

LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE

REVUE DU LOUVRE
2014 – n°4



La restauration de la
Victoire de Samothrace

Sommaire

2014 – n° 4



| | |
|---|----|
| Patricia GUILLERMIN | 4 |
| Ludovic LAUGIER, Daniel IBLED et Anne LIÉGEY | 8 |
| Isabelle BARDIÈS-FRONTY | 12 |
| Muriel BARBIER | 15 |
| Gérard MABILLE | 17 |
| Amaury LEFÉBURE | 20 |
| Éric NECKER | 23 |
| David LIOT | 27 |
| Benoît DECRON | 31 |



| | |
|----------------------------------|----|
| Louise DETREZ et Marielle PIC | 36 |
| Victor M. SCHMIDT | 46 |
| Nano CHATZIDAKIS | 58 |
| Stefania MASON | 70 |
| Cyril DUCLOS | 80 |
| Hervé CABEZAS | 86 |

| |
|-----|
| 98 |
| 106 |

ÉVÉNEMENTS

ORGNAC L'AVEN (Ardèche). Cité de la Préhistoire

Une cité de la Préhistoire vient d'ouvrir ses portes en Ardèche

PARIS. Musée du Louvre

La restauration de la *Victoire de Samothrace*

PARIS. Musée de Cluny-musée national du Moyen Âge

L'Ivoire de Trébizonde, une nouvelle œuvre byzantine au musée de Cluny

ÉCOUEN. Musée national de la Renaissance

La salle des tissus à nouveau ouverte au public

VERSAILLES. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Un don exceptionnel : la commode de Louis XV du château de Choisy

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

Une paire de vases pots-pourris en porcelaine de la manufacture royale de Berlin, cadeau de la reine Louise de Prusse à l'impératrice Joséphine

GRAVELOTTE (Moselle). Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion

Guerre et histoire au musée

REIMS. Musée des Beaux-arts

Une salle à manger d'Émile Gallé, un chef-d'œuvre d'intérêt patrimonial majeur

RODEZ. Musée Soulages

Un nouveau « musée de France »

ÉTUDES

La vente des vases antiques de la collection Durand en 1836 : occasions manquées et choix opportuns pour les musées

La *Vierge d'humilité* de Niccolò di Buonaccorso

Une icône crétoise de saint Georges à cheval au musée du Louvre

La diffusion du thème du saint cavalier « en parade » dans les icônes crétoises des xv^e et xvi^e siècles

De Palma le Jeune à Girolamo Forabosco :

nouvelles identifications de tableaux vénitiens dans les collections publiques françaises

Une table à écrire de Jean-Henri Riesener et un fauteuil de Georges Jacob pour le Garde-Meuble de Monsieur, frère de Louis XVI

L'empreinte de la guerre de 1914-1918 dans les collections du musée Antoine Lécuyer à Saint-Quentin

EXPOSITIONS

MÉMOIRES 2013-2014

École du Louvre. Institut national du patrimoine



De Palma le Jeune à Girolamo Forabosco : nouvelles identifications de tableaux vénitiens dans les collections publiques françaises

par Stefania Mason

Le répertoire des tableaux italiens conservés en France, entrepris par l'INHA, permet de découvrir ou de reconsidérer des œuvres parfois oubliées ou mal attribuées. On verra ainsi comment d'intéressants exemples de peinture vénitienne sont conservés dans les musées de Chaalis, de Chambéry, de La Fère, d'Aix-en-Provence, de Nantes et du château de Fontainebleau, grâce, le plus souvent, aux donations de grands collectionneurs.

Résumés en anglais p. 107 et en allemand p. 109

En dehors des célèbres peintures vénitiennes exposées dans la salle des États du Louvre, le patrimoine français peut réserver encore des surprises parmi l'immense quantité de tableaux exécutés par des artistes de la lagune demeurés anonymes. Leur étude est maintenant rendue possible grâce au *Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII^e-XIX^e siècles)* [RETIF] de l'Institut National d'Histoire de l'Art, élaboré sous la direction de Michel Laclotte et de Nathalie Volle et consultable en ligne depuis 2008¹. Ce *Répertoire* a en effet pour objectif, non seulement de faire connaître et de valoriser ce patrimoine, mais aussi de pousser les chercheurs à proposer de nouvelles attributions pour les trop nombreuses œuvres demeurant encore dans les limbes de l'anonymat².

Comme le fait remarquer Stéphane Loire dans un important essai sur la fortune des maîtres de la lagune, on peut constater, durant la période analysée (1798-1940), « un rythme relativement régulier d'acquisitions [de tableaux vénitiens] par les musées français »³. Bien qu'il s'agisse souvent de copies ou de productions secondaires, un tableau simplement attribué à un « anonyme » ou à une « école » peut parfois être l'œuvre d'un maître vénitien doté d'un nom et d'un prénom, comme nous allons le voir pour plusieurs œuvres appartenant aux collections publiques françaises.

Ci-contre :

1. Jacopo Palma le Jeune. *Judith et Holopherne*.
S. IACOBUS / PALMA. 1610. Huile sur toile. H. 1,40 ; L. 1,80.
Paris. Musée du Louvre. Département des Peintures. Inv. 8549.



1

Palma le Jeune

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la fortune de Palma le Jeune (Venise vers 1550-Venise 1628)⁴ dans les collections françaises et d'évoquer la présence de plusieurs de ses toiles en France dès le XVII^e siècle, certaines y étant même parvenues de son vivant⁵. L'étude du patrimoine des musées et des collections publiques rassemblé dans le *Répertoire*, jointe à des contrôles *in situ*, a permis de repérer plusieurs autres de ses peintures. Acquisées en général au XIX^e siècle par legs, et sous les attributions les plus diverses, elles sont venues compléter le catalogue, déjà riche, d'un artiste qui fut le protagoniste indiscuté de la scène picturale vénitienne entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, après la disparition des grands maîtres, dont il recueillit l'héritage en l'adaptant à l'esprit de son époque.

Avant d'entrer dans le détail des nouvelles attributions, il faut prendre la peine de s'attarder sur un tableau qui n'est certes pas inédit, mais qu'une restauration d'une grande finesse permet désormais de mieux apprécier, tout en confirmant qu'il s'agit d'une des plus intéressantes œuvres de Palma conservées en France : *Judith et Holoferne* (fig. 1), datable vers 1610 et reproduite à l'eau-forte en 1611 par Giacomo Franco⁶.

On possède par ailleurs une première esquisse de cette composition, rapidement tracée à la plume et à l'encre brune, où Palma se concentre sur la position des deux femmes. Elle est conservée dans le précieux volume intitulé *Studio de disegni di Giacomo Palma*, mis en page par Anton Maria Zanetti le Vieux (Venise, Museo Correr)⁷.

