

Sénat

Ministère de la Culture et de la Francophonie - Réunion des musées nationaux

Ville de Nantes

**PEINTURES ITALIENNES  
DU MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS DE  
NANTES**

**4 février - 16 avril 1995**

**Musée du Luxembourg  
19, rue de Vaugirard  
75006 Paris**



# SOMMAIRE

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES	p. 3
COMMUNIQUÉ	p. 4
BIOGRAPHIE DE FRANCOIS CACAULT	p. 6
LE GOÛT DE CACAULT	p. 8
EXTRAITS DE NOTICES D'OEUVRES SÉLECTIONNÉES	p. 10
LISTE DES OEUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION	p. 19
LISTE DES OEUVRES DISPONIBLES POUR LA PRESSE	p. 28



## RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

**Horaires** : ouvert tous les jours sauf le lundi de 11h à 18h, le jeudi jusqu'à 21h

**Prix d'entrée** : 31F, tarif réduit et mardi : 21F

**Visites de groupes, visites-conférences** : renseignements et réservations au 40 13 46 46, service des visites-conférences de la Réunion des musées nationaux

**Commissaire général** : Henry-Claude Cousseau, conservateur général du Patrimoine, chef de l'Inspection générale des musées de France, ancien directeur des musées de Nantes

**Commissaire** : Béatrice Sarrazin, conservateur du Patrimoine, service de restauration des musées de France, ancien conservateur au musée des Beaux-Arts de Nantes

**Publications** : *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes* par Béatrice Sarrazin, 424 pages, 77 illustrations couleur, 405 illustrations N/B, 390 F, coédition Ville de Nantes/RMN  
Petit Journal, 16 pages, 15 F

**Métro** : Luxembourg ou Saint-Sulpice

**Contacts** :

Réunion des musées nationaux

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Florence Le Moing, Annick Duboscq, presse

Tél : (1) 40 13 48 49



# COMMUNIQUÉ

*Cette exposition a été organisée avec le concours de la Ville de Nantes.*

Né à Nantes en 1743, François Cacault, diplomate, effectue sa carrière à travers l'Europe, principalement en Italie. Amateur éclairé, il constitue une vaste collection de peintures italiennes, mais aussi françaises et nordiques. Pour l'abriter, il fit construire un musée à Clisson, près de Nantes.

En 1810, la Ville de Nantes acquiert cette collection, qui comprend alors 1155 tableaux, 64 sculptures et plus de 10 000 estampes. En 1831, après l'ouverture d'un premier musée trop exigü, on décide de procéder à la vente d'environ quatre cents tableaux de la collection Cacault considérés comme "de peu de mérite" ou "dégradés", parmi lesquels probablement un certain nombre de tableaux italiens !

A cette époque, la Ville préfère enrichir ses collections en orientant ses acquisitions dans le domaine contemporain. Elle fait cependant quelques achats italiens, en particulier un Pannini et le *Portrait de Lucia Vertova Agosti* de Moroni ; le musée bénéficie également de quelques dons et legs.

Au XXème siècle, une dizaine d'oeuvres italiennes entrent dans les collections par dons, par legs ou, récemment, par l'acquisition de deux oeuvres prestigieuses : la *Diane chasseresse* d'Orazio Gentileschi et la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth* attribuée à Annibale Carrache.

Fidèle à cette tradition, le musée des Beaux-Arts s'attache aujourd'hui à présenter aussi les oeuvres d'artistes italiens contemporains.

Le *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes* (du XIIIème au XVIIIème siècle) a été réalisé et publié au printemps dernier. A cette occasion, une exposition de 150 tableaux a été organisée dans les salles du musée récemment rénové ; 60 peintures sorties des réserves et restaurées ont alors été présentées pour la première fois au public, aux côtés de chefs-d'oeuvre bien connus de Pérugin, Tintoret, Guido Reni ...

Pour cette exposition au musée du Luxembourg, seules les plus belles toiles des Seicento et Settecento ont été retenues, soit 70 oeuvres, parmi lesquelles : *Jésus discutant avec les docteurs* du Maître de l'Annonce aux bergers, la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth* attribuée à Carrache, le *Saint Jean-Baptiste* de Guido Reni, *L'ange gardien* de Maratta, un *Chevalier croisé* de Canova ...

Si cette exposition présente des oeuvres italiennes du musée ne faisant pas partie de la collection Cacault, elle n'en conserve pas moins l'empreinte du goût de ce grand collectionneur du siècle des Lumières.





L'accrochage propose une double approche :

- Une approche thématique autour de l'un des grands courants du XVII<sup>ème</sup> siècle : le naturalisme. Les séjours de Caravage à Naples en 1607 et 1609 favorisent l'essor de ce courant dans cette ville. Filippo Vitale et le Maître de l'Annonce aux bergers (dont l'identité n'a toujours pas été percée à jour) montrent ainsi un même goût pour les recherches sur la lumière, pour les cadrages à mi-corps et pour une nouvelle conception de la représentation du fait religieux. Dans la dernière salle, un ensemble de natures mortes romaines et napolitaines et de paysages (paysages tourmentés de Salvatore Rosa, ruines de Codazzi, *vedute* de Panini ...) complète ce panorama.

- Une approche géographique, les oeuvres étant regroupées par écoles. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, les grands centres de création artistique sont, en Italie : Gênes, sensible à l'influence flamande (Giovanni Benedetto Castiglione, Bernardo Strozzi, Valerio Castello ...), Venise, très éclectique (Girolamo Forabosco, Pietro Della Vecchia ...), Bologne, où s'élaborent et se développent les premières formes du classicisme (les Carrache, Guido Reni ...), et bien sûr Rome, qui oscille longtemps entre baroque et classicisme (Pierre de Cortone, Carlo Maratta...).

Par ailleurs, on trouvera dans l'exposition un certain nombre d'esquisses, mode d'expression très apprécié au XVIII<sup>ème</sup> siècle - Diderot y voyait "l'âme qui se répand librement sur la toile".



# BIOGRAPHIE DE FRANCOIS CACAULT

1743

Naissance à Nantes de François Cacaault, fils aîné d'un maître faïencier, paveur en chef de la ville et arpenteur, auteur du plan de Nantes de 1755.

1761

Elève à l'Ecole militaire de Paris.

1764

Professeur de fortifications à l'Ecole militaire.

1769-1772

Voyage en Allemagne, où il fréquente les milieux littéraires, en Suisse, en Hollande et en Angleterre.

1775-1785

Au service du maréchal de Lussan, marquis d'Aubeterre, commandant en chef de Bretagne.

1785-juin 1792

A Naples, secrétaire de l'ambassadeur de France, le baron de Talleyrand-Périgord, auprès de la cour des Deux-Siciles, en remplacement de Vivant Denon.

Décembre 1792

Suspecté de modération à l'égard des immigrés, il est rappelé à Paris

Janvier 1793

Chargé d'une mission auprès du pape Pie VI pour sauvegarder les intérêts français, après l'assassinat à Rome de Hugou de Basville, secrétaire de légation à Naples.

