

SEICENTO :

LE SIECLE DE CARAVAGE DANS LES COLLECTIONS FRANCAISES

14 octobre 1988 - 2 janvier 1989

Galeries nationales du Grand Palais
(entrée avenue Winston Churchill)
(tél. : 42.56.09.24)

Horaires : tous les jours, sauf le mardi, de 10h00 à 20h00, le mercredi jusqu'à 22h00.

Prix d'entrée : 28 F., 18 F. le samedi.

Visites conférences : . groupes limités à 30 personnes.
. réservation uniquement par écrit,
auprès du Bureau des visites-conférences,
34 quai du Louvre, 75001 Paris.

Visites guidées : sur demande au Grand Palais (tél.:42.89.54.10).

Journée gratuite : lundi 5 décembre

Présentation à la presse : lundi 10 octobre de 15h00 à 18h30

Commissaires : Arnauld Brejon de Lavergnée, conservateur en Chef du musée des Beaux-Arts de Lille.
Nathalie Volle, conservateur, chef du service de restauration des peintures des musées nationaux.

Muséographie : Pier Luigi Pizzi.

Publications : . Catalogue d'exposition, environ 420 pages, 40 ill. en couleur, 420 ill. en noir et blanc.
. Répertoire de la peinture italienne du XVIIe siècle dans les musées de France, env. 500 pages, 8 ill. en couleur, 1 793 ill. en noir et blanc.
. Petit Journal.

Métro : Champs-Élysées Clemenceau.

Autobus : 28, 42, 49, 52, 63, 72, 73, 80, 83.

Cette exposition réalisée, à Paris, grâce à l'association de la Réunion des musées nationaux et du Groupe Fiat, a été organisée en collaboration avec la Direzione Civiche Raccolte d'Arte de Milan qui présentera ultérieurement l'exposition au Palazzo Reale, Milan.

Entre les deux siècles glorieux de la peinture italienne, celui de la Renaissance et celui de Tiepolo, le siècle de Caravage, moins connu, fait encore l'objet d'une véritable redécouverte en Italie où chaque ville, de Milan à Naples, a eu à coeur de se pencher sur les richesses de son propre passé. La France qui possède, elle aussi, un magnifique patrimoine pictural de cette époque, symbole pour des générations de l'idéal classique, lui consacre aujourd'hui une importante exposition. Les cent-soixante-dix tableaux de l'Ecole italienne du Seicento retenus parmi les quelque 1800 peintures répertoriées attestent la richesse et la variété des collections des musées de province, dans lesquels ils ont été essentiellement choisis : les collections parisiennes, jugées facilement accessibles, ont été volontairement écartées de cette exposition, à l'exception des cinq tableaux du Louvre, provenant de la galerie La Vrillière, qui seront réunis aux cinq autres oeuvres du même décor dispersées à Marseille, Caen, Lyon, Nancy et Lille, et ce, pour la première fois depuis leur confiscation à l'époque de la Révolution.

Magistralement mises en scène par Pier-Luigi Pizzi, ces oeuvres exceptionnellement présentées sur fond de musique baroque, illustrent la prodigieuse évolution de la peinture italienne de la fin du Maniérisme au triomphe du Baroque, des Carrache et de Caravage à Baciccio. Les trois Carrache renouent, en effet, dès 1584 à Bologne avec les grands modèles de la première Renaissance

(Raphaël, Michel-Ange, Corrège, Véronèse) et retrouvent l'Antique, en gardant néanmoins un sens aigu de l'observation directe et naturelle de la réalité. Si on admet généralement que le XVII^e s. commence en France avec le retour d'Italie de Simon Vouet, en 1627, il faut reconnaître qu'à cette date, en Italie, toutes les solutions plastiques du Baroque étaient déjà inventées; elles seront exploitées au moins jusque vers 1760. Le caravagisme, en tant que mouvement ou adhésion directe à des motifs stylistiques et iconographiques ne dura pas longtemps : à Rome il ne dépassa pas 1630, mais se prolongea avec des métamorphoses diverses particulièrement à Naples et en Italie méridionale avec la composante du naturalisme puissant de l'Espagnol Ribera et de sa touche empâtée.

L'exposition présente également quelques oeuvres d'artistes étrangers qui ont contribué à faire profondément évoluer la peinture italienne du Seicento ; ainsi l'Allemand Johann Liss, qui, à partir de sa formation nordique et de la révélation de la lumière qu'opère en lui la découverte de Véronèse, infléchit radicalement le cours de la peinture vénitienne, la conduisant vers une explosion baroque et sensuelle de la ligne et de la couleur, (Moïse sauvé des eaux) ; Ribera, quant à lui, ne pouvait, être dissocié de l'Ecole napolitaine qui se reconnaîtra désormais dans son expressionnisme dramatique et sa vision exacerbée de la réalité: il figure ici à travers deux oeuvres de son atelier, le Martyre de saint Sébastien et le Martyre de saint Barthélemy. Les Français, en revanche, ont délibérément été écartés de l'exposition, excepté Poussin représenté par un tableau de la galerie La Vrillière, Camille et le Maître d'école de Falerie, peint à Rome en 1637. Le creuset international qu'a symbolisé la ville, au XVII^e siècle, est évoqué par la confrontation de cette oeuvre de Poussin, du Portrait d'homme du Flamand Jacob Ferdinand Voet, d'une scène de genre du Danois Eberhard Keil, italianisé en Monsu Bernardo, Jeune homme et vieille femme à la fontaine et de deux natures mortes, le Printemps de Tamm et Gaulli, et l'Automne de Berentz et Brandi.

L'exposition témoigne, en outre, de l'évolution du goût des amateurs français qui, au fil des siècles, privilégièrent tour à tour les différentes écoles du Seicento et rappelle aussi les différents modes de constitution des collections du XVII^e au XX^e s. : Mécénat royal de Marie de Médicis, d'Anne d'Autriche, de Louis XIV et Louis XV, achats d'amateurs éclairés (La Vrillière au XVII^e s., Carignan et Breteuil au XVIII^e s., Fabre Cacault, Granet et Fesch au XIX^e s.), sans oublier les saisies napoléoniennes redistribuées dans les musées pour en constituer le noyau initial, ou encore les acquisitions avisées de quelques musées depuis la dernière guerre. Quatre grands ensembles sont ainsi exceptionnellement présentés : Le Cabinet des Muses peint par Baglione et réuni par Marie de Médicis dans son palais du Luxembourg, l'ensemble des tableaux bolonais de Louis XIV avec les peintures de l'Albane, Dominiquin et Reni, la spectaculaire confrontation de dix grands tableaux d'autel de Carrache, Preti et Lanfranco, la réunion, enfin, des dix chefs-d'oeuvre de la galerie La Vrillière, première galerie à l'italienne de Paris, reconstituée par Pier-Luigi Pizzi dans un espace qui s'inspire du décor intérieur d'origine et en reprend les proportions.

La réunion au Grand Palais de ces oeuvres insignes, si elle n'a pas pour vocation de dresser un panorama exhaustif de la peinture du Seicento permet assurément d'apprécier la richesse et la réalité des collections françaises qui illustrent les moments décisifs de l'histoire du XVII^e siècle italien.

SOMMAIRE DU DOSSIER DE PRESSE

Le Mécénat du Groupe FIAT

Renseignements pratiques

Texte de presse

Introduction

Pier Luigi Pizzi

Préface de Giuliano Briganti pour le catalogue de l'exposition

La galerie de l'Hôtel de La Vrillière

Sur quelques peintures italiennes du XVII^e siècle conservées dans les églises de province

Publications

Liste des oeuvres exposées

Liste des documents photographiques disponibles pour la presse

Colloque organisé par l'Ecole du Louvre

Texte de presse sur l'exposition Escales du Baroque consacrée à la Peinture italienne du XVII^e siècle dans les écoles de Gènes, Naples et Venise ; l'exposition, organisée par la Direction des Musées de Marseille, sera présentée au Centre de la Vieille Charité du 8 octobre 1988 au 15 janvier 1989.

Cette exposition réalisée, à Paris, grâce à l'association de la Réunion des musées nationaux et du Groupe Fiat, a été organisée en collaboration avec la Direzione Civiche Raccolte d'Arte de Milan qui présentera ultérieurement l'exposition au Palazzo Reale de Milan

Commissaires

Arnauld Brejon de Lavergnée, conservateur en chef du musée
des Beaux-Arts de Lille.

Nathalie Volle, conservateur, chef du service de restauration
des peintures des musées nationaux.

Assistés de :

Odile Menegaux

Présentation :

Pier Luigi Pizzi

Relations avec la presse :

Réunion des musées nationaux
Sylvie Poujade, Aude du Ché
34 quai du Louvre, 75001 Paris
Tél. : 42.60.39.26. Poste 3863

INTRODUCTION

La présentation au Grand Palais à Paris, puis au Palais Royal à Milan, de cent soixante et onze tableaux de l'école italienne du XVII^{ème} siècle, appartenant aux collections françaises, conclut une enquête commencée il y a quatre ans et menée à travers tous les musées de France. Cet important travail d'inventaire, associé à une campagne photographique d'une grande ampleur fait l'objet d'une publication spéciale qui recense et reproduit les quelque mille huit cents tableaux italiens du XVII^{ème} siècle conservés dans les musées français de province.

Pour évoquer la richesse de ces musées en oeuvres italiennes du Seicento, deux partis étaient possibles : soit réunir toutes les écoles dans le cadre d'une seule manifestation, soit fractionner les écoles et les présenter successivement. La première solution a été retenue : la sélection des oeuvres tient bien entendu compte de l'inégale répartition des différentes écoles italiennes dans les collections, françaises où dominent les écoles Bolognese et Romaine.

L'exposition se propose de retracer la prodigieuse évolution de la peinture italienne de la fin du Maniérisme au triomphe du Baroque, des Carrache et de Caravage à Baciccio à travers les collections françaises de province. Les collections parisiennes, jugées facilement accessibles, ont été volontairement écartées, à l'exception des cinq tableaux du Louvre, de Reni, Guerchin, Turchi, P. de Cortone et Poussin en provenance de la galerie La Vrillière, qui sont réunis, pour la première fois depuis leur confiscation à la Révolution, aux cinq autres tableaux du même décor dispersés à Marseille, Caen, Lyon, Nancy et Lille. La proportion de tableaux anonymes du XVII^{ème} siècle dans nos musées demeure, du moins pour l'instant, importante ; aussi, dans l'espoir de voir certaines énigmes résolues, seront présentées quelques oeuvres problématiques telles l'Extase de saint François du musée de Rouen, oeuvre caravagesque redécouverte après sa restauration en 1984, le Moïse enfant foulant la couronne de Pharaon de Toulouse, saisi par Vivant Denon à Vienne sous l'attribution de Pierre de Cortone et dont l'anonymat reste irritant ou l'Etude de deux têtes, proche de Maffei, conservée au musée de Saint Jean-Cap-Ferrat.

Où commence et où s'arrête le XVII^{ème} siècle ? Tout choix de date reste forcément arbitraire. La date de 1555, année de naissance de Ludovic Carrache qui peut être considéré comme le premier peintre du XVII^{ème} siècle a été retenue. En ce qui concerne la fin du siècle, le parti adopté est plus facile : avec Sebastiano Ricci à Venise, Magnasco à Gênes, Luti à Rome, Solimena à Naples, Creti à Bologne, artistes nés respectivement entre 1659 et 1671, s'annonce une nouvelle génération, celle du Settecento. L'exposition présente également quelques tableaux d'artistes qui ne sont pas italiens mais qui apportent une dimension essentielle à l'art italien, notamment l'Allemand Johann Liss et le Flamand Jacob Ferdinand Voet. De même, peut-on rêver de nature morte plus romaine que les deux superbes Allégories du Printemps et de l'Automne peintes par Tamm et Berentz dans la ville éternelle, vers 1680 ?

Une réflexion approfondie sur le goût des Français pour la peinture italienne a orienté le choix des oeuvres. Les tableaux italiens des musées français témoignent d'une longue histoire ; ils ont été commandés par Marie de Médicis ou par Phélypeaux de La Vrillière, collectionnés par Mazarin ou par Louis XIV, peints pour des églises ou des couvents. L'exposition du Grand Palais signifie tout autre chose que le rassemblement de toiles présentées les unes à côté des autres ; on pourra y admirer, par exemple, dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi et sur fond de musique baroque, la totalité des Muses peintes par Baglione pour Marie de Médicis, les tableaux des écoles Bolognese et Romaine appréciés par les Français de Louis XIII à Napoléon I^{er}, les petites merveilles amassées par des amateurs éclairés (Coccapani de Garriod ; Codazzi de Cacault ; Cigoli de Fabre etc...).