Cette toile se signale par des qualités picturales que son récent nettoyage a remises en évidence, et qui jouent sur le bleu et le jaune du vêtement de Judith, rehaussés par le rouge de sa longue ceinture, et sur le jaune-vert de celui de sa servante ; elle se distingue aussi par un choix de composition qui confère à la scène une tonalité tout à fait particulière, à tel point qu'une telle originalité vis-à-vis de la tradition a autorisé une comparaison avec les œuvres réalisées à la même époque par Orazio (1563-1639) et Artemisia Gentileschi (1593-1656)⁸. Palma situe en effet l'épisode biblique de nuit, à l'intérieur d'une tente rouge, et établit une relation spéculaire entre les deux femmes, Judith et sa servante, devenues presque jumelles ; elles sont représentées au moment où elles mettent dans un sac la tête d'Holoferne, dont le corps, montré, comme pour les deux protagonistes, en un raccourci saisissant, semble s'abattre sur le spectateur en déversant sur lui le sang qui jaillit de son cou tranché. Cette composition si resserrée acquiert un surcroît d'intensité



2

2. Jacopo Palma le Jeune. *Portrait d'homme à la barbe grise*. 1600-1605. Huile sur toile. H. 0,52 ; L. 0,45. Abbaye royale de Chaalis. Musée Jacquemart-André. Inv. 2034.



3

3. Jacopo Palma le Jeune. *Saint Jérôme pénitent*. Vers 1596. Huile sur toile. H. 0,931 ; L. 0,828. Chambéry. Musée des Beaux-arts. Inv. M935.

dramatique sous le pâle éclairage de la lune, visible au centre, et d'une lampe à plusieurs chandelles, sur la droite. La présence de cette toile dans les collections du musée du Louvre est attestée à partir de 1824⁹.

On doit à deux célèbres admirateurs de la peinture vénitienne l'arrivée en France, en 1888, d'une autre œuvre de Palma, acquise sans doute sous le nom de Jacopo Tintoretto (Venise 1518-Venise 1594). Les époux Édouard André (1833-1894) et Nélie Jacquemart (1841-1912), à la recherche de pièces destinées à leur collection, choisirent, parmi les nombreux antiquaires alors en activité à Venise, la galerie de Consiglio Ricchetti – représentée par David et Mazzo –, qui se vantait de posséder des peintures de Titien, de Salviati, des Bellini, de Vincenzo Catena, ainsi que de consistants ensembles de sculptures antiques¹⁰. Aujourd'hui conservé au musée Jacquemart-André de l'abbaye royale de Chaalis, aux côtés d'autres œuvres attribuables à Palma ou à son entourage¹¹, le *Portrait d'homme à la barbe grise* (fig. 2) immortalise un de ces vieillards anonymes représentés par Palma aussi bien sur ses portraits que parmi les témoins qui apparaissent dans ses tableaux historiques ou religieux. Suivant un processus de simplification qui abolit l'espace environnant ou le cadre architectural représentés habituellement par d'autres peintres vénitiens de la même époque, le champ visuel se limite ici à un plan resserré sur le visage, légèrement tourné vers le spectateur, en une

image dont la morne mélancolie est accentuée par les cernes sous les yeux et les paupières rougies. Ces caractéristiques, qui visent à restituer tant le physique que la psychologie du modèle, vont à l'essentiel et permettent de rapprocher étroitement cette petite toile de Chaalis du *Portrait d'Alessandro Vittoria* (Vienne, Kunsthistorisches Museum)¹² et de l'*Autoportrait* de la Pinacoteca Querini Stampalia de Venise¹³, tous deux datables des premières années du XVII^e siècle ; des affinités apparaissent aussi dans l'usage presque monochrome de la couleur – le noir de la veste et le brun de la fourrure – que rehausse simplement la tache de blanc formée par une gorgerette tout à fait passée de mode dans la Venise de l'époque.

En 1832, Étienne Rey légua au musée des Beaux-arts de Chambéry un *Saint Jérôme pénitent*¹⁴ (fig. 3) que l'on peut rattacher à la série que Palma élaborait à partir de l'une de ses propres inventions, gravée en 1596 par Hendrick Goltzius, et, par conséquent, situer à proximité des versions aujourd'hui conservées dans une collection particulière et au musée Pouchkine de Moscou¹⁵. Comparée à celle qui fut conçue pour Goltzius, l'œuvre de Chambéry se caractérise par la majesté accrue du personnage, qui occupe le premier plan et s'insère dans l'espace environnant selon une structuration audacieuse : il est presque poussé vers l'avant par l'éperon rocheux situé à droite, tandis qu'à l'arrière-plan à droite, on

voit s'ouvrir un doux paysage fermé au loin par des montagnes. Ici, saint Jérôme, loin de présenter, comme souvent, un physique émacié par la pénitence, montre un corps puissant et vibrant d'énergie. Palma semble s'être inspiré de la sculpture réalisée par son ami Alessandro Vittoria pour l'autel du doge Zen de l'église des Frari¹⁶, même si, dans sa transposition picturale, le regard du saint est intensément fixé sur le petit crucifix esquissé à coups de pinceau rapides et rehaussé de touches de blanc.

On doit au grand diplomate François Cacault et à sa prédilection pour l'art de la Péninsule, la toile représentant un groupe de personnages dont il fit bénéficier, en 1810, le musée des Beaux-arts de Nantes (fig. 4)¹⁷. Traditionnellement attribuée à Jacopo Tintoretto, ou parfois aussi à son

fil Domenico (Venise 1560-Venise 1635), elle constitue, à l'évidence, un fragment d'une composition plus vaste, comme le suggèrent le regard du personnage barbu, à senestre, et celui du jeune apôtre, à dextre, qui sinon seraient inexplicables.

La toile correspond en effet à la partie gauche d'une *Incrédulité de saint Thomas* dont on ignore la localisation d'origine, mais que l'on peut reconstituer dans sa totalité grâce à un dessin préparatoire (fig. 5) qui montre l'ensemble de la composition. La technique de ce dessin, privilégiée par Domenico Tintoretto et moins fréquente chez Palma – même si on la retrouve sur certaines de ses feuilles très achevées, presque des *modelletti*, comme *Le Christ mort soutenu par des anges*, toujours au



4



5

4. Jacopo Palma le Jeune. *Groupe d'apôtres* (pour une *Incrédulité de saint Thomas*). 1598-1600. Huile sur toile. H. 0,75 ; L. 1,18. Nantes. Musée des Beaux-arts. Inv. 171.

5. Jacopo Palma le Jeune. *Étude pour une Incrédulité de saint Thomas*. 1598-1600. Huile, rehauts de blanc et pierre noire sur papier gris. H. 0,275 ; L. 0,414. Paris. Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Inv. 5188.



6. Jacopo Palma le Jeune. *Saint Augustin et l'enfant au coquillage* (*La Parabole de la Trinité*). Vers 1605. Huile sur cuivre. H. 0,291 ; L. 0,224. Aix-en-Provence. Musée Granet. Inv. 860.01.52.

Louvre¹⁸, ou l'étude pour le retable de Potenza Picena, à l'Albertina de Vienne¹⁹ –, et le puissant contraste du clair-obscur qui caractérise l'œuvre, amènent à la dater de la fin du xvi^e siècle. Ce devait être un tableau de grandes dimensions, mais seule une source tardive du xix^e siècle mentionne une peinture de même thème attribuable à Palma, une *Incrédulité de saint Thomas* conservée en l'église de San Michele a Torre (Padoue)²⁰.