28 février 1793

Arrivée à Florence, où il doit s'arrêter. Il y séjourne trois ans, pendant lesquels il s'occupe du rapatriement et des indemnités des

artistes chassés de Rome (parmi lesquels son frère Pierre, les frères Sablet, Frédéric Lemot ..).

Il obtient que le grand duc de Toscane quitte la coalition anti-française.

Il joue un rôle d'informateur auprès de l'armée de Bonaparte pendant la campagne d'Italie.

5 mars 1793

Propose à la Convention que le gouvernement octroie une bourse aux artistes chassés d'Italie et les affecte chacun dans un département pour y enseigner et y travailler.

Continue à accroître sa collection.

Été 1796

Se rend à Rome pour veiller à l'exécution de l'armistice de Bologne, signé le 23 juin et qui oblige le pape à verser à la France trente millions et à livrer 500 manuscrits, 100 statues, tableaux et objets d'art.

Fait de nombreuses acquisitions d'oeuvres d'art, en particulier chez le brocanteur Corazetto, place Navone.

Charge son frère d'acquérir des biens dans la région clissonnaise afin d'y créer un musée.

19 février 1798

Après un nouveau conflit entre la France et le pape, qui refusait de retirer sa condamnation de la Constitution civile du clergé - signature du traité de Tolentino -, Cacaault est chargé de veiller à son application : 1600 buffles et chevaux et 5 convois d'oeuvres d'art sont livrés à la France.



Mars 1798  
Nommé ambassadeur à Florence.

Avril 1798  
Rappelé en France, car jugé trop modéré avec le pape.

16 avril 1798  
Elu député de la Loire-Inférieure.

9 novembre 1798  
Prend parti pour Bonaparte lors du coup d'État du 18 brumaire.

Décembre 1799  
Nommé membre du Corps législatif.

28 février 1801  
Démissionne de son poste de député pour aller à Rome auprès du pape Pie VII négocier le futur Concordat.

8 avril 1801  
Arrivé à Rome, il doit y défendre les intérêts de la France et il est chargé de la surveillance de l'Académie de France et de son transfert du Palais Mancini à la Villa Médicis.

Juillet 1801  
Signature du Concordat rétablissant la paix religieuse.

Avril 1802  
Proclamation du Concordat.  
Cacault est nommé ambassadeur à Rome - il y séjourne un an, rencontrant de nombreux artistes, en particulier les sculpteurs Canova et Maximilien Laboureur.

Eté 1803  
Remplacé à son poste d'ambassadeur par le cardinal Fesch.

10 septembre 1803  
Arrivée à Paris.  
Nommé commandeur de la Légion d'Honneur.

13 décembre 1803  
Nommé président du Collège électoral de la Loire-Inférieure.

1804  
Reçu membre de la Société académique de Nantes.

27 mars 1804  
Elu sénateur de la Loire-Inférieure.

Printemps 1805  
S'installe à Clisson dans son musée.

Eté 1805  
Invite Frédéric Lemot à Clisson, qui achète la Garenne.

10 octobre 1805  
Meurt à Clisson.

1806  
Erection d'un obélisque commémoratif sur le pont construit sur la Sanguèse, entre Clisson et Le Pallet.

27 janvier 1810  
La collection est acquise par la ville de Nantes.



# LE GOÛT DE CACAULT

Le sentiment esthétique chez un grand collectionneur  
du temps des Lumières

Une des grandes originalités de la collection Cacault par rapport aux collections de Murat, de Lucien Bonaparte, du Maréchal Soult ou de Fesch, est précisément d'être à cheval sur deux époques : elle commence aux temps des collections d'amateurs du siècle des Lumières, lorsque se forment, à côté des collections des princes, les premières et modestes collections "bourgeoises" ; elle s'achève dans le grand remue-ménage des guerres napoléoniennes, qui permet aux hauts fonctionnaires de l'Empire de se constituer d'imposantes collections. Il en résulte que les acquisitions de Cacault, pendant toute la première partie de la formation de sa collection, se déroulèrent dans un marché fermé, défavorable aux acheteurs.

A titre personnel, Cacault reste attaché aux valeurs qu'un Vasari, puis un Bellori ont prônées. Bon nombre des copies qu'il a acquises en témoignent : celles peintes d'après la *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci, d'après la *Charité* d'Andrea del Sarto et surtout la dizaine de copies d'après Raphaël. Aux côtés des grands noms de la Renaissance italienne, figurent aussi des tableaux des Bolognais du Seicento, acquises le plus souvent comme des oeuvres originales des Carrache (maintenant données à Maratta), de Guido Reni (dont il possède une dizaine de copies) et de Guerchin (maintenant attribuées à Guarino) ... On peut facilement imaginer qu'un tel choix était justifié par un désir de voir figurer dans la collection, les noms des grands maîtres du classicisme, et qu'à défaut des originaux, il se contenta de copies.

Mais Cacault, en homme du XVIIIème siècle, n'en demeure pas moins sensible à la leçon de Roger de Piles qui a remis à l'honneur le colorisme de la peinture vénitienne. Il a une prédilection là-aussi pour les artistes célèbres qu'il a souvent du mal à reconnaître, d'où les nombreuses confusions que l'on note dans les inventaires : une esquisse de Michieli, prise pour un Tintoret, alors qu'un portrait de ce dernier passe pour un Titien ; de nombreuses copies d'après les Bassan et d'après Véronèse (en particulier, *Les Noces de Cana*). [...].

Une hiérarchie des valeurs se précise : au sommet des arts, la sculpture ; au pinacle des époques, l'Antiquité ; puis Raphaël et les grands maîtres du XVIème siècle : Léonard, Lotto et Andrea del Sarto ; enfin, les Carrache ... Hiérarchie sans surprise, car expression d'un certain goût, et à travers lui, d'une certaine conception de l'existence.

La construction néo-classique du Beau idéal s'accordait mal cependant avec un autre concept, lui aussi fort à la mode, celui de Nature. Concept bien ambigu ... Si on avait compris sous ce terme le milieu dans lequel vit l'homme, son "paysage", il n'aurait pas été trop difficile d'accorder les concepts. Mais en lui donnant la plus large acception et en l'opposant à l'idée de culture, on créait un conflit à la résolution duquel les philosophes du XIXème siècle consacreront beaucoup d'efforts. Personne pourtant, au XVIIIème siècle, parce que c'était un siècle pragmatique et que les contradictions ne l'effrayaient guère, ne s'inquiéta trop de cette difficulté. Cacault encore moins que tout





autre. Parce que lui-même était homme d'action plus que de réflexion, il s'accommodera fort bien de ces divergences, qui laisseront dans sa collection des traces qu'il est passionnant d'analyser. [...].