L'exposition tend donc à être le reflet fidèle du goût des amateurs français et de son évolution au cours des siècles. Au XVII^{ème} siècle s'exerce avant tout un mécénat royal: Marie de Médicis, née à Florence en 1573 et reine de France en 1600, reçoit de son neveu Ferdinand Gonzague dix tableaux de Baglione pour la décoration de son

Cabinet des Muses au Palais du Luxembourg. Le Triomphe de Judith de Curradi comme la Judith, ainsi qu'un bon nombre de tableaux florentins des collections royales, ont une origine qui ne lui est sans doute pas étrangère. Regroupées au Grand Palais, ces oeuvres permettent d'évoquer la part prise par la reine dans l'introduction de la peinture contemporaine italienne : c'est elle notamment qui fait venir en France le premier grand tableau de Guido Reni, l'Annonciation (musée du Louvre) qu'elle offre en 1627 au couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris. On doit à Mazarin et Anne d'Autriche la venue de Romanelli à Paris, où il séjourne de 1645 à 1647 et de 1655 à 1657, décorant d'abord la galerie Mazarine (aujourd'hui Bibliothèque Nationale) puis l'appartement de la reine au Louvre : La Glorification de la France et Moïse sauvé des eaux proviennent tous deux du Cabinet sur l'Eau de son appartement d'été. Grand collectionneur également, Louis XIV réussit à acquérir en l'espace de vingt ans plus de quatre cents tableaux inventoriés par Charles Le Brun, en 1683. La grande majorité d'entre eux appartiennent à l'école italienne ; pour le XVIIème siècle, c'est l'école Bolognese qui est la plus largement représentée avec des chefs-d'oeuvre d'Annibal Carrache (La Nativité, d'Orléans), de Dominiquin, de Reni (l'Agonie du Christ), et de l'Albane, parmi lesquels Apollon et Mercure et Cybèle, offerts en 1693 au Roi par Le Nôtre. La rotonde du premier étage des galeries d'exposition propose une évocation du cabinet des tableaux du roi.

Il y avait à Paris, à l'époque, bien d'autres amateurs de peinture italienne. Le plus brillant, le plus audacieux et sans doute aussi le plus fortuné de tous était assurément Louis Phélypeaux de La Vrillière qui avait créé dans son hôtel un des plus beaux ensembles d'art italien du XVIIème siècle jamais réunis, et construit, rivalisant ainsi avec la galerie des Carrache au Palais Farnèse, la première galerie à l'italienne de Paris. La galerie est reconstituée au Grand Palais par Pier Luigi Pizzi dans un espace qui s'inspire du décor intérieur d'origine et en reprend les proportions. A côté de La Vrillière, la personnalité de François Annibal d'Estrées, ambassadeur à Rome de 1636 à 1640, est évoquée par le Renaud et Armide dans la forêt enchantée de Gimignani, celle de Jean Perrault, président de la chambre des comptes, par l'Adam et Eve de Reni.

La commande de trois scènes de la vie de la Vierge passée à Bologne par la chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon à Benedetto et Cesare Gennari, neveu du Guerchin, témoigne aussi de la vitalité du mécénat religieux provincial. L'abbaye de Cîteaux, à la fin du siècle, poursuit cette tradition par l'intermédiaire du procureur général de l'ordre à Rome, le père Prinstet, qui demande à Passeri et à Di Pietri les deux scènes de la Cessation du Schisme d'Anaclet et l'Entrée de saint Bernard à Cîteaux.

Le goût pour la peinture italienne du Seicento demeure encore vif au XVIIIe siècle, bien qu'éclipsé, à la suite de la "querelle du coloris" orchestrée par Roger de Piles entre 1673 et la fin du siècle, par l'engouement des amateurs pour Rubens, Rembrandt et les écoles du Nord. Ainsi, le Régent se procure-t-il le Martyre de saint Pierre de Mattia et Louis XV achète-t-il en 1742 à la vente de Victor Amédée de Savoie la Vierge et l'Enfant de Pierre de Cortone et le saint Jean Baptiste de Guido Reni.

Sous le Directoire, de nombreuses oeuvres seront réquisitionnées en Italie d'abord, puis en Autriche et en Allemagne, et certaines d'entre elles expédiées, à partir de 1801, dans les musées des départements pour en constituer le noyau initial ; ainsi seront saisis, au Palais Royal de Turin, les deux Reni Adam et Eve et Apollon et Marsyas, à l'église Saint Pierre de Pérouse, l'Assomption de la Vierge de Reni, à la galerie ducale de Modène, le Martyre de saint Pierre et saint Paul de Ludovic Carrache, le Renaud et Armide de Tiarini et le Joseph et la femme de Putiphar de Spada.

Le contexte politique et économique troublé de l'Italie sous l'Empire occasionne un vaste mouvement des oeuvres d'art qui vient s'ajouter aux confiscations. Les fortunes changent de main et les occasions d'acquérir des tableaux italiens de toute époque sont exceptionnelles. François Cacault (1743-1805), diplomate français et ambassadeur à Rome de 1800 à 1803, profite de son séjour en Italie pour bâtir une collection de quelque mille deux cents peintures dont l'essentiel fut acquis en 1810 par la municipalité de Nantes ; douze tableaux présentés à l'exposition proviennent de cette collection ; on y

trouve aussi bien des artistes peu représentés en France comme Assereto (Phocion) et Beinaschi (La Bataille de Josué) que des chefs d'oeuvre de peintres dont la renommée n'était plus à faire comme les deux Castiglione de l'Histoire de Noé. Le cardinal Joseph Fesch (1763-1839), oncle maternel de Napoléon, ambassadeur auprès du Saint-Siège, est, à la chute de l'Empire, exilé à Rome où il assouvit une passion frénétique de collectionneur : à sa mort, il laisse près de seize mille tableaux appartenant en majorité à l'école italienne dont mille, environ, sont légués par testament à la ville d'Ajaccio. La collection est rappelée ici par dix tableaux d'artistes rares : les caravagesques Caroselli (deux Allégories) et Paolini (Double portrait d'une mère et de sa fille), Cittadini, abandonnant le portrait pour la Nature morte ou Pozzo, dont les tableaux de chevalet à sujet d'architecture existent en petit nombre.

Le goût des peintres, lorsqu'ils collectionnent, répond moins à un besoin encyclopédique d'amasser qu'à un choix profondément personnel. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que les deux tableaux les plus originaux de l'exposition ont appartenu à des artistes : Paul Chenavard offre en 1882 au musée de Lyon la Lucrèce de Cagnacci et c'est sans doute à la vente d'Eugène Deveria que le musée de Rouen acquiert le Bon Samaritain de Giordano.

Certains musées comme ceux de Beauvais, de Brest ou de Caen ont consacré les fonds reçus au titre des dommages de guerre à la création de belles sections de peinture italienne : Beauvais s'est ainsi offert des chefs d'oeuvre de Morazzone, la Résurrection de Lazare, et de Gaulli la Dispute d'Achille et d'Agamemnon, Brest celui de Della Vecchia, la Vocation de saint François Borgia et Caen l'un des Giordano les plus vénitiens, l'Enlèvement d'Hélène et tout récemment, en juin 1988, les deux monumentaux Nuvolone, Moïse frappant le rocher et Samson et Dalila.

La peinture italienne du Seicento est essentiellement une peinture d'inspiration religieuse ; le concile de Trente officialise, en 1563, le rôle éducatif de la peinture : une dizaine de tableaux d'autels de Bononi, Cairo, L. Carrache, Preti, Reni, Gennari, Sassoferrato, Gherardi et Fra Semplice da Verona, réunis dans une même salle et présentés sur des autels, attestent ainsi le rôle de l'Eglise comme principal commanditaire des artistes. Un autre aspect de la peinture d'histoire qui occupe, rappelons-le, le sommet de la hiérarchie des genres, aborde la mythologie (Apollon et Marsyas de Guido Reni) ou plus fréquemment encore l'histoire antique : l'ensemble le plus frappant est constitué par la réunion des dix tableaux de la galerie La Vrillière qui relatent les geste de Pâris et Hélène, Cléopâtre, Caton ou Auguste et préfigurent ainsi la vogue de ces sujets à la fin du XVIIIe siècle puis à l'époque néo-classique.

Tous les aspects du portrait sont également révélés : le portrait d'apparat de Paolo Franzone par Carbone qui, vêtu d'une ample robe noire, à la manière des portraits que Van Dyck avait peints à Gênes, s'apprête à franchir un péristyle accompagné de son négrillon ; Gaulli représente le jeune Cardinal de Bouillon dans tout le faste de sa fonction ; Dominiquin, quant à lui, impose dans son portrait du Cardinal de Bony son sens aigu de l'observation psychologique qu'il allie avec virtuosité au raffinement des couleurs et au rendu des étoffes. L'Autoportrait de Bernin maîtrise au plus haut degré la quête de la vérité intérieure, quant aux trois études anonymes de têtes, celle de Vieillard, celle d'Homme ainsi que la Double étude de têtes, pochades sorties de l'atelier du peintre, elles possèdent toutes d'indéniables qualités de vie et de spontanéité.

La réunion au Grand Palais de ces oeuvres insignes, si elle n'a pas pour vocation de dresser un panorama exhaustif de la peinture du Seicento permet assurément d'apprécier la richesse et la réalité des collections françaises qui illustrent les moments décisifs de l'histoire du XVIIème siècle italien.

PIER LUIGI PIZZI

par Sophie Lannes

Rigueur et imagination : l'alliance de ces deux qualités est chose rare. Chez Pier Luigi Pizzi, servies par une vaste culture qui n'ignore rien des expressions de l'Art à travers les époques et les continents, elles sont indissociables au point d'être la marque même de son style. On peut, avec lui, parler de *Kurosawa* ou de *Palladio*, de jardins *Zen* ou de *Rossini*, du temple de *Madurai* ou de *Rembrandt*, on sent que, sans une ombre de pédanterie, son inspiration ne cesse de puiser dans toutes les formes de la beauté, "celle qui parle à l'âme". Il n'y a jamais, dans sa démarche, rien de gratuit. Fastueux ou épurés, les spectacles qu'il met en scène sont toujours construits autour d'une réflexion, d'une vision parfaitement cohérentes, d'une fidélité absolue à l'esprit de l'oeuvre. Il peut, avec le même bonheur, passer de la somptuosité de l'opéra baroque -*Hippolyte et Aricie de Rameau*, *Alceste de Gluck*, *Didon et Enée de Purcell*, *Rinaldo de Haendel*-à l'austérité de la *Khovantchina de Moussorgsky*, du *Macbeth de Verdi* au *Chapeau de paille d'Italie de Nino Rota*, de la *Clémence de Titus de Mozart* à l'*Otello de Rossini* ou à l'*Aïda*, saluée comme un chef d'oeuvre, qu'il a créée pour l'inauguration de l'Opéra de Houston en 1987.

Des spectacles construits. Talent assez exceptionnel pour être souligné, Pier Luigi Pizzi en signe les décors, les costumes et la mise en scène. Ce Milanais, qui porte en lui l'idéal d'harmonie de la Renaissance italienne, a fait ses études d'architecture avant de se consacrer au théâtre. Et il n'est pas de musée ou de collection au monde qu'il n'ait visité et revisité. Dans sa façon de traiter la lumière, les couleurs, l'espace, d'y bâtir des décors, d'y faire évoluer les personnages, de les habiller, on retrouve, interprétées, suggérées, les réminiscences des grands maitres.

Pour la première fois, c'est une exposition qu'il met en scène. Il a apporté à ce travail la même exigence esthétique et historique, le même souci de renouvellement, la même fécondité de réflexion. On y verra exposée la *Flagellation du Christ de Ludovico Carracci* : le tableau qui l'avait inspiré pour l'une des scènes de la *Passion selon Saint-Jean*, en 1985, au théâtre des Champs-Élysées...

Préface

Giuliano Briganti

Traduit par Claude Lauriol.

