patronne de la musique, parce que l'on joua de la musique le jour de son mariage. Le culte de la sainte était puissant à Rome au début du dix-septième siècle, après l'exhumation de son corps, qui fit sensation, du dessous de l'autel de l'église Sainte-Cécile en 1599, quand on découvrit qu'il avait été préservé miraculeusement.

La tête correspond à celle de la sainte Cécile de la fresque de la *Glorification de sainte Cécile* se trouvant sur la voûte de la deuxième chapelle sur la droite, la Cappella Polet, dans l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome, que le Dominiquin décora en 1612–1615. La sainte y est représentée en extase et avec des putti la transportant vers le ciel. Les contours piqués et le fait que la feuille soit composée de quatre morceaux de papier assemblés avec un raccord au milieu du visage montrent que c'est probablement le fragment d'un carton (voir no. 11). Un carton complet de la même décoration existe néanmoins au musée du Louvre, à Paris ; dans celui-ci, la tête de la sainte correspond plus étroitement à la fresque que ce fragment. On suppose alors que le Dominiquin n'était pas satisfait de son premier carton et qu'il décida d'en faire un autre.

28 BERNARDO STROZZI

Italien, 1581–1644

*Saint François*

Pierre noire, blanche

38,9 x 25,9 cm

Cat. III, no. 47 ; 91.GB.40



À une époque où la photographie et toutes sortes de reproductions sophistiquées aussi bien en noir et blanc qu'en couleurs sont si courantes, il est difficile de s'imaginer la vie avant l'appareil-photo. Mais pour la majorité des artistes, et ceci jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, la façon la plus pratique de préserver l'apparence d'un objet donné était de le copier, le plus souvent en le dessinant sur du papier. C'est ainsi que le peintre français le Lorrain (voir no. 70) fit tout un album des inventaires dessinés de ses propres tableaux, le *Liber veritatis* (*Livre de la vérité*), à présent au British Museum ; il était destiné en partie à tenir à jour la liste des acheteurs de ses tableaux et en partie à combattre les efforts des faussaires qui imitaient ses dessins. Bien que généralement moins méthodiques à cet égard que le Lorrain, d'autres artistes gardaient des livres d'esquisses de *ricordi* (littéralement, des répertoires) qui leur permettaient de se souvenir d'un dessin, même s'il avait été expédié depuis longtemps.

Il est possible que Strozzi ait fait ce dessin pour servir de registre à son *Saint François en adoration devant le crucifix*, en 1618–1620 (versions à Gênes, au Palazzo Rosso et à Tulsa, au Philbrook Museum of Art). Le fait que le dessin corresponde de façon si exacte à la tête peinte et qu'il soit achevé avec une telle précision, les clairs et les obscurs étant notés avec le plus grand soin, suggère que Strozzi avait son propre dessin devant lui lorsqu'il fit cette esquisse.



29 GUERCINO  
(Giovanni Francesco Barbieri),  
dit le Guerchin  
Italien, 1591–1666  
*Jeune Homme assis*

Pierre noire huilée ou fusain,  
avec rehauts de blanc  
57,2 x 42,5 cm  
Cat. II, no. 20 ; 89.GB.52

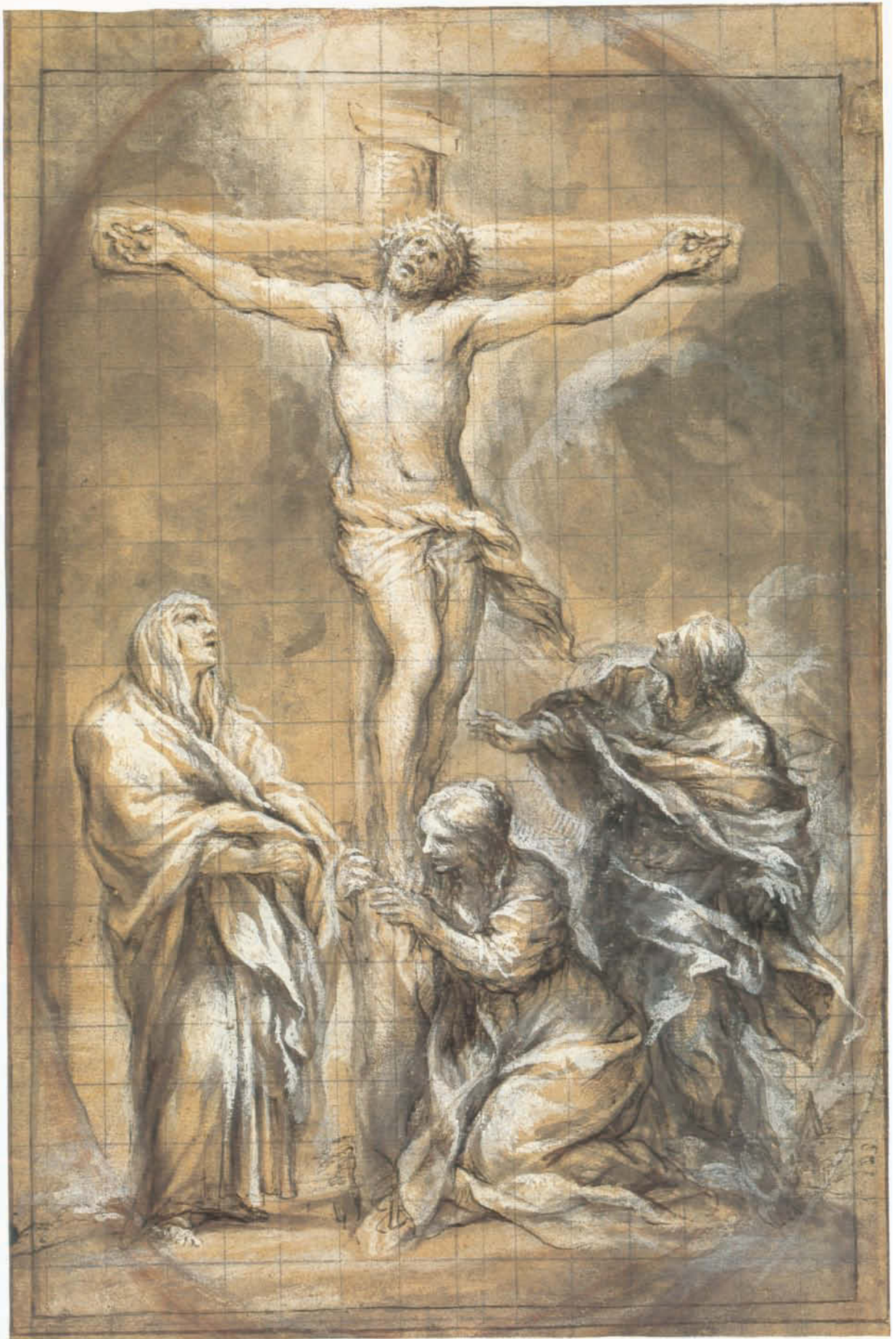
Ces études que le Guerchin dessina au cours de sa jeunesse à partir de modèles nus sont rendues magistrales par le rendu de la lumière, la précision de leur traitement et l'économie de leur forme. Dans ses dessins, il utilisait souvent le fusain huilé (un fusain trempé dans de l'huile, rendant ainsi la ligne plus sombre ainsi que plus stable), avec des touches occasionnelles de pierre blanche pour les rehauts, sur du papier marron clair rugueux. Cette technique lui permettait de créer l'effet d'une lumière réfléchie à l'intérieur d'ombres profondes, mais également de suggérer la texture de la peau.

Au seizième et au dix-septième siècles, les dessins de nus de ce genre étaient appelés des "académies" parce qu'ils étaient faits dans l'atelier de l'artiste (académie). En 1616, le jeune le Guerchin prit l'initiative courageuse de créer en Émilie sa propre école de dessins de nus d'après nature. Il maintenait ainsi délibérément la tradition des célèbres Carrache (voir nos. 25, 26), pionniers de cette discipline académique pour les artistes. Les dessins de nus à grande échelle du Guerchin furent probablement faits pour être des démonstrations destinées à inspirer ses élèves. Cette supposition est renforcée par le fait que le modèle qui posa pour ce dessin réapparaît dans d'autres études de nus du Guerchin de cette époque, avec cette technique du fusain huilé.

La peinture du Guerchin perpétua le style "naturaliste" établi en Italie par la famille Carrache. Au début de sa carrière, le Guerchin pratiqua un style plein de force en utilisant une lumière dramatique, des couleurs saturées et une facture ample et vigoureuse. Alors que son œuvre progressait, son style devint plus classique.









30 PIERRE DE CORTONE

(Pietro Berrettini)

Italien, 1596–1669

*Le Christ sur la croix avec  
la Vierge Marie, Marie Madeleine  
et saint Jean*

Plume et encre brune, lavis gris brun,  
avec rehauts de blanc sur traits de  
pierre noire, sur papier marron clair,  
mis au carreau à la pierre noire, avec  
un ovale dessiné à la sanguine  
40,3 x 26,5 cm

Cat. III, no. 35 ; 92.GB.79

En 1658–1661, le Bernin, grand architecte et sculpteur baroque italien, construisit une nouvelle église en l'honneur de saint Thomas de Villeneuve qui venait alors tout juste d'être canonisé ; située à l'extérieur de Rome, elle était adjacente au palais des papes de Castel Gandolfo, la résidence d'été du pape. Cette étude achevée et élaborée de Cortone est un dessin pour la peinture ovale qu'il peignit, probablement l'année de la fin de la construction du bâtiment, pour le grand autel de l'église aux décorations luxueuses qui fut exécuté et embelli par l'élève du Bernin, Antonio Raggi. La composition du retable ne diffère du dessin que par quelques aspects.

La feuille fut exécutée à la manière rugueuse habituelle de Cortone, avec une utilisation massive de rehauts blancs. Le côté opaque du blanc lui permit de cacher certaines de ses premières tentatives de dessins de figures, surtout le saint Jean, qui est cerné par un halo blanc qui recouvre les positions antérieures des bras droit et gauche, la tête, et la jambe gauche. Le dessin a été mis au carreau pour le transfert (voir no. 9).

Cortone fut un grand architecte et le peintre le plus important du haut baroque italien de Rome. Il est surtout connu pour sa célèbre décoration de la voûte en trompe-l'œil du *gran salone* (grand salon) du palais Barberini de Rome, qu'il termina en 1639. L'exubérance du haut baroque est résumée par la profusion des figures, l'éclat des couleurs et la complexité globale de cette composition, avec ses scènes enchevêtrées autour d'une ouverture centrale sur le ciel.

31 GIAN LORENZO BERNINI

dit le Bernin

Italien, 1598–1680

*Dessin pour une fontaine,  
avec un dieu marin agrippant  
un dauphin*

Pierre noire

34,9 x 23,8 cm

Cat. II, no. 5 ; 87.GB.142



Le Bernin était l'architecte et le peintre ainsi que le sculpteur italien le plus célèbre de son époque. En 1650, le duc François I<sup>er</sup> d'Este de Modène avait réussi à persuader le Bernin de faire son portrait en buste, qu'il compléta l'année suivante (Modène, Galleria Estense). Le duc fut si content de son extraordinaire ressemblance que, en 1652–1653, il demanda au Bernin de lui soumettre des dessins pour une fontaine destinée à embellir le palais de la famille d'Este, à Sassuolo. C'est pour la fontaine de Neptune, qui est toujours dans la cour du palais, que ce dessin puissant et évocateur a été fait. L'aspect animé de la figure en train de se battre avec le dauphin est caractéristique de la vigueur de style du haut baroque. Placée dans une niche, dont les bords sont indiqués de chaque côté du dessin, la fontaine fut exécutée par l'assistant du Bernin, Antonio Raggi. On peut voir un dessin d'atelier plus achevé de ce projet au Victoria & Albert Museum, à Londres.

32 SALVATOR ROSA

Italien, 1615–1673

*Le Songe d'Énée*

Pierre noire, blanche ; contours  
principaux repris au stylet pour le  
transfert du dessin sur cuivre

30 x 22,3 cm

Cat. I, no. 42 ; 83.GB.197



Le sujet de ce dessin est tiré de *L'Énéide* de Virgile (8.26–34). Énée, récemment arrivé dans le Latium et inquiet de la guerre prochaine contre les Latins, se repose au bord d'une rivière. Alors qu'il rêve, Tibre, le dieu de la rivière, émerge des eaux "avec un manteau d'azur et des cheveux auréolés de laîches" et le reconforte. Le dessin correspond étroitement à celui de la peinture de Rosa sur ce thème située au Metropolitan Museum of Art, à New York, et généralement datée aux alentours de 1663–1664. En fait, ce dessin ne fut pas utilisé pour le tableau mais pour servir de modèle à une esquisse, qui est l'inverse du dessin, mais qui sinon est identique, à l'exception des plus petits détails.

Le peintre et graveur napolitain Salvator Rosa, qui était aussi poète et musicien, était l'un des plus excentriques des peintres actifs à Rome au milieu du dix-septième siècle. Une anecdote du dix-neuvième siècle apparemment apocryphe relate que, dans sa jeunesse, il s'allia à l'un des groupes de *banditti* (bandits) qui abondaient dans les montagnes des Abruzzes à l'est de Rome ; on se sert de cette histoire pour expliquer pourquoi il se spécialisa dans ce qu'on appela les tableaux de voleurs – des paysages tempétueux représentant des voyageurs et des *banditti*. Sa personnalité haute en couleurs, sa tournure d'esprit littéraire, et une croyance confiante en son propre génie en font un exemple important de l'artiste romantique.



33 CARLO MARATTI  
Italien, 1625–1713  
*La Foi et la Justice assises  
sur des nuages*

Plume et encre brune, lavis brun sur  
sanguine, avec rehauts de blanc,  
sur du papier brun inégalement  
découpé  
48,4 x 28,7 cm  
Cat. I, no. 23 ; 85.GG.41



Ceci est une étude, inversée mais à la même échelle, pour le cadre d'une carte de Rome publiée en 1676 par Giovanni Giacomo de' Rossi. Cette carte était basée sur le dessin de l'artiste topographique du dix-septième siècle Giovanni Battista Falda, alors que le titre ornemental, auquel ce dessin correspond, était l'invention de Maratti. Des deux figures, c'est la Foi (l'une des trois "vertus théologiques") qui domine. Couronnée du diadème papal et la tête entourée d'une auréole, elle a les clés papales dans la main droite et la main gauche posée sur une miniature de l'église. La Justice (l'une des quatre "vertus cardinales"), qui régit les actions du citoyen, est assise partiellement derrière elle, tenant à la main droite une paire de balances, symboles de son impartialité, et tenant sur ses genoux avec sa main gauche les faisceaux (un fléau et une hache), symboles de son autorité. Réunies, il se peut que les deux vertus veuillent signifier le bon gouvernement de la ville par le pape Clément X.

Maratti, le principal interprète du haut baroque classique, fut le plus célèbre des peintres romains de la deuxième moitié du dix-septième siècle.

34 GIOVANNI BATTISTA  
PIAZZETTA

Italien, 1683–1754

*Garçon tenant une poire*  
(*Giacomo Piazzetta ?*)

Pierre noire, blanche sur papier gris  
bleu (estompé brun clair) fait de deux  
morceaux assemblés

39,2 x 30,9 cm

Cat. II, no. 33 ; 86.GB.677



Ce dessin fait partie de la série des *Teste di carattere* (têtes d'individus) qui constituent la plus grande contribution de Piazzetta en tant qu'artiste. Le jeune garçon, splendidement vêtu d'une veste en brocart, d'une chemise aux manches bouffantes et d'un chapeau à plume, tient une poire et regarde résolument le spectateur. Reconnaisable grâce à la douceur de son attitude, on a identifié ce garçon, qui apparaît dans un certain nombre d'autres œuvres de Piazzetta, comme étant le fils de l'artiste, Giacomo. Le thème et le geste de la main droite du modèle pourraient rapprocher ce dessin d'une feuille de la Pierpont Morgan Library, à New York, représentant une jeune femme tendant une poire, et d'une peinture du Wadsworth Atheneum, à Hartford, avec ce même garçon, tenant une poire également, mais représenté de profil. On a suggéré que la femme du dessin de New York personnifiait le sens du Goût.

À la même échelle que cet exemple, ou parfois plus grands, les dessins de cette série de *Teste* sont généralement faits à la pierre noire ou au fusain, avec des rehauts de blanc, sur du papier gris bleu ou chamois. Piazzetta arrive à rendre ses figures très ressemblantes. La craie fut appliquée avec différents degrés de pression, les régions légèrement ombragées des demi-teintes suggérant une lumière diffuse et les passages dessinés avec plus de lourdeur des ombres riches, veloutées, ou des obscurités. Les formes furent égayées un peu plus par des rehauts de blanc : ici dans le collier de dentelle et dans les manches en lin, dans la poire et sur le bout du nez du garçon.



35 GIOVANNI BATTISTA  
TIEPOLO

Italien, 1696–1770

*La Fuite en Égypte*

Plume et encre brune, lavis brun,  
sur traits de pierre noire  
30,4 x 45,3 cm

Cat. I, no. 48 ; 85.GG.409

La Sainte Famille embarquant sur une barque pendant sa fuite en Égypte n'est pas un sujet aussi commun dans l'iconographie chrétienne que la scène du repos pris au cours de leur voyage, bien que les éléments soient suffisamment traditionnels – un bateau conduit par un batelier et la Sainte Famille montant à bord avec l'assistance d'un seul ou de plusieurs anges. Tiepolo a interprété la scène avec le plus grand brio et avec les connaissances nautiques d'un Vénitien. Il a choisi un vaisseau à fond plat, dont le style ressemble à ceux qui font encore la navette dans les eaux de sa ville natale. Il traduit un sentiment d'urgence grâce à d'énergiques applications de lavis et à l'action dramatique des figures : le batelier est sur le point d'éloigner le bateau de la rive, et la Vierge se hâte le long du passage en serrant contre elle le petit Jésus, et on entrevoit la tête et les épaules de Joseph juste au-dessus de la poupe.

On date ce dessin de 1725–1735. La simplicité de l'interprétation de Tiepolo est très différente de celle de Michel-Ange, dessinée deux siècles plus tôt (voir n° 5) et représentant la scène plus traditionnelle du repos de la Sainte Famille, avec une grandeur noble et une invention mesurée. Ce contraste entre les deux images révèle les énormes changements qui affectèrent l'art italien en deux siècles.

Tiepolo, dont on décrit un jour l'œuvre comme étant "pleine de feu et d'esprit" fut indéniablement le plus grand peintre italien du dix-huitième siècle ; il fut également son meilleur artisan ainsi qu'un excellent graveur. Son style riche, pittoresque et inventif marque le point culminant de la tradition décorative dans l'art italien et il est l'incarnation des splendeurs de Venise à son apogée.



36 GIOVANNI BATTISTA  
TIEPOLO

Italien, 1696–1770

*Vue d'une villa*

Plume et encre brune, lavis brun

15,3 x 26,1 cm

Cat. I, no. 49 ; 85.GA.297



Tiepolo était un paysagiste plein de talent, bien que sa production dans ce domaine soit infime comparée au grand nombre de ses études de figures (voir no. 35) à avoir survécu. On ne comprend pas très bien la raison pour laquelle Tiepolo dessina des paysages, si ce n'est que c'était probablement pour eux-mêmes, ou peut-être pour se changer les idées, pendant ses visites estivales à la campagne. La rapidité de la facture de la plume ainsi que les lavis sombres et fluides évoquent la clarté de la lumière du soleil et les grands espaces de la Vénétie, la région, plate la plupart du temps, qui s'étend autour de Venise, parsemée de villas nobles, de maisons et de fermes.

Dans cette étude, l'escalier et la splendeur de la maçonnerie extérieure attirent l'attention du public. Le regard suit les deux visiteurs qui montent les escaliers en direction de la façade éclairée de lumière de la villa, avec son portique à colonnade et ses deux fenêtres arrondies donnant sur un balcon. On a daté le dessin aux alentours de 1757–1759 ; il est associé à des esquisses similaires que fit Tiepolo lorsqu'il travaillait à la villa Valmarana, à Vicence (1757), et à Udine (1759).



37 CANALETTO  
 (Giovanni Antonio Canal)  
 Italien, 1697–1768  
*Le Château de Warwick :*  
*La façade est vue de la cour*

Plume et encre brune, lavis gris  
 sur traits de pierre noire  
 31,7 x 57 cm  
 Cat. II, no. 9 ; 86.GG.727

Lors de sa visite au château de Warwick en 1835, l'historien d'art allemand du dix-neuvième siècle Dr. Gustav Waagen mentionna brièvement les "beautés et les gloires de cet édifice féodal auquel il serait certainement difficile de trouver un rival, en tout cas dans cet excellent état de préservation".