Ce goût décidé pour le naturel voire la Nature peut expliquer la présence dans la collection de Cacault de tant de tableaux qui pourraient sembler s'accorder assez mal avec la hiérarchie esthétique du goût néo-classique... et qui témoignent de l'originalité et de l'éclectisme des goûts de Cacault. Pour qui souhaiterait se limiter à l'étude des différentes formes que peut revêtir le naturalisme, la collection Cacault offre un éventail presque complet de possibilités tant italiennes que nordiques ou françaises : on ne peut pas omettre de mentionner l'acquisition des trois oeuvres de Georges de La Tour, du *Repas d'Emmaüs* attribué à Tournier ou des deux Stomer. Les exemples italiens ne manquent pas : scènes religieuses ténébristes de Vitale, du Maître de l'Annonce aux bergers, de Gavasetti ou d'Assereto ; anachorètes, mendiants cadés à mi-corps, jeunes gens des rues de Keil ; natures mortes romaines ou poissons de Recco. [...].

Cacault fut aussi un amateur de Primitifs, c'est-à-dire dans le langage de l'époque, l'art de la période qui sépare les deux pôles du Beau idéal, l'art gréco-latin et les grands maîtres du Cinquecento.[...]. La convergence apparemment paradoxale qui s'établit alors entre l'esthétique néo-classique et le goût pour le Moyen-Age s'explique en fait à la fois par le refus des facilités du Baroque, de la licence du Rococo, et par le désir de retrouver dans le passé les vestiges des valeurs nouvellement réhabilitées : pureté, simplicité et clarté. [...].

L'estimation de 1808 fait état de vingt-six "anciens tableaux très précieux de l'origine de la peinture", qui correspondent aux oeuvres peintes sur fond doré ou faisant perdurer certains traits "archaïques" en plein XVIème siècle, comme les peintures de Madonnieri. Certains des chefs-d'oeuvre de la collection appartiennent à cet ensemble du Trecento et du Quattrocento : pour ne citer que le Maître de Bigallo, Daddi, Sano di Pietro, Tura et Pérugin. [...].

En cherchant à préciser les fondements de la passion de François Cacault pour l'art, nous avons vu combien cette dernière s'enracinait dans un espace et dans un temps précis, l'Europe de la deuxième moitié du XVIIIème siècle. Pour qui s'attache à retracer la fortune critique des oeuvres d'art à travers le regard que le public, les érudits, les collectionneurs ont porté sur elles, la collection italienne du musée de Nantes offre donc une occasion particulièrement favorable d'analyser les formes que pouvait revêtir le sentiment esthétique chez un grand collectionneur du temps des Lumières.

Béatrice Sarrazin

Extraits de l'introduction du *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes.*



## EXTRAITS DE NOTICES D'OEUVRES SÉLECTIONNÉES

GIOACCHINO ASSERETO  
Gênes, 1600 - id. 1649

### *Phocion refusant les présents d'Alexandre*

Toile. H. 1,82 m ; L. 2,19 m.  
Collection Cacault.

\*A Nantes, dans le musée de la ville, une grande toile en largeur avec *Phocion qui refuse les présents d'Alexandre*, attribuée au Guerchin, est encore une oeuvre de la maturité d'Assereto. A cinq années de distance, me réapparaissent les verts acier, les violets éparpillés dans la scène, dont, je ne sais pas pourquoi, j'ai un souvenir marin, peut-être pour la grande fréquence des tons à l'allure sous-marine. Je me souviens d'une vieille à gauche, brossée à grands traits ; les lumières d'une cuirasse verdâtre ; et, à droite, un petit noir indicible qui s'avance portant un grand vase vert-azur que dans le domaine de la peinture, personne au monde, pas même Phocion, ne voudrait refuser\*.

C'est grâce à ces quelques lignes écrites par Longhi que le tableau Cacault retrouve en 1926 son auteur. Considéré comme de l'école lombarde, classé à l'école française (Louis Chéron et François Perrier), il était, depuis le catalogue de 1854, attribué au Guerchin.

Longhi le situe à la toute fin de la carrière de l'artiste, dans les années 1640-1649, à un moment où le Génois maîtrise tout à la fois la leçon du Caravage, revue par Gianbattista Langetti, Giovanni Andrea et Orazio de Ferrari. [...]. Le thème des philosophes a particulièrement séduit Asseretto. [...]. [II] n'hésite pas à mettre en scène le drame dans son contenu historique tout autant que moral. Il ne choisit pas d'évoquer les funérailles de Phocion ou le transport de ses cendres par sa veuve comme le fait Poussin dans les peintures datées de 1648, ni même la mort de Phocion, mais plutôt le moment où Phocion reçoit dans la simplicité de son logement les émissaires envoyés par Alexandre, alors qu'il se prépare à tirer de

l'eau du puits pour se laver les pieds et que sa femme pétrit le pain [...]. Exemple de probité et de désintéressement, Phocion refuse les présents d'orfèvrerie, vase et plateau rutilants, qui lui sont offerts. Il est condamné à mort par ses concitoyens et boit la ciguë en 317 avant J. C. Les frères Cacault avaient donné une interprétation erronée du sujet, y reconnaissant l'histoire de Pyrrhus.

Le jeu des gestes - retenus pour Phocion, incitateurs pour les émissaires du roi - et les regards chargés pour l'un d'abnégation et de gravité, et pour les autres d'étonnement, soutiennent le propos moral.

Le *Phocion* présente une des dernières manifestations du naturalisme à Gênes : la sobriété de la mise en page, l'ambition du format monumental, la fluidité de la pâte et la richesse des tons sourds attestent l'apogée stylistique d'Assereto, à la fin de sa vie.

Une autre version est signalée par Brejon (1983) dans une collection privée génoise. [...].

BACICCIO  
(GIOVANNI BATTISTA GAULLI, dit)  
Gênes, 1639 - Rome, 1709

### *Martyre de sainte Agnès*

Toile. H. 0,47 m ; L. 0,345 m.  
Collection Cacault.

Avec raison, l'auteur de l'estimation de la collection Cacault établie en 1808 avait reconnu dans cette petite esquisse la main de Gaulli. [...].

Le thème tiré de la martyrologie de sainte Agnès sert de prétexte au déploiement d'une scène théâtrale où aucun élément suggérant le pathos n'est oublié : un décor imprégné par l'antique, temple et piédestal sur lequel siège le préfet romain Symphronius et une héroïne, au premier plan, offerte en sacrifice. Le moment retenu ici est tout entier centré sur l'événement miraculeux, sur le retrait des flammes et sur l'extase de la sainte qui



reçoit de deux angelots les attributs du martyr, la palme et la couronne.