Jadis attribué à Murillo (1618-1682), puis à l'école bolonaise, un petit tableau sur cuivre fit son entrée au musée Granet d'Aix-en-Provence avec la donation de Bourguignon de Fabregoules, en 1860 ; il représente *Saint Augustin et l'enfant au coquillage* (*La Parabole de la Trinité*) (fig. 6)²¹. Certainement destiné à la dévotion privée, il a pour thème un célèbre épisode de la légende de saint Augustin : alors qu'il se promenait sur la plage, celui-ci vit un enfant occupé à verser de l'eau de mer dans un trou qu'il avait lui-même creusé ; lorsque l'évêque d'Hippone lui demanda ce qu'il faisait, l'enfant répondit qu'il allait transporter toute l'eau de la mer dans le trou ; et lorsque ce même évêque lui fit observer que cela lui serait impossible, il répliqua qu'il serait tout aussi impossible au saint d'expliquer le mystère de la Trinité.

7. Andrea Vicentino. *Modello pour la Vierge et l'Enfant en gloire accompagnés de saint Augustin et de saint Ubald guérissant un possédé*. Vers 1602. Huile sur toile marouflée sur bois. H. 0,745 ; L. 0,43. Fontainebleau. Musée national du château. Inv. 571.

La mise en page, où la figure du saint occupe l'essentiel de l'espace, et les caractéristiques de la touche, souple et vaporeuse, suggèrent une datation dans la première décennie du xvii^e siècle. La représentation d'Augustin est par ailleurs comparable à celle du retable daté de 1607 conservé à la cathédrale de Chioggia. L'évêque se situe face à saint Jérôme et au-dessous de l'archange saint Michel ; l'enfant présente aussi de fortes analogies avec les nombreux putti d'un tableau appartenant à une collection particulière, *Apollon, Cupidon et des putti dansants*²².

Andrea Vicentino

Une opération inverse à celle qui, souvent inspirée par une sorte de *lectio facilior*, a conduit par le passé à attribuer à Palma le Jeune des œuvres vaguement rattachées à l'école vénitienne de la fin du xvi^e siècle, doit être menée sur d'autres peintures conservées dans des institutions publiques françaises. Retirées du catalogue de Palma, elles peuvent maintenant être données avec certitude à d'autres artistes.



On compte parmi elles le *modello* pour le retable de la *Guérison miraculeuse d'un possédé (La Vierge et l'Enfant en gloire accompagnés de saint Augustin et de saint Ubald guérissant un possédé)* (fig. 7), conservé au musée national du château de Fontainebleau²³. Par son style, qui conjugue l'influence de Véronèse (Vérone 1528-Venise 1588) et une vivacité de composition inspirée de Tintoret, ainsi que par la densité de son chromatisme, il renvoie à l'un des représentants à succès des « sept manières » – pour reprendre ici une expression forgée par le critique Marco Boschini en 1674 – : Andrea Michieli, dit Andrea Vicentino en raison de son lieu de naissance (Vicence vers 1542) mais actif à Venise des années 1570 à sa mort, en 1618²⁴. Malgré les nombreuses commandes publiques pour le renouvellement de la décoration de la salle du Scrutin et de la salle du Grand conseil, au Palais des doges, et les retables qu'on lui commanda aussi bien dans la lagune que sur la terre ferme, il dut conserver de solides contacts avec sa ville natale. Dans son guide de Vicence publié en 1667²⁵, Marco Boschini décrit en effet une œuvre dont l'iconographie correspond bien à celle du tableau de Fontainebleau : « le premier que l'on trouve à gauche, en entrant dans l'église [San Tommaso de Vicence], montre la Sainte Vierge en gloire, accompagnée de l'Enfant Jésus et d'anges ; plus bas, on aperçoit saint Augustin et saint Ubald, à qui une femme amène un possédé en le priant de le libérer du démon ; il s'agit là d'une œuvre d'Andrea Vicentino, d'une grande rareté ». L'autel correspondant au retable était dédié à saint Augustin et à saint Ubald, un chanoine régulier de la règle de saint Augustin. Il avait été édifié grâce aux fonds recueillis par les religieuses Augustines en 1602, sans doute à l'époque de la réalisation du retable, dont la présence n'est plus mentionnée après

1779 et qui fut, selon toute probabilité, vendu en 1808 à un acquéreur inconnu²⁶. On ignore la provenance du tableau de Fontainebleau, qui constitue donc le second *modello* de l'artiste présent en France et vient s'ajouter à l'esquisse (Nantes, musée des Beaux-arts)²⁷ pour les volets d'orgue de l'église San Zulian de Venise représentant le *Transport de l'Arche sainte*, dont le dessin préparatoire est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York²⁸.

Carletto Caliari

Un autre petit *modello* est conservé au musée Jeanne d'Aboville de La Fère, dans l'Aisne²⁹, une pinacothèque qui mériterait une étude approfondie, tant du point de vue de l'histoire de ses collections que pour les œuvres italiennes qui y sont abritées. Ce musée possède en réserve un *Martyre de sainte Afra* (fig. 8), qui correspond parfaitement, mis à part ses dimensions réduites, au retable de même sujet signé par Paolo Véronèse en l'église autrefois dédiée à cette sainte, aujourd'hui Sant'Angela Merici, à Brescia (fig. 9). Malgré la signature, la critique s'accorde à attribuer l'œuvre à l'atelier de l'artiste, et s'oriente en majorité vers le fils de Paolo, Carletto Caliari (Venise 1570-Venise 1596)³⁰. Après avoir fréquenté l'atelier des Bassano, Carletto devint l'élève et le proche collaborateur de son père, dont il acheva, en collaboration avec son frère Gabriele (1568-1631), plusieurs créations tardives ; deux d'entre elles, qui portent aussi la signature de Paolo Véronèse, sont conservées dans des musées français : la *Madone en gloire accompagnée de saints* du



8. Carletto Caliari (ici attribué à).
Modello pour le Martyre de sainte Afra. Vers 1587.
Huile sur toile. H. 0,73 ; L. 0,455.
La Fère. Musée Jeanne d'Aboville. Inv. 12.

9. Paolo Véronèse et Carletto Caliari.
Le Martyre de sainte Afra. Vers 1587.
Brescia. Église Sant'Angela Merici,
autrefois église Sant'Afra.



8

9

musée des Beaux-arts de Dijon³¹ et le *Christ en gloire avec la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Roch et saint Sébastien* du musée de Rouen³².

Dans les années 1580, l'église Sant'Afra de Brescia s'enrichit de retables – toujours en place de nos jours – dus aux grands peintres vénitiens de l'époque : la *Transfiguration du Christ* de Jacopo Tintoretto, *Saint Apollinaire accompagné de saint Faustin et saint Jovite*, de Francesco Bassano, et une *Adoration des Bergers* de Carletto Caliari. Ce dernier en reçut sans doute commande lorsque, envoyé par son père, il installa sur place *Le Martyre de sainte Afra* qui lui revenait en grande partie, comme l'indiquent la densité accrue de la touche, aux couleurs voilées par des ombres grisâtres, et la description minutieuse de la sainte à l'attitude maniérée.