Le château s'élève sur le côté sud de la ville et donne sur la rivière Avon. Bien qu'une sorte de forteresse ait été érigée sur le site aux environs de 915 ap. J.-C., l'extérieur actuel (qui n'a pas changé depuis l'époque de Canaletto) date du quatorzième siècle. Cette vue, presque certainement dessinée sur place, représente la façade vue de la cour intérieure, avec le beffroi au centre. Elle fut utilisée pour servir de base à un tableau de l'artiste se trouvant au City of Birmingham Museum and Art Gallery. On peut trouver une autre vue, faite depuis l'autre côté de la même aile, dans la Robert Lehman Collection du Metropolitan Museum of Art, à New York.

Canaletto, peintre de vues vénitien, visita l'Angleterre en 1746 ; il eut énormément de succès avec ses vues de Londres et des maisons de campagne de la noblesse, tel le château de Warwick. Son œuvre apporte un sentiment d'atmosphère en tant que présence changeante à ce qui ne serait autrement qu'un document topographique. Il utilisait souvent une chambre noire, un appareil en forme de boîte qui projette l'image du sujet sur une feuille de papier, permettant ainsi d'en tracer les contours. Il avait également un œil extraordinaire pour le détail architectural, tandis que ses figures souvent minuscules sont saisies dans leurs activités quotidiennes, de façon crédible bien que prosaïque. Comme ce dessin le prouve, Canaletto s'adapta facilement à la représentation de scènes anglaises.

38 FRANCESCO GUARDI

Italien, 1712–1793

*Représentation théâtrale*

Plume et encre brune, lavis brun,

sur traits de pierre noire

27,4 x 38,4 cm

Cat. II, no. 19 ; 89.GG.51



On a ici une représentation théâtrale, apparemment en présence d'un couple issu de la noblesse russe, que les Vénitiens avaient baptisés les "comtes du Nord" (manifestement pour éviter d'avoir à prononcer leur nom en russe). Le grand-duc Paul Petrovitch (qui sera plus tard le tsar Paul I<sup>er</sup>) et sa femme Maria Fedorovna furent les invités de la République vénitienne du 18 au 25 janvier 1782. On voit ici le couple en train de se divertir à une représentation de *commedia dell'arte* donnée en leur honneur le 21 janvier. Cette visite fut tellement importante que Guardi représenta également certains des autres divertissements qu'on avait organisés, tels un *Concert* (Canterbury, Royal Museum) et un *Banquet* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage).

Tout comme son collègue vénitien Canaletto (voir no. 37), Guardi peignait surtout les vues de sa Venise natale, bien que de son vivant il ne reçût pas la reconnaissance de son illustre contemporain. En comparaison avec l'œuvre de Canaletto, les scènes de Guardi suggèrent plutôt une ville plus animée, avec ses scènes peintes avec plus de vitalité, ses intérieurs et ses extérieurs, et une facture plus souple. Elles traduisent l'énergie de la vie de l'époque, le sens du mouvement de la foule, et l'excitation du spectacle public. On retrouve également ce sens de l'énergie dans ses dessins.

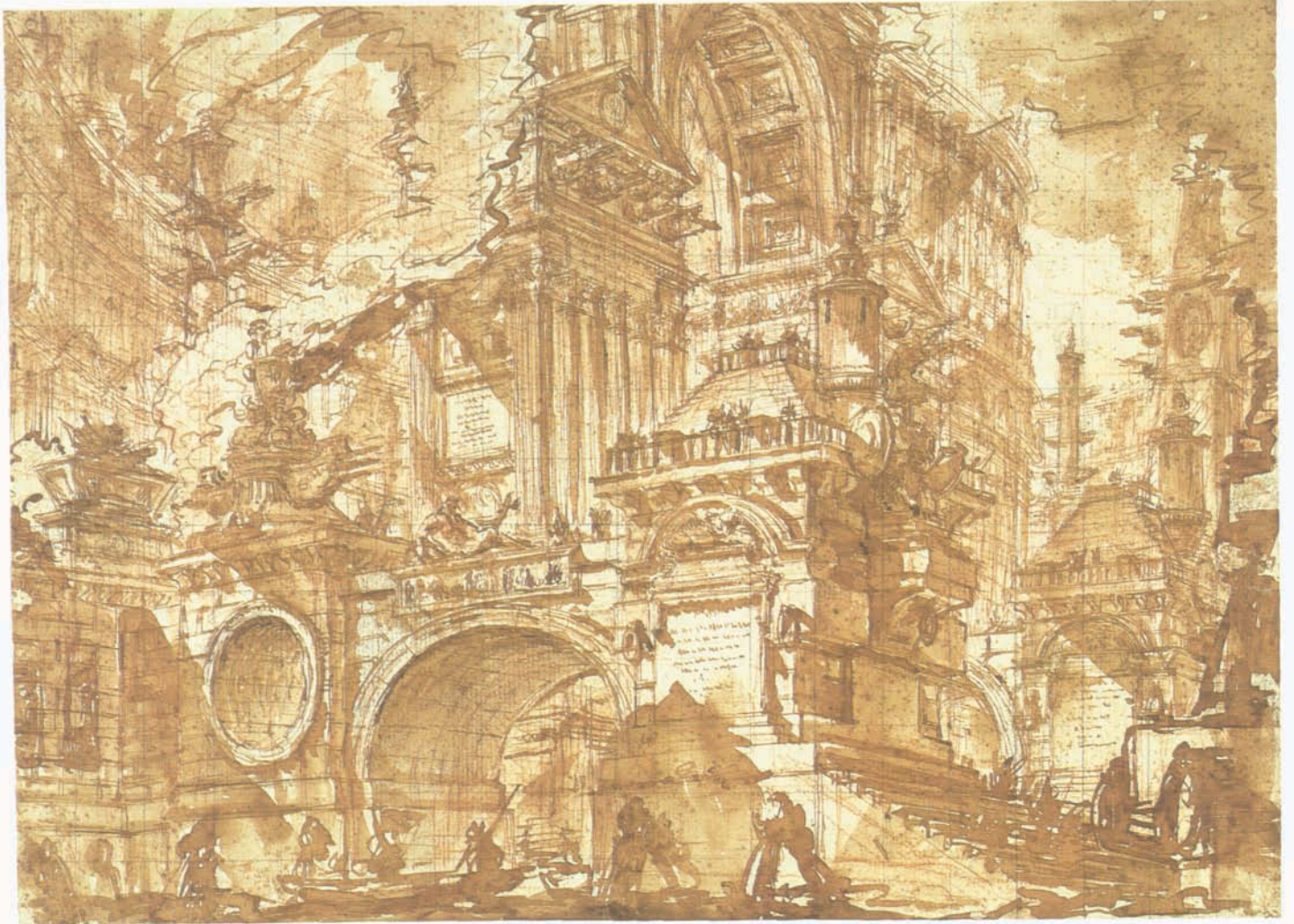


39 GIOVANNI BATTISTA  
PIRANESI,  
dit Piranèse  
Italien, 1720–1778  
*Un ancien port*

Sanguine, pierre noire et lavis brun  
et rougeâtre, mis au carreau  
38,5 x 52,8 cm  
Cat. II, no. 34 ; 88.GB.18

Horace Walpole, le collectionneur, connaisseur et homme de lettres anglais du dix-huitième siècle, écrivit à propos de l'une des compositions de Piranèse ressemblant à celle-ci : "Il empile des palais sur des ponts et des temples sur des palais et escalade le paradis avec des montagnes d'édifices." Ce dessin est une étude du même genre, mais à une échelle plus petite, pour l'une des représentations de la série *Prima parte di architettura e prospettiva*, publiée à Rome en 1743. Celle qui lui correspond est la *Parte di ampio magnifico porto*, qui, selon la longue inscription de l'artiste qui se trouve au-dessous, était "pour l'utilisation des anciens romains ; à l'intérieur, on peut y voir une grande piazza commerciale aux décorations abondantes, avec des colonnes rostrales dénotant les victoires maritimes les plus notables, etc.". Les diverses gravures de compositions architecturales de Piranèse composant la *Prima parte* donnèrent une expression à sa vision personnelle extrêmement fantasque de l'Antiquité, comprenant un amas infini de marbre à l'intérieur de larges espaces d'une complexité déroutante.

Piranèse dessina tout d'abord les contours principaux à la pierre, puis il ajouta un généreux lavis brun et rouge pour les ombres et pour certains des détails. Il fit les traits des grilles à la pierre noire pour faciliter le transfert du dessin sur le cuivre (voir no. 9) ; le lavis donne un aspect vibrant à la composition globale. Il y eut au moins deux dessins qui précédèrent cette esquisse achevée.





40 GIANDOMENICO  
TIEPOLO  
Italien, 1727–1804  
*Polichinelle que l'on aide à  
s'asseoir sur une chaise*

Plume et encre brune, lavis brun  
sur traits de pierre noire  
35,3 x 47 cm  
Cat. I, no. 50 ; 84.GG.10

Ce dessin appartient à une série qui en contient 103 et qui illustre la vie de Polichinelle, l'un des personnages du carnaval vénitien qui doit son origine à la commedia dell'arte, une forme traditionnelle de divertissements populaires en Italie au cours du seizième et du dix-septième siècles. "Malin, paresseux, prêt à toutes sortes de malices [et] à des plaisanteries qui étaient souvent obscènes", il était l'antithèse du noble héros. Les compositions de la série vont de la comédie à la tragédie, d'incidents insignifiants à de grands événements. Dans la plupart d'entre elles, on voit la grande figure bossue de Polichinelle, vêtue d'un costume blanc, d'une fraise en dentelle, d'un chapeau pointu et d'un masque noir avec un nez en forme de bec, au milieu de ses compagnons, en train de jouer ses rôles divers, et souvent bizarres. Les dessins provenaient d'un album qui portait à l'origine le titre *Divertimento per li ragazzi* (*Divertissement pour les enfants*), datant des alentours de 1800.

Dans cet exemple, Polichinelle rentre en titubant, soutenu par une canne ; on l'aide à s'installer dans une chaise. Comme pour les autres dessins de la série, Tiepolo fit d'abord une esquisse complète à la pierre noire.

Giandomenico Tiepolo était le fils aîné, l'élève et le collaborateur de son père, Giovanni Battista (voir no. 35).





41 GIUSEPPE CADES  
Italien, 1750–1799  
*Tullia dans son char s'apprêtant  
à écraser le corps de son père*

Plume et encre brune,  
avec des rehauts de blanc et de gris,  
sur traits de pierre noire sur papier  
préparé gris brun  
49,5 x 66,4 cm  
95.GA.25

C'est l'historien romain Livy qui raconte l'histoire de Tullia, la fille de Servius Tullius, l'un des rois légendaires de la Rome ancienne ; elle persuada Tarquin le Superbe de faire tuer son père afin qu'elle puisse devenir reine et lui roi. Livy décrit comment, après l'assassinat de Servius dans les rues de Rome, Tarquin avait essayé de persuader Tullia d'éviter les foules réunies autour du corps. Mais elle ordonna à son conducteur "de la conduire au mont Esquilin ; l'homme sursauta de terreur et tira sur les rênes en montrant du doigt à sa maîtresse la forme prostrée de Servius qui venait d'être tué. On dit que le crime qui s'ensuivit fut horrible et inhumain... car là, rendue folle par les esprits vengeurs, Tullia conduisit le char par-dessus le corps de son père, et elle-même contaminée et souillée, emporta sur son véhicule le sang de son père tué".

Le dessin reproduit avec précision le récit de Livy, l'artiste mettant l'accent sur l'horreur de l'événement auquel Tullia, avec son geste d'autorité et son regard implacable, reste la seule à être indifférente ; même ses chevaux répugnent à commettre l'acte qu'elle est sur le point de perpétrer. Le travail calligraphique de la plume et les rythmes décoratifs et formels du dessin, particulièrement bien étudiés dans l'interaction des sabots et des pieds, sont très caractéristiques de l'art de Cades.

Dans les années 1770, Cades était déjà considéré comme l'un des meilleurs peintres d'histoire de Rome. Il était associé à la colonie d'artistes étrangers d'avant-garde, en majorité britanniques et scandinaves, qui développèrent une vision expressive et proto-romantique de l'Antiquité classique tendant à privilégier d'immenses interprétations souvent violentes des thèmes mythologiques anciens provenant d'Homère, de la mythologie scandinave ou des *Poèmes d'Ossian* de Macpherson.

42 MARTIN SCHONGAUER

Allemand, 1450/53–1491

*Études de pivoines*

Gouache et aquarelle

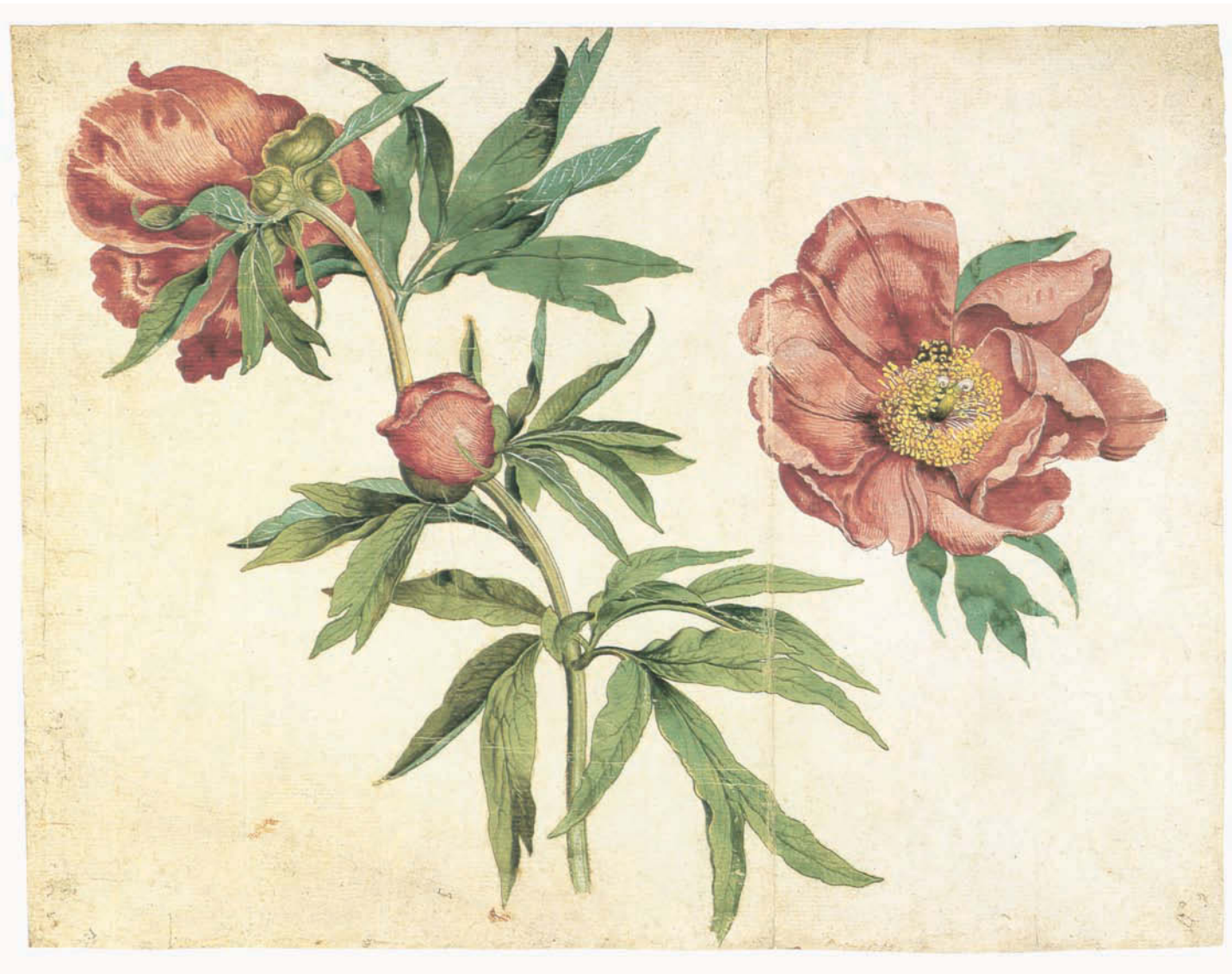
25,7 x 33 cm

Cat. III, no. 72 ; 92.GC.80

Au cours de la fin du quinzième siècle, les gens commencèrent à percevoir le monde naturel d'une manière radicalement différente. Au lieu d'accepter l'ancienne sagesse que l'on avait sur le sujet, ils étudièrent et prirent acte de la nature d'une nouvelle manière. Au sud des Alpes, Léonard de Vinci était le principal pionnier de cette nouvelle attitude, tandis que ses partisans nordiques incluaient Albrecht Dürer et le plus grand peintre allemand de la génération précédente, Martin Schongauer.

Schongauer est l'auteur de cette grande aquarelle représentant trois études de pivoines presque grandeur nature (*Paeonia officinalis* L.), se dépliant organiquement à travers la page. En haut à gauche, il y a une fleur ouverte vue du bas ; c'est avec soin que l'artiste a rendu la transition entre le feuillage et le calice, les sépales, et finalement les pétales. Dessous, il y a un bourgeon bien fermé, et, sur la droite, une fleur grande ouverte, avec des étamines et des pistils dessinés avec délicatesse. L'artiste a appliqué la couleur délayée dans l'eau de façon relativement lâche, faisant apparaître le côté liquide de la peinture et les coups de pinceau individuels. La souplesse dans la manière de peindre et les pétales et les feuilles apparemment agités par le vent évoquent la luxuriance caractéristique de la pivoine. Il est surprenant de trouver une telle apparente facilité et une précision d'exécution si magistrale dans l'une des premières études de plantes d'Europe du Nord à subsister et à avoir été dessinée d'après nature.

Schongauer utilisa ce dessin pour servir de base à certaines des pivoines du fond de sa peinture la plus importante à avoir survécu, *La Madone de la roseraie*, de 1473 (église Saint-Martin, à Colmar, en France). Attestant également de cette date ancienne, le filigrane du papier, un *p* gothique qui apparaît sur des documents depuis 1470. Il est très probable qu'Albrecht Dürer détenait ou encore connaissait ce dessin, car on peut voir une configuration de pivoines extrêmement similaire dans son aquarelle *La Madone avec une multitude d'animaux*, datant des alentours de 1503 (Vienne, Graphische Sammlung Albertina).





43 ALBRECHT DÜRER

Allemand, 1471–1528

*Lucane*

Aquarelle et gouache ; coin supérieur gauche ajouté ; bout de l'antenne gauche peint par une main plus tardive

14,2 x 11,4 cm

Cat. I, no. 129 ; 83.GC.214



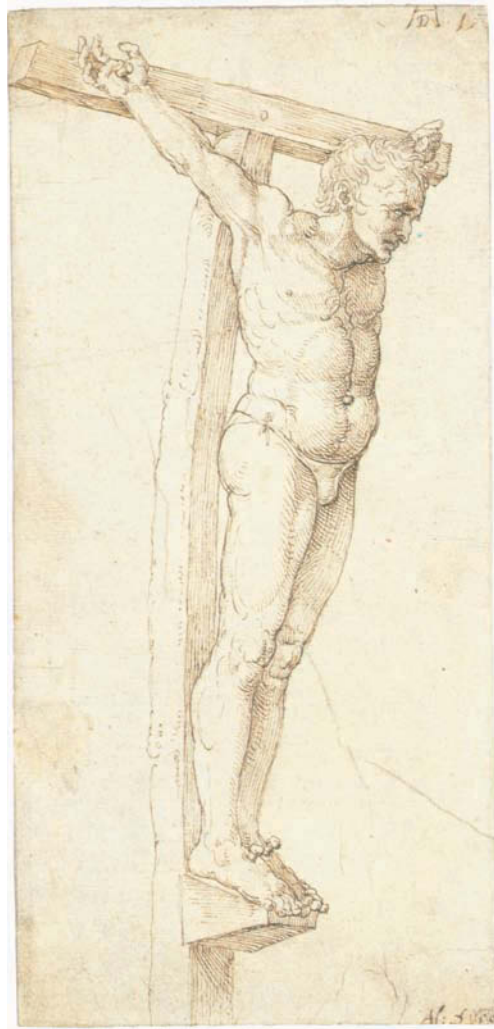
Dans ce dessin, Dürer donne un aspect monumental à un humble lucane (*Lucanus cervus* L.). L'isolation d'un insecte comme point focal d'une œuvre d'art était un fait sans précédent en 1505, date à laquelle Dürer fit ce dessin. La croyance selon laquelle les insectes étaient les plus basses des créatures ne s'éroda que lorsque l'on commença leur étude scientifique au cours du seizième siècle.