Enggass (1954) date ce *bozzetto* - vraisemblablement étude pour un tableau d'autel qui n'a pas été exécuté - de la toute dernière manière de l'artiste, entre 1700 et 1709, lorsque ce dernier se montre sensible à un certain académisme, déjà développé dans la *Générosité de Scipion*. Typiques de cette période s'avèrent le goût pour les plis franchement cassés, tels ceux du vêtement de la sainte et du préfet, le recours à une gamme colorée moins intense et plus restreinte, qui s'affirme dans les visages décolorés des protagonistes féminins, et l'apposition côte à côte de deux teintes très différentes qui accentuent les contrastes entre ombre et lumière. Synthèse de réminiscences poussinesques, comme le soldat au centre de la composition, et de formules déjà employées auparavant par Gaulli, comme la pose légèrement de trois quarts de la femme à l'extrême gauche, cette composition permet d'illustrer cette étroite relation entre l'art de Bernin et celui de Baciccio.

Enggass porte un jugement négatif sur ce petit tableau qu'il qualifie de plutôt médiocre. C'est ne pas tenir compte de la restauration tout à fait abusive qu'il a subie. [...].

ANGELO CAROSELLI  
(attribué à)  
Rome, 1585 - id., 1652

### *Sainte Catherine d'Alexandrie*

Toile. H. 0,63 m ; L. 0,48 m.  
Collection Cacault.

Dans l'inventaire dressé sur les indications de François Cacault, cette peinture reçut le nom de Dosso Dossi. [...]. Voss (1924) le premier la donna à Angelo Caroselli. Cet artiste romain se forgea une réputation de "faussaire", liée à la facilité avec laquelle il copia et imita les grands maîtres du Cinquecento. Cette activité se ressent dans son oeuvre qui, tout en s'imprégnant du courant caravagesque, s'en distingue par plus d'un trait : coloris chatoyant qui rappelle la palette d'un Titien, composition formelle qui se rattache à la leçon de Raphaël ... Le tableau Cacault fait bien la synthèse de tous ces courants et l'on

comprend facilement pourquoi il a porté toutes ces attributions du XVIème siècle. Il est à rapprocher des autres figures féminines à mi-corps dont les traits du visage, souvent modelés par la lumière, sont à la fois élégants et robustes comme la *Vanité* de la collection Longhi, à Florence.

Tout aussi énigmatique aurait pu paraître la représentation de cette jeune femme qui trace avec l'index de la main gauche une inscription, "Mis apo ol", sur une stèle que surmonte une couronne de lauriers. D'autres détails comme les camées qui ornent la coiffure et la fibule qui retient le vêtement du personnage pourraient aller dans le sens d'une interprétation païenne du sujet, s'il n'y avait pas à droite un morceau de la roue, allusion au supplice auquel a survécu Catherine d'Alexandrie, suivant la *Légende dorée*. Pourtant, Ottani (1965) l'a retenue parmi la série des figures étranges, tirées du répertoire philosophique et ésotérique, telles les Magiciennes, les Sibylles, les Vanités.

Reconstruire le parcours chronologique de Caroselli au travers de ces oeuvres tient de l'impossible, les modèles se répétant, sans grand changement, sur plus de trente ans. De toute façon, une seule peinture de cet artiste est datée, la *Messe de saint Grégoire*, 1631 ( Rome, Santa Francesca Romana).

ANNIBALE (?) CARRACHE (CARRACCI)  
Bologne, 1560 - Rome, 1609

### *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth*

Toile. H. 1,00 m ; L. 0,755 m.

La *Sainte Famille*, récemment venue enrichir les collections du musée, pose le difficile problème des débuts d'Annibale et de Ludovico Carracci (1555-1619) à Bologne. Les deux cousins développent, entre 1580 et 1585, une sorte de mimétisme stylistique ; ils participent d'ailleurs aux mêmes chantiers, comme celui du Palazzo Fava. Pourtant, il existe quelques jalons sûrs qui ponctuent la carrière d'Annibale jeune : la *Crucifixion*, le *Baptême du Christ*, la *Piété*. Les débuts de Ludovico - avant la *Chute de saint Paul* ou la *Madone des Bargellini*, 1588 - restent en revanche plus énigmatiques.



Ainsi, la *Saint Famille* de Nantes rejoint le lot des oeuvres attribuées par les historiens à l'un ou à l'autre des deux artistes. Elle est proche d'un des maillons fondamentaux dans la tentative de reconstruction de leur oeuvre respective. [...].

La *Sainte Famille* se situe à un moment où l'artiste, quel qu'il soit, en quête de ses premiers moyens artistiques, se montre sensible au naturalisme de Passaroti et au maniérisme de Prospero Fontana, perceptible dans la figure enturbannée de sainte Anne, tout en se tournant vers les grands maîtres du Cinquecento : Corrège mais aussi Titien. Le rapprochement de la tête de la Madone avec celle de *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Titien s'impose : même arrogance dans le regard, même arcade sourcilière fortement soulignée, même nez pointu. Carrache à l'instar de Titien traite le visage de la sainte comme un portrait. L'examen en laboratoire a dévoilé, sous la tête de la Vierge, la première idée du peintre qui avait été de dessiner un visage aux traits plus doux et moins caractérisés, penché légèrement en avant. [...].

Ce tableau présente un état de surface défectueux : usures sur le visage de l'Enfant Jésus, repeints sur la tête de la Madone et sur son vêtement.

NICCOLO CODAZZI (attribué à)  
Naples, vers 1648 - Gênes, 1693

*L'Arc de Titus à Rome* (pendant des  
*Ruines de la basilique de Constantin*)

Toile. H. 0,725 m ; L. 0,965 m.  
Collection Cacault.

Benoist (1953) précisait le traditionnel classement de ces deux *vedute* à l'école française du XVIII<sup>ème</sup> siècle en avançant le nom de Valenciennes, artiste qui s'emploie à transcrire la luminosité des paysages romains à la fin du Settecento. Brejon (1988 - 1989), le premier, les a publiées sous le nom de Viviano Codazzi, idée qu'avaient aussi suggérée Souviron et Spinosa (1987), qui les trouvaient de très belle qualité.

Lors de son séjour romain, à partir de 1647, et ce jusqu'à sa mort, Codazzi a peint à plusieurs reprises ce thème de l'arc de Titus et des jardins Farnèse. La version

du château de Prague comprend en plus une colonnade corinthienne sur la droite, en réalité absente des lieux. Il existe également une version à Graz, parfois considérée comme de la période napolitaine. On peut encore citer les peintures de Pérouse et celle de Rome qui constitue une de ses dernières oeuvres.

Dans le tableau de Nantes, l'artiste a peint l'arc de Titus, l'aile du couvent de Santa Francesca Romana (aujourd'hui détruite), le campanile de l'église de Santa Francesca Romana et les jardins Farnèse. Aucune figure ne peuple ces *vedute*, alors que les autres versions sont habitées par des figurines, en général peintes dans un deuxième temps par un *figurista*. Il n'existe que peu d'exemples de *vedute* vides de personnages.