Depuis soixante-dix ans environ, trois générations d'historiens de l'art — et pas seulement des Italiens — ont fait une véritable plongée dans le XVIIe siècle italien ou italianisant. Il faut naturellement chercher les origines d'une telle préférence dans l'enthousiasme de la première moitié de notre siècle pour cette époque, c'est-à-dire dans les années qui virent d'abord la réévaluation de Caravage, en même temps que l'engouement inconsidéré pour la peinture immédiate, sensuelle, du naturalisme pittoresque, puis, à l'opposé, la réévaluation du langage à la fois naturel et cultivé d'Annibal Carrache et de l'élégance raréfiée et cérébrale du classicisme. Cette passion ancienne et diffuse pour le XVIIe siècle s'est transmise par une chaîne ininterrompue d'intermédiaires — professeurs ou publications — à beaucoup d'intellectuels de tous âges, auxquels le XVIIe siècle apparut, dès la fréquentation des cours ou séminaires universitaires, comme le champ le plus normal, et surtout le plus accessible, où exercer leur activité de chercheurs. Sans aucun doute, une enquête à travers les revues, et plus généralement la bibliographie artistique, pour déterminer la proportion entre les études sur le XVIIe siècle et les études sur les autres siècles montrerait une prédominance absolue des premières. Toutefois, le caractère presque exclusivement analytique, « attributionniste » et sectoriel de tant de recherches récentes sur le XVIIe siècle ne me semble guère offrir une base actuellement valable pour risquer, d'un point de référence quelconque, un jugement d'ensemble sur la peinture italienne du siècle ; mais il ne permet pas non plus de définir, pour quelques uns de ses aspects les plus particuliers et les plus évidents, des clefs de lecture à l'intention d'un public moins familiarisé avec ce siècle de l'art italien que, par une vieille habitude, on appelle encore baroque.

Aujourd'hui, les jugements de valeur ne jouissent pas d'une grande faveur, on le sait, dans notre milieu professionnel : sociologie, structuralisme, sémiologie, iconologie, par le rythme de leurs vagues successives (peu fécondes pour l'histoire de l'art dans les trois premiers cas), les ont plus ou moins bouleversés, aplatis, effacés, les repoussant vers ces eaux dormantes où flottent les épaves. Mais plusieurs signes indiqueraient que la nécessité de distinguer les valeurs refait surface, avec ses exigences propres, non seulement dans les études d'histoire littéraire mais dans les nôtres. En tout cas, c'est dans l'optique des jugements de valeur qu'on pourra répondre au problème d'un jugement d'ensemble sur la peinture italienne du XVIIe siècle : problème d'une éternelle actualité puisqu'il s'agit de sa place dans le contexte du XVIIe siècle européen. Ici commencent d'ailleurs les difficultés, car il est très difficile de parler d'un « XVIIe siècle » italien, tant du point de vue chronologique que géographique. Quant à la chronologie, en effet, et surtout si l'on pense aux valeurs, la période qui va de 1600 à 1699 (ou même selon une définition moins précise du siècle) ne correspond pas du tout à une séquence culturelle unitaire ; quant à la géographie, la pluralité des modèles culturels et artistiques (les « écoles »), caractéristique tenant à la structure de l'Italie, empêche de parler d'un *seul* « XVIIe siècle italien ». Si pourtant nous nous limitons à ces cent ans de

peinture italienne, dans leur ensemble si varié, en les confrontant avec les autres cultures artistiques européennes et en envisageant l'avenir, c'est-à-dire si nous voulions retrouver dans le XVIIe siècle les origines lointaines de l'art moderne, on aboutirait à des conclusions peu favorables à l'Italie : finalement, pour la peinture, le XVIIe siècle ne fut pas, malgré quelques hautes valeurs qualitatives, un siècle « italien », comme l'avait été en revanche le XVIe. En effet, depuis la fin du monde antique, jamais l'Italie n'a bénéficié d'un prestige aussi absolu, aussi indiscuté, qu'au XVIe siècle ; jamais elle n'a joué un rôle de phare d'une manière aussi exclusive. L'Europe alors s'italianisa, au moment précis où l'Italie, en chute libre par suite d'une série d'événements funestes qui commencent, de manière presque emblématique, par le sac de Rome de 1527, était sur le point de devenir une simple « entité géographique ».

Le XVIIe siècle, au contraire, n'est pas dominé par le modèle italien, même si l'Italie conserve un grand prestige dans le domaine artistique ; cette perte d'influence par rapport à d'autres pays apparaît en contradiction avec le renouveau fondamental qui se manifeste à Rome à l'aube même du siècle, renouveau lourd de conséquences d'une portée européenne indubitable. Le XVIIe siècle s'ouvre en effet avec deux entreprises qui montrent combien l'Italie, une fois surmontée la crise des dernières décennies du siècle précédent, une fois enjambé pour ainsi dire le cadavre du maniérisme, était encore, sur le plan artistique, le pays le plus avancé d'Europe, au sens proprement moderne. Ces deux entreprises sont, bien entendu, à Saint-Louis-des-Français la chapelle Contarelli de Caravage, dont les deux toiles latérales furent justement terminées en 1600, et la voûte de la Galerie Farnèse d'Annibal Carrache, aidé d'Augustin, qui fut dévoilée en 1601. Deux entreprises qui représentent toutefois le couronnement d'un processus commencé dans les deux dernières décennies du XVIe siècle.

Au cours du XVIe siècle la « maniera italiana » — ce qu'on nomme le maniérisme — s'était développée dans le pluralisme (il y a un maniérisme toscan, un maniérisme bolonais, un maniérisme lombard, etc.) mais possédait une unité fondamentale. Ses variantes, personnelles ou régionales, constituent un « système » dans lequel les différentes traditions se développent et se recoupent selon une cohérence stylistique définie. Cette évolution continue avait ses origines dans l'effort pour fonder une tradition unitaire, pour joindre en une seule langue les divers dialectes locaux, qui caractérisa l'art « classique » à Rome pendant les années de Jules II et de Léon X. Ce sont les années des Chambres de Raphaël et de la voûte de la Sixtine, les années de la « renovatio Romae », ces brèves années de l'« étroite crête », selon l'expression de Wölfflin, sur laquelle se tient en équilibre le classicisme de la haute Renaissance. Mais quand, moins d'un siècle après, des forces neuves et modernes distancent le maniérisme, désormais vieilli et épuisé, alors commence une histoire nouvelle, une « autre » histoire.

Une « autre » histoire qui s'inscrit dans un processus aux temps plus longs, qui se développe d'une manière lente et compliquée, où l'on voit réaffleurer l'attitude rationaliste et laïque de la première Renaissance, avec des perspectives originales en philosophie et surtout dans les sciences ; qui arrive à un compromis avec la vision religieuse dominante et aussi avec la vision classicisante, mais qui, dans le domaine des arts figuratifs, débouche sur une brève crise, par laquelle,

après la période de 1580 à 1610 environ, les fondements de l'art italien sont radicalement changés — et par contrecoup ceux de l'art européen.

Pour l'art, en effet, l'Italie est bien à l'origine de cette « autre » histoire, et comme on l'a dit, avant la fin du XVI^e siècle. Car les fruits qui avaient poussé et étaient déjà presque mûrs dans les toutes dernières décennies du XVI^e siècle en Lombardie et en Émilie, atteignent leur pleine maturité à l'aube du nouveau siècle. Sans aucun doute, à la charnière des deux siècles, les manifestations les plus vivantes et les plus ouvertes sur l'avenir naissent à l'intérieur de ce processus lent et continu de la culture occidentale ; on pourrait l'appeler la *marche vers le réalisme* et il concerne les arts, la pensée, les modes de vie même, mais il connaît un développement accéléré dans les arts et précisément dans la peinture. On peut en cueillir les premiers fruits à Bologne, qui, entre 1580 et 1595, doit être considérée, grâce à la peinture des Carrache, comme la ville de l'extrême avant-garde en Europe sur la voie d'un réalisme moderne. En mettant l'accent sur le réalisme, cette affirmation ne correspond peut-être pas exactement à l'image traditionnelle des Carrache, cette image classicisante qui eut une telle fortune en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Aussi : serait-il pas inutile de reprendre certaines remarques énoncées plus haut sur le réalisme singulier des Carrache et en particulier d'Annibal.

Aucune considération sur l'importance à Bologne du climat de la Contre-Réforme, du rigorisme catholique consacré au Concile de Trente et du rôle du cardinal Paleotti, ou au contraire sur l'influence exercée par la pensée scientifique d'Ulisse Aldrovandi, ne peut rejeter au second plan le fait que la véritable innovation des Carrache, à l'époque des fresques des palais Fava et Magnani, consistait en un nouveau réalisme très particulier, étranger à des intérêts comme ceux d'Aldrovandi et fort différent de l'espèce de verisme épuré qui animait parfois la sévérité académique d'autres réformes anti-maniéristes à la fin du XVI^e siècle. Fort différent à coup sûr de celui, tellement plus élevé sur le plan de l'intellect et des sentiments, et tellement plus révolutionnaire, qu'allait promouvoir Caravage quelques années plus tard. Au moment où il naquit, le réalisme des Carrache représentait dans la culture artistique italienne un épisode saillant et nouveau, qu'il serait tout à fait injuste de définir comme provincial. Mais provincial, périphérique, était certes le monde que ce réalisme reflétait avec tant de modernisme : un parfum intense de vie bolonaise partagée entre le sentiment complaisant d'un très ancien privilège culturel et une quotidienneté fraîche et robuste, presque populaire, entre les senteurs de la vie à la campagne et une vie casanière consacrée à l'étude. Sans oublier l'odeur de sacristie. Ce fut certainement la conscience de ces limites qui poussa Annibal à venir à Rome. Mais là, écoutant les voix de la « Grande Maniera », de l'antique, de Raphaël, il s'éloigna un peu de ce chemin personnel du réalisme qu'il avait parcouru à Bologne. A Bologne, en effet, il avait donné pour objectif à son goût de la réalité une sorte de prolongement de son moi, comme s'il cherchait à exprimer surtout l'immédiatement connaissable, dans la certitude qu'on peut appeler connaissable, et donc réel, tout ce qui se manifeste comme perceptions familiales, comme présence sentimentale, affective, et par conséquent strictement individuelle, autobiographique. Autrement dit, une recherche de la vraisemblance orientée vers un donné intime dans lequel nous

sommes impliqués. Ainsi, non seulement la masse des charmants dessins (et les quelques dessins (et les quelques tableaux) de scènes familiales, de portraits d'amis, d'enfants, de garçons d'atelier, de visiteurs occasionnels, mais aussi les « Mangeurs de fèves » et la fameuse « Boucherie » d'Oxford, la boucherie du cousin Giammaria, doivent être compris comme le récit d'une histoire familiale.

C'était un remarquable pas en avant dans la voie de l'expression des sensations et des sentiments individuels, qui se libérait de la rhétorique des passions du XVI^e siècle, normative et simplificatrice. Mais la modification la plus profonde du rapport sentimental et intellectuel entre l'artiste et l'objet de son regard fut, on le sait, celle qu'apporta Caravage ; et elle allait peser d'un tout autre poids dans l'avènement de l'histoire « autre », c'est-à-dire de l'histoire moderne. Depuis longtemps plusieurs expositions et quelques publications, certaines déjà anciennes, ont montré comment cet artiste, proche des recherches — à mi-chemin du naturalisme, de l'expérimentation et de la magie — d'une époque qui s'ouvrait à la science nouvelle, était passé au réalisme clair et « spéculaire » de sa prime jeunesse à un rapport plus dramatique et absolument neuf avec les hommes, les choses, la vie ; de quelle façon il avait su comprendre les histoires sacrées (puisque c'était la demande d'alors) comme des événements de la vie moderne, comme des actions saisies sur le vif dans l'unité dramatique de la lumière et de l'ombre.