On sait que Paolo Véronèse, à l'instar de plusieurs autres de ses collègues vénitiens, apposait parfois sa signature sur des productions de son atelier, dont il certifiait ainsi qu'il les avait contrôlées et supervisées³³. L'usage consistant à faire réaliser des ébauches et des *modelli* par des assistants, en partie ou en totalité, entrait donc dans les habitudes de ce prolifique atelier, qui prévoyait aussi la pratique de la copie. La toile de La Fère pourrait donc être soit un petit *modello* peint par Carletto en vue de la réalisation du retable, soit un « souvenir » destiné à une éventuelle réutilisation, selon un procédé très répandu dans plusieurs ateliers vénitiens.

En 1704, l'inventaire des biens de Giorgio Bergonzi, l'un des grands collectionneurs du ^{xvii}^e siècle vénitien, mentionne au numéro 397 « une copie de la sainte Afra de Brescia due à Paolo Véronèse »³⁴. En l'absence d'indications, dans ce même inventaire, sur les dimensions de ladite copie, et d'informations sur la provenance de la toile de La Fère avant

son acquisition par la famille des donateurs du musée, les d'Héricourt de Valincourt, on ne peut que se montrer prudent quant à l'établissement d'un lien entre les deux éléments, même si les *modelli* en circulation sur un thème aussi particulier ne devaient pas être très nombreux.

Carlo Saraceni

Au même musée de La Fère, l'examen d'un petit tableau sur cuivre représentant *Le Bon Samaritain* (fig. 10) et exposé sous le nom de Jacob Pynas (vers 1592-après 1650)³⁵, a réservé une agréable surprise, même si elle n'était pas totalement inattendue : cette œuvre avait en effet déjà été signalée comme une seconde version anonyme de celle des collections du duc de Buccleuch et Queensberry à Boughton House, Kettering (Northampton), dont les dimensions sont très proches (H. 0,205 ; L. 0,275) et qui fut exécutée selon la même technique³⁶. Le cuivre de La Fère n'a cependant pas connu, dans la littérature critique, le même destin que la version connue en Angleterre : celle-ci, d'abord attribuée à Pynas, a en effet été rendue par la suite à Carlo Saraceni par Malcolm Waddingham, sur la base d'une comparaison très convaincante – y compris pour les chercheurs qui se sont occupés de la question par la suite³⁷ –, avec la série des *Métamorphoses* de Naples (Museo di Capodimonte), et elle a par conséquent été datée de la première décennie du ^{xvii}^e siècle³⁸. Défini par Anna Ottani Cavina comme l'un des plus brillants ajouts au catalogue de Saraceni, dans la mesure où, « tout en respectant rigoureusement les données naturelles, il accomplit en réalité une admirable hybridation de formes nées de la mémoire et de l'œil »³⁹, le tableau de Boughton



10. Carlo Saraceni.
Le Bon Samaritain. 1606-1607.
Huile sur cuivre. H. 0,23 ; L. 0,28.
La Fère. Musée Jeanne d'Aboville. Inv. 141.

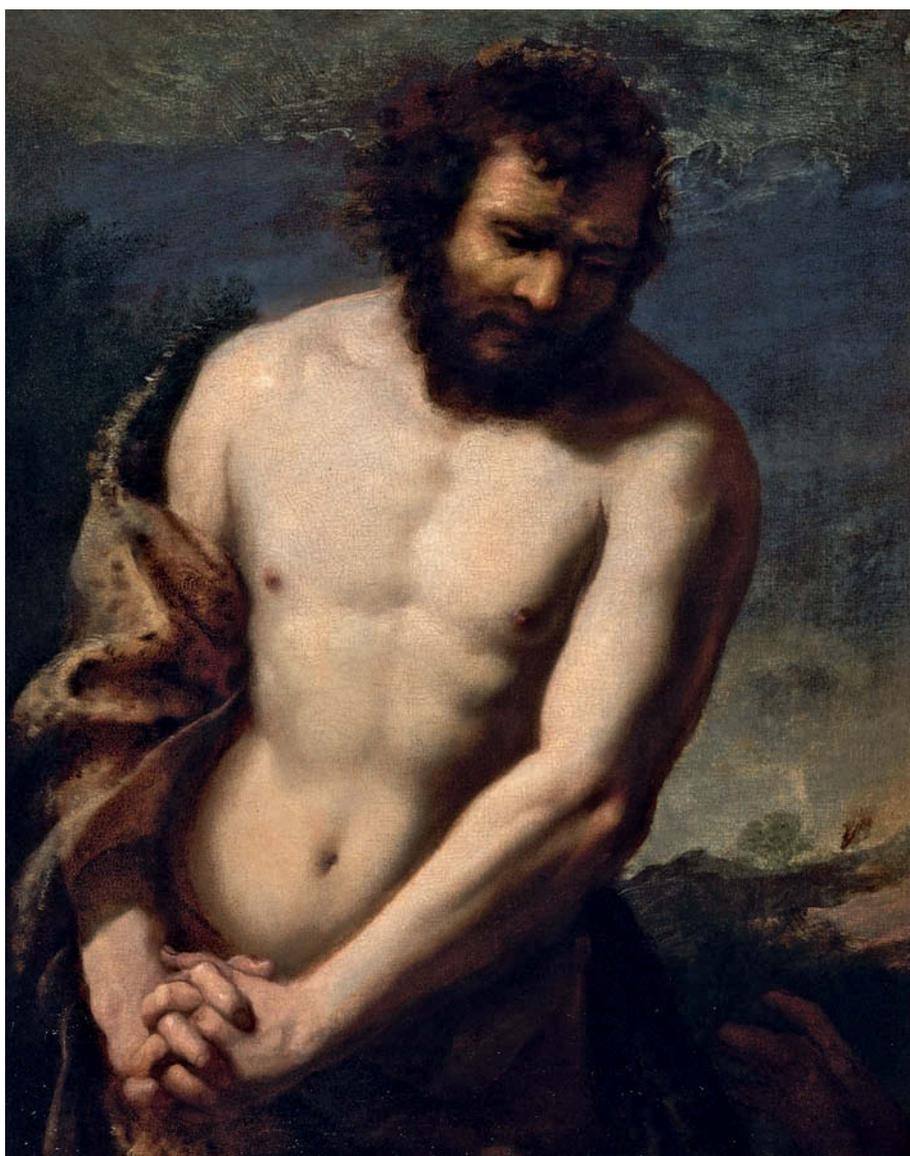
House, comme celui de La Fère, privilégie le moment de la parabole évangélique où le voyageur blessé, transporté par la bête de somme du Samaritain, parvient à l'auberge pour y être soigné (Luc, 10, 25-37). Ce choix permet à l'artiste de concevoir l'espace où s'est accompli le trajet des deux protagonistes après le guet-apens, un vaste paysage, animé par les masses compactes d'une végétation aux tonalités vert sombre, si typiques de Saraceni, et réchauffées çà et là par les rayons du soleil couchant. Le même choix lui permet de situer l'épisode au crépuscule, au moment où la lumière se retire peu à peu des collines, juste à temps pour profiler un minuscule cavalier solitaire sur la ligne de faite de la hauteur visible à proximité d'un grand édifice.