Dürer s'efforce de créer l'illusion de l'animal vivant en train de grimper jusqu'en haut de la page. Il le pose en diagonale par rapport à la feuille afin que l'œil aille de l'abdomen jusqu'à sa tête surélevée et ses mandibules ouvertes ; il articule également les ombres avec le plus grand soin afin de créer l'impression que les pattes sont en train de soulever le corps du sol.

De ces signes annonciateurs de l'attitude scientifique moderne, le lucane est également imprégné de la pieuse empathie de Dürer pour les créatures du monde naturel. Les mandibules et les dentelures prononcées sur les pattes suggèrent sa parenté avec les bêtes imaginaires rencontrées dans les représentations à la fin du gothique de l'enfer ou de la tentation de saint Antoine. Le *Lucane* exerça une influence sur les artistes pendant plusieurs générations. Avec son *Lièvre* (Vienne, Graphische Sammlung Albertina), ce fut l'étude de la nature la plus influente et la plus copiée de Dürer.

44 ALBRECHT DÜRER  
Allemand, 1471–1528  
*Étude du bon larron*

Plume et encre brune  
26,8 x 12,6 cm  
Cat. I, no. 130 ; 83.GA.360



Dürer fut le premier artiste nordique de la Renaissance à maîtriser et à faire progresser l'articulation de base classique de la forme humaine selon des notions rationnelles de proportion et d'anatomie. Ses efforts culminèrent dans sa célèbre gravure *Adam et Ève*, en 1504, et ils sont également évidents dans le dessin ci-dessus, qui date de la même période. Il représente le bon larron, qui accepta la divinité du Christ alors qu'il était lui aussi crucifié à ses côtés.

En raison de son caractère béat, on a souvent représenté le bon larron dans une position moins contorsionnée que le mauvais larron. Ici, son anatomie exhibe un sens classique d'unité et d'intégration ; toutes les parties sont étroitement liées pour produire l'effet du corps flasque dont le poids fait pencher la croix vers l'avant. Dürer trace soigneusement l'os et le tendon, des bras étirés jusqu'aux jambes tendues et appuyées. La poitrine, l'estomac et les jambes, avec leurs hachures crochetées, nous font prendre davantage conscience de la musculature sous la peau. Le dessin inclut également un effet de perspective difficile, en ce sens où la main gauche du brigand placée au-dessus de sa tête est réduite de façon convaincante. Selon la théorie classique de l'art, le mouvement physique et l'expression faciale devraient travailler conjointement vers le but ultime de la traduction des mouvements de l'âme. Ceci transparaît dans le regard profond et mélancolique tourné vers le Christ, les ombres que Dürer apposa sur le visage rehaussant la profondeur de son sentiment.

45 LUCAS CRANACH  
L'ANCIEN  
Allemand, 1472–1553  
*Portrait d'un homme*

Huile sur papier  
26,2 x 19,9 cm  
Cat. III, no. 64 ; 92.GG.91



À partir de 1504 et jusqu'à sa mort, Cranach travailla au service de la cour de Saxe à Wittenberg, où il voua une grande partie de ses efforts artistiques aux portraits. Ce portrait d'un modèle non identifié fut exécuté sur du papier avec un pinceau et de la peinture à l'huile, une technique peu commune dans les dessins du nord de l'Europe du début du seizième siècle. Cranach frotta le papier avec de l'huile pour produire un fond de couleur brunâtre, puis il fit une esquisse des contours de la tête. Il développa le visage avec minutie, reprenant certains endroits à la plume et à l'encre noire comme les sourcils, les cils, et les contours faciaux extérieurs. Le contraste entre le fond brun et le visage lumineux aux rehauts blancs et scintillants fait que le modèle semble se détacher du fond. Le sentiment d'une présence vivante créé par cet effet est accru par les grands yeux intelligents du jeune homme. L'intensité de l'expression allée au raffinement précieux de ses surfaces font de ce portrait l'un des meilleurs de Cranach à avoir survécu.





46 JÖRG BREU L'ANCIEN  
Allemand, vers 1475/76–1537  
*Scène matrimoniale*

Plume et encre noire, lavis brun  
et orange  
Diam. 19,8 cm  
Cat. II, no. 121 ; 89.GG.17

L'art du vitrail prospéra en Allemagne au cours de la Renaissance, allant des fenêtres d'églises monumentales jusqu'à des panneaux de bâtiments séculaires sur une toute petite échelle. Tous les principaux artistes allemands et suisses de la Renaissance produisirent des dessins pour vitraux qui étaient ensuite utilisés comme modèles par le "peintre de verre", ce maître artisan qui les traduisait dans son propre médium.

Jörg Breu l'Ancien de Augsbourg fut l'un des dessinateurs de vitraux les plus intéressants de l'Allemagne du début du seizième siècle. Il excella dans la création de dessins séculaires, tel l'exemple présent, qui illustre le vingtième conte du livre datant du quatorzième siècle intitulé *Gesta Romanorum* (*Les actes des Romains*). L'histoire parle d'un garçon qui, bien que maudit à sa naissance par l'empereur, finit par devenir son gendre. Le dessin mêle deux épisodes (de gauche à droite) : d'abord, l'arrivée du jeune homme à la cour, et ensuite, sa présence quelque peu inconfortable dans le lit matrimonial avec la fille de l'empereur, en compagnie de l'impératrice et de ses dames d'honneur.

L'abondance du lavis jaune, les costumes somptueux et le décor architectural grandiose avec son lit Renaissance richement orné rendent ce dessin splendide. Breu réussit à mêler le format circulaire du dessin à l'articulation d'éléments architecturaux, produisant ainsi l'impression que l'on regarde vers le haut dans un espace en dôme. Le fait qu'il soit inspiré par l'architecture et l'ornementation d'inspiration classique suggère que ce dessin a peut-être été fait après l'un de ses voyages en Italie, vers 1514/1515.

47 HANS SCHÄUFELEIN  
Allemand, 1480/85–1539  
*Le Christ prenant congé  
de sa mère*

Plume et encre brune foncée sur  
traces de pierre noire  
27,5 x 21,2 cm  
Cat. I, no. 134 ; 85.GA.438



Schüpfelin, qui était peintre et dessinateur d'illustrations xylographiques, travailla dans l'atelier de Dürer à Nuremberg entre 1503/1504 et 1516/1517. Il accompagnait souvent ses initiales du dessin d'une *Schüpfelin* (petite pelle – la signification de son nom), comme c'est le cas dans ce dessin, signé et daté de 1510.

Le Nouveau Testament n'inclut pas l'épisode du Christ prenant congé de sa mère ; on trouve ses sources littéraires dans des écrits pieux datant de la fin du Moyen Âge. Selon le récit, accompagnée par Marie Madeleine et Marthe, la Vierge supplia son fils de ne pas quitter Béthanie pour aller à Jérusalem, où il allait être trahi et finir par être crucifié. Le Christ répondit qu'il lui fallait partir afin de sauver l'humanité, puis il lui donna la bénédiction en partant et il lui annonça qu'elle allait être intronisée avec lui au Paradis.

C'est ce moment de bénédiction qui est représenté par Schüpfelin ; il situa l'événement devant une porte de la ville en bois rustique. À la droite du Christ, les foules se dirigent vers Jérusalem pour la Pâque. Il y a au centre du dessin un élément inhabituel pour cette scène : une église gothique, qui pourrait faire référence à la Vierge Marie. Depuis le Moyen Âge, on considérait l'Église comme l'incarnation physique de la Vierge sur la terre. Ce symbolisme signifierait que l'image dépasse le chagrin de la Passion pour célébrer avec optimisme la fondation de l'Église.





48 ALBRECHT ALTDORFER  
Allemand, vers 1482/85–1538  
*Le Christ portant la croix*

Plume et encre noire, lavis gris,  
et pierre noire  
Diam. 30,4 cm  
Cat. II, no. 113 ; 86.GG.465

Altdorfer fut le principal représentant de ce qu'on appela l'école du Danube. Cette désignation se rapporte à un groupe d'artistes travaillant le long du Danube et dans ses environs, entre Ratisbonne et Vienne, dont les images présentent des paysages alpins et des sujets religieux et mythologiques chargés d'émotions. Ce dessin pour vitrail est le seul d'Altdorfer à avoir survécu.

Altdorfer rehaussait souvent l'impact dramatique d'une scène en la montrant d'un point de vue inhabituel, comme c'est le cas ici. On y voit le Christ, mis à terre, de dos ; l'accent est mis sur sa jambe gauche pliée, l'exposition de ses plantes de pieds, et son profil exténué. La violence et l'énergie de la scène sont également traduites par la foule de figures parallèles au plan et par le travail de plume dynamique, varié et imprévisible. Des comparaisons de style avec d'autres œuvres d'Altdorfer suggèrent une date située aux alentours de 1515 ou peut-être même quelques années plus tôt.



49 NIKLAUS MANUEL  
DEUTSCH

Suisse, 1484–1530

*Le Christ moqué*

Plume et encre noire, or peint,  
avec rehauts de blanc, sur papier  
préparé en brun rouge

31,2 x 21,7 cm

Cat. I, no. 140 ; 84.GG.663



S'il était peintre et dessinateur (il dessinait aussi des vitraux), Niklaus Manuel était également poète, soldat mercenaire et actif dans le gouvernement de la ville de Berne, en particulier pour l'expansion de la cause de la Réforme. Ce dessin fait à la main avec le plus grand soin est une œuvre d'art achevée qui date probablement des alentours de 1513/1514. Après avoir préparé le papier avec un fond brun rougeâtre, il dessina la scène à l'encre noire. Le travail des traits est énergique et précis. Il ajouta alors un généreux rehaut blanc au pinceau, apposa délicatement l'auréole du Christ avec un pigment d'or et raffina les détails supplémentaires avec de l'encre noire. Confirmant un peu plus le statut du dessin comme œuvre d'art indépendante, la ligne du cadre, qui semble avoir été faite par l'artiste lui-même, est mise en évidence intelligemment avec le pied du soldat qui la franchit.

La vitalité de la facture de la plume et l'abondance des rehauts complètent la frénétique violence de la scène. C'est une composition rayonnante, dynamique, qui fait de la tête lumineuse du Christ le point focal des attaques dirigées contre lui de tous les côtés.

50 URS GRAF

Suisse, vers 1485–1527/29

*Homme et femme dansant*

Plume et encre brune foncée et noire

20,6 x 14,7 cm

Cat. III, no. 66 ; 92.GA.72



Les dessins de Graf sont remarquables par l'éclat et l'excentricité de la facture de leur plume ainsi que par leur concentration sur la violence et sur les allusions sexuelles, des qualités qui semblent avoir un lien avec sa vie. Des documents nous apprennent qu'on l'avait engagé comme soldat mercenaire à plusieurs reprises et qu'il avait été temporairement banni de Bâle, sa ville natale, à la suite d'une bagarre.

Graf apporta ce point de vue sombre et satirique à une série de neuf pièces dont on ne connaît pas la destination (à présent éparpillées dans différents musées), et qui montrent différentes configurations de couples de paysans en train de danser. Elles portent toutes le monogramme *VG* avec le *Dolch* (le poignard suisse) et la date 1525. Le dessin du Getty Museum représente un couple enlacé. L'homme cache la tête de sa partenaire et lui pinçe le derrière. Son poignard et sa hache renforcent les connotations de violence et de lascivité. Cette conception de la paysannerie – brutale, fertile, et pleine d'énergie vitale – est soutenue par la facture rapide et incisive de la plume de Graf.







51 HANS HOLBEIN  
LE JEUNE

Suisse, 1497–1543

*Portrait d'un clerc ou d'un érudit*

Pierre noire, sanguine, plume et  
pinceau noir et encre, sur papier  
préparé en rose

21,9 x 18,5 cm

Cat. I, no. 138 ; 84.GG.93

Holbein quitta Bâle pour s'installer définitivement à Londres en 1532, et il devint peintre à la cour du roi Henri VIII en 1536. À sa mort, en 1543, ses nombreux dessins représentant des membres de la cour semblent être devenus la propriété d'Henri VIII et on les rassembla dans ce qui fut appelé le *great booke*, documenté à partir de 1590. Les célèbres dessins de Holbein se trouvant à la Royal Library, au château de Windsor, proviennent du grand livre, et il est possible que ce portrait du Getty Museum représentant un modèle inconnu en fasse également partie.

Holbein fit sommairement l'esquisse de la figure à la pierre noire et il ajouta l'encre par la suite. Il dessina le contour du chapeau avec une plume, apposa les cheveux et le col avec un pinceau et utilisa une fine plume pour dessiner les traits du contour du visage et ses différents détails faciaux, tels les tout petits points suggérant le début d'une barbe naissante. Le visage est modelé avec grande subtilité grâce à de légères applications de sanguine par-dessus le fond rose du papier. L'inertie et le détachement de la figure alliés à la merveilleuse précision avec laquelle Holbein capture ses traits rehaussent l'aura d'éternité et d'autorité du portrait.



52 GEORG PENCZ  
 Allemand, vers 1500–1550  
*Étude pour un vitrail avec le  
 blason des barons von Paar*  
 Plume et encre brune, lavis gris  
 Diam. 24,7 cm  
 Cat. I, no. 133 ; 83.GA.193

De tous les élèves de Dürer, c'est Pencz, qui semble avoir visité l'Italie deux fois, qui s'efforça d'imiter l'art de la Renaissance italienne de la façon la plus systématique. Ce dessin pour un rondu en vitrail est conforme aux normes italiennes de par sa forme et son contenu. Grâce à l'inscription qui entoure le dessin, on peut identifier les armoiries comme étant celles de Marcus Belidorus de Casnio (vivant en 1170), un ancêtre de la famille von Paar, originaire de Bergame, en Italie. L'inscription qui est suspendue à l'arbre suggère la continuation de la gloire de ses descendants, affirmant : "La vertu et la munificence font grandir les arbres généalogiques des héros." C'est un sentiment humaniste dont le fondement classique est souligné par les lettres en ancienne inscription romaine. Pencz a accentué les contours ronds et sculpturaux de la femme en les modelant avec des tons soigneusement modulés de lavis gris. Dans cette composition, la note nordique principale est représentée par le paysage animé qui est situé en bas et à droite, avec la ville et ses tourelles qui se détachent contre un fond de montagnes.

53 JOSEPH HEINTZ  
LE VIEUX

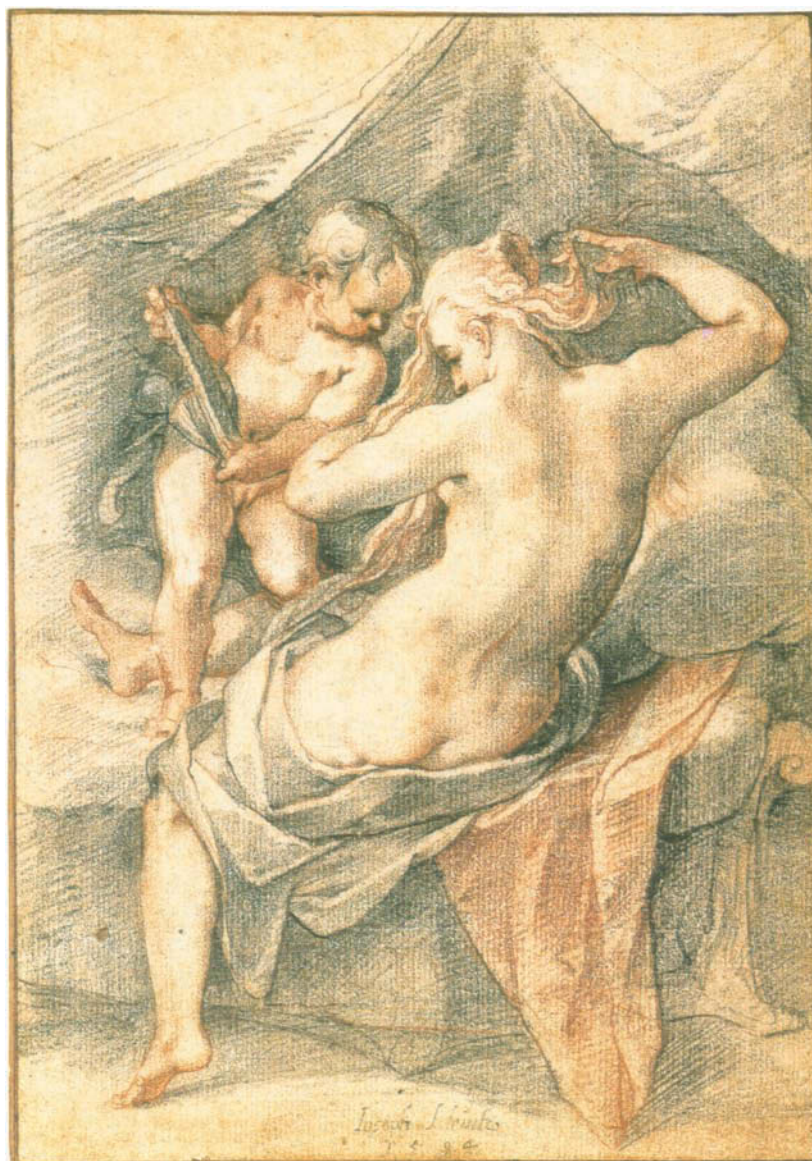
Suisse, 1564–1609

*Le Bain de Vénus*

Sanguine, pierre noire

21,5 x 15,1 cm

Cat. III, no. 67 ; 91.GB.66



En 1592, le saint empereur romain Rodolphe II de Prague envoya à Rome Heintz, son peintre à la cour, dessiner des antiquités et acquérir des œuvres d'art destinées aux collections impériales. Heintz était probablement toujours à Rome lorsqu'il exécuta ce dessin, qui est signé et daté de 1594. La signature en évidence et le haut niveau de finition indiquent que le dessin fut probablement exécuté comme œuvre d'art en soi.

Dans son boudoir, sous un rideau ouvert, Vénus brosse ses longues tresses. Ce qui est des plus inhabituels, c'est que c'est un chérubin féminin qui tient le miroir, et non pas Cupidon, l'assistant habituel de Vénus. La grâce ornamentale des figures et les surfaces veloutées créées par le modelé subtil à la pierre sont typiques de la manière de Heintz. Il était tout particulièrement attiré par les œuvres des maîtres italiens du seizième siècle, le Corrège et le Parmesan, reprenant certains aspects de leurs styles ainsi que ceux d'autres artistes, pour produire une imagerie douce, sensuelle et souvent érotique. Avec un talent exceptionnel, ici comme dans d'autres dessins, Heintz a recours à un mélange de sanguine et de pierre noire, que les artistes italiens utilisèrent pendant longtemps.





54 ADOLF VON MENZEL

Allemand, 1815–1905

*Études pour des figures*

Crayon de charpentier

37,9 x 26,3 cm

Cat. I, no. 132 ; 84.GB.6

En 1872, Menzel passa plusieurs semaines à la grande fonderie de Königshütte, en Haute-Silésie, à faire un grand nombre de dessins représentant le processus de production du fer. Il utilisa ces études pour l'exécution de son chef-d'œuvre, *Fonderie*, 1875 (Berlin, Nationalgalerie), l'un des tableaux sur le thème de l'industrie les plus importants du dix-neuvième siècle.

Cette étude pour *Fonderie* est clairement reliée aux figures du centre de la composition qui transportent un morceau de fer luisant vers les laminoirs, tandis que leurs collègues sont en train de manger et de se laver, indiquant ainsi un changement d'équipe. Ce talent presque photographique qu'avait Menzel pour noter l'interaction de la lumière et de la forme est des plus évidents dans ce dessin. La qualité mouvante et fracturée des ombres alliée à la rugosité du crayon de charpentier rehausse le sentiment que l'ouvrier accomplit un travail physique difficile. C'est une figure monumentale qui en tant que telle reflète l'opinion de Menzel selon laquelle l'ouvrier est le promoteur héroïque du développement et du progrès de la société.

