

Événements

- **Vendeuil-Caply (Oise).** Musée archéologique de l'Oise / *Ouverture*
- **Grenoble.** Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent / *Rénovation*
- **Lille.** Palais des Beaux-arts / *Enrichissement des collections*
- **Paris.** Musée Carnavalet / *Rénovation*
- **Paris.** Musée d'Orsay / *Enrichissement des collections*
- **Rueil-Malmaison.** Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau / *Rénovation*
- **Riom (Puy-de-Dôme).** Musée Mandet / *Rénovation*

Études

■ Antiquité

— Un élément de mobilier de luxe en Gaule romaine, par Hélène CHEW

■ Moyen Âge

— De la rencontre d'une image et d'une boîte: les coffrets à estampe, par Michel HUYNH et Séverine LEPAPE

■ XVI^e siècle

— Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520). Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises, par Matteo GIANESELLI

■ XVII^e siècle

— *L'Ecce Homo* du musée Fabre de Montpellier, par Giuseppe PORZIO

— Les châles du Cachemire de la collection Krishnâ Riboud au musée Guimet, par Aurélie SAMUEL

■ XVIII^e siècle

— Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, par Julie VIROULAUD

■ XIX^e siècle

— *La Mort de Malvina* du musée Auguste Grasset à Varzy, par Saskia HANSELAAR

■ XX^e siècle

— *Gradiva*, un chef-d'œuvre d'André Masson entre au musée national d'Art moderne, par Didier OTTINGER

Expositions

Mémoires : École du Louvre — Institut du patrimoine

À PARAÎTRE

■ À propos d'un «fu», vase rituel en bronze, récemment acquis par le musée Guimet par C. DELACOUR Le commanditaire d'*Apollon et Daphné* de Giovanni Battista Tiepolo, au Louvre. Nouveaux documents des archives Gerini par B. A. KOWALCZYK *La Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange par Ph. MALGOUYRES Les débuts du Grand Condé. Portraits de Louis II de Bourbon par Juste d'Egmont et Jean Tassel au musée de l'Armée par S. LERAY-BURIMI Égypte – le Louvre, via Versailles: itinéraire de quelques hiéroglyphes au temps de Louis XIV par É. DAVID Joseph Savart (1735-1801), «maître-peintre» à Basse-Terre par S. LABORIE

La revue des musées de France / Revue du Louvre reflète la richesse et la diversité des collections des musées français.

Les contributions publiées couvrent les multiples champs de l'histoire de l'art, de l'archéologie, des sciences et techniques et de l'ethnologie, de la Préhistoire à nos jours.

Sous l'appellation «musée de France» sont regroupés plus de 1200 établissements.

ISBN : 978-2-7118-5793-7
ISSN : 1962-4271
LL.00.11.04 15 €



Grandpalais

15 €

Grandpalais

OCTOBRE 2011 — 4

LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE



La revue des musées de France
Revue du Louvre 2011-4

Grandpalais

Sommaire

octobre 2011 – n° 4

Esclarmonde MONTEIL

Renée COLARDELLE

Damien BERNÉ et
Sophie GUILLOT de SUDUIRAUT

Marie-Laure DESCHAMPS-
BOURGEON

Isabelle CAHN

Céline MEUNIER

Marie-Josée LINOU

6 Un nouveau musée

8 Près de vingt siècles d'histoire dans la pierre. Des premiers mausolées au Musée archéologique

11 Un buste souabe de *Sainte couronnée*. Une nouvelle acquisition du Palais des Beaux-arts

14 La restauration des boiseries du cabinet chinois de l'hôtel du duc de Richelieu

18 Une grande donation sous réserve d'usufruit

20 Réouverture du pavillon Osiris

22 Création d'un nouveau département Design et arts décoratifs contemporains

Événements

Ouverture ou rénovation de musées / Enrichissement des collections

■ VENDEUIL-CAPLY (Oise). Musée archéologique de l'Oise

■ GRENOBLE. Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent

■ LILLE. Palais des Beaux-arts

■ PARIS. Musée Carnavalet

■ PARIS. Musée d'Orsay

■ RUEIL-MALMAISON. Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau

■ RIOM (Puy-de-Dôme). Musée Mandet

Études

résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111

26 ■ Un élément de mobilier de luxe en Gaule romaine: le *monopodium* à l'Attis en marbre de La Lagaste

37 ■ De la rencontre d'une image et d'une boîte: les coffrets à estampe

51 ■ Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520)
Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises

62 ■ *L'Ecce Homo* du musée Fabre de Montpellier
Une introduction à l'art de Francesco Glielmo

69 ■ Les châles du Cachemire de la collection Krishnâ Riboud au musée Guimet

80 ■ Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre
d'inspiration maçonnique, la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*

87 ■ *La Mort de Malvina* du musée Auguste Grasset à Varzy:
une œuvre de jeunesse réattribuée à Ary Scheffer