Avec ces épisodes du réalisme en peinture, de portée, de contenu et de destin divers, s'ouvrait donc en Italie le nouveau siècle. Mais, même si après Caravage la peinture ne pouvait plus être comme avant, cela ne suffit pas à faire pencher la balance du côté de notre pays au sein du XVII^e siècle européen. Caravage mourut en 1610 (Annibal était mort en 1609) et pendant le reste du siècle le primat passa de l'Italie à d'autres pays. Le flambeau fut d'ailleurs transmis par Caravage. Comme mouvement, comme adhésion directe à des motifs stylistiques et iconographiques, le caravagisme ne dura pas longtemps : à Rome il ne dépassa pas 1630, tandis qu'il se prolongea avec des métamorphoses diverses, et surtout avec la composante du naturalisme puissant de Ribera et de sa touche empâtée, à Naples et en Italie méridionale. Ce fut le baroque, c'est-à-dire le monde de Pierre de Cortone et de son entourage, le monde de Luca Giordano, qui devint le style dominant dans la péninsule, non sans une prolifération au-delà des frontières. Mais avec le baroque, donc à partir de 1630, la palme revient à d'autres arts, à l'architecture en particulier, et le véritable triomphateur est Bernin. Les valeurs et les non-valeurs sont alors essentiellement italiennes et deviennent la base de notre « moderne », qui se dissocie de plus en plus du « moderne » européen. La vie des classes dirigeantes est dominée par le règne de l'idéologie religieuse, donc la « cléricisation » de la vie intellectuelle, qui respire au même rythme dans les cours, les couvents ou les académies, et par le primat, quant au temporel, des lois pratiques de la force, de l'astuce et de la « dissimulation honnête », et des théories du double langage. Mais pendant tout le siècle les arts vivent encore à un niveau de valeurs supérieur à cette réalité italienne. Comme idée du monde, comme vision sans limites tangibles, comme concept d'un espace ouvert sur l'infini, comme sentiment naturel de la lumière et de l'atmosphère, comme imagination — si asservie qu'elle fût aux intérêts d'un monde qui assistait à l'écroulement des

« libertés italiennes » — le baroque se proposait indiscutablement comme un langage universel, supranational ; Rome, tout en voyant se réduire de jour en jour la marge qui la séparait des marécages de la mort politique, était encore capable, dans le domaine artistique, d'imposer aux autres les règles de son goût. Ce fut le dernier épisode du « pouvoir » de l'art italien. Les artistes baroques réussirent à créer l'expression la plus adaptée à l'esprit et aux principes qui gouvernaient les forces stables de l'Europe du XVIIe siècle : les principes d'une nouvelle peinture de cour, une peinture « du roi ». Mais ce au moment même où une culture artistique plus libre et plus moderne naissait en Hollande, en Flandre, en Espagne, et aussi dans cette France qui nous avait prêté son plus grand peintre, et un des plus grands du siècle, Nicolas Poussin. Des peintres comme Vermeer, Vélasquez, Rembrandt, Louis le Nain, Georges de La Tour, ou encore Frans Hals, les grands paysagistes hollandais : voilà les véritables esprits nouveaux du XVIIe siècle. Ce sont eux qui, par des voies diverses, concourent à renouveler la peinture en profondeur, à ouvrir la voie, non pas à Tiepolo mais à Goya, à faire croître ce grand arbre de la peinture qui atteindra son plein épanouissement au XIXe siècle, du romantisme à l'impressionnisme et au-delà. Après cette constatation de la perte du « leadership » artistique, il faut cependant reconnaître à la peinture italienne du XVIIe siècle une vitalité extraordinaire, une sorte de générosité, et une richesse en artistes, en œuvres et en thèmes qui étonne encore. Et aussi des sommets d'une haute qualité, tantôt consacrés par l'admiration de l'Europe (surtout dans le domaine de la tradition classicisante), tantôt ressuscité d'un oubli pluriséculaire par notre attention d'hommes du XXe siècle. De la langue la plus cultivée au « sermo humilis », les « riches minières » de la peinture italienne du XVIIe siècle réservent encore, après tant d'études, des zones à explorer. Sans aucun doute, la pluralité des directions est une des manifestations les plus évidentes de cette vitalité diffuse. En parlant de pluralité, on désigne ces entités uniques, bien caractérisées, que sont les écoles locales, conscientes de leurs traditions et de leurs valeurs propres : le langage pictural si particulier qu'on parle de Gênes, à Milan, à Bologne, à Florence, à Naples, pour citer seulement les centres les plus importants. En somme, le XVIIe siècle italien apparaît comme un champ où les différentes cultures italiennes s'affrontent dans des conditions de rivalité mais aussi d'échange.

On entre ainsi dans une histoire qui est typiquement italienne. La pluralité des directions et la tendance à une tradition unitaire ont toujours alterné et parfois coexisté en Italie depuis les origines de la civilisation. La tendance unitaire pouvait venir de l'implication de la péninsule dans les grands mouvements artistiques supranationaux, comme le gothique tardif, ou d'une tentative consciente de « formation » d'un art italien, comme celle de Rome au tout début du XVIe siècle — la fondation de ce que Vasari appelait la « maniera moderna ». Une fois amoindrie cette impulsion unitaire, forte mais brève (un édifice qui ne rencontrait pas de fondations stables), une fois démodé, dans le climat d'un mouvement irrésistible de la civilisation occidentale, le langage international, symbolique et normatif, du maniérisme, une fois dépassé l'apogée de la révolution novatrice de Caravage, et tandis que l'Italie se fige dans sa division territoriale, le pluralisme renaît avec une vigueur nouvelle. Il compose avec la prétention du baroque à l'universalité

et avec l'éternel retour du classicisme, de sorte qu'il caractérise à peu près tout le siècle et même le siècle suivant jusque vers 1760 au moins. Au XVIIe siècle, il y a toujours une histoire régionale derrière chaque situation culturelle italienne. A cela s'ajoute une faille toujours plus accentuée entre le centre (ou plutôt les centres) et la périphérie.

On a donc affaire à une histoire essentiellement italienne ; la géographie artistique est indissolublement liée à l'histoire artistique. Au point que pour comprendre l'importance et la situation pour ainsi dire « nationale » des différentes écoles italiennes au XVIIe siècle il faut peut-être remonter très loin dans le temps. Il faut remonter à nos cités-États, cités-seigneuries, plus riches dans leurs territoires et dans leurs institutions que les anciennes communes, et théâtres d'un fastueux mécénat ; elles ont toujours constitué l'espace de la conception du monde et de la culture et elles furent, en un temps lointain, la matrice de cette pluralité de modèles culturels et artistiques, le lieu où s'accomplit la synthèse des différentes expressions — littéraires, artistiques, architecturales, urbanistiques.

Or c'est justement dans la structure de cette géographie culturelle, consolidée au moment même du déclin maximum de l'histoire italienne, au XVIIe siècle, c'est dans cette structure sans unité, où se nouent les coordinations et les oppositions entre ville et province, que l'Italie réalisera, au XIXe siècle, son unification politique, à laquelle ne correspond en rien une intégration culturelle, artistique et littéraire. Il me semble nécessaire d'envisager la peinture italienne du XVIIe siècle, avec ses valeurs et ses non-valeurs, dans le cadre de notre destin national, pour la soustraire à tout isolement abstrait et pour la confronter plus intelligemment avec la peinture contemporaine en Europe.

... the ... of ...

... the ... of ...

... the ... of ...

... the ... of ...

... the ... of ...

LA GALERIE DE L'HOTEL DE LA VRILLIERE

Dès le deuxième tiers du XVII^{ème} siècle, on constate une véritable explosion du goût pour les collections purement artistiques. Ce phénomène, jusque là exclusivement princier, s'étend alors aux riches particuliers et apparaît vers 1630 dans le milieu de Richelieu : les cabinets de tableaux se multiplient et s'enrichissent dans une singulière proportion aux dépens des anciens cabinets d'histoire naturelle, de mathématiques, de médailles, etc... La collection de tableaux de Louis Phélypeaux de La Vrillière fait partie de ces premières collections d'oeuvres d'art. Né le 9 avril 1599, secrétaire du conseil privé en 1619 et conseiller d'Etat en 1620, Louis II Phélypeaux, seigneur de La Vrillière est désigné par son père, alors secrétaire d'Etat, pour prendre sa suite auprès du roi en 1629. Il n'est alors qu'un modeste propriétaire mais sa longue carrière, sans histoire, aura des conséquences économiques importantes, lui permettant de rassembler une fortune mobilière et foncière considérable pour l'époque. Son mariage, le 1^{er} août 1635, avec Marie Particelli, fille de Michel Particelli d'Hémery, Surintendant des Finances, consolide sa fortune et lui permet de se faire bâtir, sur un terrain situé en bordure des jardins du Palais Cardinal, dans un quartier en plein développement, un splendide hôtel, qui prendra le nom d'Hôtel de La Vrillière puis d'Hôtel de Toulouse au XVIII^{ème} siècle (transformé sous la Convention en Imprimerie Nationale, il est depuis 1811 le siège de la Banque de France). Dirigée par François Mansart, la construction semble avoir été, sinon entièrement, du moins en partie achevée en 1638 : dès le mois de mars de cette année, La Vrillière vivait dans son nouvel hôtel, bâti entre cour et jardin, qui allait rester pendant de nombreuses décennies le modèle de l'hôtel parisien. Le logis adoptait le plan habituel avec trois ailes bordant une cour fermée par un mur : la façade sur le jardin était flanquée d'un côté par une longue aile perpendiculaire contenant une orangerie au rez-de-chaussée et une galerie à l'étage. Cette galerie, éclairée d'un seul côté par six fenêtres donnant sur le jardin, fit l'admiration générale tant par son architecture que par sa décoration.

Un exemple du "goût italien" à Paris

L'évocation de la galerie La Vrillière au coeur de cette exposition ne vise pas seulement à reconstituer un lieu architectural célèbre afin d'y insérer les dix tableaux qui, depuis 1792, n'avaient plus été réunis. C'est également une tentative pour mettre en lumière la fonction sociale d'une des collections d'art italien les plus prestigieuses du XVII^{ème} siècle à Paris, et "un moment" du goût : celui où triompha l'italianisme à Paris.

Malgré le caractère forcément schématique de l'évocation de Pier-Luigi Pizzi, le visiteur découvrira ici, comme pouvait le faire le visiteur de l'Hôtel de La Vrillière au XVII^{ème} siècle, une véritable mise en scène qui ménage des effets de surprise et répond au besoin fondamental d'espace visuel de l'homme du XVII^{ème} siècle comme on peut le deviner à la lecture du plan de l'étage noble de l'hôtel. Car ce n'est qu'au terme d'un long parcours et après avoir traversé les différentes pièces en enfilade de l'appartement de parade que, soudainement, le visiteur découvrait cette magnifique galerie longue de 50 m sur 7 m de large et les trésors qu'elle renfermait.

Peu après 1631, La Vrillière fit l'acquisition de l'Enlèvement d'Hélène de Guido Reni ; c'est vraisemblablement lorsqu'il entra en possession de ce tableau que l'idée lui vint de créer une galerie avec des peintures qu'il commanda aux artistes les plus connus, alors, en Italie. De 1635, au moment où commença la construction de l'hôtel, à 1645, il commanda au Guerchin trois tableaux, Les adieux de Caton d'Utique à son fils, Coriolan supplié par sa mère et Hersilie séparant Romulus et Tatius, deux autres à Pierre de Cortone, César remet Cléopâtre sur le trône d'Egypte et Romulus et Remus recueillis par Faustulus, et un autre à Alessandro Turchi, La mort de Cléopâtre ; en 1637, il reçoit le tableau de Poussin, Camille livre le maître d'école de Faleris à ses écoliers. Les deux dernières oeuvres de la galerie sont plus tardives ; elles auraient été

peintes vers 1660. Il s'agit de deux scènes de l'histoire d'Auguste : l'une, Auguste et Sibylle de Pierre de Cortone et l'autre, l'Empereur Auguste fait fermer les portes du temple de Janus, par Carlo Maratta, encore jeune débutant.

On peut supposer que ces tableaux ont bien été commandés aux artistes par La Vrillière car les oeuvres sont toutes de mêmes dimensions, avec des figures grandeur nature et leurs sujets sont tous tirés de l'histoire romaine. Le choix qu'il fit des peintres témoigne aussi de son souci d'unité. Il s'adressa à des maîtres italiens contemporains représentatifs des tendances classiques ou baroques des écoles de Bologne ou de Rome. Cette unité de style, voulue par La Vrillière, donne à la galerie une apparence tout à fait moderne et romaine. Ce trait est accentué par la présence des deux copies de la Galerie Farnèse qu'il avait placées à chaque bout de la galerie : Céphale embrasse l'Aurore et Persée délivre Andromède. La décoration de la voûte fut commandée, en 1646, à François Perrier qui revenait tout juste de Rome et qui exécuta une suite de "quadri riportati" selon les règles de l'école des Carrache. A chaque extrémité, deux compositions rectangulaires, disposées transversalement, montraient les Quatre Eléments représentés dans des cadres flanqués de satyres et d'"ignudi". Ils encadraient une grande fresque centrale consacrée au Triomphe du Soleil avec, de part et d'autre dans un ovale, l'Aurore et la Nuit.