Marshall (1993) donne les deux tableaux non à Viviano Codazzi, mais à son fils Niccolò, hypothèse que Chiarini (1992) a aussi retenue. Niccolò, dont la carrière se déroule principalement à Gênes, après un bref séjour en France, suit l'enseignement de son père à tel point qu'il est difficile de distinguer son oeuvre de celle de Viviano. Selon Marshall, Niccolò a pris ici pour modèle un dessin de Breenbergh, conservé à l'Albertina de Vienne. Le style de l'artiste se reconnaît dans le traitement sommaire des architectures et dans les feuillages qui émergent de l'ombre, ce qui permet de dater les deux oeuvres des années 1685, pendant la période génoise.

Enfin, on ne peut que signaler l'étrange mention manuscrite que l'on trouve au revers du tableau : "*M. Studio*".

GIACOMO FARELLI (attribué à)  
Rome, 1624 - Naples, 1701

*Déploration sur le corps du Christ*

Toile. H. 0,96 m ; L. 1,35 m.  
Collection Cacault.

La *Déploration du Christ* était, certes, donnée par les auteurs des anciens catalogues du musée à Ludovic Carrache, comme il est indiqué dans le catalogue de l'exposition de Marseille, 1988-1989, mais les premiers inventaires manuscrits de la collection Cacault indiquaient une attribution au caravagesque hollandais, Gérard Honthorst (1590 - 1656), retenue encore par Saint-Georges (1858), et qu'il





est intéressant de relever. Spinosa (1987) suggère, avec prudence, le nom de Giacomo Farelli. Loire (1988-1989), qui retient cette hypothèse, souligne en effet des points communs entre l'oeuvre de Farelli et le tableau Cacault : le raccourci habile et saisissant dont l'artiste a su déjà se montrer maître dans le premier plan de *San Gaetano intercède pour la peste* de 1656 - De Dominici (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1742) souligne sa connaissance du corps humain-, les doigts subtilement déliés et définis par un jeu d'ombre et de lumière, le contraste dans le traitement des parties du visage, la ligne marquée des contours ou les types physiques semblables à ceux du *Massacre des innocents*. Cette attribution lui permet d'introduire dans le corpus de l'artiste le *Saint Sébastien* connu aussi par une gravure. Ces peintures qui révélaient vraisemblablement une empreinte forte du caravagisme seraient à placer aux tout débuts de la carrière de l'artiste, encore très mal connu.

Pourtant, la critique n'est pas unanime : Ferrari (1989) ne reconnaît pas le style de Farelli. De même, Pavone (1989-1990) retire de l'oeuvre du peintre ce tableau, qui ne présente pas les traits typiques de Farelli - formes soulignées et modulées suivant un rythme de clair-obscur bien défini -, sans pour autant proposer un autre nom.

**MAÎTRE DE L'ANNONCE AUX BERGERS**  
Actif à Naples de la troisième à la cinquième décennie du XVII<sup>ème</sup> siècle

### *Jésus parmi les docteurs*

Toile. H. 0,975 m ; L. 1,275 m.  
Collection Cacault.

Les critiques du XIX<sup>ème</sup> siècle ont été fort sensibles à cette maîtrise dans la transcription naturaliste du fait divin - soulignée par les frères Cacault - que l'artiste possède au plus haut point, tout en ne pouvant pas s'empêcher de dénigrer ce réalisme exacerbé qui leur semblait propre à la manière de Ribera. [...].

Le sujet illustre l'épisode de l'enfance du Christ au cours duquel ce dernier affirme son autorité naissante dans la difficile querelle théologique qui l'oppose aux docteurs dans le lieu le plus sacré qui soit,

le temple. De cette dispute - la plus "inquiète" de celles peintes par le Maître, selon De Maio - l'artiste retient un échange intense entre deux personnages, un vieillard au visage buriné par l'âge et un jeune garçon sorti des rues napolitaines. Aucune concession à l'anecdote, ni au décor, mais une vision humanisée du fait religieux où l'intensité des regards et la démonstration implicite des gestes conduisent à interpréter la scène dans un sens sacré : aux textes soulignés du doigt par le prêtre, Jésus oppose une argumentation solide qu'il énumère point par point. Le Maître de l'Annonce aux bergers a recours à un réalisme brutal : rusticité des vêtements et visages grimaçants des autres docteurs, que sert une matière picturale épaisse.

CARLO MARATTA (attribué à)  
Camerano, dans les Marches, 1625 -  
Rome, 1713

### *L'Ange gardien*

Toile. H. 1,02 m ; L. 0,81 m.  
Collection Cacault.

On rapproche inévitablement ce tableau de *L'Ange gardien* d'Andrea Sacchi (1599-1661), conservé à la cathédrale de Rieti. Bien que la composition de Nantes soit différente, et qu'elle se déploie dans le sens inverse avec le démon à droite et l'ange à gauche, elle n'en demeure pas moins une interprétation du schéma à trois personnages présents dans le tableau de Sacchi. Le drame qui se joue entre le démon, l'enfant terrorisé et l'ange doux et paisible se manifeste à travers les expressions prononcées des personnages, les gestes et les regards qui nouent l'intrigue en suivant un mode narratif plus proche du récit classique que de l'épopée baroque. [...].

Sutherland Harris (1993) et Schleier (1993) proposent ici comme auteur non pas le maître, mais son brillant élève, Carlo Maratta. Ce dernier rentré jeune dans l'atelier de Sacchi y demeure jusqu'à sa mort en 1661. Il reste très lié à ses débuts à la manière de Sacchi, comme le montrent les fresques de San Giovanni in Fonte, à Rome, peintes d'après les cartons du maître. Le tableau de Nantes est à situer dans ces années 1650, encore très



mal connues. Il peut être rapproché de la *pala* de Monterotondo et selon Schleier de la *Prédication de saint Jean-Baptiste*. Rudolph (1993) note quelques beaux détails, comme la main droite de l'ange, les drapés aux plis cassés, la figure du diable, qui l'incitent à dater l'oeuvre des débuts de Maratta, vers 1655. En revanche, certaines maladresses, comme l'expression caricaturale de l'enfant ou la forme des nuages, pourraient témoigner d'une autre main, celle d'un condisciple de Maratta dans l'atelier de Sacchi.

Le souci de clarté dans la composition, les effets de profondeur spatiale donnée par des diagonales, l'intensité de la couleur sont des moyens tout autant utilisés par Sacchi que par Maratta. Ce dernier choisit ici de se concentrer sur l'épisode lui-même sans concession au décor ; il construit l'espace par des masses solides et de vives plages colorées, comme le bleu saturé ou le brun rougi par le feu des forces du mal. Maratta ne s'est pas encore tourné vers les maîtres bolonais de la première moitié du XVIIIème siècle, Lanfranco ou l'Albane - comme il sera tenté de la faire après 1653-1655. Pourtant, on retrouve, en 1660, dans la peinture de *Sainte Rosalie et les pestiférés* un ange doté de grandes ailes à l'image de *L'Ange gardien*.