97 ■ *Gradiva*, un chef-d'œuvre d'André Masson entre au musée national d'Art moderne

104 Expositions

109 Mémoires de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine



L'Ecce Homo du musée Fabre de Montpellier Une introduction à l'art de Francesco Glielmo

par Giuseppe Porzio

La recherche menée à l'initiative de Michel Laclotte depuis une dizaine d'années à l'Institut national d'histoire de l'art sur les tableaux italiens conservés dans les collections publiques françaises pour constituer une base de données, riche aujourd'hui de plus de douze mille entrées, a permis à l'auteur de rapprocher deux tableaux de Montpellier et d'Issoudun et de les rendre à Francesco Glielmo. Jusqu'ici mal attribués, ces tableaux constituent désormais des jalons comparatifs importants pour l'œuvre de cet artiste oublié du premier naturalisme napolitain¹.

Résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111

Malgré sa remarquable qualité, il ne fait pas de doute que l'*Ecce Homo* anonyme du musée Fabre de Montpellier (fig. 1) n'occupe pas encore la place qu'il mérite dans les études sur le premier naturalisme du XVII^e siècle². En effet, l'observation opportune d'Arnauld Brejon de Lavergnée³, qui fit remarquer l'omission du tableau dans son compte rendu de la réédition du répertoire de Benedict Nicolson⁴, n'a pas suscité une recherche critique adéquate, du moins à en juger par le peu de succès de l'œuvre dans la bibliographie ultérieure⁵. Ce manque d'attention, dû en partie à la rareté des reproductions de la toile, doit sans doute être imputé aux difficultés qu'il y a à situer stylistiquement la culture complexe, et, à certains points de vue, contradictoire, de l'*Ecce Homo*.

Éléments d'identification et rapprochements

Si, dans la composition, la charge brutalement vériste des types physiologiques, à la limite de la vulgarité, trahit – comme on l'a d'ailleurs déjà suggéré⁶ – l'appartenance de l'œuvre au milieu des premiers suiveurs méridionaux de Caravage, les caractères les plus extrinsèques du langage caravagesque – la mise en page serrée, la proximité des figures massées au premier plan, l'accentuation des effets de clair-obscur – s'apparentent à une plastique dont l'origine remonte à Giovan Bernardino Azzolino (vers 1572-1645). Le chromatisme acide des surfaces opaques et onctueuses a lui-même davantage à voir avec le goût attardé d'un Fabrizio Santafede (vers 1560-vers 1626) ou d'un Giovan Vincenzo Forli (connu entre 1592 et 1639) qu'avec les empâtements sombres de Giovan Battista Caracciolo (1578-1635) ou les traces de l'influence de Baroque (1535-1612) que l'on trouve encore chez Carlo Sellitto (1580-1614), peintres dont l'activité a été



1. Francesco Glielmo. *Ecce Homo*.
Huile sur toile. H. 1,055 ; L. 1,27.
Inv. D872.1.1. Montpellier. Musée Fabre.
Dépôt du musée du Louvre en 1872.



2. Francesco Glielmo. *Ecce Homo*.
Huile sur toile. H. 1,32 ; L. 1,04.
Inv. Nr. 1442. Mayence.
Landesmuseum Mainz.



3. Francesco Glielmo. *Saint André conduit au martyre*. Huile sur toile. H. 1,29 ; L. 1,91. Naples. Collection particulière.

fortement marquée, bien qu'avec des résultats différents, par les deux séjours à Naples de Caravage (1571-1610), en 1606/1607, puis en 1609/1610.

L'auteur de la toile de Montpellier correspond en effet à une entité réelle, autonome et distincte, comme le prouve en outre le lien évident qui l'unit, avec peut-être un léger décalage chronologique, à un autre *Ecce Homo*, conservé au Landesmuseum de Mayence⁷ (fig. 2), lui aussi négligé par la critique malgré son excellente qualité, et dont on n'avait jusqu'à présent pas même deviné la provenance. La pertinence de ce lien n'est pas seulement confirmée par la similitude du traitement pictural, mais aussi par l'économie, égale et sévère, des effets psychologiques et du pathétisme. Dans la mesure où cela signifie avant tout que la qualité d'exécution de la toile française ne constitue pas un résultat fortuit, la mise en relation des deux œuvres pose maintenant avec acuité la question de leur paternité.