55 FRANS CRABBE VAN  
ESPLEGHEM

Flamand, vers 1480–1552

*Esther devant Assuérus*

Plume et encre brune foncée,  
avec des touches de lavis gris,  
sur traits de pierre noire,  
gravé pour le transfert

23,7 x 19,4 cm

Cat. III, no. 80 ; 90.GA.4



Actif dans la ville de Malines au nord-est de Bruxelles, Crabbe fit partie des graveurs les plus compétents et les plus innovateurs du début du seizième siècle aux Pays-Bas. Il explora avec succès la gravure sur cuivre qui était alors un médium naissant. L'exemple présent, qui est le seul dessin connu à avoir survécu, indique que Crabbe faisait des études extrêmement précises pour ses eaux-fortes. Ce dessin correspond presque exactement à l'échelle de son eau-forte intitulée *Esther devant Assuérus*, datant des alentours de 1525. Crabbe semble avoir tracé le dessin directement sur la plaque, comme en témoignent les lignes gravées sur toute la feuille. Le dessin révèle également que Crabbe était un artiste qui travaillait avec facilité et originalité, et que son style mêle la sobriété de geste et d'expression néerlandaise à un intérêt pour les effets d'ombres et de lumières, grâce à l'impétuosité et à la délicatesse de la facture de sa plume qui sont plus typiques des artistes allemands de l'époque.

L'histoire vient de l'Ancien Testament. Esther, une belle juive, épousa le roi Assuérus de Perse en lui cachant sa religion. Lorsqu'on instaura un édit de mort contre les juifs, elle mit sa vie en danger en suppliant son mari de sauver son peuple. Le dessin représente le moment où le roi pose son sceptre d'or sur la tête d'Esther et lui ordonne de parler.

La représentation de Crabbe évoque la signification typologique qui depuis le Moyen Âge avait été associée à cette histoire, censée être une préfiguration de la Vierge intercédant auprès de Dieu en faveur des fidèles. Les hachures nuancées avec le plus grand soin sur la totalité du dessin établissent un large registre de valeurs tonales que l'artiste suivit de près pour cette eau-forte. Celles-ci sont particulièrement importantes dans les passages architecturaux, où les tons sont traduits par des flaques d'ombre et de lumière qui prêtent une éloquence altière aux événements survenant plus bas.



56 HANS BOL

Flamand, 1534–1593

*Paysage avec l'histoire de Vénus  
et d'Adonis*

Gouache avec rehauts dorés  
sur vélin (image) et bois (cadre)  
20,6 x 25,8 cm  
Cat. III, no. 77 ; 92.GG.28



Si Bol avait une excellente réputation comme artiste et graveur, on l'estimait encore plus comme miniaturiste. Héritage de l'enluminure de manuscrits, la peinture de miniatures se développa à la fin du seizième siècle, lorsque les artistes se mirent à produire des objets de ce style pour les collectionneurs qui appréciaient leur préciosité et leur échelle miraculeusement réduite.

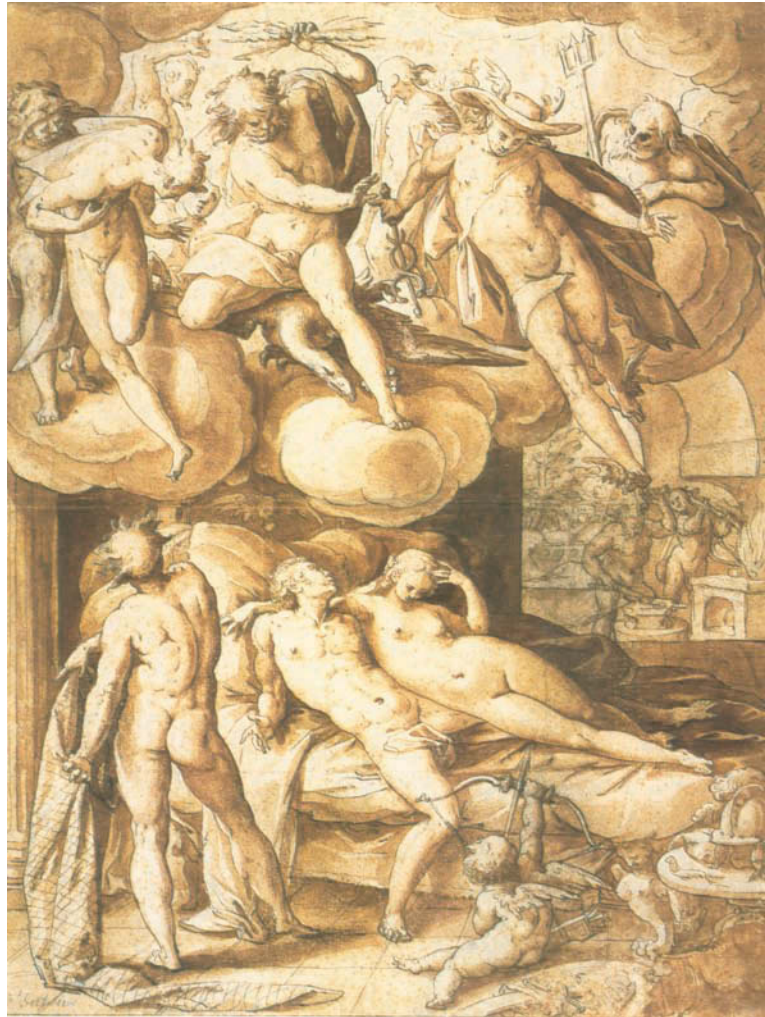
Ceci est l'une des miniatures les plus splendides et les plus inhabituelles de Bol. Elle est formée de deux parties distinctes : une image centrale sur du vélin monté sur bois, signée et datée *HBol/1589*, et un cadre peint sur bois préparé avec un enduit de plâtre et daté *1589*. Ce dernier élément mêle avec beaucoup de talent les caractéristiques d'un cadre à trois dimensions avec celles des bords illusoires à deux dimensions trouvés dans d'anciennes enluminures de manuscrits.

La miniature de Bol représente la vie et la mort d'Adonis. Dans le panneau central, Vénus et Adonis s'étreignent avant son départ pour cette chasse fatale que l'on voit dans le lointain et dans laquelle un sanglier lui donne la mort. Les ovales à l'intérieur du cadre relatent des épisodes secondaires : Myrrha, la mère d'Adonis, commettant l'inceste avec son père, et engendrant ainsi Adonis ; Myrrha, punie en étant transformée en arbre à myrrhe, donne naissance à son fils ; Vénus tombe amoureuse d'Adonis ; et le sang jaillissant du corps sans vie d'Adonis se transforme en anémone.

L'histoire est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce texte influença la conception de la nature au seizième siècle, considérée comme un état constant de flux, en raison des amours agitées et souvent imprudentes des dieux. Bien qu'il y ait des références à la transformation sur la miniature de Bol et dans son cadre, dans lequel sont mêlés toute une myriade d'éléments, on n'y trouve aucune répétition.

57 HENDRICK GOLTZIUS  
Hollandais, 1558–1617  
*Vénus et Mars surpris  
par Vulcain*

Plume et encre brune, lavis brun,  
sur traits de pierre noire, avec rehauts  
de blanc  
41,6 x 31,3 cm  
Cat. I, no. 107 ; 84.GG.810



En 1583, Goltzius fut initié aux dessins de son contemporain Bartholomäus Spranger. Peintre à la cour du saint empereur romain Rodolphe II de Prague, Spranger était un peintre de figures renommé pour ses compositions mythologiques délibérément complexes et érotiques. Goltzius avait un talent extraordinaire pour maîtriser les styles des autres artistes. Il fut tellement impressionné par Spranger qu'il ne se contenta pas de créer des gravures de virtuose d'après ses dessins, mais qu'il réalisa également des compositions de sa propre invention à la manière de Spranger.

Publié en 1585, ce dessin est un modèle grand format pour la plus grande et complexe des gravures de Goltzius dans le style de Spranger. Cette composition, entièrement de Goltzius, est basée sur l'histoire racontée à la fois dans *L'Odyssée* d'Homère et dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Apollon surprend les amours illicites de Mars et de Vénus et il en informa le mari de Vénus, Vulcain, qui forgea alors un filet pour les piéger, comme on peut le voir dans le fond à droite. Au premier plan, Vulcain prend le couple au piège et appelle Hercule, Apollon, Jupiter et Neptune pour les ridiculiser.

Cette orchestration virtuose de deux registres de nus, dans une composition dont la complexité extravagante semble avoir une apparence de facilité, aida à assurer la réputation de Goltzius comme l'un des principaux artistes de figures d'Europe du Nord de son époque.



58 PIERRE PAUL RUBENS

Flamand, 1577–1640

*Études anatomiques*

Plume et encre brune

28 x 18,7 cm

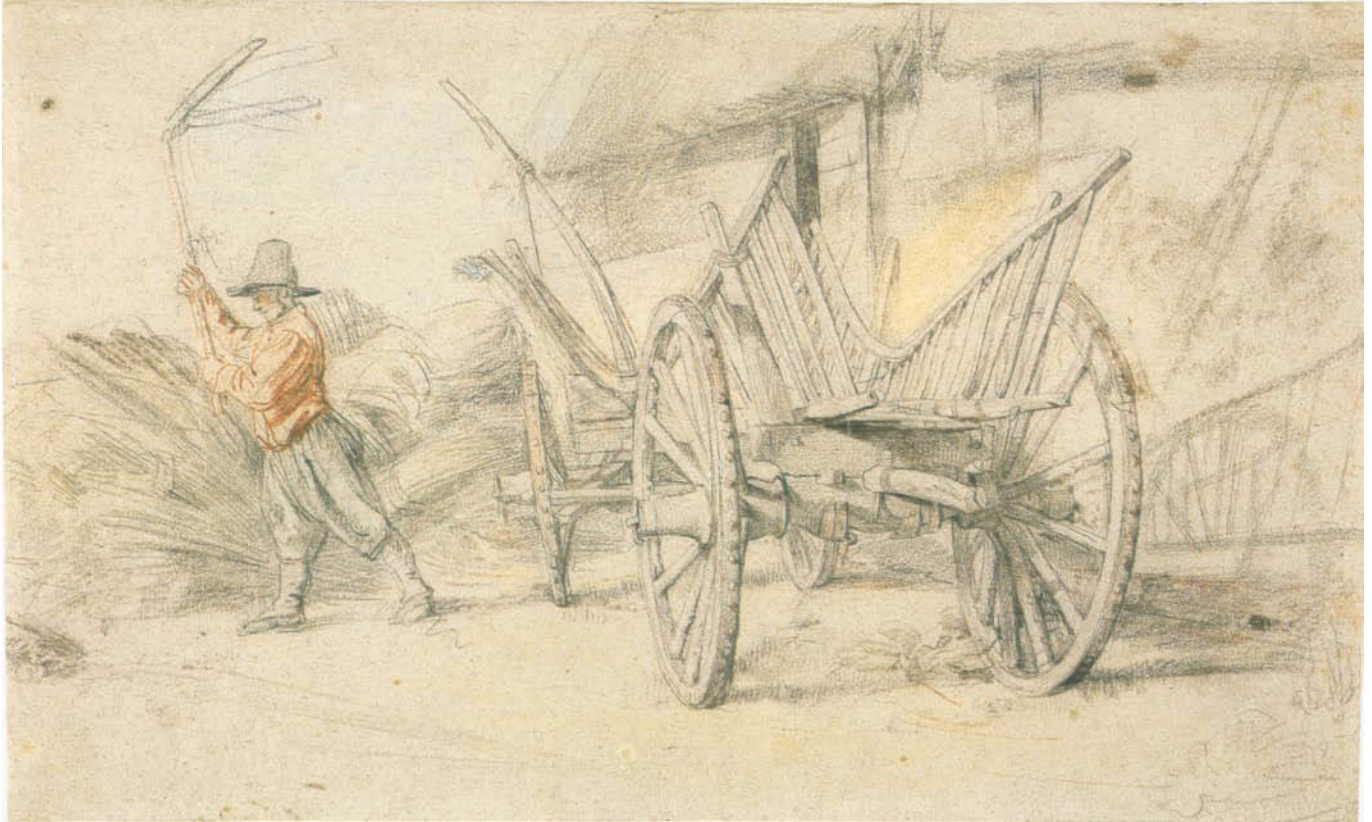
Cat. II, no. 85 ; 88.GA.86



Exécuté à l'encre lumineuse marron clair, l'exemple présent appartient à un groupe de dessins de Rubens représentant des vues entières ou partielles d'écorchés : des figures anatomiques qui montrent les muscles sous la peau. La figure principale montre la musculature du dos, du fessier et des jambes d'un point de vue situé en bas à droite, avec des vues secondaires de la même figure et un détail du bras gauche depuis le haut à gauche. La toile de diagonales et d'orthogonales créée par les figures et rehaussée par leurs poses mouvementées témoigne d'une maîtrise complexe et dynamique de la forme humaine. Juste après la mort de Rubens, le graveur Paulus Pontius reproduisit plusieurs de ses études d'anatomies, dont celle du Getty Museum, dans une série de gravures d'après les dessins du maître.

Les *Études anatomiques* résument l'étude intensive de la forme humaine que Rubens entreprit au cours de son séjour de jeunesse en Italie (1600–1608). Rappelant ses dessins inspirés par la sculpture antique, cette feuille atteste également d'une maîtrise de la structure du corps humain qui tirait probablement ses informations du grand livre d'anatomie de la Renaissance, le *De humani corporis fabrica* d'André Vésale, datant de 1543. On note également l'influence de Michel-Ange, à la fois dans l'abondance et la délicatesse des hachures qui articulent la musculature et dans les proportions héroïques des formes énergiques.





59 PIERRE PAUL RUBENS

Flamand, 1577–1640

*Le Batteur à côté d'un  
chariot, bâtiments de ferme*

Pierres de couleurs et touches de plume  
et encre brune sur papier gris pâle  
25,5 x 41,5 cm

Cat. I, no. 92 ; 84.GG.693

Cette scène rurale se concentre sur un chariot rustique présenté depuis l'arrière avec une perspective abrupte. Bien que le chariot soit à l'arrêt, il est comme animé. Les roues arrière, l'essieu et les côtés ouverts sont évasés dans la direction du plan, alors que l'essieu avant du chariot, qui n'est pas aligné avec l'arrière, attire l'œil simultanément vers l'espace. Les mouchetures de lumière et d'ombre situées sur le véhicule et à ses côtés lui prêtent encore plus de vigueur.

Le batteur à côté du chariot rehausse son aspect monumental. L'expérimentation de Rubens avec différentes positions du fléau accroît l'effet d'un mouvement vers le haut. La lame relie avec dynamisme le motif du batteur et celui du chariot en créant un arc visuel allant du brancard du chariot jusqu'au fléau. L'utilisation variée de matériaux, allant de la pierre noire, de la sanguine et des délicats pastels jusqu'à l'encre brune et rugueuse avec laquelle Rubens fait ressortir les bandes de fer et les clous à l'extérieur des roues arrière du chariot accroît la vraisemblance et l'immédiateté de la scène.

On retrouve le chariot dans différents tableaux de Rubens : *Le Fils prodigue* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *Paysage avec un chariot de campagne* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage), et *L'Hiver* (château de Windsor, collection de Sa Majesté la Reine). On estime généralement que ce dessin a été fait aux alentours de 1615–1617.



60 PIETER JANSZ.  
SAENREDAM  
Hollandais, 1597–1665  
*Le Chœur et le déambulatoire  
nord de l'église Saint-Bavon,  
à Haarlem*

Sanguine, graphite, plume et encre  
brune, et aquarelle, contours renforcés  
pour le transfert (recto), frottage à la  
pierre noire pour le transfert (verso)  
37,7 x 39,3 cm  
Cat. II, no. 105 ; 88.GC.131

Le peintre d'architecture Pieter Saenredam consigne et immortalise les édifices historiques de sa Hollande natale, en particulier ses églises, avec la plus grande des délicatesses. C'est à plusieurs reprises et avec une grande variété de points de vues qu'il représenta des églises comme Saint-Bavo à Haarlem. Parmi ses représentations les plus symétriques et les plus équilibrées de l'intérieur de Saint-Bavo, cet immense dessin presque carré représente une vue profonde, allant de la chapelle des Brasseurs du côté sud de l'église, en passant par le bas-côté et la nef, et se terminant dans la chapelle de Noël, juste en face. Connu comme dessin de construction, c'est une interprétation de perspective à un point unique faite en atelier et basée sur une étude faite sur place en octobre 1634 (Haarlem, Archives municipales).

Le dessin du Musée illustre la minutie du processus de création de Saenredam pour un complexe spatial harmonique et finement accordé, dont le sens de l'équilibre est rehaussé par la douceur de la lumière du soleil qui se répand sur tout le dessin. Il semble avoir commencé par faire une série de traits de graphite à la règle qui, entre autres, régularisent la relation entre les différents éléments architecturaux et établissent un axe vertical central sur lequel il plaça le point de fuite, que l'on voit clairement en bas, entre les figures. Il finit alors la feuille de façon élaborée à la plume, au lavis et à l'aquarelle.

Saenredam fit une inscription dans le pilier à droite, nous apprenant que le dessin fut exécuté en novembre 1634 et qu'il finit la peinture après le dessin, le 15 octobre 1635. Le tableau basé sur ce dessin se trouve au Muzeum Narodowe, à Varsovie.

61 ANTOINE VAN DYCK

Flamand, 1599–1641

*La Mise au tombeau*

Pierre noire, plume et encre brune,  
lavis brun et rougeâtre, sanguine et  
pierre bleue, avec rehauts de blanc  
25,4 x 21,8 cm

Cat. I, no. 86 ; 85.GG.97

Après quelques esquisses préliminaires à la pierre noire, Van Dyck dessina les figures à la plume avant de reprendre une grande partie de la composition à grands coups de pinceaux de lavis brun foncé. Il dessina également la ligne du cadre entourant la composition. Les traits au crayon extrêmement fins qui demeurent visibles sur le torse du Christ lui prêtent une beauté poignante, alors que le lavis sombre crée un sens de mouvement dramatique autour de son corps sans vie. Au milieu de la composition et rappelant les types utilisés par Léonard ou Raphaël, la figure de saint Jean l'Évangéliste dessinée avec grâce établit un lien avec les paires de figures flanquant le Christ. Dans l'ensemble, la composition s'inspire de *La Mise au tombeau* de Titien (Paris, musée du Louvre), tableau que Van Dyck aurait connu grâce à une copie de Rubens. Van Dyck échangea néanmoins la composition horizontale et dégagée de Titien pour un format vertical intégré de façon plus compacte, lui permettant de donner une plus grande monumentalité à la Vierge debout, enveloppée d'un voile, et tenant le bras de son fils. On pense que ce dessin a été fait en 1617–1618, probablement en préparation pour un tableau qui avait été prévu puis abandonné ou alors qui n'a pas survécu.







62 REMBRANDT  
HARMENSZ. VAN RIJN  
Hollandais, 1606–1669  
*Femme nue avec un serpent*  
Sanguine avec rehauts de blanc  
24,7 x 13,7 cm  
Cat. I, no. 114 ; 81.GB.27



L'un des dessins représentant des figures isolées les plus puissantes et les plus énigmatiques de Rembrandt, c'est le seul dessin d'une femme nue à la sanguine à avoir survécu. Dessinée d'après un vrai modèle, la femme ne possède pas d'identité propre, mais incorpore plutôt des éléments à la fois réels et imaginaires. Le serpent mêlé à la coiffure ainsi que le pincement du sein suggèrent que Rembrandt envisagea le modèle comme un personnage

historique ou mythologique, mais il est difficile de déchiffrer l'identité de ce personnage. Si Cléopâtre a été l'interprétation la plus communément admise et répandue, on a suggéré récemment que la figure incorporait des aspects d'Ève : Rembrandt utilisa ce dessin pour servir de base au corps d'Ève dans son eau-forte, *Adam et Ève*, datant de 1638.

Le dessin est un parfait exemple de la maîtrise du médium de la sanguine par Rembrandt. Il l'appliqua énergiquement et dessina le ventre du modèle avec des traits horizontaux emphatiques, tout en attribuant une force tendue à ses jambes grâce à des ombres verticales. Il exploita également l'éclat et la luminosité chromatique de la sanguine en appliquant de la gouache blanche par-dessous, en particulier sur le bras droit et sur le torse du modèle. La qualité rougeoyante de la sanguine soulignée de blanc ainsi que l'énergie de la forme à trois dimensions créent une impression de force émanant de la femme. Les artistes de la Haute Renaissance, tel Andrea del Sarto, avaient fait de la sanguine leur médium préféré pour dessiner des modèles nus d'après nature. Dans cette étude vibrante et monumentale, Rembrandt, peut-être consciemment, montre un niveau de dessinateur digne des grands maîtres du passé, tout en poussant simultanément son médium vers de nouvelles directions.