GUIDO RENI

Bologne, 1575 - id., 1642

### *Saint Jean-Baptiste*

Toile. H. 1,57 m ; L. 1,13 m.

Il faut reconnaître que la critique du XXème siècle n'a pas donné à ce tableau la place qu'il méritait. Peut-être son thème si souvent traité par Guido Reni est-il la cause de ce manque d'attention. Car ce n'est qu'en 1954 que Longhi le redécouvre et le fait présenter à l'exposition de Bologne, grâce à laquelle il retrouve ses lettres de noblesse. Pourtant, le *Saint Jean-Baptiste* fut très apprécié au XVIIIème siècle [...].

Les commentateurs de l'époque firent l'éloge de notre *Saint Jean-Baptiste* ; les artistes le copièrent. Ainsi, Lépicié (1754) en fait une description à la fois élogieuse et sensible : "La figure du s. Jean paroît de relief ; ce n'est point une figure peinte, c'est la Nature même. La vérité de la

couleur fait illusion, et Le Guide a parfaitement exprimé par le coulant des contours, le caractère de dessein d'un jeune homme". Il servit de modèle au tableau de même sujet peint par Boucher, conservé au Minneapolis Institute of Arts, qui reprend cette typologie du jeune éphèbe accompagné de l'agneau - animal vivant et non symbole passif - et ce sens harmonieux de la nature à l'image de Dieu. Une copie sous le nom de Natoire se trouve au musée de Nîmes.

La faveur dont bénéficia *Saint Jean-Baptiste* se mesure aussi au nombre de graveurs qui diffusèrent son image : Nicolas Bazin ; Pierre Daret (inversé) ; Scott (inversé) ; Farjat (Pepper, 1984). Une gravure inversée et d'interprétation naïve nous est signalée par Loire (1990)[...].

Le tableau a été agrandi par trois bandes, deux sur les côtés et trois sur la partie supérieure. La gravure de Bazin, datée 1690, montre que la peinture n'avait pas encore reçu, à cette date, ces modifications malencontreuses qui nuisent au cadrage serré que Reni avait conçu, à ras du coude du saint et mi-corps de l'agneau.

Pepper (1988) retenait le tableau de Nantes comme un des exemples significatifs des années 1624-1625, à un moment où l'artiste sait conjuguer la simplicité de la composition et une exécution délicate et raffinée, particulièrement sensible dans le rendu moelleux de la peau de bête dont est ceint Jean-Baptiste et le pelage du mouton. Pourtant ce spécialiste revient à une datation entre 1630 et 1635. Gnudi et Cavalli (1955) avaient déjà proposé une datation de l'oeuvre autour de 1630, en la rapprochant du chef-d'oeuvre de l'artiste, la "pala" de la peste. Ils relèvent l'accord parfait entre art et nature, le frémissement de vie qui parcourt la scène, la beauté de l'échappée sylvestre qui rappelle le paysage de *la Vierge à l'Enfant avec saint François et sainte Catherine*. Le jeune saint, plus qu'un berger d'Arcadie, évoque la réalité pastorale quotidienne.

Guido Reni a traité avec prédilection le thème de ces saints aux traits purs, représentés le torse nu et campés dans une nature paisible : que ce soit *Jean-Baptiste* ou que ce soit *Sébastien*, ils deviennent porteurs des idéaux de beauté parfaite. Notre tableau, tout en s'inscrivant aux côtés des autres représentations de



saint Jean-Baptiste, reflète davantage une douce mélancolie intérieure, comme le souligne Volle (1988-1989), qui convient à ce sujet, sorte de préfiguration de la Passion. [...].

GIOVANNI BATTISTA SPINELLI (attribué à)  
Connu de 1640 à 1660

***Judith qui vient de trancher la tête d'Holopherne***

Toile. H. 0,80 m ; L. 0,68 m.  
Collection Cacault.

Ce tableau a bénéficié d'une pléthore d'attributions avant que Spinosa ne prononce le nom de Giovanni Battista Spinelli, artiste d'origine bergamasque qui déploie son activité entre Naples et Chieti. La *Judith et Holopherne* s'inscrit en effet aux côtés de ces personnages féminins souvent cadrés à mi-corps comme la *Madeleine* ou surtout l'autre version représentant *Judith* citée par Brejon (1988)- alors qu'elle était sur le marché de l'art -, où la protagoniste reprend ce geste du bras et de la main qui forme une sorte de visière au-dessus de son regard, tourné au loin. La *Judith* aux formes amples et provocantes, difficilement contenues par son vêtement, serre avec le même geste l'épée avec laquelle elle vient de commettre son crime. Le tableau Cacault témoigne du goût de Spinelli pour la transcription profane du thème religieux, tel ce vêtement aux plis tumultueux ou telle cette parure à plumes qui orne la coiffure. L'artiste choisit d'habitude de disposer ses personnages de telle sorte que leurs regards se dirigent dans le sens opposé de l'objet de leur délit, ainsi dans un tableau au thème voisin, *David avec la tête de Goliath*. [...].

BERNARDO STROZZI  
Gênes, 1581 - Venise, 1644

***La Guérison du paralytique***  
(pendant de *La Conversion de Zachée*)

Toile. H. 1,55 m ; L. 0,99 m.  
Collection Cacault.

Ce tableau constitue, avec son pendant, l'une des rares oeuvres de la collection

Cacault dont il est possible de retracer en partie l'historique : ils ont appartenu à Sabastiano Fava comme en témoigne la gravure de Pietro Monaco, *La Conversion de Zacchée*, qui porte la légende suivante: "Posseduta dal Sig. Sebastiano Fava, a Venezia". Il est intéressant de noter que Cacault possédait cette gravure.

Ils font ensuite partie de la collection du consul Joseph Smith (1682-1770). Le goût de ce dernier pour la peinture vénitienne ou assimilée - n'a-t'il pas acheté ces deux Strozzi vraisemblablement parce qu'ils ont été réalisés pendant la période vénitienne - apparaît très fortement dans la formation de sa collection. Consul à Venise de 1744 à 1760, [Joseph Smith] vend de son vivant une partie de ses collections à Georges III d'Angleterre ; et à sa mort, sa veuve se sépare du reste de la collection qui passe en vente chez Christie's, le 16 et 17 mai 1776.

Les deux peintures de Nantes furent acquises à la vente du deuxième jour par un Français du nom de Folio, mais qui pourrait plutôt être le marchand Petiot ; on ne sait pas à quel moment elles furent achetées par François Cacault. [...].

L'ensemble des historiens s'accorde pour situer [l'oeuvre] après 1630, au coeur de la période vénitienne. Mortari souligne que l'artiste a su assimiler l'art de Véronèse, tout en restant lié au style qu'il développe à la phase précédente, proche en particulier du *Sant'Agostino*.

Le sujet est emprunté à l'Evangile selon Jean (5, 1-15) qui est le seul à situer le miracle du paralytique au bord de la piscine de Béthesda, à Jérusalem, où de nombreux infirmes attendaient le bouillonnement de l'eau afin de s'y plonger pour y guérir.