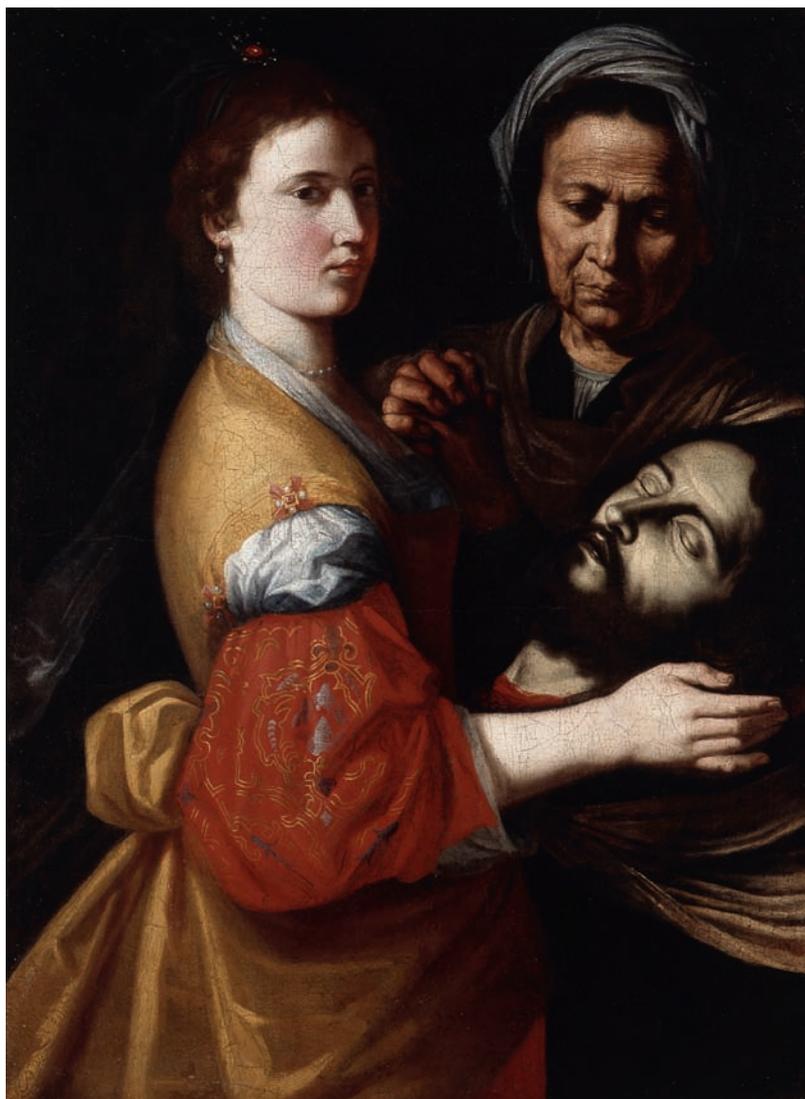
Un corpus en cours de constitution

Il existe en réalité un ensemble assez homogène de tableaux correspondant aux caractéristiques des deux *Ecce Homo* de Montpellier et de Mayence, qui tournent autour de trois versions du thème de *Jésus parmi les docteurs*, pour atteindre son apogée avec un *Saint André conduit au martyre* appartenant à une collection privée napolitaine⁸ (fig. 3). Ce groupe, en cours de définition, comprend pour le moment une trentaine de tableaux. Il me semble cependant opportun

4. Francesco Glielmo. *Sainte Catherine d'Alexandrie refuse d'adorer les idoles*. Huile sur toile. H. 1,23 ; L. 1,53. Inv. 5468. Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.



de mentionner déjà ici une *Sainte Catherine d'Alexandrie refusant d'adorer les idoles*, conservée dans les réserves de la Pinacothèque de Munich⁹ (fig. 4), qui, curieusement, avait été reproduite pour la première fois à côté de *l'Ecce Homo*, sans que l'on fit remarquer pour autant leur identité de style¹⁰. Signalons aussi une *Judith tenant la tête d'Holopherne*, conservée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun (fig. 5), que l'on avait par le passé tenté de rapprocher de



5. Francesco Glielmo.
*Judith tenant la tête
 d'Holopherne.*
 Huile sur toile.
 H. 0,955 ; L. 0,71.
 Inv. 11.260. Issoudun.
 Musée de l'Hospice
 Saint-Roch.

l'entourage de Francesco Guarino (1611-1651)¹¹. En effet, malgré le caravagisme affirmé de sa conception, le raffinement et le respect strictement académique des formes laissent déjà deviner un reflet de la manière de Massimo Stanzione (vers 1585-vers 1656)¹².

Sur tous ces tableaux, les types des visages se caractérisent par une accentuation prononcée de l'angle formé par le nez et le front ; la gestuelle des personnages est souvent raide, schématique ; lorsqu'ils sont présents, les livres usagés, où l'artiste accentue le froissement des pages, témoignent d'un traitement de la perspective incertain. Il s'agit en général d'œuvres dont les attributions ont souvent oscillé entre les entourages de Filippo Vitale (1589/1590-1650), de Louis Finson (vers 1578-1617) ou de Jusepe de Ribera (1591-1652), dont les noms, dans la mesure où ils représentent la quasi-totalité des tendances du naturalisme napolitain du premier quart du XVII^e siècle, ont souvent fini par constituer une commode solution de classification.