63 REMBRANDT  
HARMENSZ. VAN RIJN  
Hollandais, 1606–1669  
*Voilier sur une vaste étendue*  
(*Vue de la Nieuwe Meer ?*)

Plume et encre brune, lavis brun  
sur papier teinté marron clair  
8,9 x 18,2 cm  
Cat. I, no. 117 ; 85.GA.94

Rembrandt saisit ici de façon éloquente l'architecture du paysage hollandais, avec sa platitude et sa vaste horizontalité, ponctuée par un voilier solitaire. Une masse de joncs ancre la composition dans le premier plan à gauche. Une brise souffle vers la droite, animant les joncs, inclinant légèrement le voilier et renforçant le dégagement spatial du panorama ouvert. Le regard suit les rides de l'eau, une pointe de terre, une maison, et d'autres traits dans le lointain, jusqu'à ce que les éléments discernables se dissolvent dans un groupe de points suggestifs à l'horizon. Les joncs et le voilier encadrent le segment le plus profond du panorama. La complexité spatiale de la scène est accrue par la combinaison d'une très grande profondeur de champ et d'une ligne horizontale puissante. La beauté d'exécution et la minutie de l'étalonnage de la composition suggèrent que ce dessin datant des alentours de 1650 était une œuvre d'art achevée.





64 PHILIPS KONINCK  
Hollandais, 1619–1688  
*Paysage de rivière*

Aquarelle et gouache  
13,4 x 20 cm  
95.GA.28

On connaît surtout Koninck pour ses grandes peintures à l'huile représentant des paysages, mais il peignit également des scènes de ce genre dans des aquarelles à petite échelle, comme c'est le cas dans cet exemple datant des alentours de 1675 et qui semble avoir été conçu comme une œuvre d'art indépendante. Vue imaginaire, elle est néanmoins inspirée par la platitude du paysage hollandais. Son principal élément de composition est l'axe provenant du coin de terre situé au premier plan de l'image et menant vers l'espace. Les rivières, les routes et les champs convergent vers l'intérieur des deux côtés, conduisant graduellement le regard vers le lointain. La composition trouve son point de résolution dans le coin le plus éloigné de la vallée.

Contrairement à la façon dont un grand nombre d'aquarellistes hollandais du dix-septième siècle exploitèrent les couleurs éclatantes et similaires à des bijoux de l'aquarelle, Koninck adopte une palette douce qui inclut des beiges et des marron, du vert foncé, du gris et du bleu clair. Il utilise également avec abondance la couleur opaque, appliquée de façon épaisse et ample, surtout pour le premier plan. Cette palette ajoutée à son traitement pictural lui permet de représenter le paysage comme un tout, gouverné par une perspective aérienne. En conséquence, l'espace progresse sans heurts depuis le premier plan au tissage serré et concret jusqu'à l'effacement croissant de la couleur et de la clarté dans le lointain.

65 ALBERT CUYP  
Hollandais, 1620–1691  
*Vue de la vallée du Rhin*

Pierre noire, graphite, et lavis gris  
13,2 x 23,7 cm  
Cat. II, no. 95 ; 86.GG.673



Cuyp fit ce panorama non identifié pour l'intégrer à son livre d'esquisses de paysages, réalisé pendant une visite à Nimègue et à Clèves en 1651–1652. Il dessina le premier plan avec la texture de la pierre noire, puis il passa au graphite argenté à l'arrière-plan pour transmettre un effet de perspective aérienne. La compression du paysage en une fine couche s'effaçant sans obstacle des deux côtés de la page, alliée à une grande portion de ciel vide, crée une impression d'infini. En dépit de cette immensité implicite, la vue semble également miniaturisée en raison des nombreux détails sur toute petite échelle. Ceux-ci incluent des bâtiments, des bateaux, des figures, et même des animaux en train de brouter, et ils sont indiqués par des petites taches à la craie sur le champ du second plan. Si Cuyp utilisa plusieurs des paysages de son carnet d'esquisses pour des tableaux qu'il fit plus tard, il ne semble pas avoir réutilisé l'exemple présent.

66 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE  
Belge, 1744–1807  
*L'Invention du dessin*

Pierre noire, blanche sur papier brun  
54,6 x 35,5 cm  
Cat. II, no. 87 ; 87.GB.145

Suvée fut un peintre à succès qui assumait le poste de directeur de l'Académie de France à Rome en 1801 et qui dirigea son transfert à la Villa Médicis, où elle se trouve à présent. Destiné à être un cadeau pour le peintre Gérard van Spaendonck, ce dessin est la



réplique d'un tableau que Suvée exposa au Salon en 1791 (Bruges, Groeningemuseum).

Il représente la fille du sculpteur Butades en train de dessiner le profil de son amant afin de garder un souvenir de son apparence. Tirée de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, cette histoire de l'invention du dessin était fréquemment représentée par les artistes du dix-huitième siècle. Suvée montre une lampe à huile qui projette les ombres du couple sur le mur. Il révèle un intérêt archéologique néo-classique pour le costume antique et les équipements d'un ancien atelier de poterie. L'art du dessin est montré comme trouvant son origine dans la passion de jeunesse et dans la silhouette qui est comme la trace de la présence de l'amant.

67 VINCENT VAN GOGH

Hollandais, 1853–1890

*Portrait de Joseph Roulin*

Plumes d'oie et de roseau, encre brune  
et pierre noire

32 x 24,4 cm

Cat. I, no. 106 ; 85.GA.299

Comme on l'apprend dans une lettre adressée à son frère Théo, Vincent envoya ce dessin le 3 août 1888 au peintre impressionniste John Russell. C'est l'un des nombreux portraits peints et dessinés de Joseph Roulin, le facteur qui devint l'ami dévoué de l'artiste au cours de son séjour à Arles en 1888/1889. Bien que ce dessin soit basé sur un tableau (Detroit, collection privée), il est très différent, en grande partie en raison de la puissance et de la variété de la facture de ses traits.

C'est une représentation des plus bienveillantes. Le rude visage du facteur est animé par une convergence dynamique de courbes et de facettes articulées par des hachures et des pointillés expérimentaux. Le seul trait qui diverge de la frontalité accentuée de la figure se trouve dans les yeux espacés entourés par du blanc lumineux. L'artiste a dessiné la casquette, la barbe, et le manteau avec des traits sombres et épais rendus avec une plume de roseau. L'aspect circulaire de la casquette est repris par le manteau, avec les hachures de ses deux pans qu'un grand bouton semble tirer vers le bas, servant de point d'appui à la base des revers. La toile de fond est dessinée avec une plume d'oie et elle contient une mosaïque de traits nerveux et croisés créant une tension de surface globale et renforçant l'énergie émanant du modèle. Van Gogh écrivit dans ses lettres qu'il considérait Roulin comme une figure socratique. Ceci ressort clairement dans ce dessin présent, qui fait de lui une présence puissante, un homme assuré, à la fois humble et éclairé.









68 JACQUES CALLOT

Français, vers 1592–1635

*Une armée quittant un château*

Pinceau et lavis brun sur traits de

Pierre noire

10,1 x 21,8 cm

Cat. I, no. 63 ; 85.GG.294

Une armée, avec des prisonniers et un butin, marche en procession, bannière levée, depuis l'entrée d'un château ou d'une ville fortifiée en feu et se regroupe dans le coin inférieur droit, au son de trompettes des fanfares. Depuis les remparts, d'énormes langues de flammes s'élancent vers le ciel assombri (l'esquisse à la pierre noire est clairement visible). Des soldats montés sur des chameaux gardent des groupes de prisonniers accablés.

Il y a longtemps que l'on porte en haute estime les miniatures de Callot, la richesse de ses minuscules compositions témoignant de sa dextérité et de sa puissance d'imagination exceptionnelles. C'est avec une loupe que l'on peut le mieux apprécier les actions des figures et leur cadre.

On ne connaît pas la destination de cette étude, mais il semble probable qu'elle ait été faite pour la gravure, comme son pendant qui se trouve également dans la collection du Getty Museum, mais l'on ne connaît pas ces gravures. Les contours des deux dessins n'ont pas non plus été refaits au stilet pour le transfert, ce qui est une autre indication du fait qu'aucune estampe n'a été préparée ni pour l'une, ni pour l'autre composition. De par son style, son sujet et son format horizontal, ce dessin ressemble aux compositions des eaux-fortes de Callot pour les *Grandes misères de la guerre* (1633), qui furent faites immédiatement après l'invasion dévastatrice de la Lorraine par le cardinal Richelieu, bien que les dimensions soient légèrement plus petites.

Callot compte parmi les graveurs les plus talentueux qui soient et il est l'un des tout premiers grands artistes à avoir travaillé exclusivement dans le domaine de la gravure. À sa mort, il laissa un nombre impressionnant d'estampes derrière lui, plus de mille quatre cents au total !



69 NICOLAS POUSSIN  
 Français, 1594–1665  
*Apollon et les muses sur le  
 mont Parnasse*

Plume et encre brune, lavis brun  
 17,6 x 24,5 cm  
 Cat. I, no. 82 ; 83.GG.345

Le mont Parnasse, à quelques kilomètres au nord de Delphes, est célébré comme étant l'un des sièges principaux du dieu du soleil Apollon et des neuf muses, et une source d'inspiration pour la poésie et la chanson. Assis légèrement à gauche du centre, Apollon joue de la viole, tandis que des figures de poètes se trouvent à l'extérieur du cercle de muses qui l'entourent. Le ruisseau se trouvant au centre du premier plan est la fontaine de Castalie, également source d'inspiration poétique et musicale.

Ceci est une étude préparatoire pour la peinture de Poussin qui se trouve au Museo Nacional del Prado, à Madrid, et que l'on date à présent généralement vers 1630–1632. Le tableau suit étroitement la composition globale du dessin, mais il diffère de façon considérable de par les poses des figures, à l'exception de celle du poète située à l'extrême gauche, à cheval sur la composition, qui est pratiquement identique dans les deux œuvres. La célèbre fresque de Raphaël sur ce thème située au Vatican, dans la chambre de la Signature, peinte en 1511, et davantage encore une gravure d'après une version antérieure du dessin de Raphaël, par Marcantonio Raimondi, influença fortement Poussin qui voulait que le tableau du Prado soit vu comme l'hommage qu'il rendait au grand maître de la Haute Renaissance italienne. Ce dessin est remarquable par son économie de traits et par la simplification abstraite de sa forme : le feuillage des arbres est rendu par quelques notations sténographiques, tandis que le dépouillement des formes géométriques des figures est en harmonie totale avec la sévérité de l'esprit de Poussin.





70 LE LORRAIN  
 (Claude Gellée)  
 Français, 1600–1682  
*Scène de côte avec une bagarre  
 sur un bateau*

Plume et encre brune, lavis brun  
 rougeâtre, avec rehauts de blanc,  
 sur papier bleu clair  
 23,7 x 33,9 cm  
 Cat. I, no. 77 ; 82.GA.80

Le Lorrain fut l'un des peintres de paysages les plus importants. Comme Nicolas Poussin, qui lui était presque contemporain, il passa la plus grande partie de sa carrière à Rome, et son œuvre fut fortement inspirée par la campagne romaine avoisinante avec ses plaines, ses montagnes et la mer, évoquant la sérénité pastorale de l'âge d'or. Dans ses représentations, les thèmes de la nature, de l'idéal, de l'espace, de la lumière, de l'harmonie, du repos, de l'histoire biblique et du mythe classique se mêlent et engendrent un sentiment poétique extraordinaire. Peut-être plus que tout, le Lorrain démontra sa grande maîtrise de la lumière : ses compositions représentent un ciel limpide et une atmosphère embrumée qui semble étinceler.

Ce dessin est une étude, à quelques différences près, pour la peinture qui fut commandée par François-Annibale d'Estrées, marquis de Cœuvres, ambassadeur français à Rome entre 1638 et 1641, et qui se trouve à présent dans une collection privée, bien qu'on ait aussi suggéré qu'il puisse être un *ricordo* (voir no. 28) du tableau. La signification des hommes sur le bateau en train d'en combattre deux autres sur la rive n'est pas très claire ; sur le tableau, ainsi que sur un dessin se trouvant au British Museum, le combat se déroule sur un pont et il implique plus de participants.

71 HYACINTHE RIGAUD

Français, 1659–1743

*Portrait d'un homme*

Dessin au pinceau, lavis gris sur traits  
de pierre noire, avec rehauts de blanc,  
sur papier bleu clair

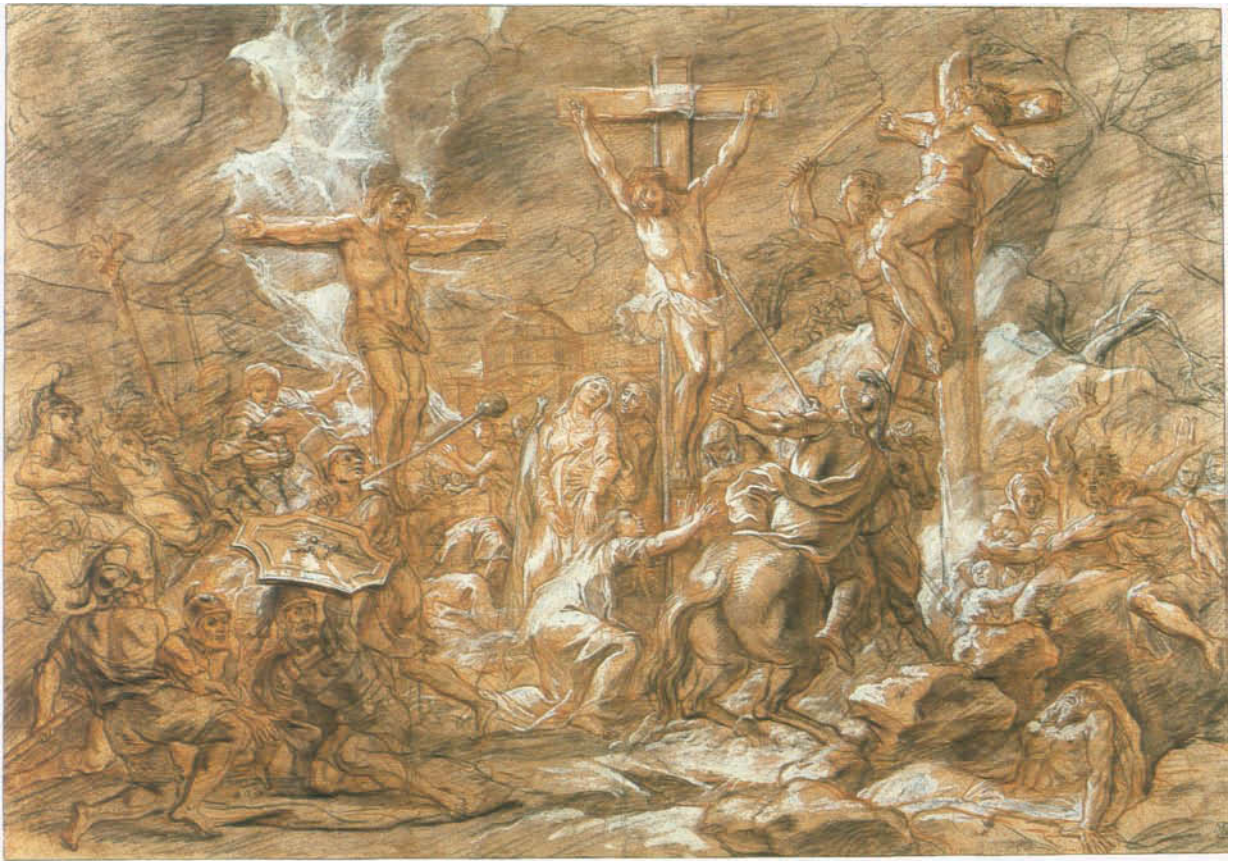
35,4 x 28 cm

Cat. II, no. 74 ; 86.GB.612



L'identité du modèle demeure inconnue. On pensait à une certaine époque qu'il s'agissait de François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois (1641–1691), secrétaire à la Guerre de Louis XIV, un homme célèbre pour sa persécution des protestants ainsi que pour le despotisme qu'il exerça sur l'armée et le roi. Son attitude désagréable, son regard pénétrant, son nez long et plutôt large, et même le menton révèlent une ressemblance avec Louvois. La différence principale est que Louvois, après l'âge de vingt ans, commença à porter une fine moustache très caractéristique qui est clairement absente de la lèvre du modèle, et aussi que son visage était en général plus charnu. De plus, il semble que le dessin date de plus tard, vers 1710. Mais quelle que soit son identité, l'opulence de l'arrière-plan – une colonne classique drapée de damas, une chaise recouverte de velours sur le dossier de laquelle repose sa main gauche, et la cape autour de sa taille – contribue à accentuer sa puissance et sa fortune. L'artiste a prodigué un soin tout particulier à la description de la texture des vêtements : la veste en soie et la chemise en lin avec ses manches bordées de dentelles sont rendues à merveille par les rehauts blancs.





72 ANTOINE COYPEL  
 Français, 1661–1722  
*La Crucifixion*

Sanguine, pierre noire, avec rebauts  
 de blanc  
 40,5 x 58,1 cm  
 Cat. II, no. 54 ; 88.GB.41

Coypel faisait partie d'une famille de peintres français. Très tôt dans sa carrière, il étudia à l'Académie de France à Rome, où il fut influencé par le style alors prédominant du classicisme français. Après son retour à Paris en 1675/1676, il mena une carrière remplie de succès comme peintre de commandes officielles, dont fait partie son œuvre la plus célèbre, la décoration de la voûte de la chapelle du palais de Louis XIV à Versailles, peinte en 1708, une décoration baroque étroitement basée sur les modèles italiens. Dans les discussions théoriques qui eurent lieu à Paris à la fin du dix-septième siècle entre les Rubénistes (ces artistes qui privilégiaient le style coloré et exubérant du peintre flamand Rubens) et les Poussinistes (partisans du classicisme de Poussin et de l'importance de la luminosité de la composition), Coypel fut le porte-parole de la faction Rubéniste.

Ce dessin est une étude préparatoire pour une peinture commandée en 1692 par le duc de Richelieu et qui fut exposée pour la première fois en 1699 au Salon, l'exposition d'art annuelle officielle se déroulant à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (nommée le "Salon" d'après le Salon Carré du Louvre, où se tenaient les expositions). Le tableau (Toronto, collection privée) inclut moins de figures, et un grand nombre d'entre elles ont des poses différentes de celles du dessin. Ironiquement, la composition est très proche du grand tableau de Poussin de 1644 sur le même sujet, se trouvant maintenant au Wadsworth Atheneum, à Hartford, dans le Connecticut.





73 ANTOINE WATTEAU  
Français, 1684–1721  
*Deux Études d'un joueur de flûte  
et une de la tête d'un garçon*

Sanguine, pierre noire, blanche  
sur papier coloré chamois  
21,4 x 33,6 cm  
Cat. II, no. 79 ; 88.GB.3

La précision de sa touche et la netteté de ses accents firent de Watteau l'un des plus grands artistes de la tradition européenne occidentale. Son ami le négociant d'art Edme-François Gersaint reconnut cette grande facilité et affirma que les dessins de l'artiste devaient être prisés davantage que ses tableaux. Watteau était tout particulièrement sensible aux jeux de lumière sur les drapés et il avait du génie pour distiller l'essence d'une pose donnée. La majorité de ses dessins représentent des figures humaines, en général deux ou trois études par feuille comme c'est le cas ici, mais avec une relation de composition entre les études souvent floue. C'était un maître de la technique des trois crayons, un mélange de noir, blanc et sanguine, en général sur du papier teinté.

Sur cette feuille, l'artiste a finement observé l'effort particulier du joueur de flûte : l'expression contenue, loin d'être flatteuse, que doit prendre le musicien pour diriger son souffle dans ses lèvres pincées contraste avec le mouvement gracieux des doigts sur les clés, alors qu'il tient l'instrument avec élégance sur un côté. Bien que, de façon caractéristique, le lien entre les trois études – l'une de la tête d'un jeune spectateur et les deux autres de différentes positions du flûtiste – ne soit pas défini, elles semblent se mêler dans l'imagination du spectateur pour former une scène unique.

Watteau fut énormément influencé par Rubens, dans l'œuvre duquel on trouve l'origine du célèbre genre pictural de Watteau, les fêtes galantes – des compositions représentant un monde enchanté dans lequel des hommes et des femmes jeunes et élégants flirtent dans un immense paysage au son de la musique, accaparés par leurs sentiments amoureux.