Ces dix grands tableaux d'histoire forment un ensemble tout à fait original, reflet des goûts esthétiques de leur commanditaire et pour lesquels celui-ci avait imaginé le cadre monumental et prestigieux de la galerie. Si la création de la galerie La Vrillière est une idée tout à fait traditionnelle, puisqu'elle est l'une de ces fastueuses galeries du XVII^e siècle que l'on trouve au Luxembourg (Galerie Medicis), à la Bibliothèque Nationale (Galerie Mazarin), au Louvre (Galerie d'Apollon), elle présente néanmoins une nouveauté certaine au XVII^e siècle, non seulement dans la manière d'en concevoir la décoration, puisqu'elle est entièrement vouée à l'art, sans connotation politique ni programme spécifique apparent, mais aussi dans son aspect romain qui la fait certainement correspondre au goût le plus avancé de l'époque. Ces tableaux sont tous restés dans l'hôtel jusqu'à la Révolution et ont été partagés entre le Louvre et quelques-uns des quinze musées départementaux créés au début du XIX^e siècle. De l'hôtel primitif, remanié et agrandi à diverses reprises, il ne reste que la galerie. De même que les peintures de la voûte, les dix tableaux originaux ont été remplacés au XIX^e siècle par des copies. La Vrillière a, on l'a vu, accordé une importance toute particulière à la somptueuse décoration de sa galerie : ces dix tableaux sont devenus les éléments capitaux de sa collection, la rendant célèbre à travers les siècles. Ils n'en représentent cependant qu'une petite partie.

La Vrillière, collectionneur et mécène

En effet, si les tableaux de la galerie ont été longtemps considérés comme le fleuron de la collection de La Vrillière, l'étude de son inventaire après décès apporte de nouvelles informations quant à la connaissance d'ensemble de sa collection. En 1681, l'hôtel renfermait deux cent quarante oeuvres de dimensions et de valeurs variées, estimées à la somme globale de 46 400 livres.

Ces peintures étaient réparties entre une vingtaine de salles dont les deux principales étaient le "cabinet des tableaux" qui comprenait quarante sept tableaux et la galerie dans laquelle étaient inventoriés, outre les dix tableaux "pris dans le lambris", quarante neuf autres oeuvres. De ces deux salles où était rassemblé l'essentiel de sa collection, La Vrillière créait ainsi comme un musée où étaient présentées des oeuvres de tendances et de sujets variés et auquel le visiteur pouvait avoir accès. On se souvient du récit de la visite que fit le Bernin chez La Vrillière le 11 octobre 1665 : il commença par l'orangerie et "de là il a monté dans la galerie haute et a vu la chambre qui est auprès, où sont divers tableaux de tous les maîtres" (Lalanne, G.B.A., 1884, I, p. 453). Dans cette collection, quatre vingt quatre tableaux étaient inventoriés sans aucune attribution, les autres étant donnés comme des originaux, des copies ou des tableaux peints à la manière de divers artistes. A nouveau, l'étude de cette collection révèle la véritable passion de La Vrillière pour l'Italie. La grande majorité des noms cités sont ceux des

peintres italiens tant du XVIème siècle que du XVIIème siècle : Léonard de Vinci, Raphaël avec, par exemple, La Vierge au Diadème bleu (Paris, musée du Louvre), Parmesan, Titien, dont le nom est fréquemment cité aussi bien pour des tableaux originaux comme Persée et Andromède (Londres, collection Wallace) que pour des oeuvres d'atelier comme Danaë recevant la pluie d'or (Leningrad, musée de l'Ermitage) et bien sûr Carrache, Caravage, Dominiquin, etc... L'Ecole française du XVIIème siècle était, en revanche, peu représentée ; elle était illustrée par une copie d'après une Charité Romaine de Simon Vouet, deux tableaux attribués à Nicolas Poussin, celui de la galerie et une Sainte Famille avec saint Jean Baptiste (Toledo, the Toledo Museum of Art) ainsi que par deux portraits peints par Philippe de Champaigne, Portrait de Louis XIII (coll. part.) et le Cardinal de Richelieu (Paris, musée du Louvre).

Toujours d'après l'inventaire, il semble que La Vrillière ait volontairement choisi l'emplacement de ses tableaux dans l'hôtel, selon leur iconographie, selon la fonction des salles, selon une tradition ou encore dans le seul but de créer un ensemble : on trouvait ainsi dans la grande salle du premier étage, trois batailles avec les portraits des deux rois auprès desquels La Vrillière avait exercé sa charge de secrétaire d'Etat, dans la salle à manger, des paysages et des allégories des saisons, tandis que dans la grande salle du rez-de-chaussée étaient accrochés des tableaux dont les sujets étaient tirés de l'histoire antique et de la mythologie.

Les documents font défaut pour retracer entièrement les étapes de formation de cette magnifique collection. Il semble, toutefois, que les premières phases doivent être situées dès le début des années 1630 avant même la construction de l'hôtel, alors que La Vrillière vient de recevoir la charge de secrétaire d'Etat. Par la suite, il semble bien n'avoir jamais cessé d'enrichir sa collection, veillant toujours à son accroissement. Si certains tableaux ont peut-être été directement commandés aux artistes, aussi bien en France qu'en Italie, d'autres ont certainement été achetés à des marchands ou à la suite de ventes publiques. Enfin, il ne faut pas oublier qu'une grande partie des tableaux de la collection La Vrillière provient très certainement de celle de Particelli et y est entrée après 1650 (c'est le cas par exemple de La Vierge au Diadème bleu de Raphaël), à la suite d'une série de décès : du surintendant d'abord (23 mai 1650), de son fils le baron de Thoré (31 mars 1668), de sa fille Marie Particelli (23 août 1670), enfin de sa veuve Marie Camus (4 septembre 1678).

Le phénomène du collectionnisme a été fondamentalement lié à l'avènement d'une classe nouvelle, en pleine expansion, celle des financiers, occupant des charges et vivant dans l'ombre des ministres. Par sa longévité (il est mort à quatre vingt deux ans), sa ténacité (il a occupé sa charge pendant plus d'un demi siècle), son entêtement à achever l'oeuvre entreprise dans sa jeunesse (dès 1631), La Vrillière collectionneur et mécène offre l'image d'un "modèle culturel" de son temps.

SUR QUELQUES PEINTURES ITALIENNES DU XVII^e SIECLE CONSERVEES DANS LES EGLISES DE PROVINCE

En France, au XVII^e siècle, les édifices religieux abritèrent un nombre considérable de peintures italiennes. Ce phénomène est lié au renouvellement spectaculaire des décors dans les églises ou les couvents rendu possible par une période de prospérité économique mais dû avant tout au succès des dévotions issues de la Contre-Réforme. Un besoin d'images et d'iconographies religieuses nouvelles se fit sentir, auquel les peintres italiens surent tôt répondre en proposant des oeuvres capables de rendre plus directement sensibles les moments de la grâce divine.

Dès la seconde décennie du XVI^e siècle, plusieurs tableaux trouvèrent place en France où ils furent immédiatement remarqués : La Résurrection de Lazare de Sebastiano del Piombo (aujourd'hui à la National Gallery de Londres), apportée dès 1521 dans l'une des chapelles de la cathédrale Saint-Just de Narbonne, en reste l'exemple le plus fameux; de même, la Résurrection du Christ, conservée de nos jours dans la collégiale Notre-Dame de Vernon, fit connaître dans le milieu des peintres normands les dernières évolutions du maniérisme bolonais. On comprend mieux, dès lors, que les grands prototypes italiens liés aux premiers épisodes de la Contre-Réforme aient toujours connu un large succès dans la France du XVII^e siècle et que de nombreuses copies en aient été exécutées. C'est ainsi qu'en 1611, le peintre aixois Guillaume Mortin reproduisit la célèbre Descente de Croix de Barocci pour l'un des retables de la chapelle des Pénitents noirs de sa ville (la toile est actuellement conservée dans l'église Saint-Jean de Malte d'Aix-en-Provence).

Tout au long du XVII^e siècle, les amateurs lyonnais semblent avoir été sensibles aux créations ultramontaines. C'est dans le milieu des négociants et des banquiers, dont beaucoup étaient de souche italienne, que l'on trouvait les principaux amateurs. Un des membres de l'une de ces puissantes familles d'origine italienne, Barthélémy Lumague, commanda en 1634 au Guerchin, un monumental Christ montrant le ciel à Sainte Thérèse, pour la chapelle qu'il faisait édifier dans l'église des Carmes déchaussés (Aix en Provence, musée des Beaux-Arts) ; ce tableau fut sans doute à l'origine d'un goût affirmé des Lyonnais pour les compositions du Guerchin. La ville de Lyon était au XVII^e siècle un lieu privilégié pour admirer la peinture italienne et la réflexion de Poussin, indiquant que les trois plus précieux tableaux de la cité étaient la fameuse Incrédulité de saint Thomas de Salviati, l'Extase de saint François d'Assise de Vanni et le Christ et sainte Thérèse du Guerchin, devait se faire l'écho d'une opinion largement partagée.

Cependant, d'autres centres provinciaux abritèrent également d'actifs foyers artistiques ; des cités méditerranéennes comme Nice ou Menton accueillirent ainsi de façon durable des dynasties de petits maîtres génois ainsi que certains peintres plus importants tel Orazio de Ferrari, dont les deux toiles, l'Adoration des Bergers et la Crucifixion se trouvèrent posées dans l'église Saint-Michel de Menton. Dans les cités intégrées au Gouvernement de Provence qui dominèrent tout au long du XVII^e siècle, (Aix-en-Provence, Marseille...) les commandes destinées à l'ornementation des églises et des couvents ont été nombreuses mais échurent pour la plupart aux peintres déjà installés en Provence du fait de réflexes corporatistes.

Les peintres italiens trouvèrent des débouchés plus aisés dans des contrées plus éloignées des centres méditerranéens et provençaux comme celles appartenant au Dauphiné. Dans le Duché de Savoie, les artistes de l'école piémontaise étaient fort nombreux et ce furent leurs modèles qui se répandirent en priorité dans les provinces avoisinantes ; l'Extase de saint François d'Assise, conservée dans la sacristie de l'église de Suze-la-Rousse, est ainsi une réplique d'un tableau piémontais célèbre de la

première moitié du XVII^e siècle, (dû à Giovanni Antonio Molineri ?) qui aboutit dans un couvent rouennais (actuellement conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen). Cependant, beaucoup de peintres se partageant entre les diverses cités de l'Italie du Nord s'arrêtèrent aussi en Savoie ; ainsi de nombreuses compositions religieuses, peintes dans les ateliers lombards ou piémontais, passèrent dans le Duché de Savoie pour s'en aller vers les terres françaises.

S'il est possible de distinguer en France, durant le XVII^e siècle, quelques centres provinciaux particulièrement réceptifs aux exemples de la peinture religieuse italienne, il va de soi que celle-ci se trouva également diffusée sur toute l'étendue du pays à cette période. Des villes comme Rouen ou Bordeaux abritèrent des tableaux de haute qualité.

Le plus souvent, ces peintures étaient l'aboutissement de la volonté d'un commanditaire ou d'une pensée cohérente d'un ordre monastique. En effet, au cours du XVII^e siècle, plusieurs prélats italiens se trouvèrent placés à la tête des diocèses de la province française. A l'image du cardinal Jules de Médicis qui fit poser, dans la cathédrale de Narbonne, la Résurrection de Lazare de Sebastiano del Piombo, la plupart de ces prélats ne se privèrent point de jouer un rôle dans le domaine des arts, ne serait-ce que pour décorer des édifices qu'ils avaient eux-même contribué à fonder. La tendance était évidemment de se retourner alors vers des artistes issus de leur terre natale. Jean de Bonzi, évêque de Béziers de 1598 à 1621, commanda ainsi au peintre Curradi une Sainte Ursule adorant l'enfant Jésus entouré de ses parents (Béziers, musée des Beaux-Arts) qui devait sans doute prendre place dans l'un des établissements religieux fondés sous sa protection dès les premières années du XVII^e siècle. La composition de Curradi fit connaître les aspirations poétiques de l'école florentine dans l'important milieu des peintres languedociens.