Un retable napolitain, indice de la facture de Glielmo

Toutefois, la spécificité de la toile de Montpellier et de celles que nous avons regroupées autour d'elle (fig. 6 et 7), expression d'une culture archaïsante mûrie dans la mouvance de Giovan Bernardino Azzolino, présuppose donc un contact avec les œuvres du début de la période napolitaine de Ribera, et permet d'établir un lien décisif avec un retable, assez méconnu en raison de son lieu de conservation périphérique – comme le faisait déjà remarquer un guide du XIX^e siècle¹³ –, mais fort de son prestige historique et dévotionnel¹⁴. Nous faisons référence ici, pour sortir enfin de l'anonymat, à *Saint Jacques de la Marche en gloire au-dessus de la ville de Naples* (fig. 8), toile centrale du retable situé sur l'autel principal de la chapelle San Giacomo della Marca, en l'église napolitaine Santa Maria la Nova¹⁵, qu'un document de 1626 attribue au peintre encore mal connu Francesco Glielmo¹⁶. Malgré la figure imposée de la représentation



6. Francesco Glielmo. *La Prière au Jardin des Oliviers*. Huile sur toile. H. 1,53 ; L. 1,26. Milan. Collection particulière.



7. Francesco Glielmo. *L'Extase de saint Antoine de Padoue*. Huile sur toile. Autrefois à Florence. Collection Enrico Frascione.

du saint, l'œuvre laisse en effet apparaître, en particulier dans certains morceaux secondaires, comme les mains ou la farandole de putti, la plastique rude et statique caractéristique des œuvres citées plus haut, comme sont particulières également la géométrie du visage et la disposition des drapés, même si elle est ici légèrement simplifiée. Son contexte historique d'origine ayant été rétabli il y a à peine un quart de siècle, à la suite de l'exploration systématique des documents relatifs à l'édifice franciscain (théâtre privilégié – ne l'oublions pas – des réalisations multiformes du maniérisme méridional tardif), ce retable n'a cependant fait l'objet, pour autant que l'on sache, dans les études sur la peinture napolitaine, que d'une seule mention rapide¹⁷, tandis que le nom de son auteur, du moins sous cette forme, continue à n'être enregistré dans aucun lexique ou répertoire.



8. Francesco Glielmo. *Saint Jacques de la Marche en gloire au-dessus de la ville de Naples*. 1626. Huile sur toile. H. 2,00 ; L. 1,60. Naples. Église Santa Maria la Nova, chapelle San Giacomo della Marca, autel principal.

Une figure du creuset artistique napolitain

Pourtant, tout bien pesé, Francesco Glielmo, dont un autre document – l'enregistrement d'un paiement versé à ses héritiers – nous apprend qu'il était déjà mort en 1646 (en réalité, il décéda sans doute en 1644¹⁸), se révèle être une figure loin d'être inconnue. Rien ne s'oppose en effet à son identification avec l'un des « personnages » figurant sur deux scènes de groupe, parmi les plus célèbres et les plus énigmatiques dessins de l'école napolitaine du XVII^e siècle, et faisant partie d'une plus ample série de feuilles attribuables à l'entourage de Salvator Rosa (1615-1673) : le même « Frrr^o Ogielmo Pittore » qui, selon les inscriptions de deux feuilles londoniennes du British Museum (inv. 1884, 1108.7) et de la galerie Thomas Williams Fine Art Ltd, apparaît, vêtu d'une houppelande, en compagnie de l'antiquaire « Tomase Manzo », de Francesco Fracanzano (1612- ? 1656), de Rosa lui-même et d'« Andrea Coppola Pittore »¹⁹, courant, sur la première feuille, au milieu d'une tempête, et, sur la seconde, affalé sur un banc, de toute évidence à la suite de quelque bombe dans une taverne napolitaine²⁰.

Une *Crucifixion de Polycrate*, dont les figures sont représentées à échelle réduite – une sorte de *bambocciata* napolitaine –, conservée autrefois au Museum of Fine Arts de Boston et aujourd'hui dans une collection particulière napolitaine²¹, pour laquelle on a jusqu'ici proposé les noms, certes insatisfaisants mais très significatifs, du cadet des frères Fracanzano et du jeune Aniello Falcone, semble appartenir à ce moment précis du parcours du peintre, offrant ainsi un témoignage éloquent du creuset artistique que cette exceptionnelle confrérie a pu former.

La reconstitution du corpus de Francesco Glielmo proposée dans cet article, entièrement inédite, laisse certes apparaître, ce qui est bien naturel, des éléments qui auraient besoin d'être étudiés plus en profondeur – il manque par exemple presque entièrement des repères certains pour fixer une chronologie, ne fût-ce qu'indica-tive, des œuvres regroupées jusqu'ici – ; mais elle constitue à n'en pas douter un point de départ à la connaissance d'aspects oubliés, mais non négligeables, de l'art de l'Italie du sud.