La version de La Fère est analogue à celle de Boughton House dans tous ses détails, y compris la longue file du troupeau qui caractérise le second plan, sorte de parallèle métaphorique du « retour à la maison » du premier plan ; l'humble auberge « caravagesque » est évoquée à travers le plan oblique de sa façade en bois, qui, sur la version de La Fère, est accentuée par la saillie de trois poutres à la limite de l'espace peint.

Notre surprise est venue de l'excellente qualité de la version conservée en France, à peine compromise par un récent vernissage. Influencée par la leçon d'Elsheimer, commune à Saraceni et à Pynas, la touche minutieuse utilisée pour les détails se hausse à un degré supplémentaire de sensibilité par la richesse des nuances dans le rendu de la nature et par la tonalité générale, empreinte de lyrisme mélancolique, que vient accentuer une utilisation de la lumière tout à fait typique des paysages peints par Saraceni au début du XVII^e siècle.

Girolamo Forabosco

Une nouvelle fois, une acquisition italienne de François Cacault vient compléter le catalogue très restreint de Girolamo Forabosco (Venise 1605-Padoue 1679)⁴⁰. Le collectionneur lui-même, grand donateur du musée des Beaux-arts de Nantes, avait proposé d'interpréter ce sujet énigmatique comme *Caïn après son crime* (fig. 11)⁴¹. La main tendue, qui



11. Girolamo Forabosco. *Caïn après son crime* (?).
Vers 1660. Huile sur toile. H. 0,91 ; L. 0,73.
Nantes. Musée des Beaux-arts. Inv. 216.

surgit de la partie inférieure du tableau, pourrait en effet s'expliquer si l'œuvre incluait aussi, à l'origine, la figure d'un Abel mourant dont le bras se soulève en un geste d'ultime défense ; ce motif apparaît en effet sur une gravure réalisée en 1743 par Pietro Monaco à partir d'une toile de Forabosco appartenant alors à la collection vénitienne de Costantino Franceschi⁴², découpée par la suite pour répondre aux exigences d'un marché de l'art alors transformé. Compte tenu toutefois de l'attitude du « Cain » de la toile de Nantes, moins violente que tristement méditative, il nous semble plus plausible que la main constitue une synecdoque de la personne d'Abel.

Actif surtout dans sa ville d'origine et très apprécié de ses contemporains, Forabosco compte parmi les principaux représentants du xvii^e siècle vénitien ; sans doute formé dans l'atelier du Padovanino (1588-1649), il se montra ouvert à l'influence de Bernardo Strozzi (1581-1644) et de Guido Cagnacci (1601-1663) ; il n'a pas encore bénéficié de l'attention qu'aurait dû lui valoir le raffinement de ses portraits, de sa production religieuse et de ses œuvres plus spécifiquement destinées aux collectionneurs, pour la plupart de sujets bibliques, où il parvient à exprimer au mieux sa veine pathétique. La toile de Nantes, qui appartient à cette dernière

catégorie, montre des affinités stylistiques – tant par l'accentuation de ses empâtements et de ses ombres que par une composition où la figure occupe l'essentiel de l'espace – avec le *David et la tête de Goliath* conservé à Vienne⁴³ et datable des années 1660 : comme dans le cas du « Caïn », l'artiste soustrait le héros biblique à toute dimension rhétorique et le place sur un autre terrain, celui d'une sensibilité individuelle exacerbée. Il peut en cela être rapproché de l'autre tableau de Forabosco conservé en France, le *Portrait d'un chanoine* du musée des Beaux-arts de Lyon, caractérisé par l'acuité et l'empathie de l'analyse psychologique⁴⁴.

C'est avec cette œuvre appartenant pleinement au xvii^e siècle que s'achève, pour le moment, notre parcours dans les collections publiques françaises inspiré par les nombreuses idées de recherche que propose le *RETIF*. La richesse du patrimoine artistique conservé dans les musées français se trouve réaffirmée, s'il en était besoin, par toutes les œuvres citées plus haut, qui apportent, dans le même temps, de nouveaux éléments à notre connaissance de la grande école picturale vénitienne de la fin du xvi^e et du début du xvii^e siècle.

Traduit de l'italien par Renaud Temperini

NOTES

1 Le Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (xiii^e-xix^e siècles) – RETIF est consultable à l'adresse : <http://www.inha.fr> (portail AGORHA).

2 Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Nathalie Volle, non seulement pour sa généreuse hospitalité, mais aussi pour m'avoir invitée à collaborer à ce projet ambitieux, ainsi qu'à l'INHA, pour m'avoir accueillie, en 2011, en qualité de chercheuse. Je suis par ailleurs reconnaissante à Michel Laclotte des encouragements qu'il n'a cessé de me prodiguer durant mon travail, ainsi qu'à Philippe Sénéchal et à Chantal Georget.

3 S. Loire, *Les acquisitions de peinture vénitienne par les musées français au xix^e siècle et au début du xx^e siècle (1798-1940)*, dans G. Toscano (dir.), *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au xix^e siècle. Actes de la journée d'étude (Paris et Venise, 2002)*, Paris, 2004, p. 165-192.

4 Ma récente découverte, dans le *Libro dei Morti* de la paroisse Santa Giustina de Venise (Morti, reg. 2, c. 32v), de la mention du décès, le 17 octobre 1628, « du sieur Giacomo Palma, peintre, à l'âge de 78 ans » est venue confirmer l'hypothèse d'un déplacement de sa date de naissance aux alentours de 1548-1550, soit environ six ans plus tard que celle indiquée par C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* (Venise, 1648), D. von Hadeln (éd.), Berlin, 1924, 2, p. 172.

5 S. Mason, « Intorno a Palma il Giovane : disegni e dipinti in raccolte francesi », dans M. Hochmann (dir.), *Venise & Paris 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France, actes du colloque de Bordeaux et Caen en 2006*, Genève, 2011, p. 83-100.

6 Présent dans les collections du Louvre en 1824 et inventorié sous la mention « École française xviii^e », ce tableau a été publié pour la première fois sous le nom de Palma par A. Brejon de Lavergnée et D. Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, p. 211. Voir aussi S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milan, 1984, p. 53, 100. L'œuvre a été restaurée en 2007-2008 par Virginie Trotignon, avec réintégration de la couche picturale.

7 Voir S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti*, Milan, 1990, p. 168.

8 R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the authority of art. Critical reading and catalogue raisonné*, University Park, 1999, p. 199, 413. Une autre version signée de *Judith et Holopherne*, de composition très différente et conservée au Weserrenaissance-Museum Schloss Brake de Lemgo (Allemagne), a été publiée par H. Borggreve (« Una "Giuditta" sconosciuta di Palma il Giovane », *Arte Veneta*, 57, 2000 [2003], p. 71-74). En l'absence de toute indication sur les dimensions de l'œuvre dans l'inventaire des frères Correggio (voir L. Borean, *La quadreria di*

Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento, Udine, 2000, p. 188), il est impossible d'établir un lien entre le « tableau de Jacopo Palma montrant Judith après qu'elle a coupé la tête d'Holopherne, comprenant trois figures et de bonne manière », mentionné en novembre 1669, et l'une des deux versions connues (Paris et Lemgo) qui comprennent elles aussi trois figures.