Parallèlement aux initiatives remarquables de quelques grands prélats, d'autres actions furent entreprises par de hautes personnalités du Royaume : les deux reines de France, Marie de Médicis et Anne d'Autriche accordèrent ainsi soutien et protection à un grand nombre de couvents et y favorisèrent parfois l'insertion de tableaux italiens. La plupart des nouveaux décors dans les lieux sacrés furent cependant l'oeuvre de membres de la noblesse ou de la bourgeoisie qui les destinaient à leurs chapelles particulières élevées dans les églises.

Pour certains, le goût de l'art se conjugua avec les devoirs de la Religion : démarche essentielle pour aboutir à la grande peinture religieuse, mais démarche où le commanditaire se devait de jouer un rôle déterminant par rapport à l'artiste ; des communautés religieuses n'hésitèrent point à assumer ce rôle avec des artistes italiens. Ce fut le cas des Jésuites, qui firent travailler dans plusieurs de leurs établissements le peintre de quadratura Giovanni Gherardini (celui-ci peignit à fresque, de 1684 à 1692, les voûtes des chapelles des collèges de Nevers et Moulins) ou encore des Chartreux de Villeneuve-les-Avignon qui commandèrent à l'un des plus importants ateliers de Bologne, celui des Gennari, trois tableaux illustrant le thème de la naissance du Christ : l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des mages (musée de Villeneuve-les-Avignon)

La faculté qu'eurent certains peintres italiens à créer des prototypes admirables de figures saintes n'échappa pas aux religieux français. Tout en y étant fort sensibles, ils comprirent la valeur exemplaire que l'on pouvait tirer de ces représentations, et ils tâchèrent d'en obtenir les reproductions dans leurs couvents. D'innombrables copies furent ainsi exécutées, qui répandirent les grands modèles d'un Cigoli, d'un Reni ou d'un Sassoferrato. Mais des tableaux originaux furent aussi commandés ou achetés, et suscitèrent d'immédiates dévotions. Ce fut le cas de la Vierge à l'enfant de Domenico Cresti que l'on posa dans le choeur de l'église des Jacobins de Besançon dès 1633. Le tableau illustrait d'admirable façon cette volonté de toucher instantanément la sensibilité du spectateur que la grande peinture de la Contre-Réforme ultramontaine chercha toujours à développer. Cette émotion immédiate, mais profonde, explique le succès des peintures italiennes dans les monastères français tournés vers une contemplation concrète des mystères divins.

Publications :

Petit Journal

Catalogue

Ouvrage collectif sous la direction d'Arnauld Brejon de Lavergnée et de Nathalie Volle avec la collaboration d'Odile Menegaux.

Volume broché, format 23 x 30,5 cm, env. 420 p., 40 ill. en couleur et 420 ill. en noir et blanc.

Table des matières :

Introduction

par Arnauld Brejon de Lavergnée et Nathalie Volle

Préface de Giuliano Briganti

L'Image et le Tableau, dans la peinture du Seicento
par Yves Bonnefoy

La Vrillière, collectionneur et mécène
par Christel Haffner

Un exemple du "goût italien" : la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris
par Sabine Cotté

Sur quelques peintures italiennes du XVIIème siècle conservées dans les églises de province
par Denis Laval

Notices sur les artistes et les oeuvres exposées

Bibliographie : - catalogues de musées
- catalogues d'expositions
- ouvrages et articles

Répertoire de la peinture italienne du XVIIème siècle dans les musées de France

par Arnauld Brejon de Lavergnée et Nathalie Volle, avec la collaboration d'Odile Menegaux.
Volume broché, format 21 x 27 cm, env. 500 p., 8 ill. en couleur et 1 793 ill. en noir et blanc.



13 OCTOBRE 1988
(MATIN. 10 h 00 - 12 h 00)

Accueil :
Dominique PONNAU,
directeur de l'Ecole du Louvre

LES ARTISTES ITALIENS EN FRANCE AU SIECLE DU CARAVAGE

Président de séance :
Jacques THUILLIER,
professeur à l'Université Paris-IV

Torelli et Carlo Vigarani, initiateurs de la scénographie italienne en France
par Jérôme de LA GORCE,
chargé de recherche au CNRS

Grimaldi et la France
par Anna-Maria MATTEUCCI,
Université de Bologne

A propos d'un dessin de Giovanni Francesco Romanelli
par Bernhard KERBER,
professeur à la Hochschule der Künste, Berlin

Les peintres napolitains en France au XVII^e siècle
par Mimma PASCULLI FERRARA,
Université de Bari

Le grand décor de Romanelli à l'évêché de Carpentras : quelques questions
par Ursula FISCHER-PACE,
et Arnauld BREJON de LAVERGNEE,
conservateur en chef des Musées de France
conservateur des Musées des Beau-Ans de Lille

(APRES-MIDI. 14 h 30 - 18 h 00)

LA FRANCE DU XVII^e SIECLE ET LES ŒUVRES ITALIENNES CONTEMPORAINES :
INFLUENCES, COMMERCE ET DIFFUSION

Président de séance :
Antoine SCHNAPPER,
professeur à l'Université Paris-IV

Les frontispices de thèses : un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français
par Véronique MEYER

L'éditeur d'estampes Guillaume Chateau
par Maxime PREAUD,
conservateur à la Bibliothèque Nationale

Guglielmo Cortese. Le commencement de sa formation artistique à Rome
par Dieter GRAF,
directeur de la Photothèque de la Bibliothèque Hertziana, Rome

Peintures italiennes et négoce parisien au XVII^e siècle : figures du marchand de tableaux
par Jean-Claude BOYER,
chargé de recherche au CNRS



14 OCTOBRE 1988
(MATIN. 10 h 00 - 12 h 00)

RAYONNEMENT DU SEICENTO DANS LA FRANCE DU XVII^e SIECLE

Président de séance :
Jean-Claude BOYER,
chargé de recherche au CNRS

L'opinion des gens de lettres sur la peinture italienne au moment de la querelle des Anciens et des Modernes
par Alain LANAVÈRE.

maître de conférences à l'Université Paris-IV

Présence de la peinture italienne du Seicento dans la poésie héroïque française de 1650 à 1660

par Alain NIDERST,
professeur à l'Université de Rouen

L'antagonisme de Reni et du Dominiquin dans la critique d'art française du XVII^e siècle

par Richard E. SPEAR,
professeur d'histoire de l'art, Oberlin College, USA

La fortune de Canini en France
par Simonetta PROSPERI VALENTI RODINO,
Cabinet des dessins et des estampes, Rome

(APRES-MIDI. 14 h 30 - 18 h 00)

RAYONNEMENT DU SEICENTO DANS LA FRANCE DU XVII^e SIECLE (suite)

Président de séance :
Pierre ROSENBERG,
conservateur en chef du Département des peintures du Musée du Louvre

Poussin et ses amis italiens
par Hugh BRIGSTOCKE,
docteur en histoire de l'art

Gaulli et la France
par Robert ENGGASS,
professeur

L'intérêt pour la peinture florentine contemporaine en France au XVII^e siècle

par Catherine COGUEL,
directeur de Recherche au CNRS,
chargée de mission au Cabinet des dessins du musée du Louvre

LE SIECLE DU CARAVAGE ET LE SIECLE DES LUMIERES

Président de séance :
Pierre ROSENBERG

L'image du Seicento dans la critique d'art classique en France

par René DEMORIS,
professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III)

J.J. Taillasson, "Observations sur quelques grands peintres" (1807)

par Edouard POMMIER,
chef de l'inspection générale des musées, classes et centres

La galerie du Régent et la peinture du Seicento
par Françoise MARDRUS,
conservateur

Un'opera variata : le cycle de Francesco Albani du musée du Louvre

par Victoria von FLEMMING,
Biblioteca Henziana, Rome



15 OCTOBRE 1988
(MATIN. 10 h 00 - 12 h 00)

LE SIECLE DU CARAVAGE ET LE XIX^e SIECLE FRANÇAIS

Présidents de séance :

Arnauld BREJON de LAVERGNEE,
conservateur en chef des musées de France,
conservateur du musée des Beaux-Arts de Lille

Nathalie VOLLE,
conservateur des musées de France,
chef du service de restauration des musées nationaux

Les tableaux italiens de la collection Cacault
par Patrick DUPONT,
conservateur du musée national du Château de Pau

La collection Gower au musée des Beaux-Arts de Nîmes
par Alain CHEVALIER

Sur la provenance de quelques tableaux du musée des Beaux-Arts de Chambéry
par Véronique DAMIAN

Quelques décors plafonnants du Seicento réinsérés dans des monuments français
par Denis LAVALLE,
inspecteur des Monuments historiques

L'évolution de la peinture religieuse en France au XIX^e siècle et les modèles du Seicento
(aspects stylistiques et iconographiques)
par Michel CAFFORT,
docteur en histoire

Les peintres du Seicento et les écrivains romantiques français
par Marie-Hélène GIRARD,
maître de conférences à l'Université de Dijon

(APRES-MIDI. 14 h 30 - 18 h 00)

LE SEICENTO ET LA FRANCE : NOUVELLES APPROCHES

Président de séance :

Edouard POMMIER,
chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés

Quelques tableaux italiens du XVII^e siècle dans les églises de la région lyonnaise
par Gilles CHOMER,
ingénieur d'études au CNRS IUA 04 101-11

Luca Giordano et la France
par Oreste FERRARI,
directeur de l'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Rome

Restaurations et nouvelles attributions : un tableau aixois rendu à l'Ecole italienne
par Marie-Christine GLOTON,
chargée de cours à l'Université de Provence

La politique artistique des rois de France et la peinture italienne du XVII^e siècle
par Antoine SCHNAPPER,
professeur à l'Université Paris-IV



Le rassemblement prestigieux des tableaux du "siècle de Caravage dans les collections françaises", le grand travail de dénombrement et d'identification dont cette exposition a été l'occasion, conduisent forcément à une interrogation : comment et pourquoi, par quels cheminements ces chefs-d'œuvre se trouvent-ils aujourd'hui dans notre pays ?

La réunion d'une série d'études nous a paru utile. Elles porteront sur l'activité de certains artistes italiens dans la France du XVII^e siècle, sur l'acquisition d'œuvres du Seicento par les amateurs français contemporains, mais aussi sur la présence, jamais interrompue, de ces créations dans le collectionnisme français des XVIII^e et XIX^e siècles. L'enquête doit également éclairer les raisons d'une dilection si continue et ses inflexions qui épousent celles de la culture française. Le jeu qui n'a cessé de se jouer entre la France et l'Italie a souvent commandé le devenir de la peinture européenne : le Seicento, de Rome ou Naples, à Paris ou Versailles, des Carrache à Poussin et, sans doute, une articulation très forte d'une histoire largement commune.

En contrepoint de l'exposition "Le siècle de Caravage dans les collections françaises", le colloque "Seicento, la peinture italienne du XVII^e siècle et la France", organisé par l'Ecole du Louvre avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, abordera ces problèmes.

SEICENTO
LA PEINTURE ITALIENNE DU XVII^e SIECLE ET LA FRANCE
RENCONTRES DE L'ECOLE DU LOUVRE
Les 13, 14, 15 Octobre 1988

Galleries Nationales du Grand Palais
Auditorium 404
Porte A. Avenue du Général Eisenhower
75008 Paris

Métro : Champs-Élysées/Clemenceau, Franklin D. Roosevelt
Entrée libre et gratuite

Les actes du colloque
SEICENTO
LA PEINTURE ITALIENNE DU XVII^e SIECLE ET LA FRANCE
seront publiés dans la collection
RENCONTRES DE L'ECOLE DU LOUVRE
au cours du deuxième semestre 1989

M

Musées

M

de Marseille

Direction des Musées de Marseille
Centre de la Vieille Charité
2 rue de la Charité
13002 Marseille

Exposition

ESCALES DU BAROQUE

Tél : 91.56.28.38

8 octobre 1988 au 15 janvier 1989

Centre de la Vieille Charité - 2 rue de la Charité - 13002 Marseille

Tél. : 91.56.28.38

Ouvert tous les jours de 10 h à 17 h

Entrée 15 F.

Exposition consacrée à la peinture italienne du XVII^e siècle dans trois villes portuaires d'Italie : Gênes, Naples et Venise.

Soixante quinze tableaux sont présentés, choisis, avec l'aide d'une équipe de conservateurs au Louvre, parmi trente six musées français.

Marseille, ouverte sur la mer, jumelée avec Gênes, accueille sous le dôme de la Charité, dans la lumière du plus beau des édifices baroques de la ville, les toiles les plus sombres, les plus violentes, de l'histoire de la peinture : celles de l'Italie des famines, des épidémies et des guerres. Confrontation rare, tentée pour la première fois, entre deux cultures, provençale et italienne.