Traduit de l'italien par Renaud Temperini

NOTES

1 Le chapeau de l'étude a été rédigé par Nathalie Volle, conservateur général du patrimoine, pensionnaire de recherche à l'INHA.

2 Cet essai complète quelques-uns des premiers résultats relatifs à une étude de fond sur l'entourage napolitain de Jusepe de Ribera, actuellement menée à l'université « Tor Vergata » de Rome, dans le cadre du doctorat de recherche en histoire de l'art coordonné par M^{me} le professeur Simonetta Prosperi Valendi Rodinò. Je

remercie tout par ti cu liè rement Nathalie Volle, Arnauld Brejon de Lavergnée, Domenico Antonio D'Alessandro, Umberto Giacometti, Riccardo Naldi, Dario Porcini et Fabio Speranza pour leur aide et leurs suggestions.

3 A. Brejon de Lavergnée, « Le caravagisme en Europe : à propos de la réédition du Nicolson », *Gazette des Beaux-arts*, 1993, 2, p. 199, 201, 219, notes 32-33, fig. 12 : « École de Caravage ».

4 B. Nicolson et L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, Turin, 1990.

5 Voir la notice de J. Montcouquiol, dans A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris, 1988, p. 74 (« École de Caravage »), avec bibliographie antérieure, et S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise* Paris, 2006, p. 432-433 (« École de Caravage »).

6 Montcouquiol, cit. n. 5.

7 Pour une rare référence bibliographique sur le tableau, voir G. Frankhäuser, dans *Götter, Helden, Heilige. Italienische Malerei des Barock aus dem Landesmuseum Mainz*, cat. exp., Edenkoben, Max-Slevogt-Galerie, et Mayence, Landesmuseum Mainz, 2009, p. 28-29 (« Französischer Caravaggist, um 1610-40 »).

8 J'ai eu l'occasion d'isoler ces œuvres dans deux contributions : G. Porzio, dans V. Pacelli et G. Porzio, « La "schola" del Caravaggio ad Ariccia », *Studi di Storia dell'Arte*, 17, 2006, p. 352-354 ; G. Porzio, « Breve riepilogo della vicenda critica », *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, cat. exp., Milan, Galleria Silvano Lodi & Due, 2008, p. 23, note 25.

9 Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (comme « Bartolomeo Manfredi »). Voir N. Hartj *Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar, 2004, p. 387, f. D11, p. 501, fig. 64.

10 Brejon de Lavergnée, cit. n. 3, p. 199, 201, 219, note 31, fig. 11 : « Caravagesque romain ou napolitain (?) ».

11 Cette œuvre n'avait pas été prise en compte par Brejon de Lavergnée et Volle, cit. n. 5. Sa classification dubitative dans l'entourage de Guarino, mentionnée dans la notice du tableau du *Répertoire des tableaux italiens* de l'INHA (RETIF), est due à Arnauld Brejon de Lavergnée (répertoire accessible sur Internet : <http://agorha.inha.fr>).

12 Pour mesurer le degré de maturation du tableau d'Issoudun, il suffit de le comparer, en restant dans une zone iconographiquement proche, à la hiératique *Salomé tenant la tête de saint Jean-Baptiste*, que Maurizio Marini (« La "Giuditta" del 1607. Un contributo a Caravaggio e a Louis Finson », *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 72, fig. 15) ne situe pas par hasard dans l'entourage de Finson.

13 C.T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni (sistema misto)*, Naples, 1876, p. 59 : « Les tableaux de l'autel principal [...] font peu d'effet en raison du manque de lumière ».

14 Voir C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, [vers 1666-1688], IV, Naples, Biblioteca Nazionale « Vittorio Emanuele III », ms. X B 23, f. 26v : « L'autel principal [...] abrite le retable représentant l'effigie du saint, dont les intercessions sont invoquées chaque jour, avec beaucoup de confiance, par de nombreux fidèles, qui en reçoivent d'innombrables grâces ». En outre, d'un point de vue figuratif, la datation précoce de la toile (1626) la situe en avance par rapport aux bien plus célèbres représentations de saints volant au-dessus de Naples, dont la littérature sur le sujet tend à associer l'épanouissement à la catastrophique éruption du Vésuve de 1631 ; se pose aussi la question de savoir si l'archaïsme de la vue de la ville, montrée de face alors que les représentations axonométriques, plus évoluées, devenaient de plus en plus fréquentes, ne doit pas être considéré aussi comme un modèle pour celle, d'une exécution en tout point semblable, visible dans le

Saint Antoine en gloire de Filippo Vitale, peut-être réalisé en collaboration avec son beau-fils Pacecco, pour l'archiconfrérie homonyme de San Lorenzo Maggiore.