9 L'identité de ses précédents propriétaires demeure inconnue.

10 Voir à ce propos G. Cilmi, *Les tableaux italiens du xvi^e au xviii^e siècle de l'abbaye royale de Chaalis-Musée Jacquemart-André*, mémoire de Master 2, G. Toscano (dir.), Paris, École du Louvre, 2011, p. 199. L'œuvre fut acquise pour la somme de 1 500 francs. Sur l'activité d'antiquaires de la famille Ricchetti, voir C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venise, 1900, 1, p. CCLIV, 2l, p. 254.

11 Collection de Nélie Jacquemart-André, legs à l'Institut de France, 1912, inv. 2034 (RETIF-INHA 25453). Je remercie Jean Habert de m'avoir signalé ce tableau et de m'avoir permis de l'étudier au laboratoire de restauration du Louvre. La toile avait été attribuée à Jacopo Tintoretto, sur une suggestion de Bernard Berenson, par Louis Gillet (*Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André. Notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du Désert*, Paris, 1933, p. 104). Le couple Jacquemart-André acquit également

auprès des Richetti, en 1891, un *Baptême du Christ* (inv. 2807, huile sur toile, H. 2,38 ; L. 1,30, RETIF-INHA 15731) datable du début du xvii^e siècle par comparaison avec les œuvres de même sujet conservées respectivement à Lenticia, église paroissiale Santa Maria Assunta, et à Palerme, église San Giorgio dei Genovesi (Mason Rinaldi, cit. n. 6, p. 89, 100, fig. 303 et 392).

12 Mason Rinaldi, cit. n. 6, p. 150, n° 608.

13 *Ibid.*, p. 145, n° 561.

14 RETIF-INHA 96936. Legs Étienne Rey, 1832, sous une attribution à Paolo dei Franceschi.

15 Mason Rinaldi, cit. n. 6, p. 96 et 114, n°s 309 et 174, fig. 240, 24. Sur la gravure de Goltzius, voir *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Hendrick Goltzius, Part II, compiled by M. Leesberg, ed. by H. Leeflang, Ouderkerk aan den IJssel, 2012, p. 284-286.

16 Voir L. Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria*, Udine, 1998, p. 157-161.

17 RETIF-INHA 30129. Voir B. Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes*, Paris, 1994, p. 133, n° 55, avec bibliographie antérieure. Acquis en 1810 avec la collection Cacault.

18 Département des Arts graphiques, inv. 5188 : dessin préparatoire pour un tableau sur ardoise appartenant à une collection particulière et datable vers 1600 ; voir à ce sujet C. Furlan (dir.), S. Mason, *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*,

cat. exp., Pordenone, ancienne église San Francesco, Milan, 2000, p. 190, notice 54.

19 Voir Mason Rinaldi, cit. n. 6, p. 103, n° 22 et 164, D195. Le tableau conservé en l'église des Zoccolanti de Potenza Picena est daté de 1599.

20 G. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, Padoue, 1862, 2, p. 145. La description semble par ailleurs suggérer qu'il s'agissait d'un retable.

21 RETIF-INHA 26753. Nettoyé et restauré en 1974. H. Gibert, *Catalogue du musée d'Aix, deuxième partie, notice de la galerie de tableaux, dessins, morceaux de sculpture et objets divers donnés à la ville d'Aix par feu M. Bourguignon de Fabregoules*, Aix, 1867, p. 70, n° 291, fig. 291 ; le tableau est rattaché à l'école bolonaise du milieu du ^{xvii} siècle dans A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du ^{xvii} siècle*, Paris, 1988, p. 364. S. Marinelli (communication orale, 2007) penche pour une attribution à Palma, mais juge l'enfant plus « bolonais ».

22 Sur le retable de Chioggia, voir Mason Rinaldi, cit. n. 6, p. 80, n° 60, fig. 429. Sur le tableau appartenant à une collection particulière, voir S. Mason, « Un nuovo dipinto "musicale" di Palma il Giovane », *Arte/Documento*, 7, 2001, p. 255-258, fig. 1.

23 RETIF-INHA 12902. Provenant d'une « ancienne collection » et déposé par le Louvre en 1875 au château de Fontainebleau (inv. 503 MR), il était correctement catalogué sous la mention « Venise, début du ^{xvii} siècle » dans Brejon de Lavergnée et Volle, cit. n. 21, p. 446 ; il avait auparavant été attribué à Jacopo Tintoretto et à Palma.

24 M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venise, 1674, Breve Instruzione n.n. Pour la biographie d'Andrea Vicentino, on se reportera à la récente notice de G. Tagliaferro dans le *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010, p. 332-336.

25 M. Boschini, *I Gioielli Pittoreschi virtuoso ornamento della Città di Vicenza*, Venise, 1676, W. H. de Boer

(éd.), Florence, 2008, p. 53, 263-264.

26 Ces informations sont fournies par de Boer, cit. n. 25.

27 Cette œuvre provient de la collection Cacault, 1810. Voir Sarrazin, cit. n. 17, p. 121-122, n° 40. L'esquisse a été correctement attribuée à Vicentino par N. Ivanoff (« Un Andrea Vicentino au musée des Beaux-arts de Nantes », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1962, n° 12, p. 20-31) ; E. Merkel (« Le portelle di Andrea Vicentino per l'antico organo di San Zulian : un recupero avventuroso », *Arte Veneta*, 46, 1994, p. 104-105) l'a mise en relation avec les volets d'orgue de l'église vénitienne de San Zulian, et non pas, comme on l'avait fait par le passé, avec l'autre version du même sujet conservée à l'Oratorio della Santissima Trinità di Chioggia.

28 Département des Dessins et Estampes, don de William S. Lieberman à la mémoire de Jacob Bean (inv. 1997. 437), plume et encre brune, aquarelle brune avec rehauts de blanc de céruse sur papier bleu, H. 0,472 ; L. 0,327.

29 La collection de tableaux fut offerte à la ville en 1860 par la comtesse d'Héricourt de Valincourt, en souvenir de sa mère, dont le nom fut donné au musée. On n'a, à ce jour, découvert aucune information sur la provenance des tableaux italiens de La Fère : les archives municipales ont été brûlées lors de la Première Guerre mondiale et, selon J. Depouilly (*Recherches pour un nouveau catalogue des peintures du musée Jeanne d'Aboville de La Fère*, mémoire, Bernard Dorival (dir.), École du Louvre, Paris, 1968, p. 28), celles de la famille de Valincourt ne donnent aucune indication. La collection aurait été commencée par le général d'Héricourt de Valincourt, qui épousa en 1817 Gabrielle Uranie Le Maistre de Sacy, fille de Jeanne Gabrielle d'Aboville, née à La Fère en 1772, décédée à Paris en 1834. C'est grâce à Gabrielle Uranie que cette collection fut donnée à la ville de La Fère, en deux étapes : une première en 1860 (environ deux cent cinquante

tableaux), une seconde en 1881. Le musée, déjà ouvert en 1869, enrichit ses collections en 1881. Je remercie Christophe Brouard de m'avoir fourni toutes ces informations.

30 Sur le retable, voir T. Pignatti et F. Pedrocco, *Veronese*, Milan, 1995, p. 105, A8, avec bibliographie antérieure. Carletto Caliarì n'ayant pas fait l'objet de recherches approfondies récentes, on se reportera à l'étude pionnière de L. Crosato Larcher, « Per Carletto Caliarì », *Arte Veneta*, 21, 1967, p. 108-124.