74 FRANÇOIS BOUCHER

Français, 1703–1770

*Joueur de guitare allongé*

Sanguine, pierre noire,  
blanche sur papier bleu clair  
27,9 x 44,1 cm

Cat. I, no. 60 ; 83.GB.359

La figure apparaît inversée, une grande partition musicale appuyée contre les genoux, à droite du premier plan de la tapisserie *Le Charlatan et le spectacle de voyeurs* ; l'homme est l'une des trois figures d'un trio, les deux autres étant un jeune couple en train d'étudier une autre partition musicale à l'aide de laquelle ils s'appêtent à chanter. Boucher a dessiné le jeune homme en pensant à l'inversion car il l'a représenté tenant le manche de sa guitare dans la main droite plutôt que la gauche, de façon à ce que l'instrument soit tenu correctement lors du transfert de la figure sur la tapisserie achevée (pour une explication des dessins de la tapisserie comme faisant partie du processus de transfert, voir no. 11). La technique des trois crayons (voir no. 73) est traitée de façon attrayante sur une toile de fond en papier bleu clair.

*Le Charlatan et le spectacle de voyeurs* est la première d'une série de quatorze tapisseries connues sous le nom de *Fêtes italiennes* que l'artiste dessina entre 1734 et 1746. La composition représente un charlatan ou un saltimbanque sur une scène dans des ruines, en train de vendre des potions, assisté par une complice et un singe. Il y a un spectacle osé à droite de la scène, et des groupes de figures au premier plan, incluant des enfants et le groupe de chanteurs mentionné précédemment.

Boucher fut l'un des plus grands peintres décoratifs du rococo français. En 1723, il se rendit à Rome pour étudier à l'Académie. À son retour en 1731, il gagna rapidement les faveurs de la cour, dont celles de Mme de Pompadour, la maîtresse de Louis XV.



75 LOUIS CARMONTELLE

(Carrogis)

Français, 1717–1806

*La Duchesse de Chaulnes  
en jardinière dans une allée*

Aquarelle et gouache  
sur sanguine et pierre noire  
31,7 x 19 cm  
Cat. III, no. 93 ; 94.GC.41



En 1758, âgée de quatorze ans, Marie d'Albert de Luynes, la fille du duc de Chevreuse et également la petite-fille du duc de Luynes, épousa son cousin, Marie Joseph Louis d'Albert d'Ailly, le vidame d'Amiens, qui sera plus tard le duc de Picquigny et en 1769, le duc de Chaulnes. Son mari partit pour l'Égypte le lendemain de leur mariage et il y resta plusieurs années. À son retour, il refusa de la voir et le mariage ne fut jamais consommé. Condamnée à être vierge pour la vie, elle se vêtit de blanc, comme on le voit dans ce tableau.

Le jardinage devint très en vogue parmi les femmes de la noblesse, grâce à l'ardent support de la reine Marie-Antoinette, qui se consacrait à ce passe-temps au palais de Versailles, et plus particulièrement dans le célèbre Hameau, la fausse ferme normande qu'on avait construite dans le jardin du palais.

Ce tableau fait partie des quelques 750 portraits que Carmontelle fit des membres de la cour du duc d'Orléans. Au cours des nombreuses soirées qui se tenaient au Palais-Royal de Paris, Carmontelle divertissait les invités en faisant leur portrait sur le vif, avec la technique des trois crayons (voir no. 73), à laquelle il ajouta par la suite de l'aquarelle et de la gouache. Plus tard, l'artiste les rassembla en onze albums, et la totalité du groupe forme un inventaire très précis des personnages de la cour avant la Révolution française, Mozart, Voltaire et Franklin comptant parmi les modèles.



76 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Français, 1725–1805

*La Malédiction paternelle :  
le fils ingrat*

Pinceau et lavis gris,  
mis au carreau au crayon  
50,2 x 63,9 cm  
Cat. I, no. 74 ; 83.GG.231



Dans cette scène de malédiction paternelle, le père en colère lève les mains en l'air, en direction de son fils qui vient de s'engager dans l'armée. Une jeune femme agenouillée devant lui essaie de le calmer, tandis que la mère étreint son fils ; sur le seuil de la porte, le sergent recruteur contemple le spectacle avec indifférence. Le dessin correspond étroitement au célèbre tableau de Greuze portant le même titre et se trouvant au musée du Louvre, à Paris, qu'il peignit en 1777–1778. Son pendant, *La Malédiction paternelle : la punition du fils*, se trouve également au Louvre et représente la même famille, au chevet du vieil homme agonisant, laissant libre cours à sa douleur, tandis que le fils, de retour sous le toit paternel, se repent tardivement de sa mauvaise conduite.

Le goût du vingtième siècle n'est pas en accord avec les histoires morales de Greuze, mais l'attrance qu'il exerçait sur les défenseurs de la religion et de la moralité à son époque assura son succès. La vogue pour les sujets sentimentaux et moraux qui firent apprécier cette œuvre prit naissance dans la peinture française du milieu du dix-huitième siècle, en partie à cause de l'influence des romans anglais et des écrits moralistes de célèbres auteurs comme Jean-Jacques Rousseau, dont les spéculations sur les sujets moraux, sociaux et politiques gagnèrent l'atmosphère populaire.

L'œuvre de Greuze est souvent la cible de moqueries, comme c'est le cas dans ce passage des critiques français du dix-neuvième siècle, les frères Goncourt :

Examinez son œuvre : vous allez remarquer comment, après avoir essayé d'embellir la beauté, il se met à parer la pauvreté et la misère. Regardez ses enfants, ses petits gueux portant des pantalons usés ; ne sont-ils pas, en fait, les cupidons de Boucher qui se sont déguisés en ramoneurs et qui se seraient infiltrés dans les maisons en passant par la cheminée ? C'est comme si la main d'un producteur de théâtre avait mis le doigt dans toutes ses compositions : les figures jouent, se regroupent en un tableau vivant, leurs occupations sont régulées de façon artificielle, leur travail n'est qu'une simple illusion.

77 JEAN-HONORÉ  
FRAGONARD  
Français, 1732–1806  
*“Ah ! S’il m’était aussi fidèle !”*

Pinceau et lavis brun sur traits de  
pierre noire  
24,8 x 38,3 cm  
Cat. I, no. 69 ; 82.GB.165



Cette jeune femme abandonnée, vêtue d’un seul négligé, est agenouillée sur son lit défait, les poings fermés de désespoir, et elle fixe son petit chien d’un regard plein de tendresse . La fidélité de l’animal, qui lui rend son regard avec dévotion, est un repoussoir pour l’inconstance de son amant absent. “S’il m’était aussi fidèle !”, dit-elle en soupirant – cette citation pleine de tristesse est le titre d’une version gravée de cette composition par l’abbé de Saint-Non, publiée en 1776. Si l’atmosphère semble exagérément désespérée, elle est allégée par une touche d’humour. La pose de la jeune femme qui a été traitée injustement reprend celle des représentations de sainte Marie Madeleine la pénitente, la courtisane réformée du Nouveau Testament qui oignit les pieds du Christ et dont les cheveux sont de la même façon dénoués, longs et flottants.

Les dessins de Fragonard au pinceau et au lavis comptent parmi les plus accomplis de tout le dix-huitième siècle. Son aisance est des plus étonnantes. Il a particulièrement bien dosé ses lavis fluides et légers qui traduisent ici le sentiment d’abandon des couvertures mêmes ; de tels passages contrastent avec la saisissante exactitude de précision des petites marques faites avec la pointe du pinceau pour dessiner l’œil, les narines et la bouche du profil attrayant de la femme et qui sont l’essence de l’expression du regret sexuel qui imprègne tellement l’œuvre. Ce dessin fait partie d’un groupe dédié à des thèmes érotiques et datant de la fin des années 1760.

Les tableaux pittoresques de Fragonard peints avec une grande souplesse et représentant des paysages et des sujets historiques comptent parmi les plus complètes des incarnations du style rococo français.

78 JEAN-MICHEL MOREAU  
LE JEUNE

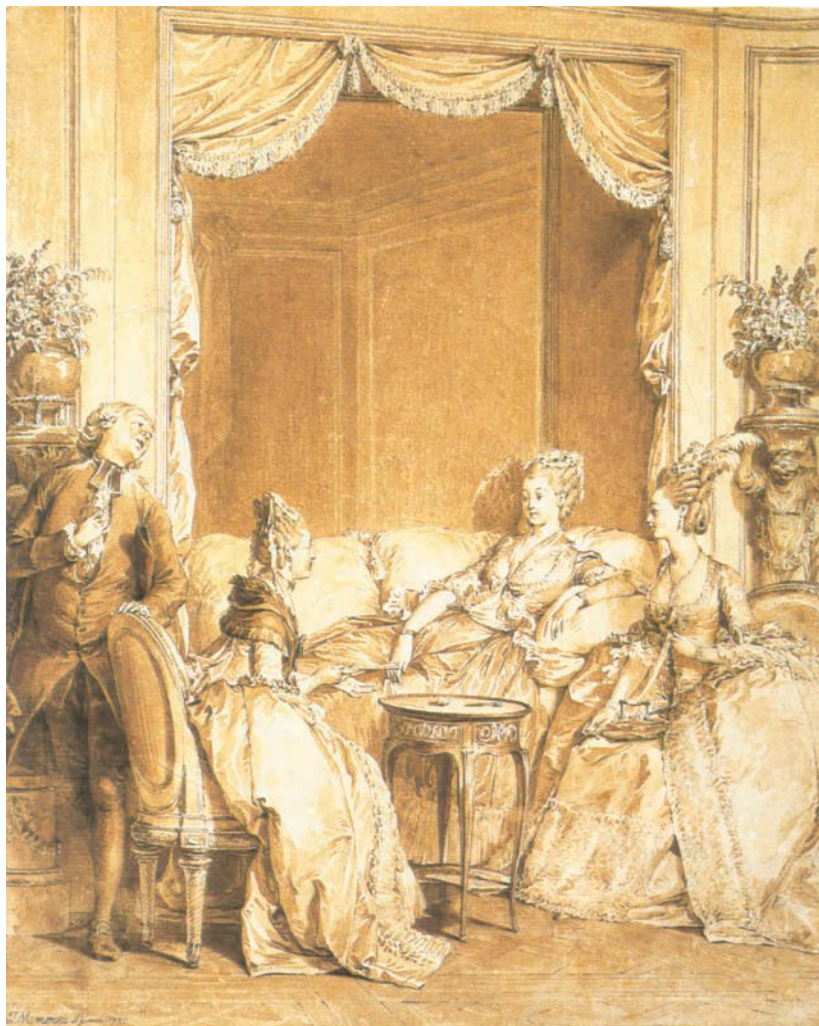
Français, 1741–1814

*“N’ayez pas peur, ma bonne amie !”*

Plume et encre grise, lavis brun

26,7 x 21,6 cm

Cat. I. no. 81 ; 85.GG.416



Ce dessin fut gravé dans le *Monument du costume* (1776), une série de gravures illustrant la vie d’une femme de la société et ayant pour but de représenter la vie à la mode de l’époque. Céphise, l’héroïne, est allongée sur un sofa, inquiète en raison de l’imminence de son premier accouchement. Le bref échange qui s’ensuit, entre elle, la marquise (la femme à l’air sérieux assise en face d’elle) et l’abbé (l’homme debout sur la gauche à l’expression un peu hautaine), tiré du texte qui accompagne les gravures, situe la scène : “Au moment où ce [la naissance] sera fini, vous n’y penserez plus du tout... j’ai eu quatre enfants et je ne m’en porte pas plus mal.” Le titre de la composition est leur exhortation à Céphise ; le titre de la composition suivante de la série, “C’est un fils, monsieur” (l’annonce de l’heureuse nouvelle au mari), confirme leurs dires.

L’artiste a signé et daté l’œuvre dans le coin inférieur gauche : *JM moreau le jeune. 1775.*





79 JACQUES-LOUIS DAVID  
 Français, 1748–1825  
*Les Licteurs rapportant à Brutus  
 le corps de ses fils*

Plume et encre noire, lavis gris  
 32,7 x 42,1 cm  
 Cat. I, no. 68 ; 84.GA.8

Ce dessin, qui est signé et daté à la base de la chaise de Brutus (*L. David faciebat 1787*), est une étude pour le célèbre tableau se trouvant au musée du Louvre, commandé par Louis XVI et achevé en 1789, l'année même de la Révolution française.

Le sujet, qui abonde en références républicaines, est tiré de l'histoire romaine ancienne. Junius Brutus, l'un des deux premiers consuls romains qui furent institués après la chute des Tarquin, la famille des rois tyranniques de Rome, en 509 avant J.-C., est représenté ici juste après l'exécution de ses deux fils "royalistes", qui l'avaient trahi en essayant de rétablir les Tarquin. Brutus est assis aux pieds de la déesse Rome ; dans le tableau, il tient à la main la lettre que ses fils avaient écrite à Tarquin. Sur la droite, sa femme et ses filles succombent à leur détresse à la vue des licteurs en train de rapporter les corps. "Le devoir patriotique triomphe ainsi de la simple responsabilité du père, et le bonheur familial est corrompu par la loyauté politique."

David fut l'un des plus grands peintres néo-classiques de son époque. Il travaillait activement en faveur de la Révolution française, et il fit apparaître dans ses peintures l'expression de ce nouveau sentiment de vertu civique qu'elle proclamait. Il fut par la suite le peintre officiel de Napoléon Bonaparte.



80 JACQUES-LOUIS DAVID  
Français, 1748–1825  
*Portrait d'André-Antoine Bernard,*  
*nommé Bernard des Saintes*

Plume et encre de Chine, lavis gris,  
avec rehauts de blanc, sur du graphite  
Diam. 18,2 cm  
95.GB.37

Au cours de la Révolution française, entre le 10 et le 12 thermidor, année II (28–30 juillet, 1794), Robespierre et une centaine de ses partisans furent guillotins, mettant ainsi fin au règne de la Terreur. Très vite, David fut accusé d'avoir soutenu Robespierre et d'avoir signé un certain nombre de mandats d'arrêts lorsqu'il était membre du Comité de salut public. David fut traduit en justice le 3 août ; il fut emprisonné, tout d'abord à l'hôtel des Fermes et ensuite au palais du Luxembourg, jusqu'à sa libération le 28 décembre. Il fut de nouveau arrêté le 28 mai 1795 et on l'incarcéra au collège des Quatre-Nations, d'où il fut libéré le 4 août.

Alors qu'il était aux Quatre-Nations, il dessina les portraits d'un certain nombre d'autres prisonniers, composant ainsi un répertoire pictural vivant des personnalités de la Révolution française. L'un des personnages les plus frappants de ce groupe est l'avocat André-Antoine Bernard. L'un des participants de l'Assemblée législative en 1791 et député de la Convention nationale de 1792, Bernard fut emprisonné aux Quatre-Nations avec David, qui fit ce portrait le 24 juillet 1795, selon une ancienne inscription se trouvant au dos du dessin. Relâché en octobre de la même année, Bernard fut exilé en 1816 pour avoir voté en faveur de l'exécution de Louis XVI ; il se rendit à Bruxelles et émigra ensuite en Amérique, où il mourut.

L'intensité de la représentation de Bernard des Saintes semble aller au-delà de la ressemblance individuelle, pour évoquer le drame de la Révolution à laquelle l'artiste et le modèle participèrent.



81 ANNE-LOUIS GIRODET  
DE ROUCY TRIOSON

Français, 1767–1824

*Phèdre rejetant les étreintes  
de Thésée*

Plume et encre brune et grise,  
avec rehauts de blanc, sur du graphite  
33,5 x 22,6 cm  
Cat. I, no. 71 ; 85.GG.209



Ceci est une étude préparatoire très achevée pour l'une des illustrations d'une édition de luxe de l'œuvre du grand tragédien français du dix-septième siècle, Jean Racine, qui fut publiée par Didot entre 1801 et 1805. Girodet fut l'un des sept artistes appartenant au cercle de Jacques-Louis David à collaborer à ce projet, étant responsable de cinq illustrations à la fois pour *Andromaque* et pour *Phèdre*. Ce dessin représente le moment où Thésée rentre chez lui et est bouleversé par l'accueil glacial de sa femme et de son fils Hippolyte.

Cet équilibre de composition contrôlé ainsi que la clarté à la fois de la signification et de la forme sont caractéristiques de toute la série d'illustrations. Un critique regretta ces qualités et observa que les gravures "ressemblent à des copies d'après des bas-reliefs ; elles montrent les personnages comme étant imposants, immobiles et aussi froids que du marbre, les figures géométriques avec des attitudes rectilignes" ; il ajouta que les illustrateurs auraient mieux fait de "prendre comme point de départ l'œuvre de Racine elle-même". Quoiqu'il en soit, les compositions sont un reflet de l'impact profond de l'austérité du style néo-classique de David sur le goût français à cette date.

82 JEAN-AUGUSTE-  
DOMINIQUE INGRES

Français, 1780–1867

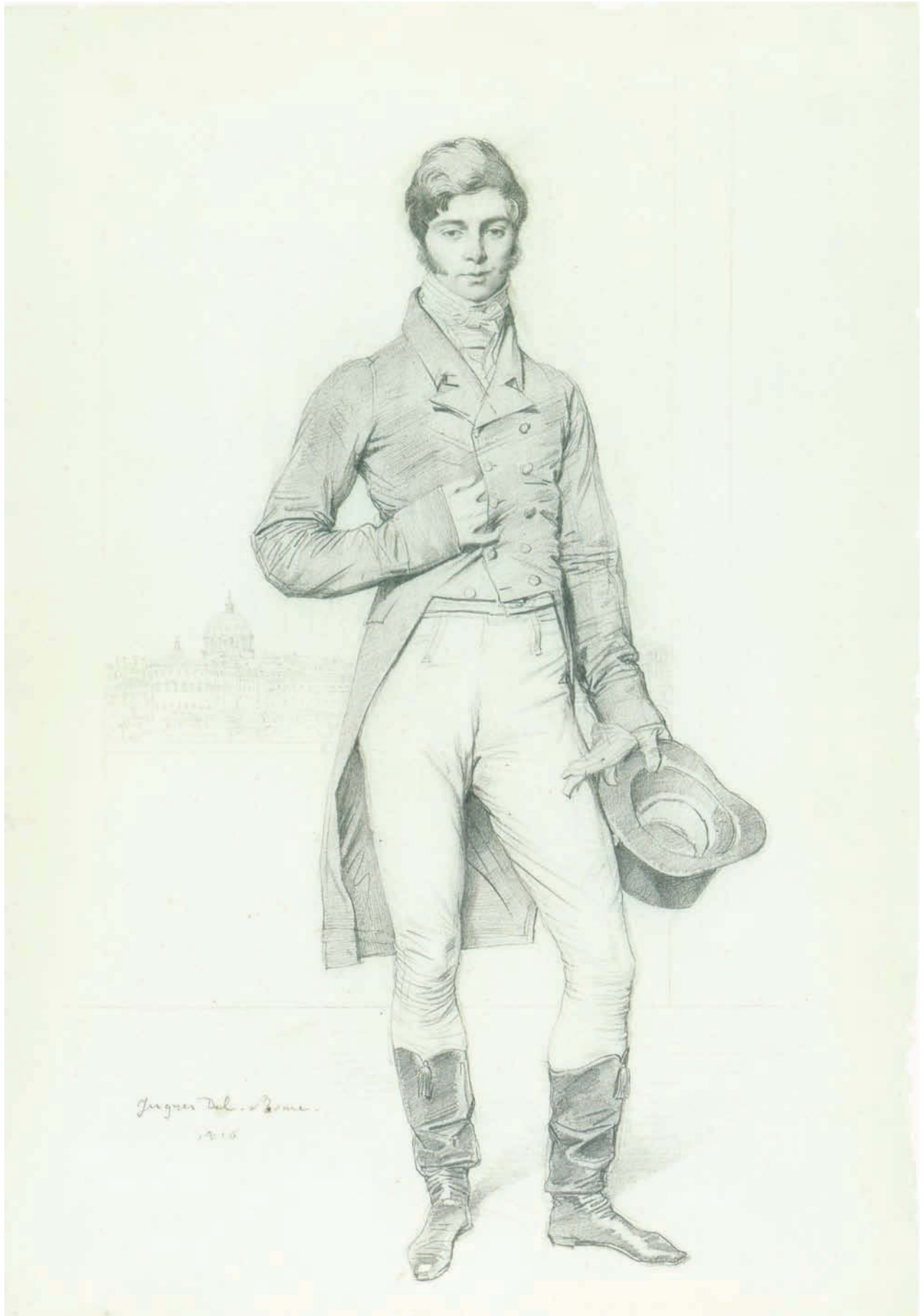
*Le duc d'Albe recevant la  
bénédictio du pape dans la  
cathédrale Sainte-Gudule,  
à Bruxelles*

Plume et encre brune, lavis brun  
et rehauts de blanc, sur traits de pierre  
noire et sanguine et graphite  
43 x 52,9 cm  
95.GA.12

Ce dessin représente Fernando Álvarez de Tolède, duc d'Albe, recevant des mains de l'archevêque de Malines un chapeau et une épée bénis par le pape Pie V. La scène est la cathédrale Sainte-Gudule, à Bruxelles, où le duc est honoré pour avoir éliminé l'hérésie protestante. En 1566, Philippe II d'Espagne envoya le duc rétablir l'autorité du roi aux Pays-Bas et déraciner le protestantisme. Albe fut un gouverneur général tyrannique entre 1567 et 1573, et il forma ce qu'on appela le concile du Sang, qui rejeta les lois locales et condamna à mort quelque dix-huit mille protestants.