15 Voir la notice OA 15/00026344 de la Soprintendenza per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli rédigée en 1980 par D. de Conciliis.

16 L'information et les références du document d'archives, l'acte notarié de placement de la toile (Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, scheda 56, prot. 21, f. 125^v), sont reproduits dans M. Novelli Radice, « Notizie d'archivio sulla chiesa di S. Maria la Nova in Napoli », *Campania Sacra. Studi e documenti*, 13-14, 1982/83 (1985), p. 166 : « Le document est un contrat stipulé le 23 février 1626 entre G. Antonio del Giudice et le peintre, par lequel l'artiste s'engage à réaliser "un tableau représentant l'image de saint Jacques de la Marche, d'une longueur de onze empan et d'une largeur de huit, peint sur toile, avec la figure entière du susdit saint Jacques de la Marche, un nuage en dessous de lui et aussi la ville de Naples, et, au-dessus, une Gloire avec deux anges et d'autres têtes de chérubins qui produisent des effets divers et tiennent tous des fleurs [...]". »

17 Voir N. Spinosa, « Battistello e dintorni : aggiunte e sottrazioni », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 430, note 12. Les précédentes mentions du tableau, dans les guides napolitains, sont des plus vagues : voir L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, Naples, 2, 1853, p. 129 : « [...] œuvre de l'école de Vaccaro » ; G.A. GalanteGuida *Guida sacra della città di Napoli*, Naples, 1872, p. 138 : « La toile représentant saint Jacques est de l'école de Vaccaro [...] » ; Dalbono cit. n. 13, p. 59 : « Les peintures de l'autel principal [...] sont, elles aussi, de la main de Stanzone [...] » ; A. Schiattarella dans P. di Maggio et A. Schiattarella, « Note alla Giornata quarta », dans G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, N. Spinosa (éd.), Naples, 1985, p. 99, note 362 : « anonyme de l'école de Stanzone ».

18 Voir Novelli Radice, cit. n. 16, p. 179, doc. 55 (Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione, Banco del Salvatore, giornale di cassa, matr. 20, partita di 40 ducati estinta il 2 giugno 1646 : « A Bernardo Bonello d[ucati] quaranta p[er] lui a Paolo Glielmo zio et tutore delli figli et heredi del q[ua]nda[m] Fran[ces]co Glielmo d[iss]e a comp[li]ment[o] di d[ucati] 52.2.10, atteso l'altri 12.2.10 l'hà ric[evut]i di cont[ant]i et esserno p[er] un'annata finienda a giugno 1647 p[er] causa dell'anni 52.2.10 p[er] cap[ital]e di d[ucati] 700 ogni anno se rendono a' d[etti] heredi med[iant]e caut[e]la p[er] mano di N[ota]ro Gio[vanni] And[re]a Cassetta delli 20 di mag[gi]o 1644 a' quale se habbia relat[i]one et pagarla anticipata p[er] farli cosa grata et resta sodisfatta di tutto il pass[at]o insino a d[etto] mese di giug[no] 1647 » ; transcription contrôlée sur l'original).

19 Peintre de batailles mentionné par Sebastiano Resta dans une note figurant au verso d'une célèbre feuille d'Aniello Falcone (1607-1656) représentant le prétendu *Portrait de Masaniello* et conservée au Morgan

Library & Museum de New York (voir F. Stampfle et J. Bean, *The seventeenth century in Italy*, cat. exp., New York, The Pierpont Morgan Library, 1967, p. 57, n° 75). Il faut sans doute distinguer « Andrea Coppola Pittore » du plus célèbre Carlo Coppola, et peut-être aussi de Giovanni Andrea, originaire de Gallipoli.