31 Payé le 31 mai 1586, le retable avait été commandé par la confrérie Sant'Antonio abate de Pesaro. Signalons à ce propos qu'une copie de l'œuvre est conservée dans l'église Saint-Andoche de Saulieu (Côte-d'Or).

32 Rouen, musée des Beaux-arts, huile sur toile, H. 0,340 ; L. 0,220, inv. PA 280.

33 Voir en particulier l'intéressant article récemment publié par D. Gisolfi, « Collaborations and Replicas in the Shop of Paolo Veronese and his Heirs », *Artibus et Historiæ*, 28, n° 55, 2007, p. 73-86.

34 Sur Bergonzi, voir L. Borean, « Il caso Bergonzi », L. Borean et S. Mason (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venise, 2007, p. 203-221, 381 (notice de l'inventaire).

35 Dans l'inventaire manuscrit rédigé après la Seconde Guerre mondiale, le tableau porte le numéro 141 ; dans le premier catalogue, rédigé en 1889, il apparaît sous le numéro 96, avec une attribution à Adam Elsheimer. Le succès de l'œuvre est suggéré par l'existence d'une autre version, de dimensions légèrement inférieures (huile sur cuivre, H. 0,206 ; L. 0,247), de qualité médiocre (du moins à en juger par sa photographie), passée en vente à Londres, chez Christie's (26 septembre 2003, entourage de Carlo Saraceni, n° 268).

36 L. Oehler, « Zu einigen Bildern aus Elsheimers Umkreis », *Städel-Jahrbuch*, N. F., 1, 1967, p. 148-170. Selon Christine Debrie (*Le musée Jeanne d'Aboville de La Fère*, Paris, s.d. [1988], p. 19), « le Bon

Samaritain reste une œuvre remarquable de Jacob Pynas, même si elle est peinte à la manière du peintre allemand, Adam Elsheimer ». Depouilly (cit. n. 29, p. 28) partageait son opinion. Les deux chercheurs citent les avis de Lisa Oehler et de S. J. Gudlaugsson, directeur du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de l'Institut Néerlandais d'Histoire de l'Art de La Haye, selon lesquels le tableau de La Fère est de bien meilleure qualité que celui du duc de Buccleuch, qui constitue peut-être une copie ancienne de l'original.

37 Voir la notice de Chiara Marin dans M. G. Aurigemma (dir.), *Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa. 1579-1620*, cat. exp., Rome, Palazzo Venezia, 2014, p. 194-196, n° 16.

38 M. Waddingham, « Adam Elsheimer and His Circle at Frankfurt », *The Burlington Magazine*, 109, 1967, p. 44-47.

39 A. Ottani Cavina (*Carlo Saraceni*, Milan, 1968, p. 22-27) cite, sans le commenter, l'information fournie par Oehler sur l'existence d'une autre version anonyme conservée au musée de La Fère.

40 Pour une biographie synthétique, voir B. Aikema, « Forabosco (Ferrabosco, Ferabosco), Girolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, 1987, p. 782-784, avec bibliographie antérieure.

41 RETIF-INHA 28668. Provenance : Cacault, 1810. Sarrazin, cit. n. 17, p. 291-292, n° 256, sous une mention « Venise, ^{xviii} siècle ». Brejon de Lavergnée et Volle, cit. n. 21, p. 447 : « Venise, début du ^{xvii} siècle ». Je remercie Chiara Marin, qui travaille actuellement à une monographie sur Forabosco, d'avoir confirmé oralement ma proposition d'attribution.

42 D. Apolloni, *Pietro Monaco e la Raccolta di centododici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone, 2000, pl. 38.

43 Vienne, Liechtenstein Museum, huile sur toile, H. 1,21 ; L. 0,97, inv. GE 38.

44 Brejon de Lavergnée et Volle, cit. n. 21, p. 148.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Muriel BARBIER

Conservateur au musée national de la Renaissance d'Écouen

Isabelle BARDIÈS-FRONTY

Conservateur en chef au musée de Cluny-musée national du Moyen Âge

Hervé CABEZAS

Conservateur, directeur du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin

Nano CHATZIDAKIS

Professeur d'histoire de l'art byzantin, honoraire, de l'université de Ioannina

Louise DETREZ

Élève conservateur du Patrimoine, Institut national du Patrimoine

Benoît DECRON

Conservateur en chef, directeur des musées du Grand Rodez

Cyril DUCLOS

Historien d'art

Patricia GUILLERMIN

Conservateur, responsable de la Cité de la Préhistoire-Grand site de l'Aven d'Orgnac

Daniel IBLED

Restaurateur de sculptures

Ludovic LAUGIER

Ingénieur d'études, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre

Amaury LEFFÉBURE

Conservateur général du patrimoine, directeur du musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau de Rueil-Malmaison

Anne LIÉGÉY

Restauratrice de sculptures

David LIOT

Conservateur en chef, directeur du musée des Beaux-arts de Reims

Gérard MABILLE

Conservateur général honoraire

Stefania MASON

Professeur d'histoire de l'art, honoraire, de l'université d'Udine

Éric NECKER

Conservateur en chef, directeur du musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion de Gravelotte

Marielle PIC

Conservateur, chargée des collections d'antiques et de terres vernissées au musée national de Céramique de Sèvres

Victor M. SCHMIDT

Historien d'art. Professeur d'histoire de l'art à l'université d'Utrecht

ARTICLES À PARAÎTRE

Federica GIACOBELLO

Hélène et Cassandre dans la dernière nuit d'Illion. Deux mythes racontés par le Peintre de Baltimore sur une amphore apulienne du musée Calvet d'Avignon

Roger BENJAMIN

L'œuvre tunisienne de Wassily Kandinsky au musée national d'Art moderne

Vincent DROGUET

Perspectives bellifontaines : du palatium de Louis VII à l'Établissement public du château de Fontainebleau

Valérie CARPENTIER

Un cabinet d'Alexandre ? Nouvelles données sur l'iconographie du cabinet dit de l'Odyssee au château de Fontainebleau

Jean VITTET

Précisions sur quelques cartons des Gobelins du XVIII^e siècle conservés à Fontainebleau

Vincent COCHET

Des sièges du comte d'Artois au service de Joséphine

Vincent COCHET

Le salon jaune de Joséphine

Christophe BEYELER

Une décennie d'acquisitions napoléoniennes (2004-2014). Jalons et esquisse pour le redéploiement du musée Napoléon I^{er}

Christophe BEYELER

Les fastes de la table impériale au musée Napoléon I^{er}

Magali BÉLIME-DROGUET

La frise peinte de la salle des Gardes : un décor à l'épreuve du temps et des restaurateurs

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.