Cette exposition a bénéficié du soutien de la Banque Pétrofi gaz.

Commissariat

Françoise Viatte, Conservateur en chef du département des arts graphiques du Musée du Louvre

Avec la collaboration de :

Arnauld Brejon de Lavergnée Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Lille ;
Stéphane Loire, Conservateur au département des peintures du Musée du Louvre ;
Nathalie Voille, Conservateur, Chef du service de restauration des peintures des Musées Nationaux.

Communication-presse

Florence Ballongue

Direction des Musées de Marseille - 2 rue de la Charité - 13002 Marseille -
Tél. : 91.56.28.38 poste 376

Relais Presse Paris : Direction des Musées de France

Sylvie Poujade - Aude du Ché - Tél. : (16.1) 42.60.39.26 poste 3863

Cette exposition sera présentée à Naples de février à avril 1989

Catalogue

ESCALES DU BAROQUE

Coédition Editions Adam Biro / Musées de Marseille

Auteurs : collectif sous la direction de Françoise Viatte

Introductions de Mina Gregori, Krzysztof Pomian, Pierre Rosenberg, Françoise Viatte. Catalogue et biographies par Arnaud Brejon de Lavergnée Stéphane Loire, Mary Newcome-Schleier, Jean-Marc Olivesi, Nathalie Volle.

21,2 X 29 cm - 264 pages - 124 illustrations dont 29 en couleurs - mise en vente : octobre 1988

Prix de vente * version brochée : uniquement dans les Musées de Marseille

* version reliée sous jaquette imprimée en 4 couleurs :

- 350 francs jusqu'au 31.12.1988 en librairie

- 390 francs à partir du 1.1.1989

Texte rabat

Soixante quinze toiles, dont plusieurs sont montrées pour la première fois, évoquent l'ampleur et la complexité des options de l'Italie au seuil de l'âge baroque. Elles ont été réunies au terme d'une enquête menée dans la France entière par un groupe de chercheurs. Le choix, délibérément partial, met l'accent sur l'aspect le plus sombre, dramatique parfois, de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse, soumises à l'ascendant des personnalités qui marquèrent les premières décennies du siècle : Rubens, Caravage, Ribera. Il tend à faire apparaître les caractéristiques de trois écoles, celles de Gênes, Naples et Venise, dans leur changement radical d'attitude à l'égard de la "manière" et dans leur souci d'atteindre à l'art par la nature. Réuni pour quelques semaines au Centre de la Vieille Charité, à Marseille, l'ensemble peut être compris comme une écho de recherches plus vastes et plus ambitieuses, celles des bouleversements, des famines et des guerres, celles d'un siècle de voyageurs, de curieux et de marchands pour lesquels Rome fut le passage obligé. Les toiles, généreusement prêtées par les musées français, offrent leurs jeux d'ombre et de lumière, venus des rivages des trois mers qui bordent l'Italie, soumis aux jeux croisés des présences étrangères et des séjours fortuits.

Contact presse pour le catalogue : Catherine Philippot - Relations Média -
103 rue de Rennes - 75006 Paris - Tél. : 16.1.45.49.00.28

Exposition
ESCALES DU BAROQUE
Centre de la Vieille Charité
8 octobre 1988 - 15 janvier 1989

Soixante quinze tableaux ont été choisis dans trente six musées français, le Louvre excepté, au terme d'une longue enquête menée conjointement par la conservation du Musée des Beaux-Arts de Marseille, le Département des Peintures du Louvre, l'Inspection Générale des Musées classés et contrôlés. La sélection a porté aussi bien sur la qualité des tableaux que sur leur importance historique dans le développement de chacune des trois écoles. Si une part plus grande revient à l'école napolitaine (une trentaine de toiles), c'est qu'elle apparaît comme particulièrement représentative de l'esprit qui a présidé à la constitution des collections, aux XVIIIe et XIXe siècles et aujourd'hui encore. En effet, nombre de tableaux sont entrés dans les collections depuis moins de cinquante ans (Beauvais, Caen, Nice, Lille, par exemple) ; d'autres plus récemment encore comme le superbe *Combat de Jacob et de l'ange* de Pietro Ricchi appartenant à Marcel Puech, qui vient d'offrir ses collections au Musée Calvet en Avignon. Quelques tableaux, retrouvés dans les réserves des musées, sont montrés pour la première fois, et, dans bien des cas, nouvellement attribués : tels le *Vénus et Adonis* d'Onofrio Palumbo, conservé au Musée Granet, le *Forabosco* identifié au Musée Fesch, à Ajaccio, le *Portrait imaginaire d'un guerrier*, des collections municipales de Corte, reconnu et restauré, grâce à l'Inspection Générale des Monuments Historiques.

Les thèmes religieux représentent l'essentiel de la production des artistes italiens du XVIIe, impliqués dans le décor des églises, les fastes de la vie religieuse, les programmes élaborés pour la dévotion privée. Toutefois l'architecture, le paysage, l'allégorie, l'histoire, le portrait, la nature morte enfin sont traités dans les tableaux présentés. Recco, Porpora et Andrea Belvedere illustrent l'importance accordée à Naples à la représentation d'une nature composée, fastueuse et exubérante. François de Nomé, le fameux Monsù Desiderio, témoigne dans une "architecture infernale" de la persistance du maniérisme, à Naples, au milieu des années trente. Une éblouissante allégorie des "Arts se querellant" de Sebastiano Mazzoni a été restaurée à l'occasion de l'exposition. Six toiles de Luca Giordano et trois de Ribera sont réunies grâce à la générosité des musées français et permettent de rendre compte des aspects variés de leur talent, à différentes étapes de leur carrière.

FIAT : INDUSTRIE ET CULTURE

Une grande entreprise industrielle a le devoir, dans le monde d'aujourd'hui, de tisser et d'entretenir avec la société qui l'entoure des liens qui vont au-delà de ceux qui concernent son activité économique spécifique.

A partir de ces considérations, le groupe Fiat décidait, il y a quelques années, d'aborder le mécénat industriel.

Son action s'articule autour de quelques grands objectifs :

Animer la vie culturelle

Le groupe a participé à l'organisation de nombreuses expositions, dont les plus importantes sont les suivantes :

- Jean Dubuffet, à Turin
 - Les Etrusques
 - Les porcelaines et argenteries du Palais Royal à Turin
 - "Les formes de l'industrie", à Madrid.
- au Palazzo Grassi, à Venise :
- Futurisme et Futurismes
 - Arcimboldo
 - Tinguely
 - les Phéniciens.
- Renzo Piano, à Paris.

Sauvegarder le patrimoine

Fiat participe à la restauration du Pavillon de chasse de Stupinigi, près de Turin. Aux termes des travaux entrepris, ce chef d'oeuvre de l'art baroque construit par Juvarra retrouvera sa splendeur passée.

Le groupe a également assuré la remise en état de certaines salles du Palais Royal de Turin.

A Venise, Fiat a restauré le Palazzo Grassi, l'une des grandes demeures qui ornent le grand canal. Le palais a été restructuré et doté des dispositifs techniques les plus modernes qui lui permettent d'accueillir chaque année d'importantes expositions.

Préserver l'environnement

Conscient de ses devoirs vis-à-vis de la cité, Fiat se préoccupait en 1984 de la destination future de son ancienne usine du Lingotto, à Turin. Le groupe a pensé qu'il fallait conserver cet imposant édifice couronné d'une piste d'essais. Il fut alors décidé de demander à un groupe d'architectes d'élaborer chacun un projet pour le futur du Lingotto.

Puis, à Florence dans le quartier de Novoli, Fiat s'est également préoccupé du devenir de l'emplacement occupé par l'une de ses unités de fabrication qui va être transférée à l'extérieur de la ville. Là encore, Fiat a sollicité l'avis d'architectes et d'urbanistes.

En France

La France est, après l'Italie, le premier pays d'implantation du groupe en Europe. En effet, 13 000 salariés y travaillent, dans 45 sociétés qui réalisent globalement, dans différents secteurs d'activité, un chiffre d'affaires de l'ordre de 22 milliards de francs. Fiat décidait, l'an dernier, d'étendre au-delà des Alpes ses activités culturelles.

Le groupe a créé avec l'Institut de France la Fondation Fiat France-Institut de France, dans le but d'encourager toute initiative entrant dans le cadre des activités d'une ou de deux des Académies regroupées au sein de l'Institut de France.

C'est ainsi qu'en 1987, la Fondation remettait les "Sphères du Mécénat" et un prix global d'1 million de francs :

- aux ateliers de l'UPIC, animés par I. Xenakis
- au centre franco égyptien des Temples de Karnak.

Cette année, la Sphère du Mécénat a été attribuée à l'équipe du Professeur René Jean Dupuy, pour son projet de création d'une Université de langue française à Alexandrie.

Maintenant, c'est avec enthousiasme que Fiat s'associe à la Réunion des musées nationaux pour organiser l'exposition : "Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises". Ces chefs d'oeuvre réunis dans les Galeries Nationales du Grand Palais constituent un autre prestigieux témoignage des liens qui unissent la France à l'Italie.

Relations avec la presse

Fiat France
Mario Rispoli, Franca Donini
140, avenue des Champs Elysées, 75008 Paris
Tél. : 45.62.82.00.

- | | |
|--|--------------------------|
| 167. ROME XVIIe
Point d'ancrage | Arges |
| 168. ROME XVIIe
Moise foule aux pieds la couronne de
Pharaon | Toulouse |
| 169. ROME ou NAPLES XVIIe
Roger délivrant Angélique | La Fère |
| 170. VENISE XVIIe
Deux études de têtes | Saint-Jean
Cap Ferrat |
| 171. ITALIE XVIIe
L'Extase de saint François | Rouen |

fin

134. L'ANIMÉ LI
 Colonne de la Vierge
 Lille
135. BARNABÉ LI
 Vierge avec Adonis qui paye pour la
 messe
 Montant
136. ROSA Salvatrice
 Paysage avec l'obit et l'ange
 Strasbourg
137. ROSA
 Paysage avec un ermite lisant
 Epinal
138. SACCHI Andrea
 Saint Pierre
 Besançon
139. SACCHI
 Oidon abandonné
 Caen
140. SALIMBENI Ventura
 La Trinité avec saint Pierre et
 saint Bernardin
 Ajaccio
141. SALVI cf. SASSOFERRATO
 SALVI
 Dijon
142. SARACENI Carlo
 Andromède enchaînée
 Dijon
143. SASSOFERRATO Giovanni Battista SALVI, dit
 L'Assomption de la Vierge
 Tarbes
144. SCHEONE Bartolomeo
 Saint Sébastien
 Cherbourg
145. SCHEONE (attribué à)
 Allégorie de l'Espérance chrétienne
 Montauban
146. SEMPLICE da VERONA Irfal
 Saint François d'Assise occupant les
 cheveux de sainte Claire
 Grenoble
147. SPADA Lionello
 Le concert
 Maisons-
 Laffitte
148. SPADA
 Joseph et la femme de Putiphar
 Lille
149. SIRONI Bernardo
 Sainte Thérèse et l'ange
 Dijon
150. MARINI Alessandro
 Homme et Amide
 Lille
151. MARINI
 La Sainte Trinité apparus à
 Le Voyage
 Bordeaux
152. MARINI Alessandro
 La mort de Cléopâtre
 Lille
153. VALCAFFO Andrea
 La mort de saint Joseph
 Aix
154. VANNINI Ottavio
 Le Baptême du Christ
 Nantes
155. VANNINI
 Adam et Eve chassés du Paradis
 le 1^{er} est
 Nice
156. VECCHIA Pietro
 Saint François Borgia devant le
 cercueil d'Isabelle de Portugal
 Brest
157. VIANI Giovanni Maria
 Le Christ et la Samaritaine
 Angoulême
158. VIGNALI Jacopo
 Abraham servant les anges
 Le Puy
159. VIGNALI
 Orphée et Eurydice
 Le Mans
160. VOET Jacob Ferdinand
 Portrait d'homme
 Saumur
161. ZANPIERI cf. DOMENICHINO
 ZANCHI Antonio
 La mort de Lucrèce
 Saint-Denis
162. BOLOGNE XVIIe
 David remerçant Dieu après avoir tué
 Goliath
 Lyon
163. FLORENCE XVIIe
 Tête de vieillard
 Chambéry
164. FLORENCE XVIIe
 Sainte Claire prenant le voile
 Caen
165. FLORENCE XVIIe
 Judith et Holopherne
 Nantes
166. FLORENCE XVIIe
 Enée surpris Oidon sacrifiant aux mânes
 de son époux
 Nancy
167. ROME XVIIe
 Saint Pierre délivré de prison
 Aurillac
168. ROME XVIIe
 Saint Marc écrivant sous la dictée de
 saint Pierre
 Bourdeaux