20 Sur le second dessin, passé en vente chez Christie's (*Important Old Master Drawings*, Londres, 9 décembre 1980, n° 80), voir R. Pane, « Lo schizzo di una bisboccia », *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milan, 1984, p. 311-313, qui, dans sa transcription de la notice de la vente (p. 313), corrige le nom « Oglietto » en un tout aussi imprécis « Ogliello ». En réalité, la transcription exacte, garantie par la collation des deux feuilles, est : « Frn^{co} Ogliel[m]o » ; voir en outre Thomas Williams *Fine Art Ltd. Old Master Drawings. July 2008*, s.l., s.d. [mai 2008], p. 44-45, n° 17 (« Salvator Rosa »). Sur le contexte et le problème du caractère autographe ou non des deux esquisses, datables du milieu des années 1630, voir J. Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times* New Haven et Londres, 1995, p. 7, pl. 3-4 : « Deux dessins donnent un aperçu amusant de ses [de Salvator Rosa] amis de l'époque ; [...] On peut reconnaître dans ces personnages Tommaso Musso [sic pour Manzo], "antiquaire", Francesco Oglielmo et Andrea Coppola, "artistes", et Rosa lui-même » ; p. 235, note 16 : « L'un des dessins est conservé au British Museum et l'autre est passé en vente à Londres Christie's, 9 décembre 1980, n° 80. Ce dernier porte une inscription sur son support "de la main de Salvator di Rosa". Mahoney [...] refuse les dessins de ce style au motif que leur technique est peu caractéristique de l'artiste ; en outre, la graphie de l'inscription identifiant les membres du groupe n'est pas entièrement reconnaissable comme celle de Rosa. Si les dessins ne sont pas des œuvres de jeunesse de ce dernier, ils doivent être d'un autre membre du groupe, peut-être Francesco Fracanzano [...] ». On peut rattacher aux feuilles londoniennes, entre autres, trois dessins analogues, bien que privés d'inscription, conservés à Leipzig, Museum der Bildenden Künste, inv. NI.9047-NI.9049 ; voir surtout M. Mahoney, *The Drawings of Salvator Rosa*, New York et Londres, 1977, I, p. 21, note 2, et II, fig. 8 : « Exemple typique des petits dessins de genre qu'on attribue d'ordinaire, à tort, à Salvator Rosa » ; et A. Stolzenburg *Salvator Rosa. Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, cat. exp., Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 1999, p. 281-282, n° V-VII : « Francesco Fracanzano [?] ».

21 Sur la fortune critique du tableau, voir en particulier B. Fredericksen et F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 72 (« Francesco Fracanzano ? »), et, en dernier lieu, la notice de N. Spinosa dans *Seicento napoletano. Del naturalismo al barocco*, cat. exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, p. 58-59, n° 12 (« Aniello Falcone »), avec bibliographie antérieure, à laquelle il faut simplement ajouter : N. Spinosa, « Aggiunte a Hendrick van Somer, "alias" Enrico Fiammingo » *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, 1995, p. 225, note 11 (« Aniello Falcone »).

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Damien BERNÉ, conservateur au Palais des Beaux-arts de Lille

Isabelle CAHN, conservateur au musée d'Orsay

Hélène CHEW, conservateur en chef au musée d'Archéologie nationale, Domaine national de Saint-Germain-en-Laye

Renée COLARDELLE, conservateur en chef, directrice du Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent à Grenoble et du musée Champollion à Vif

Marie-Laure DESCHAMPS-BOURGEON, conservateur en chef au musée Carnavalet à Paris

Matteo GIANESELLI, historien d'art

Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT, conservatrice en chef au département des Sculptures du musée du Louvre

Saskia HANSELAAR, docteur en histoire de l'art

Michel HUYNH, conservateur en chef au musée de Cluny-musée national du Moyen Âge

Séverine LEPAPE, conservateur au département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France

Marie-Josée LINOU, conservateur en chef, directrice des musées de Riom Communauté

Céline MEUNIER, conservateur au musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau

Esclarmonde MONTEIL, conservateur au Musée archéologique de l'Oise à Vendeuil-Caply

Didier OTTINGER, conservateur en chef, directeur-adjoint du musée national d'Art moderne-Centre Pompidou

Giuseppe PORZIO, historien d'art, Soprintendenza per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli

Aurélien SAMUEL, chargée d'études documentaires, responsable des collections textiles au musée national des Arts asiatiques-Guimet à Paris

Julie VIROULAUD, historienne d'art

ARTICLES À PARAÎTRE

Catherine DELACOUR
À propos d'un « fu », vase rituel en bronze, récemment acquis par le musée Guimet

Bozena Anna KOWALCZYK
Le commanditaire d'*Apollon et Daphné* de Giovanni Battista Tiepolo, au Louvre. Nouveaux documents des archives Gerini

Philippe MALGOUYRES
La *Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange

Sylvie LERAY-BURIMI
Les débuts du Grand Condé. Portraits de Louis II de Bourbon par Juste d'Egmont et Jean Tassel au musée de l'Armée

Élisabeth DAVID
Égypte – le Louvre, via Versailles: itinéraire de quelques hiéroglyphes au temps de Louis XIV

Séverine LABORIE
Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Tous droits réservés

Malgré ses efforts, certains auteurs ou ayants droit de photographies et/ou d'œuvres représentées sur les photographies de la revue n'ont pu être identifiés ou retrouvés par l'éditeur. Nous prions les auteurs, ou leurs ayants droit, que nous aurions omis de mentionner, de bien vouloir nous excuser et de nous contacter.