Strozzi a repris cette composition dans deux autres versions. [...]. Il fait ici éclater la composition en la peuplant de part et d'autre de personnages et en aménageant une percée sur une architecture typiquement "véronésienne". Dans le tableau de Nantes, le cadrage serré sur les protagonistes permet une plus grande concentration narrative ; le traitement même du paralytique et du ciel, plus librement peints - l'air circule -, ajoute à la densité émotionnelle de la scène. Selon Mortari, le Génois tout en allégeant sa palette n'oublie pas son écriture première.



FRANCESCO TREVISANI  
Capodistria, 1656 - Rome, 1746.

### *Annonciation*

Toile. H. 0,50 m ; L. 0,39 m.  
Collection Cacault.

Ce charmant *modello*, aux tonalités de rouge et bleu vifs que la tradition n'a pas manqué d'attribuer à Simon Vouet, a été rendu à Francesco Trevisani par Brejon et Rosenberg et mis en relation avec le tableau d'autel de Pérouse. [...].

Di Federico (1977) rapporte l'avis de Siepi (1822) suivant lequel la *pala* fut peinte à Rome en 1710 ; mais il considère qu'une date plus proche de 1715 lui convient davantage par analogie avec les peintures de la chapelle de la Beata Lucia dans le dôme de Narni. A cette époque, Trevisani fait la synthèse entre sa formation vénitienne auprès d'Antonio Zanchi et de Giuseppe Heintz - sensible dans l'emploi d'un chromatisme saturé - et ses contacts avec l'oeuvre de Carlo Maratta et celle de Giuseppe Chiari.

L'esquisse très aboutie ne présente que peu de variantes par rapport au tableau de Pérouse : le lys dépourvu de ses fleurs, dont il ne reste que la tige (ce qui est plutôt dû à une mauvaise restauration ou à l'extrême usure de la peinture) ; on peut aussi relever la maladresse de la main de l'ange qui tient le lys, sans le serrer - qui n'est pas digne de la qualité générale du tableau.

La composition est riche en savoureux détails de la vie quotidienne - la chaise sur laquelle est jeté négligemment un linge blanc, le livre de prières et le chat roulé en boule - qui contrastent avec le fort sentiment religieux qui se dégage de la scène principale : la Vierge qui reçoit le message divin avec un geste retenu d'acceptation et l'ange, au contraire, saisi dans son exubérante envolée.

FILIPPO VITALE  
Naples, vers 1585 - id., 1650.

### *Saint Pierre délivré de prison par un ange*

Toile. H. 1,29 m ; L. 1,54 m.  
Collection Cacault.

L'un des rares tableaux de Filippo Vitale visibles en dehors de l'Italie ; il fut brillamment rendu à cet artiste par Bologna (1955) qui l'inscrit aux côtés du maigre corpus du Napolitain reconstruit par ses soins. [...]. Il est décrit comme une oeuvre maîtresse de Merisi par Pierre et François Cacault qui lui reconnaissent cette puissante "imitation de la nature", si étonnante. Les rédacteurs des catalogues du XIXème siècle, Blanc et même Witting dans la monographie succincte qu'il consacre à l'artiste maintiennent le nom du Caravage.

Vitale se montre ici dépendant du style de Merisi à Naples en 1607. L'insistance donnée au naturalisme de ces deux figures dont le type populaire est profondément marqué - que ce soit l'ange, personnage tiré des rues napolitaines, ou que ce soit Pierre, vieillard au visage buriné -, la force d'un dialogue mené par le jeu intense des regards et des mains et, enfin, le contenu religieux de cette scène où seules les auréoles à peine suggérées par une ombre évoquent de manière traditionnelle le fait sacré sont autant d'éléments typiques de la première manière de l'artiste. *Saint Pierre délivré de prison* se situe en effet au tout début de la carrière de Vitale, avant 1618, date du plafond, en partie ruiné, de l'Annunziata de Capoue. Les quelques oeuvres rattachées à cette époque montrent ce même souci d'assimiler la leçon caravagesque, tel *Saint Sébastien* ou tel *Saint Nicolas entre les saints Janvier et Severo*. Il saura conserver ce style vigoureux dans la décennie suivante, en particulier, dans un de ses tableaux les plus célèbres *l'Ange gardien* : ne peut-on pas rapprocher du type physique de l'ange aux sourcils habilement soulignés celui du tableau Cacault ? Les relations que Vitale a certainement entretenues avec Caracciolo sont diversement interprétées : Causa (1972) relève dans le tableau Cacault, d'une part, une "recherche exacerbée de plasticité" qui va au-delà des larges schémas luministes de Battistello et,





d'autre part, le contenu émotionnel qui devient le noyau de toute la composition ; Bologna (1991-1992) souligne plutôt les liens qui existent à ce moment précis entre les deux artistes. Il est vrai que le colorisme du *Saint Pierre* à la fois sourd dans les parties sombres du fond et éclatant dans la robe blanche et la bretelle dorée de l'ange s'apparente à la gamme colorée employée par Caracciolo. Le tableau de Nantes peut aussi être rapproché de la *Vocation de saint Pierre et saint André* de Caravage.

ANTONIO CANOVA  
Possagno, Trévise, 1757 - Venise, 1822

### *Un Chevallier croisé*

Toile. H. 0,74 m ; L. 0,61 m.  
Collection Cacault.

Pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle - et Merson (1883) est le dernier à l'avoir vu - est signalé un morceau de papier collé au dos de ce portrait, écrit de la main de Canova et libellé en ces termes : "A Monr Cacault, ministro di Francia presso la sta Sede, in segno della piu sincera stima. - Roma, 30 aple 1803. - Ant° CANOVA". Canova aurait donc offert ce tableau à Cacault avant que ce dernier ne soit rappelé en France en juillet 1803, en gage de leur réelle amitié. Son historique est un peu différent de celui de la majorité des peintures de la collection Cacault puisqu'il fut vendu par les héritiers de notre collectionneur en 1811. Il semble que Canova avait l'habitude d'offrir à ses amis des peintures de ce type comme le rappelle Missirini (1824) : "Guerrier avec armature, demi figure colossale intitulée par l'auteur Ezzelino. Il fut offert au cardinal Consalvi".

L'identification de notre tableau au sein de l'abondante littérature consacrée au XIX<sup>ème</sup> siècle à l'artiste reste sujette à caution : selon Praz et Pavanello (1976), il correspondrait au "Guerrier" décrit dans le madrigal de Canova, cité par Tadini :

"Je sais, tu me l'as dit,  
ce Guerrier n'est qu'une peinture :  
je le vois moi aussi.  
Même lorsque je suis distrait  
il me revient à l'esprit  
et soudain il m'apparaît  
avec son visage cruel et son regard

enflammé.

A la vue de cette sinistre figure  
mon coeur est pénétré  
d'une terreur sans mesure."