109.	MONTELLA Carlo L'empereur Auguste devant les portes de l'empire de l'Asie ou la Falla d'Anguste	Lille	Paris
110.	MORATTA Portrait du cardinal Alderano Cybo	Marseille	Marseille
111.	MARTINELLI Giovanni La Joueuse d'épinette	Clermont- Ferrand	Paris
112.	MASTELLETTA (Giovanni Andrea DONDUCCI, dit) Festin sur la rive d'un lac	Orléans	Ajaccio
113.	MAZZINI Sebastiano Saint Benoît porté en gloire par les Vertus Théologiques	Nantes	Caen
114.	MAZZUCHELLI cf. MORAZZONE		Grenoble
115.	MEIUS Livio Polyphème et Galatée	Avignon	Le Mans
116.	MEIUS attribué à) L'Annonce aux bergers	Toulon	Avignon
117.	MIRADORI Luigi dit GENOVESINO L'Apparition de la Vierge au bienheureux Félix de Cantalice	Compiègne	Besançon
118.	MORAZZONE (Pier Francesco MAZZUCHELLI, dit) La résurrection de Lazare	Beauvais	Sens
119.	MORAZZONE (école de I La mort de Lucrece	Nîmes	Toulouse
120.	MONTALTO, cf. DANEDI		Dijon
121.	NOVELLI Pietro Apollon et Marsyas	Caen	Nantes
122.	NUVOLONE Carlo Francesco Histoire d'Esther (?)	Toulouse	Quimper
123.	NUVOLONE attribué à I Moïse frappant le rocher	Caen	Paris
124.	NUVOLONE attribué à I Samson et Dalila	Caen	Lyon
125.	PAOLINI Pietro Double portrait d'une mère et de sa fille	Ajaccio	Le Havre
126.	PASINELLI Lorenzo La Sainte Famille	Nantes	Grenoble
127.			Toulon
128.			Compiègne
129.			Compiègne
130.			Compiègne
131.			Compiègne
132.			Compiègne
133.			Compiègne
134.			Compiègne
135.			Compiègne
136.			Compiègne
137.			Compiègne
138.			Compiègne
139.			Compiègne
140.			Compiègne
141.			Compiègne
142.			Compiègne
143.			Compiègne
144.			Compiègne
145.			Compiègne
146.			Compiègne
147.			Compiègne
148.			Compiègne
149.			Compiègne
150.			Compiègne
151.			Compiègne
152.			Compiègne
153.			Compiègne
154.			Compiègne
155.			Compiègne
156.			Compiègne
157.			Compiègne
158.			Compiègne
159.			Compiègne
160.			Compiègne
161.			Compiègne
162.			Compiègne
163.			Compiègne
164.			Compiègne
165.			Compiègne
166.			Compiègne
167.			Compiègne
168.			Compiègne
169.			Compiègne
170.			Compiègne
171.			Compiègne
172.			Compiègne
173.			Compiègne
174.			Compiègne
175.			Compiègne
176.			Compiègne
177.			Compiègne
178.			Compiègne
179.			Compiègne
180.			Compiègne
181.			Compiègne
182.			Compiègne
183.			Compiègne
184.			Compiègne
185.			Compiègne
186.			Compiègne
187.			Compiègne
188.			Compiègne
189.			Compiègne
190.			Compiègne
191.			Compiègne
192.			Compiègne
193.			Compiègne
194.			Compiègne
195.			Compiègne
196.			Compiègne
197.			Compiègne
198.			Compiègne
199.			Compiègne
200.			Compiègne

65. FALCONE Antoine
L'Immaculée
Nantes
66. FALCONE
Le martyre de saint Sébastien
Autun
67. FENZONI Ferrau
Mise au tombeau du Christ
Poitiers
68. FETTI Domenico
Saint Augustin
Nîort
69. FETTI (atelier de)
Parabole de l'enfant prodigue
Caen
70. FETTI l'atelier de
Parabole de la perle de grand prix
Caen
71. FRANCESCHINI Balduassarè
La gloire de Louis XIV triomphe
du Temps
Versailles
72. FURINI Francesco
Saint Jean l'Évangéliste
Lyon
73. GARGIULO Domenico, dit MICCO SPADARO
Le martyre de sainte Barbe
Bourges
74. GENNARI Cesare
L'Annonciation
Villeneuve-
lès-Avignon
75. GENNARI Benedetto et Cesare
La Nativité
Villeneuve-
lès-Avignon
76. GENNARI Benedetto
L'Adoration des Mages
Villeneuve-
lès-Avignon
77. GENTILESCHI Orazio
Diane chasseresse
Nantes
78. GHERARDI Antonio
Sainte Kosalie et un saint évêque inter-
cédant pour la guérison d'un pestiféré
Ajaccio
79. GHERARDINI Melchiorre
Suzanne et les vieillards 171
Bordeaux
80. GHIRLANDI Giacinto
Le mariage de Renaud et d'Armide
Fouillesville
81. GHIRLANDI Gio:
Le bon Samaritain
Rouen
82. GHIRLANDI
L'éculement d'Hélène
Caen
83. GHIRLANDI
L'Histoire écrivant ses récits sur
le dos du temps
Brest
84. GUERCINO (Gian Francesco BARRIERI, dit)
Les auteurs de Caton d'Utique à son fils
Marseille
85. GUERCINO
Coriolan supplicié par sa mère
Caen
86. GUERCIANO
Hersilie séparé Romulus et Tatius
Paris
87. GUIDOBONO Bartolomeo
La Sainte Famille avec le petit saint
Jean-Baptiste
Nîmes
88. HEIL Eberhard, dit MONSIEUR BERNARD
Un jeune homme et une vieille femme
à la fontaine
Nice
89. LANFRANCO Giovanni
Eve nourri par le corbeau
Marseille
90. LANFRANCO
Elle demande de la nourriture à la
veuve de Sarepta
Poitiers
91. LANGETTI Giambattista
Garinus assassiné
Castres
92. LAURI
La lapidation de saint Etienne
Toulouse
93. LIPPI Lorenzo
Allégorie de la Simulation
Angers
94. LIPPI
Judith tenant la tête d'Holopherne
Narbonne
95. LISS Johann
Moïse sauvé des eaux
Lille
96. MAITRE DE L'ANNONCE AUX BERGERS
Les noces de Jacob et de Rachel
Aix
97. MANFREDI Bartolomeo
Le Christ vissant les marchands du
temple
L'bourne
Eglise Saint Jean

41. CARRACCI
Portrait de Lucio Annibal Carracci

France

(Orléans, cf. C. 1001)

42. CARRACCI Annibale
Le Flutemps
Ajaccio
43. CAROSSELLI
L'Automne
Ajaccio
44. CARRACCI Agostino
La fête champêtre (dit aussi la fête
milanaise)
Marseille
45. CARRACCI Annibale
L'Adoration des bergers
Orléans
46. CARRACCI Annibale
Paysage avec saint Jean-Baptiste
préchant
Grenoble
47. CARRACCI Ludovico
La Flagellation du Christ
Drouai
48. CARRACCI Ludovico et CAMILLO Francesco
Le martyr de saint Pierre et de saint
Paul
Rennes
49. CASIELLI Giovanni Battista, dit SPADINO
Nature morte de fruits dans un jardin
avec un perroquet
Ajaccio
50. CASTELLO Valerio
La Vierge, l'Enfant et saint Jean-
Baptiste
Nantes
51. CASTELLO
La chute de Simon le Magicien
Caen
52. CASTIGLIONE Giovanni Benedetto
L'entrée des animaux dans l'Arche
Nantes
53. CASTIGLIONE
Le Sacrifice de Noé
Nantes
54. CAVALLINI Bernardo
La Joueuse de clavicoorde
Lyon
55. CESARI Giuseppe, dit le Cavalier d'Aliphan
La victoire de Tullius Hostilius sur
les forces de Veies et de Fidènes
Caen
56. CICHIO Ludovico Carracci, dit
Le scribe de Jacob
Nancy

57. CICHIO
Le scribe de Jacob

Montpellier

58. CICHIO
L'adoration des bergers (dit...)

Ajaccio

59. CICHIO
Sainte Thérèse en prière

Chambéry

60. CODAZZI Viviano
Rue dans un paysage

Béziers

61. CODAZZI Viviano (?)
L'Arc de Titus à Rome

Nantes

62. CODAZZI Viviano (?)
Les ruines de la basilique de Manceance (?)

Nantes

63. CORTONA (Pietro BERRETTINI, dit Pietro da)
César remet Cléopâtre sur le trône
d'Egypte
Lyon

64. CORTONA
Faustulus remet Romulus et Rémus à
Larétia
Paris

65. CORIONA
La Sibylle de Tibur annonçant à Auguste
la naissance du Christ
Nancy

66. CORTONA
La Vierge et l'Enfant
Bordeaux

67. COZZA Francesco
Cléopâtre se donnant la mort
Nice

68. CRESPI Daniele
L'Annonciation
Aix

69. CURRADI Francesco
Le Triomphe de Judith
Toulouse

70. DANEDI Giovanni Stefano, dit MONTALTO
Apollon écorchant Marsyas
Rouen

71. DI PIETRI Pietro
La cessation du schisme d'Anaclet
Dijon

72. DALCI Carlo
Saint Philippe Benizzi
Brest

73. DOMENICHINO (Domenico ZAMPIERI, dit)
Portrait du cardinal Jean de Borsy
Montpellier

74. DIMENICHINO
Vieux peignant leur faux à Salam el Eye
Grenoble

MARQUETI, dit MASTIICITA

Liste des oeuvres exposées

1. ALIBANI Francesco
Apollon et Mercure ou l'Allegorie de l'Air
Fontainebleau
2. ALIBANI
Cybèle et les Saisons ou l'Allegorie de la Terre
Fontainebleau
3. ALIBANI
Le Christ servi par les anges
Grenoble
4. AKPINDO cf. CESARI
ASSERETO Gioacchino
Fiction refusant les présents d'Alexandre
Nantes
5. BACCICCO (G.B. GAULLI, dit) I
Portrait d'Emmanuel Théodore de la Tour d'Auvergne, cardinal de Bouillon
Versailles
6. BACCICCO
Joseph raconte son songe à ses frères
Ajaccio
7. BACCICCO
Joseph reconnu par ses frères
Ajaccio
8. BACCICCO
La querelle d'Achille et d'Agamemnon
Beauvais
9. BACCICCO
Apothéose de saint Pierre
Ajaccio
10. BADALOCCHIO Sisto
Mars et Venus
Rouen
11. BAGLIONE Giovanni
Apollon
Arras
12. BAGLIONE
Calliope
Arras
13. BAGLIONE
Clio
Arras
14. BAGLIONE
Enate
Arras
15. BAGLIONE
Euterpe
Arras
16. BAGLIONE
Polymnie
Nîmes
17. BAGLIONE
Thalie
Arras
18. BAGLIONE
Terpsichore
Arras
19. BAGLIONE
Uranie
Arras
20. BASSANO Leandro (Leandro da PONTE, dit) I
Pénélope défaisant son ouvrage (71)
Rennes
21. BEINASCHI
Josué arrêtant le soleil
Nantes
22. BERENTZ Christian et BRANDI Giacinto
L'Automne
Nantes
23. TAMM Franz Werner et GAULLI Giovanni Battista
Le Printemps
Nantes
24. BERNINI Gian Lorenzo
Autoportrait
Montpellier
25. BONDINI
La Vierge de Lorette apparaissant à saint Jean l'Evangeliste, saint Barthelemy et saint Jacques le Majeur
Toulouse
26. BURRINI
BRANDI cf. BERENTZ et BRANDI
Joseph expliquant les songes dans la prison
Noyon
27. CAGNACCI
Allegorie de la "Vanitas" et de la pénitence
Amiens
28. CAGNACCI Guido
Lucrece
Lyon
29. CAIRO Francesco
Mariage mystique de sainte Catherine
Toulouse
30. CARAVAGGIO /M.A. MERISI, dit) I
Flagellation du Christ
Rouen