ÉVÉNEMENTS

- Un nouveau musée: © M.A.O. (1 à 4)
- Près de vingt siècles...: © MAG Musée archéologique Grenoble, Frédéric Pattou (1 à 5)
- Un buste souabe...: © C2RMF / Photo Anne Chauvet (1); © RMN / Thierry Le Mage (2); © Sophie Guillot de Suduiraut (3 à 6)
- La restauration des boiseries...: © Musée Carnavalet / Roger-Viollet (1 à 5)
- Une grande donation...: © Photo Patrice Schmidt, Paris, musée d'Orsay (1, 2); © ADAGP, Paris, 2011 (2)
- Réouverture du pavillon Osiris: © RMN / Franck Raux (1, 4); © RMN / Gérard Blot (2); © RMN / Daniel Arnaudet (3); © Florent Rougemont (5)
- Création d'un nouveau...: © Photos musée Mandet, Riom / cliché Joël Damase (1 à 5); © ADAGP, Paris, 2011 (2)

ÉTUDES

- Un élément de mobilier de luxe...: © MAN St-Germain-en-Laye-Loïc Hamon (1 à 9); © Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei (10); © Droits réservés (11); © Musée d'Alésia. Conseil général de la Côte d'Or, dépôt du Musée municipal d'Alise-Sainte-Reine. Cliché Dominique Geoffroy (12); © Roma, Musei Capitolini / Archivio Fotografico dei Musei Capitolini (13); © Archivo fotográfico del Museo Arqueológico de Córdoba (14, 15)
- De la rencontre d'une image...: © Séverine Lepape (1); © RMN / Jean-Gilles Berizzi (2, 15); © RMN / Stéphane Maréchal (vignette, 3); © RMN / Volker-H. Schneider (4); © BnF (5, 7, 11, 12, 14, 18); © Collection Rijksmuseum, Amsterdam (6, 13); © École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris. Photo Jean-Michel Lapellerie (8, 9, 17); © Droits réservés (10); © Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles/Photo d'art Speltdoorn & Fils, Bruxelles (16)
- Pratiques d'atelier et diffusion...: © Petit Palais / Roger Viollet (1); © PBK, Berlin, Dist. RMN / image BStGS (2); © Droits réservés (3); © RMN / Anderson (4); © Agence Albatros, 2011 (5); © RMN / René-Gabriel Ojéda (6, 8); © Mairie de La Fère (7); © Nancy, musée des Beaux-arts / cliché Pierre Mignot (9); © Ville d'Alès, musée du Colombier (10); © Musée des Beaux-arts de Dijon-Photo François Jay (11); © RMN / Gérard Blot (12); © El Paso Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation 1961.1.17, K1776 (13); © Droits réservés (14)
- *L'Ecce Homo* du musée Fabre...: © Musée Fabre de Montpellier Agglomération. Cliché Frédéric Jaulmes (1); © GDKE-Ursula Rudischer (Landesmuseum Mainz) (2); © Photo Fabio Speranza, Napoli (3); © PBK, Berlin, Dist. RMN / image BStGS (4); © Musée de l'Hospice Saint-Roch. F.36100 Issoudun. Photographe Jean Bernard (5); © Roberto Brusati (6); © Fototeca della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli (7, 8)
- Les châles du Cachemire de la collection...: © RMN (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier (1, 2, 4, 6, 7, 9); © RMN (musée Guimet, Paris) / Jean-Gilles Berizzi (3); © RMN / image Guimet – © Cliché Lyon, musée des Tissus/CIETA. Tous droits de reproduction réservés (5); © RMN (musée Guimet, Paris) image Guimet (11, 12, 13, 14, 15, 16, 17); © RMN (musée Guimet, Paris) / Michel Urtado (8, 10)
- Jean-François Le Barbier l'Ainé...: © RMN / Agence Bulloz (1); © BnF (2); © Musée Unterlinden, Colmar (3); © Coll. Musée de la Révolution française / Domaine de Vizille (4); © Musée Carnavalet / Roger-Viollet (5); © Musées de la Ville de Rouen. Photographie C. Lancien, C. Loisiel (6)
- *La Mort de Malvina*...: © Droits réservés (1); © RMN / René-Gabriel Ojéda (2, 7, 8, 9); © RMN / Droits réservés (3); © RMN / Daniel Arnaudet (4); © RMN / Hervé Lewandowski (5); © Dordrecht, Dordrechts Museum (6, 10); © RMN / Jean-Gilles Berizzi (11)
- *Gradiva*,...: © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / Image Centre Pompidou/© ADAGP, Paris, 2011 (1); © RMN / Anderson (2); © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid/© ADAGP, Paris, 2011 (3); © Droits réservés/© ADAGP, Paris, 2011 (4); © CNAC / Mnam-Ccci, Paris. Photo Georges Meguerditchian/© ADAGP, Paris, 2011 (5); © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN / Image of the MMA/© ADAGP, Paris, 2011 (6); © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Fratelli Alinari (7); © photo archives Comité André Masson/© ADAGP, Paris, 2011 (8)