Agios Vasiliou (Grèce)

© 28^e Ephorate of Byzantine Antiquities-Hellenic Ministry of Culture and Sports : p. 67 (fig. 12)

Aix-en-Provence

© Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix-en-Provence. Cliché Bernard Terlay : p. 74 (fig. 6)

Amsterdam (Pays-Bas)

© Rijksmuseum, Amsterdam : p. 53 (fig. 12)

Athènes (Grèce)

© 2014 by Benaki Museum Athens : p. 63 (fig. 7)

Bloomington (États-Unis)

© Indiana University Art Museum, 76.39 Photograph by : Michael Cavanagh and Kevin Montague : p. 48 (fig. 4)

Chambéry

© Musées de Chambéry/Photo Didier Gourbin : p. 72 (fig. 3)

Cologne (Allemagne)

© Photo : VAN HAM Fine Art Auctioneers I Saša Fuis : p. 90 (fig. 8)

Corfou (Grèce)

© 21^e Ephorate of Byzantine Antiquities-Hellenic Ministry of Culture and Sports : p. 66 (fig. 10)

Fontaine-Chaalis

© J.-M. Vasseur – Abbaye de Chaalis-Institut de France : p. 72 (fig. 2)

Nantes

© Ville de Nantes-Musée des Beaux-Arts-Photographie : C. Clos : p. 73 (fig. 4) / © Ville de Nantes-Musée des Beaux-Arts-Photographie : A. Guillard : p. 77 (fig. 11)

Orgnac

© Cliché Cité de la Préhistoire : p. 4 (fig. 1), p. 7 (fig. 4) / © Cliché Basalt Architectures : p. 5 (fig. 2), p. 6 (fig. 3) / © Cliché Passerelles Patrimoines : p. 7 (fig. 5)

Paris

ADAGP

© ADAGP 2014, Pierre Soulages : p. 31 (fig. 1, 2), p. 33 (fig. 4)

Archives nationales

© cliché Atelier photographique des Archives nationales : p. 88 (fig. 5)

Bridgeman

© The Putnam Foundation, Timken Museum of Art, San Diego, USA/Bridgeman Images : p. 48 (fig. 3), p. 49 (fig. 5) / © Lindenau Museum, Altenburg, Germany/Bildarchiv Foto Marburg/Bridgeman Images : p. 50 (fig. 7) / © Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, USA/Friends of the Fogg Art Museum Fund and Henry Goldman Fund/Bridgeman Images : p. 50 (fig. 8) / © Philadelphia Museum of Art/John G. Johnson Collection, 1917/Bridgeman Images : p. 54 (fig. 14) / © Philadelphia Museum of Art/Bequest of Eleanor Elkins Rice/The Bridgeman Art Library : p. 82 (fig. 4)

CZRMF

© CZRMF, Elsa Lambert : p. 60 (fig. 2), p. 61 (fig. 4)

La Parisienne de Photographie

© Petit Palais/Roger Viollet : p. 64 (fig. 8)

Réunion des musées nationaux-Grand Palais

© RMN-Grand Palais/Gérard Blot : p. 81 (fig. 1) / © RMN-Grand Palais (château de Fontainebleau)/Jean Schormans : p. 74 (fig. 7) / © Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)/Christophe Fouin : p. 17 (fig. 1), p. 18 (fig. 3), p. 19 (fig. 5) / © Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)/Gérard Blot : p. 18 (fig. 2) / © RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne)/Jean-Pierre Lagiewski : p. 82 (fig. 3) / © Photo © RMN-Grand Palais (musée de Cluny-musée national du Moyen Âge)/Michel Urtado : p. 1 en

haut, p. 3, p. 12 à 14 (fig. 1 à 3) / © Photo © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen)/Gérard Blot : p. 15 (fig. 1) / © Photo © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen)/Thierry Ollivier : p. 16 (fig. 2) / © Photo © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen)/Hervé Lewandowski : p. 16 (fig. 3) / © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski : p. 36, p. 38 (fig. 2), p. 39 (fig. 3 et 4) / © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado : p. 46, p. 47 (fig. 1), p. 58, p. 59 (fig. 1), p. 61 (fig. 3), p. 61 (fig. 5), p. 73 (fig. 5) / © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Tony Querrec : p. 48 (fig. 2) / © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Gérard Blot : p. 55 (fig. 15) / © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Jean-Gilles Berizzi : p. 70, p. 71 (fig. 1), p. 80, p. 81 (fig. 2), p. 83 (fig. 5) / © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la Céramique)/Thierry Ollivier : p. 41 (fig. 6), p. 43 (fig. 10 et 11) / © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais/Fratelli Alinari : p. 75 (fig. 9) / © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/Jörg P. Anders : p. 50 (fig. 6), p. 52 (fig. 11) / © Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Image musée du Louvre : p. 8 (fig. 1a à c) / © Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Thierry Ollivier : p. 10 (fig. 3) / © Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Fuzeau : couverture, p. 11 (fig. 4) / © Photo © The Wallace Collection, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/The Trustees of the Wallace Collection : p. 18 (fig. 4)

Scala

© 2014 Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florence : p. 62 (fig. 6)

Sotheby's France

Courtesy Sotheby's : p. 90 (fig. 7)

Recklinghausen (Allemagne)

© Ikonen-Museum Recklinghausen : p. 65 (fig. 9)

Reims

Clichés Christian Devleeschauwer © Musée des Beaux-arts de la ville de Reims : p. 27 à 30 (fig. 1 à 6)

Rodez

© Photothèque Grand Rodez / Photographie Cédric Méravilles : p. 31 (fig. 1) et p. 33 (fig. 4)

© Dépôts du Centre National des Arts Plastiques. Ministère de la Culture et de la Communication photothèque du Grand Rodez / Photographie Cédric Méravilles : p. 31 (fig. 2)

© RCR BUNKA fondation / photographie Pep Sau : p. 32 (fig. 3) et p. 33 (fig. 5)

Saint-Quentin

© Musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin : p. 87 (fig. 1), p. 88 (fig. 2 à 4) / © Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, cliché Gérard Dufrêne : p. 1, p. 35 en bas, p. 88, p. 89 (fig. 6), p. 91 (fig. 9), p. 92 (fig. 10), p. 93 (fig. 12), p. 94 (fig. 14), p. 95 (fig. 15 à 18) / © Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, cliché Vincent Rémy : p. 94 (fig. 13)

Skopje (Macédoine)

© Museum of Macedonia, Skopje : p. 66 (fig. 11)

Washington (États-Unis)

© Courtesy National Gallery of Art, Washington : p. 51 (fig. 9)

© cliché Doris Alb : p. 42 (fig. 8)

© Manolis Chatzidakis : p. 67 (fig. 13)

© Photo : Luc Couvée : p. 86, p. 92 (fig. 11)

© Louise Detrez : p. 40 (fig. 5), p. 43 (fig. 9)

© Emmanuela Domenica Paglia : p. 37 (fig. 1)

© Photo Doncourt : p. 24 à 25 (fig. 2 à 5)

© François Doury : p. 20 à 22 (fig. 1 à 5)

© Droits réservés : p. 84 (fig. 6)

© cliché Claire Idrac : p. 42 (fig. 7)

© Fabrice Lepeltier (Avignon, Palais des Papes, inv. 414) : p. 52 (fig. 10)

© Bruno Mader architecte Photo Doncourt : p. 23 (fig. 1)

© Élodie Riquet : p. 75 (fig. 8), p. 75 (fig. 10)

© Giovanni Verri : p. 9 (fig. 2)