Ceci est une étude élaborée et minutieuse, avec des différences considérables, pour la peinture inachevée commandée par le quatorzième duc d'Albe, et à laquelle Ingres travailla entre 1815 et 1819. Perturbé par le fait d'avoir à payer tribut à un homme renommé pour sa cruauté et son intolérance religieuse, Ingres, né à Montauban, fief traditionnel du protestantisme français, ne la finit pas. Bien que le dessin ait l'apparence d'une composition réalisée avec succès, le format choisi pour le tableau fut finalement vertical et le duc n'y est plus le protagoniste principal. Par dégoût, l'artiste l'a retiré du premier plan, pour le peindre, en plus petit, sur un trône placé sur une estrade élevée dont le tapis est extrêmement rouge, donnant ainsi à toute la scène le sentiment qu'elle baigne dans le sang. (L'une des ironies de l'histoire a voulu que le tableau fût volé par les nazis et qu'il finît en possession du maréchal Göring ; lorsqu'on le récupéra à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il fut alloué au musée Ingres.)





J. Green Del. & Bone.  
1816



83 JEAN-AUGUSTE-  
DOMINIQUE INGRES  
Français, 1780–1867  
*Portrait de Lord Grantham*

Graphite  
40,5 x 28,2 cm  
Cat. I, no. 76 ; 82.GD.106

Lorsqu'il était jeune et pauvre et qu'il habitait à Rome, Ingres gagna sa vie presque entièrement en dessinant les portraits des riches visiteurs de la ville, bien qu'il détestât cette activité, car il considérait que la peinture historique était sa véritable vocation : "Fichus portraits... ils m'empêchent de me consacrer à des choses plus nobles", se plaignit-il un jour. Mais aucune de ses réticences ne transparaît dans cette éclatante ressemblance, dont la pureté de trait abstraite est si typique des meilleurs portraits de l'artiste – un sentiment de raffinement qui faisait que ses riches et nobles patrons revenaient lui commander d'autres portraits.

Ce dessin est signé et daté : *Ingres Del. Rome. 1816*. Le modèle, le pair anglais Thomas Robinson, troisième baron Grantham et plus tard comte de Grey, avait trente-cinq ans lorsqu'il posa pour Ingres. Ce fut probablement à la demande d'Ingres que Grantham retira son gant droit, qu'il enfouit sa main droite à l'intérieur de sa veste en queue de pie boutonnée jusqu'en bas, et qu'il plia son bras pour établir un contrepoint dynamique avec l'apparence détendue du reste du corps : le bras gauche qui pend avec mollesse, sa main gantée qui tient son chapeau haut-de-forme et son gant droit, et la position à demi "au repos" des jambes. Malgré cela, le beau jeune homme noble se retourne vers le spectateur et le regarde un peu timidement. La toile de fond du dessin montre la basilique Saint-Pierre depuis l'Arc Obscur, une perspective qu'Ingres choisit également pour d'autres portraits.

84 THÉODORE GÉRICAULT

Français, 1791–1824

*Le Giaour*

Aquarelle et gouache sur graphite

21,1 x 23,8 cm

Cat. II, no. 60 ; 86.GC.678



Les sujets tirés des œuvres du grand poète romantique anglais Lord Byron connurent un succès immédiat sur le continent. *Le Giaour : Fragment d'une histoire turque*, 1813, est l'histoire d'un hors-la-loi chrétien au temps des croisades. Ce dessin illustre le passage pendant lequel le giaour, défiant les éléments hostiles et surmontant la peur de son cheval, contemple rageusement une ville turque dans le lointain, en pleine nuit :

Il éperonne son destrier ; il se rapproche de la falaise,

Qui fait dépasser ses ombres ;

...

Ses sourcils étaient froncés, son regard était glacial ;

Il leva son bras avec violence,

Et secoua sa main très haut avec sévérité.

Géricault saisit avec perfection la détermination du héros dans cette aquarelle datant des environs de 1820 qui fut faite pour une lithographie (qui était alors un nouveau procédé d'impression à partir d'un bloc de pierre) publiée en 1823 et dans laquelle on peut voir la ville turque en bas à gauche. La scène éclairée par la lune, avec un ciel sombre et menaçant, un rocher fouetté par le vent, et la mer lointaine montre la réponse positive de Géricault au romantisme populaire et littéraire de l'époque. Il va également dans le sens de la mode du moment pour les choses islamiques, une vogue qui prit racine en partie en raison des campagnes napoléoniennes d'Égypte et de Syrie.

Géricault fut l'un des créateurs du mouvement romantique de la peinture française. Sa passion pour les chevaux influença énormément son art, et il les représenta avec beaucoup de discernement, comme on peut le constater dans l'exemple présent.



85 EUGÈNE DELACROIX  
Français, 1798–1863  
*La Mort de Lara*

Aquarelle avec de la gouache  
sur une esquisse en graphite  
17,9 x 25,7 cm  
94.GC.51

Le sujet est tiré de *Lara*, un poème de Lord Byron publié en 1814. Lara, un suzerain espagnol, revient d'exil accompagné par Kaled, un page "d'âge tendre à l'aspect étranger", et il provoque le courroux de son voisin, le baron Otho. Lara devient le chef d'une révolte paysanne qu'Otho finira par réprimer. Dans la bataille finale où les chances sont réparties de façon inégale, le héros est blessé mortellement par une flèche. Il meurt aux côtés de son fidèle Kaled, qui était en réalité une jeune fille éprise de lui, sous un déguisement.

Dans cette aquarelle, il est clair que Kaled est une jeune femme ; son origine lointaine est symbolisée par son chapeau et son plaid ou sa cape écossaise. Entre le milieu et la fin des années 1820, date probable de cette aquarelle, Delacroix fit une étude spéciale d'armure et de motifs écossais. Pourtant, ce qui nous frappe le plus ici, c'est sa connaissance des aquarelles aux couleurs éclatantes des sujets historiques du peintre anglais du dix-neuvième siècle Richard Parkes Bonington, actif surtout en France.

Delacroix fut le plus grand peintre du mouvement romantique français. Alors que la souplesse de la touche et de la couleur s'accroissait dans ses peintures, il se trouva de plus en plus en conflit avec les interprètes de la grande tradition française de la peinture classique, Ingres en particulier.



86 HONORÉ DAUMIER

Français, 1808–1879

*L'Avocat et son client*

Aquarelle et gouache, avec plume

et encre brune et pierre noire

38,5 x 32,8 cm

Cat. II, no. 55 ; 89.GA.33



Lorsqu'il était jeune, le premier travail de Daumier fut d'être le garçon de courses d'un huissier du Palais de Justice de Paris. Très tôt donc, il fut capable d'observer les allées et venues des avocats, dans leurs robes sombres et flottantes, accompagnés de leurs clients appartenant au monde des criminels, dépenaillés, l'air abattu et même bestial. Avec une candeur remarquable, Daumier étudia l'interaction entre ces deux mondes, les gestes hautains et impatients des avocats contrastant avec les expressions malheureuses de leurs ignorantes victimes, empêtrées dans le filet complexe du système juridique. Dans ce dessin, le meurtrier se penche par-dessus le banc des accusés pour "consulter" son avocat, qui domine clairement l'échange, le maîtrisant par sa main droite levée, son index pointé et par son emprise sur une liasse de papiers. Impassible, le garde est debout, inconscient de la signification ou du but de la conversation. Il se peut que ce dessin ait été fait pour lui-même, bien qu'il dépende dans une certaine mesure d'une lithographie (voir no. 84) datant de 1846, appartenant à la série des *Gens de justice*, 1845–1848.

Principalement caricaturiste mais également peintre et sculpteur, Daumier est plus connu pour les croquis politiques qu'il publia régulièrement dans les hebdomadaires antigouvernementaux, *La Caricature* et *Le Charivari*. Il dessinait en moyenne deux dessins humoristiques comme celui-ci par semaine, et on affirme qu'à sa mort il aurait fait plus de quatre mille lithographies.

87 HENRI LEHMANN  
(Karl Ernest Rodolphe Heinrich  
Salem Lehmann)  
Français, 1814–1882  
*Lamentation au pied de la croix*  
Lavis gris, avec rehauts de blanc,  
sur traits de pierre noire et graphite,  
sur papier brun  
42,8 x 29,2 cm  
Cat. II, no. 63 ; 86.GB.474



Ceci est une étude préparatoire achevée pour le tableau de Lehmann se trouvant dans la chapelle de la Compassion, à l'église Saint-Louis-en-l'île, à Paris, peint en 1847. Lehmann fut inspiré par la *Descente de croix* que Jean-Baptiste Regnault exécuta en 1789 pour la chapelle du château de Fontainebleau (Paris, musée du Louvre).

Ce dessin illustre le style académique à la mode qui domina tant l'art des Salons français (voir no. 72) entre le milieu du dix-neuvième siècle et le début du vingtième. La longue vogue du vingtième siècle pour l'impressionnisme et le post-impressionnisme a conduit à entraver notre appréciation des grandes qualités de ce style officiel de peinture qui favorisait les sujets historiques plus que tout autre genre et qui admirait un modèle néo-grec, ce qui permettait également de multiples références à la grande peinture du passé. Ce n'est que récemment que l'œuvre de ces peintres "officiels", comme Lehmann, a pu être appréciée selon ses propres critères pour sa grâce, sa remarquable compétence d'exécution et l'indépendance de sa puissance poétique.

Lehmann se spécialisa dans la peinture historique et représentait souvent des sujets bibliques, tel l'exemple présent. On l'employa pour des décorations murales, parmi lesquelles les galeries de l'Hôtel de Ville, à Paris. En 1861, il fut nommé chef de l'Académie des Beaux-Arts, et en 1875 professeur à l'École des Beaux-Arts.





88 JEAN-FRANÇOIS MILLET

Français, 1814–1875

*Une bergère et son troupeau*

Pastel

36,4 x 47,4 cm

Cat. I, no. 80 ; 83.GF.220

Un nuage est passé devant le soleil, plongeant la scène dans l'obscurité. La bergère, son troupeau de moutons et le chien de berger se détachent contre un fond de ciel pâle et un champ faiblement éclairé. Attendre avec patience et dignité faisait partie de la routine sans fin des bergers, dont l'œuvre de Millet chercha à anoblir la simplicité de la vie, attirant contre lui les accusations des critiques de l'époque aux tendances socialistes.

Au Salon de 1864, Millet exposa son tableau *Une bergère et son troupeau* (Paris, musée du Louvre), qui reçut un excellent accueil comme l'une de ses représentations classiques de la vie paysanne. Ceci est l'un des pastels liés à cette œuvre – deux se trouvent au Museum of Fine Arts, à Boston ; l'un à la Walters Art Gallery, à Baltimore ; et un autre est passé sur le marché de l'art, à New York.

Fils d'un fermier normand, les origines rurales de Millet l'inspirèrent pour faire de la vie paysanne le sujet de sa peinture. À partir de 1849, il se joignit à un groupe de peintres travaillant à Barbizon, un petit village en bordure de la forêt de Fontainebleau, dont l'originalité consistait à peindre directement d'après nature, et dont l'œuvre réunie constitue l'école de Barbizon, un ancêtre important du mouvement impressionniste.

89 ÉDOUARD MANET

Français, 1832–1883

*Corrida*

Aquarelle et gouache sur graphite

19,3 x 21,4 cm

94.GC.100

La composition rappelle la peinture intitulée *Épisode d'une corrida*, que Manet exposa au Salon de 1864 et qu'il déchira ensuite en raison de critiques défavorables ; la section inférieure, *Le Toréador mort*, se trouve à la National Gallery of Art, à Washington, D.C. ; le haut, *Toréadors en action*, qui fait beaucoup penser à la partie supérieure de ce dessin, se trouve à la Frick Collection, à New York.

En août 1865, Manet se rendit en Espagne, et cette visite allait profondément influencer le reste de sa carrière. En septembre, dans une lettre adressée à un ami, il mentionna une "superbe" corrida à laquelle il avait assisté : "Tu peux être certain qu'à mon retour à Paris, je vais mettre sur toile l'aspect fugace d'un tel regroupement de personnes." Il mentionna également la "partie dramatique, avec le picador et le cheval sur ses postérieurs, encorné par le taureau, et la horde de ruffians essayant de contrôler la bête furieuse". Le tableau de Manet sur ce sujet (Paris, musée d'Orsay) fut peint la même année, bien qu'il diffère considérablement du dessin par son plus grand angle de vision, qui voue plus de place à l'intérêt de l'artiste pour la foule mais diminue le point focal dramatique du taureau en train d'attaquer sauvagement le cheval du picador.

Manet fut l'un des plus prodigieux peintres de tous les temps, le naturel et la fluidité de sa facture étaient remarquables. Sa prédilection pour les sujets populaires (alors interprétée comme choquante) le situa à la pointe de la peinture d'avant-garde de l'époque. Depuis le *Buveur d'absinthe* (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek) rejeté par le jury du Salon en 1859, et culminant dans le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia* de 1863 (tous deux à Paris, au musée d'Orsay), son œuvre fut encensée par la critique comme étant la "peinture de la vie moderne", par laquelle l'éminent critique du dix-neuvième siècle Charles Baudelaire avait depuis si longtemps été attiré. Bien qu'il refusât de participer aux expositions impressionnistes des années 1870, Manet influença néanmoins la plupart des membres de ce groupe.





90 EDGAR DEGAS  
Français, 1834–1917  
*Autoportrait*

Huile sur papier, contrecollé sur toile  
20,6 x 15,9 cm  
95.GG.43



Le dessin, qui sous-tend toute forme d'expression picturale ou plastique, chevauche souvent d'autres médias. Bien que les dessins soient faits sur du papier, on ne considère pas forcément comme un dessin toute œuvre sur papier. Des esquisses comme cet *Autoportrait* de Degas ou *La Mise au tombeau* du Baroque (no. 22), qui sont faites à l'huile sur du papier, jettent un pont entre le dessin et la peinture. Considéré comme une peinture par certains en raison du médium utilisé, l'*Autoportrait* de Degas est une œuvre sur papier et elle a la franchise de touche et d'intimité que l'on associe à un dessin.

Degas fit cet *Autoportrait* autour des années 1857–1858, au cours d'un séjour de jeunesse en Italie. Ce fut une période d'auto-éducation au cours de laquelle il fut un peintre et un dessinateur des plus prolifiques. Suivant un conseil que lui prodigua Ingres, il voua une grande partie de son temps à copier les maîtres de la Renaissance. Degas trouvait qu'il était le plus soumis de ses modèles : alors qu'il était en Italie, il fit plus d'une quinzaine d'autoportraits en utilisant différents médias, la majorité d'entre eux montrant son visage de trois-quarts et les yeux tournés vers le côté pour lancer un regard perçant sur lui-même, et par conséquent sur nous.

Les fonds de Degas dans la tradition des Vieux Maîtres donnèrent à son œuvre une forme puissante qui la détache des peintres impressionnistes et post-impressionnistes avec lesquels on l'associe en général. Il fut introduit dans ce cercle en 1862, après avoir rencontré Manet, une association qui le fit passer de la peinture historique à celle des sujets de la vie parisienne contemporaine : courses de chevaux, cafés, ballet.



91 EDGAR DEGAS  
 Français, 1834–1917  
*Procession à Saint-Germain*

Graphite  
 24,8 x 33 cm  
 95.GD.35

Ceci est une esquisse tirée de l'album d'esquisses au crayon que fit Degas aux alentours de 1877 (voir no. 92). L'inscription, de la main de Ludovic Halévy, identifie les études comme étant celles d'une procession à l'église Saint-Germain, à Paris, en juin 1877. On comprend facilement pourquoi ces différents sujets attirèrent l'attention de l'artiste : la petite fille à la jolie coiffure tenant une bougie, en bas à gauche ; l'homme hautain avec une fleur à la boutonnière, juste derrière elle ; les prêtres à l'air excentrique, dont l'un d'eux, presque chauve, est vu de profil, avec une coiffe sur le devant de la tête et les cheveux de derrière brossés vers l'avant ; et les femmes entre deux âges pas très jolies sur la droite. Le trait, dessiné avec une extrême rapidité, est musclé, économique et précis. Chaque tête représente un individu identifiable et bien observé, et il n'y a aucune trace de répétition ou de relâchement dans le procédé, faiblesses fréquentes dans la caricature.

On devrait comparer la rangée des trois têtes de femmes vues de profil, ou de quasi profil, en haut à droite, avec la caricature "en camée" des trois hommes barbus vus de profil, en haut à droite du dessin d'Augustin Carrache (voir no. 25). Le Carrache et Degas font tous deux partie de la tradition du grotesque ou de la caricature qui remonte à Léonard de Vinci.



92 EDGAR DEGAS  
Français, 1834–1917  
*Reyer avec des blanchisseuses*

Graphite  
24,8 x 33 cm  
95.GD.35

Tout comme le no. 91, ce dessin est tiré d'un album d'esquisses au crayon que fit Degas aux alentours de 1877, au cours des soirées hebdomadaires qu'il passa chez son ami Ludovic Halévy, un écrivain de livrets d'opéra (dont le *Carmen* de Bizet) et de romans populaires, et un spectateur assidu de ballet, tout comme Degas lui-même. Selon Halévy, Degas dessinait dans ces soirées les membres du groupe et il faisait également des études pour son œuvre personnelle. Les esquisses embrassent toute une variété de thèmes, mais elles représentent surtout le café-concert et le ballet et elles reflètent les transformations perpétuelles du matériau pour ses tableaux et ses dessins. Au total, trente-huit des carnets de l'artiste ont survécu, dont vingt-neuf qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale, à Paris.

Ces pages montrent le compositeur Ernest Reyer assis au milieu de quelques blanchisseuses. L'inscription en haut de la page indique que "il y a longtemps que Reyer propose une loge au troisième balcon [par conséquent moins chère] à une





blanchisseuse". On le voit tendant d'un air gêné un morceau de papier à la femme qui ramène coquettement un fer à repasser à la hauteur de sa joue pour en juger la chaleur. Bien que la signification exacte de l'offre de Reyner ne soit pas claire, il pourrait y avoir une allusion sexuelle, car au dix-neuvième siècle les blanchisseuses se tournaient souvent vers la prostitution pour améliorer leurs bas revenus.

Malgré une très longue amitié remontant à leur scolarité, Degas rompit brusquement avec Halévy en 1898, après la célèbre affaire Dreyfus. En dépit de son éducation catholique, Halévy était juif ; dans les conflits qui secouèrent la société parisienne et qui furent engendrés par le scandale, Degas fut résolument antidreyfusard et par conséquent fortement antisémite. Ce coup de théâtre apporte un côté poignant à cet album, qui fut longtemps en possession de la famille Halévy et qui est si manifestement la preuve d'une profonde amitié artistique.

93 PAUL CÉZANNE  
Français, 1839–1906  
*Nature morte*

Aquarelle sur graphite  
48 x 63,1 cm  
Cat. I, no. 65 ; 83.GC.221

Datant de 1900 environ, c'est peut-être la plus achevée d'une série de larges aquarelles représentant des natures mortes que fit Cézanne vers la fin de sa carrière. Cet exemple a une composition similaire à celle d'une aquarelle se trouvant à la Ford Collection, à Grosse Pointe Shores, dans le Michigan, et dont l'exécution semble antérieure. L'aquarelle du Getty Museum est remarquable, non seulement pour son échelle, son degré de finition, et sa qualité générale, mais aussi pour son excellent état de préservation.

On voit ici la conception monumentale de la forme chez Cézanne : le pichet, les deux pots – un blanc, un bleu – et les pommes ont effectivement une présence physique allant largement au-delà de notre perception normale de leur existence. Ces éléments, ainsi que la nappe, la tapisserie, et la toile de fond de lambris et de mur, sont représentés selon la conception hautement personnelle de l'aquarelle chez Cézanne, avec de petites taches superposées de teintes translucides évoquant d'une certaine façon la plasticité de la substance avec une résonance supplémentaire, en dépit de l'apparente fragilité du médium. Le contraste entre ces passages de couleurs intenses et les zones non touchées ne fait qu'accentuer la puissance de cet effet physique.

Cézanne fut probablement le plus grand et le plus influent des peintres que l'on appela de manière assez générale les impressionnistes, actifs en France vers la fin du dix-neuvième siècle. Avec la souplesse de sa touche et ses petits coups de pinceau, il apporta à la qualité fugace de l'impressionnisme une nouvelle force intellectuelle et abstraite qui donna à ses tableaux un aspect classique, rationnel et par conséquent éternel.







94 BARTOLOMÉ ESTEBAN  
MURILLO  
Espagnol, 1617–1682  
*Le Jeune saint Jean-Baptiste  
avec l'agneau*

Plume et encre brune sur traits  
de pierre noire  
27,2 x 19,2 cm  
Cat. III, no.114 ; 94.GA.79

Le jeune saint Jean-Baptiste est assis dans le désert, une croix en roseau à la main gauche et l'agneau pascal à la main droite. L'agneau et l'inscription qui l'accompagne, *Ecce Agnus Dei*, qui apparaît en général sur le rouleau attaché à la croix, provient du Quatrième Évangile (1 : 36) : “Et fixant les yeux sur Jésus qui passait, il [Jean] dit, voici l'agneau de Dieu.” Il est possible que ce dessin ait été fait pour un tableau, peut-être appartenant à une série représentant certains des saints et des archanges, car une étude similaire en style et en taille au British Museum de Londres nous montre l'archange Michel, debout. Comme c'est le cas pour un grand nombre des dessins de Murillo, ceux du Getty Museum et de Londres ont une inscription identique, *Bartolome Murillo fat* (diminutif pour *faciebat* = “fait”, une abréviation latine couramment inscrite sur les estampes et les dessins) : ce n'est pas une signature, mais une preuve de paternité, écrite après la mort de l'artiste, probablement par son exécutant testamentaire.

Murillo fut l'un des principaux peintres espagnols du dix-septième siècle. Son œuvre mûre est naturaliste et possède un style fortement ténébreux, en partie à cause de l'influence de son concitoyen de Séville, Diego de Velázquez (1599–1660). Dans des œuvres plus tardives, Murillo va adoucir son clair-obscur à la lumière crue pour le remplacer par une sorte d'illumination plus chaude et plus diffuse.

95 FRANCISCO JOSÉ DE  
GOYA Y LUCIENTES  
Espagnol, 1746–1828  
*Dédaigneux des insultes*

Pinceau et encre de Chine  
29,5 x 18,2 cm  
Cat. I, no. 142 ; 82.GG.96

Un homme ressemblant fortement à Goya fait des gestes dédaigneux (et peut-être obscènes) envers deux nains à l'apparence déplaisante, en grande tenue militaire, qui le menacent de leur poignard ; certains ont interprété leur uniforme comme étant celui des généraux de l'armée de Napoléon. Il y a une inscription sous l'image, au centre à droite, *Despreciar los ynsultos* (*Mépriser les insultes*), dont le titre semble signifier le mépris qu'avait Goya pour l'occupation militaire française en Espagne. Ce fait est renforcé par les échelles différentes qu'il attribua aux figures – le grand Espagnol raffiné traite ses oppresseurs trapus et lugubres avec condescendance.

Ce dessin porte le numéro 16 dans les "peintures noires" (Album E), qui pourraient à l'origine avoir contenu jusqu'à cinquante dessins. L'album fut fait vers 1805, une demi-douzaine d'années après que l'artiste ait publié sa célèbre série de gravures *Los Caprichos* (*Caprices*), une attaque amère contre les habitudes et les manières de l'époque, et quelque treize ans après la mystérieuse maladie qui laissa Goya entièrement sourd, un événement qui engendra un changement de direction dans son œuvre, dont le style extraverti et décoratif devint alors obsédé par le morbide et le bizarre.

Goya fut nommé peintre du roi Charles III d'Espagne en 1786 et peintre à la cour du roi Charles IV en 1789. Le bouleversement qui affecta l'Espagne pendant les guerres napoléoniennes et auquel ce dessin fait référence inspira également les *Désastres de la guerre* de Goya (1810–1823), une série d'eaux-fortes montrant avec une pure brutalité les conséquences d'un tel conflit.





*Despremier les ysaacites*



96 THOMAS

GAINSBOROUGH

Britannique, 1727–1788

*Femme marchant dans un jardin  
avec un enfant*

Pierre noire avec estampe sur papier  
marron clair, avec rehauts de pastel  
blanc

50,5 x 22,1 cm

96.GB.13

On ne connaît ni le modèle ni l'enfant, mais il est probable que ces deux figures devaient être les portraits de personnes issues de l'aristocratie anglaise. La grande capeline et la coiffure flamboyante étaient en vogue dans les années 1785–1790. Selon William Pearce, un ami de Gainsborough, l'artiste se rendit à Saint James's Park, à Londres, pour dessiner les "femmes à la mode avec leurs beaux atours", afin de préparer le tableau qu'il n'exécuta jamais, *Richmond, la promenade au bord de la rivière* (qui tire son nom de la promenade le long de la Tamise à Richmond, à quelques kilomètres de l'ouest de Londres). Ce tableau devait représenter "Richmond, la promenade au bord de la rivière, ou Windsor – les figures étant toutes des portraits". Il avait été commandé par le roi George III aux alentours de 1785 pour servir de pendant au *Mall de Saint James's Park* (New York, Frick Collection), un magnifique tableau représentant des femmes paradant le long de cette promenade boisée, "agitées comme l'éventail d'une grande dame", selon un commentateur.

Ce dessin, ainsi que deux autres se trouvant au British Museum, à Londres, et un à la Pierpont Morgan Library, à New York, furent probablement faits d'après nature ; ce sont les dessins de figures les plus importants de Gainsborough, et celui-ci est incontestablement le plus splendide du groupe. On retrouve ici cette touche magique qui est présente dans ses meilleures peintures. Les balayages pleins de vie du fusain et les rehauts blancs sont une métaphore pour le mouvement de la femme : la position de sa tête, la légèreté de son pas, et même ce sentiment qu'une brise souffle sur ses jupes et agite avec douceur le feuillage environnant.

Le style des portraits élégants et sophistiqués de Gainsborough est résumé par *Le Garçon bleu* (San Marino, Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens). Ses portraits ultérieurs démontrent une harmonisation délicate des formes humaines et naturelles unies par une facture d'une invention et d'une souplesse extraordinaires.



97 WILLIAM BLAKE

Britannique, 1757–1827

*Satan triomphant d'Ève*

Aquarelle, plume et encre noire,  
graphite sur impression en couleurs

42,6 x 53,5 cm

Cat. I, no. 146 ; 84.GC.49



Bien que Blake soit l'un des plus grands artistes britanniques de la période romantique, il est bien moins connu que certains de ses contemporains. Ceci pourrait s'expliquer par le fondement poétique et visionnaire de son art, qui incorpore sa philosophie et sa mythologie personnelles. La force des images reflète ses visions, qui n'étaient pas, insista-t-il, "une vapeur nuageuse ou un rien ; elles sont articulées et organisées de façon minutieuse au-delà de tout ce que la nature mortelle et périssable peut produire". Pourtant, en dépit de cette inspiration subjective, les formules de composition et les types de figures de son œuvre dépendent de celles de la tradition de la peinture et du dessin des Vieux Maîtres, des œuvres avec lesquelles il était familier.

Tout comme l'*Autoportrait* de Degas (voir no. 90) qui appartient à cette zone imprécise située entre la peinture et le dessin, *Satan triomphant d'Ève* est à cheval entre le dessin et la gravure. C'est l'une des douze impressions en couleurs qui furent faites en 1795 en dessinant et en brossant une composition avec de grandes bandes de couleurs sur un morceau de carton épais, puis en les imprimant sur un morceau de papier, et en les reprenant à l'aquarelle, à la plume et à l'encre. Chaque version des différents dessins est par conséquent unique, et à notre connaissance pas plus de trois variantes d'un dessin ont jamais survécu. Satan, comme une gloire malveillante, vole au-dessus de la superbe figure nue d'Ève, enlacée par son alter-ego, le serpent du jardin d'Éden.

Blake avait une formation de graveur. Il passa la majorité de sa carrière à publier sa prose et sa poésie, qu'il illustra à sa manière unique.

98 SIR DAVID WILKIE  
Britannique, 1785–1841  
*Sir David Baird découvrant  
le corps de Tipu Sahib*

Aquarelle, plume et encre brune  
et pierre noire  
41,6 x 28 cm  
95.GG.13



Nous avons ici une étude de composition minutieuse pour le tableau se trouvant à la National Gallery of Scotland, à Édimbourg, commandé en 1834 et complété avant 1838. Ce dessin représente Sir David Baird en train de regarder avec attention le corps de Tipu Sahib, le dernier sultan indépendant de Mysore, dont la capitulation et la mort marquèrent la consolidation de la domination britannique en Inde. Sir David Baird fut vaincu au cours de la Première Guerre de Mysore et il fut emprisonné entre 1780 et 1784 à Seringapatam, la capitale. Il retourna en Inde pour diriger avec succès l'assaut de la ville le 4 mai 1799, au cours duquel Tipu trouva la mort.

L'artiste fonda sa composition sur une description de la découverte du corps sans vie du sultan. "Vers la nuit tombante, le Général Baird... alla à la porte avec des lumières... pour chercher le corps du sultan ; après de longs efforts, on finit par le retrouver et l'extraire d'un tas de morts, et on l'amena à l'intérieur." Sur ce dessin, Baird se tient à l'entrée sous laquelle Tipu reçut sa blessure mortelle. Aux pieds de Baird, on peut voir une grille, référence au donjon dans lequel il avait lui-même été incarcéré.

Wilkie faisait partie des peintres historiques les plus populaires et les plus innovateurs de la première moitié du dix-neuvième siècle en Angleterre. Il fut l'un des plus brillants artistes de son temps. Les scènes de genre paysannes du début de sa carrière eurent un immense succès, mais il se consacra ensuite à la peinture historique, et son style changea en conséquence. Mêlant l'influence des grands maîtres du passé avec le romantisme des peintres de son époque, il élaborait un style de peinture historique nouveau et populaire.





99 JOSEPH MALLORD  
WILLIAM TURNER  
Britannique, 1775–1851  
*Château de Conway,  
nord du Pays de Galles*

Aquarelle et gomme arabique  
avec esquisse au graphite  
53,6 x 76,7 cm  
95.GC.10

Nous avons ici l'une des quatre aquarelles les plus grandes et les plus élaborées à avoir survécu et représentant le château de Conway, un château de la fin de la période médiévale situé sur la côte nord du Pays de Galles. Le paysage du Pays de Galles exerça une forte influence sur le jeune Turner ; dans les années 1790, il s'y rendit à plusieurs reprises pour en faire des croquis ; l'exemple présent fut probablement exécuté après le voyage qu'il entreprit en 1798. Le château domine une baie fouettée par le vent alors que des pêcheurs ramènent péniblement leur bateau vers la rive. On voit ici ce talent tout particulier qu'avait Turner pour représenter des effets dramatiques de lumière naturelle, grâce à une éclaircie permettant aux rayons du soleil d'illuminer le bâtiment et la côte. Les figures minuscules des marins piégés par cette vaste étendue nous amènent à réfléchir sur la place de l'homme dans le monde naturel, gouverné par des forces physiques et temporelles qui dépassent son contrôle.

Turner fut le plus grand peintre britannique de la première moitié du dix-neuvième siècle, et l'un des plus importants représentants de l'histoire de la peinture de paysages. Ses paysages étaient transformés en un véhicule dont la puissance et l'universalité dramatiques égalèrent celles de la peinture historique contemporaine. Parmi ses aquarelles les plus célèbres, on trouve celles liées à ses séjours à Venise en 1833 et en 1840 ; et en Suisse, au Lac de Lucerne en particulier. Ses chefs-d'œuvres plus tardifs, tels *Le Combatif "Téméraire"*, 1839 (Londres, Tate Gallery), et *Les Marchands d'esclaves jetant les morts et les mourants par-dessus bord*, 1840 (Boston, Museum of Fine Arts), font de ses célèbres représentations des effets météorologiques des incarnations des forces de la nature.

100 SAMUEL PALMER

Britannique, 1805–1881

*Sir Guyon avec le pèlerin,  
tenté par Phèdre pour qu'il  
débarque sur les îles enchantées –  
"La Reine des fées"*

Aquarelle et gouache, avec un peu de  
gomme arabique, sur esquisse à la pierre  
noire, sur de la "planche de Londres"  
53,7 x 75,2 cm  
94.GC.50

Ce sujet est une adaptation d'un passage tiré de *La Reine des fées*, écrit par le poète élisabéthain Edmund Spenser, publié pour la première fois en 1590. Dans le bateau, sur la gauche, se tiennent Sir Guyon et le pèlerin, un personnage tiré du poème avec lequel l'artiste s'identifiait clairement (un "pèlerin" est un fidèle revenant de la Terre Sainte, reconnaissable par une branche ou une feuille de palmier qu'il en a rapporté). Phèdre se tient debout dans le bateau sur la droite ; elle l'invite par des signes à venir sur la joyeuse île enchantée, avec ses nymphes en train de danser, scintillant dans le soleil du soir. Dans le Livre 2, chant 6 du poème, Phèdre refuse pourtant d'accepter le pèlerin, en dépit du souhait de Guyon :

Mais le *Pèlerin Noir* devait rester  
Malgré l'argent et les prières,  
Pour que le vieil homme puisse passer la rivière à gué.

Conçue comme une œuvre achevée en soi, cette aquarelle fut exposée en 1849 à la Old Watercolour Society. L'éventail des effets atteints par un grand aquarelliste comme Palmer est spectaculaire : depuis le merveilleux ciel pommelé très convaincant, ("les mouchetures de Margate", c'est ainsi que l'artiste nommait de tels effets), jusqu'au "proto-pointillisme" (une technique consistant à appliquer des petites touches régulières de couleur pure, qui sont ensuite mélangées "de façon optique" par le public) de certaines des régions du premier plan, plus particulièrement dans le feuillage de l'île, sur la droite.





## INDEX DES ARTISTES

Les chiffres font référence aux numéros des pages

- Aldorfer, Albrecht 61
- Baroche, Frederigo Barocci, dit le 29
- Bartolommeo, Fra 11
- Bernin, Gian Lorenzo Bernini,  
dit le 42
- Blake, William 122
- Bol, Hans 71
- Boucher, François 90
- Breu l'Ancien, Jörg 59
- Cades, Giuseppe 53
- Callot, Jacques 84
- Canaletto, Giovanni Antonio Canal,  
dit 48
- Carmontelle, Louis 91
- Carrache, Augustin 32
- Carrache, Annibale 35
- Cézanne, Paul 114
- Corrège, Antonio Allegri, dit le 20
- Cortone, Pierre de, Pietro Berrettini  
Cortona, dit 41
- Coyppel, Antoine 88
- Crabbe van Espleghem, Frans 70
- Cranach l'Ancien, Lucas 58
- Cuyp, Albert 81
- Daumier, Honoré 104
- David, Jacques-Louis 95, 97
- Degas, Edgar 110, 111, 112
- Delacroix, Eugène 103
- Dominiquin, Domenico Zampieri,  
dit le 36
- Dürer, Albrecht 56, 57
- Dyck, Antoine van 76
- Fragonard, Jean-Honoré 93
- Gainsborough, Thomas 121
- Géricault, Théodore 102
- Girodet de Roucy Trioson,  
Anne-Louis 98
- Gogh, Vincent van 82
- Goltzius, Hendrick 72
- Goya y Lucientes,  
Francisco José de 118
- Graf, Urs 63
- Greuze, Jean-Baptiste 92
- Guardi, Francesco 49
- Guerchin, Giovanni Francesco  
Barbieri, dit le 38
- Heintz le Vieux, Joseph 67
- Holbein le Jeune, Hans 65
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique  
98, 101
- Koninck, Philips 80
- Lehmann, Henri, Karl Ernest  
Rodolphe, Lehmann 105
- Léonard de Vinci 9
- Ligozzi, Jacopo 31
- Lippi, Filippino 10
- Lorrain, Claude Gellée, dit le 86
- Lotto, Lorenzo 14
- Manet, Édouard 108
- Mantegna, Andrea 8
- Manuel Deutsch, Niklaus 62
- Maratti, Carlo 44
- Menzel, Adolf von 69
- Michel-Ange Buonarroti 12
- Millet, Jean-François 107
- Moreau le Jeune, Jean-Michel 94
- Murillo, Bartolomé Esteban 117
- Palmer, Samuel 126
- Parmesan, Francesco Mazzola, dit le 24
- Pencz, Georg 66
- Perino del Vaga, Pietro Buonaccorsi  
dit 23
- Peruzzi, Baldassare 17
- Piazzetta, Giovanni Battista 45
- Piranèse, Giovanni Battista Piranesi,  
dit le 50
- Pontormo, Jacopo Carrucci, dit 21
- Pordenone, Giovanni Antonio  
de' Sacchis, dit le 20
- Poussin, Nicolas 85
- Previtali, Andrea 15
- Raphaël, Raffaello Sanzio, dit 18, 19  
78, 79
- Rigaud, Hyacinthe 87
- Romain, Jules, Giulio Pippi, dit 22
- Rosa, Salvator 43
- Rosso Fiorentino, Giovanni Battista  
di Jacopo di Gasparre, dit 22
- Rubens, Pierre Paul 73, 74
- Saenredam, Pieter Jansz. 75
- Savoldo, Giovanni Girolamo 25
- Schäufelein, Hans 60
- Schongauer, Martin 54
- Strozzi, Bernardo 37
- Suvéé, Joseph-Benoît 81
- Tiepolo, Giandomenico 52
- Tiepolo, Giovanni Battista 46, 47
- Titien, Tiziano Vecellio, dit 16
- Turner, Joseph Mallord William 125
- Véronèse, Paolo Caliari, dit 26
- Watteau, Antoine 89
- Wilkie, Sir David 123
- Zuccaro, Taddeo 28
- Zucchi, Jacopo 30

Les *Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum* constituent une série de sept volumes superbement illustrés qui présentent les plus belles œuvres de la collection permanente de ce Musée célèbre dans le monde entier. Chacun des volumes contient de magnifiques reproductions en couleurs accompagnées de commentaires sur l'histoire de l'art. Ils présentent chacun un département du Musée : Antiquités, Arts décoratifs, Dessins, Manuscrits, Peintures, Photographies et Sculpture. Ils forment un panorama inoubliable de cinq mille ans d'histoire de l'art, à présent regroupés dans une collection sans pareille.

DANS LA MÊME COLLECTION

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Antiquités

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Arts décoratifs

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Manuscrits enluminés

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Peintures

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Photographies

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Sculpture

En couverture :

Michel-Ange Buonarroti  
Italien, 1475-1564

*La Sainte Famille avec l'enfant  
saint Jean-Baptiste (Repos pendant  
la fuite en Égypte) [détail]*

Pierre noire, sanguine, plume et encre brune,  
sur une esquisse tracée au stylet

93.GB.51 (voir no. 5)

La collection de dessins européens du J. Paul Getty Museum, qui fut établie sur une période de quinze ans, a pris progressivement de l'ampleur et de l'importance. Si les acquisitions de dessins de la Renaissance italienne sont particulièrement remarquables – on y trouve, par exemple, une feuille à double face de Léonard de Vinci – d'autres écoles, dont l'école française en particulier, sont également bien représentées. La collection comporte essentiellement de grands artistes, comme David, Dürer, Gainsborough, Goya, Ingres, Piranèse, Poussin, Raphaël, Rembrandt, Rubens, Tintoret, Titien, Véronèse et Watteau, mais l'acquisition occasionnelle de groupes de dessins a consolidé certains domaines – celui de la Renaissance allemande et suisse notamment. Ce volume est organisé autour des écoles nationales, et les artistes sont représentés par ordre chronologique à l'intérieur de chacune : il présente les dessins les plus importants de la collection, qui illustrent admirablement le développement du dessin européen à partir de la Renaissance.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM  
Los Angeles

Imprimé à Singapour

ISBN 0-89236-440-8



9 780892 364404 90000