Il est difficile de reconnaître avec certitude notre guerrier à l'attitude extrêmement posée dans ce poème ou bien même dans la description éloquente d'une *Tête de guerrier* chez le même Tadini : "Avec son visage enflammé, ses yeux étincelants et son teint brun, comme il se doit à un adorateur fervent du dieu Mars, avec son casque sur la tête et l'armure enveloppant sa poitrine, il inspire de la terreur à celui qui soudainement l'admire". [...].

Le personnage représenté a donné lieu à plusieurs interprétations : Godefroy de Bouillon ou saint Georges dans les catalogues du musée, et est devenu un chevalier croisé à partir de Malamini (1914). Il est considéré comme un sujet préromantique par Hubert (1964).

Stendhal porte un jugement impitoyable sur ce portrait : "Voyez cette tête d'un chevalier croisé par le célèbre Canova ! Qu'en pensez-vous ? Je la trouve au-dessous du médiocre ; c'est mou, fade, sans expression, de la vraie peinture de demoiselle. Les traits du visage sont beaux, la couleur rappelle que Canova est né à Venise et non à Florence ; mais à tout prendre, il n'y a de bon sur cette toile que le nom du grand sculpteur qui est écrit au bas. Ce tableau provient de la galerie Cacault et on y lit : "Canova sur ses vieux jours, lassé de l'admiration que toute l'Europe (à l'exception de la France) accordait à ses statues, eut le travers de vouloir être peintre ; et, comme à Rome le ridicule ne peut atteindre un homme du talent de Canova, ce grand artiste ne cacha pas cette faiblesse". L'ensemble de la critique a souvent délaissé l'oeuvre peint de Canova, qu'elle considérait comme faible pour ne laisser qu'un place modeste à *L'Autoportrait*, daté 1790.

Cicognara cite vingt-deux tableaux exécutés par Canova entre 1792 et 1799 et essaie de justifier la modestie de certaines de ces oeuvres peintes par le peu d'intérêt que lui-même accordait à ses peintures.

Guerrier, dont le regard se perd dans une rêverie, plongé dans une méditation qui crée le mystère de ce tableau, il se rattache aux créations du XVI<sup>ème</sup> siècle vénitien : celles de Giorgione - on ne peut



qu'évoquer le *San Giorgio* de la *pala* de Castelfranco - et aussi celles de Titien. N'oublions pas l'anecdote que rapporte Missirini (1824) d'un faux autoportrait de Giorgione, exécuté par Canova.

GIOVANNI PAOLO PANNINI  
Plaisance, 1691 - Rome, 1765.

### *Prédication d'une sibylle*

Toile. H. 1,85 m ; L. 1,52 m.

Cette scène a été diversement interprétée : intitulée *Chanteuse dans des ruines*, il s'agit plutôt de la *Prédication d'une sibylle* comme l'indique Arisi (1986), qui reprend la signification ancienne : "Plusieurs ruines à Rome réunies dans le même cadre. Une sibylle parle à des guerriers des destinées de ce monde". Pannini a traité avec prédilection ce thème de la prédication d'une sibylle ou d'un saint (saint Paul) entouré et écouté de personnages de la rue, mendiants et soldats.

Acquis comme Pannini, il est mentionné par Ozzola (1921) et par Voss (1924). Brunetti (1964) le publie comme autographe, mais avec intervention probable d'un aide, anticipation d'un des deux chefs-d'oeuvre de la galerie Harrach de Vienne de 1751 qui révèle un faire porcelainé. Benoist lui aurait communiqué l'information suivant laquelle le chiffre 45 apparaissait en bas à gauche, après lecture attentive. Pour Arisi, la confrontation avec les peintures de Vienne et avec la *Sibylle*

de Springfield de 1744, dont on peut rapprocher les deux protagonistes du premier plan, met en évidence la qualité inférieure de notre version dans laquelle doit être prépondérante la collaboration. [...].

Dans la lignée des Codazzi et Ghisolfi, Pannini recrée un espace peuplé de fragments d'antiques, authentiques ou fictifs, habilement recomposés : on reconnaît ici le vase Médicis. L'artiste n'hésite pas à réutiliser le même vocabulaire d'un tableau à l'autre : colonnade identique à celle représentée dans *L'Archéologue*, sans parler du personnage de la sibylle, reproduit de multiples fois. Ces reconstructions fantaisistes et ces caprices architectoniques procèdent d'une nouvelle poétique des ruines.



# LISTE DES OEUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION

JACQUES SABLET  
1749 - 1803  
*Portrait de François Cacault*

FRANCOIS SABLET  
1745 - 1819  
*Portrait de Pierre Cacault*

## I. Ténébrisme et naturalisme

GIOACCHINO ASSERETO  
Gênes, 1600 - id., 1649  
cat. 117. *Phocion refusant les présents d'Alexandre*, 1640-1649  
Toile. H. 1,82 ; L. 2,19.  
Collection Cacault

FILIPPO VITALE  
Naples, vers 1585 - id., 1650  
cat. 195. *Saint Pierre délivré de prison par un ange*  
Toile. H. 1,29 ; L. 1,54.  
Collection Cacault.

ANONYME  
Gênes ou Naples, XVIIème siècle  
cat. 204. *Jésus guérissant l'aveugle-né*  
Toile. H. 1,27 ; L. 1,53.  
Collection Cacault.

MAÎTRE DE L'ANNONCE AUX BERGERS  
Actif à Naples de la troisième à la cinquième décennie du XVIIème siècle  
cat. 156. *Jésus parmi les docteurs*  
Toile. H. 0,975 ; L. 1,275  
Collection Cacault

CAMILLO GAVASSETTI (attribué à)  
Modène, 1596 - Parme ?, vers 1630  
cat. 143. *Le Reniement de saint Pierre*  
Toile. H. 1,27 ; L. 1,50.  
Collection Cacault.

GIACOMO FARELLI (attribué à)  
Rome, 1624 - Naples, 1701  
cat. 141. *Portrait d'artiste*  
Toile. H. 1,67 ; L. 1,19.  
Collection Cacault.



cat. 140. *Déploration sur le corps du Christ*  
Toile. H. 0,96 ; L. 1,35.  
Collection Cacault.

ANTEVEDUTO GRAMATICA  
Sienne, 1571 - Rome, 1626  
cat. 148. *Sainte Pudentienne*  
Toile. H. 0,96 ; L. 0,765.  
Collection Cacault.

GIOVANNI BATTISTA SPINELLI (attribué à)  
connu de 1640 à 1660  
cat. 184. *Judith qui vient de trancher la tête d'Holopherne*  
Toile. H. 0,80 ; L. 0,68.  
Collection Cacault.

ANONYME  
Rome, Première moitié du XVIIème siècle  
cat. 231. *Sainte Famille*  
Toile. H. 1,02 ; L. 0,77.  
Collection Cacault.

ANONYME  
Toscane, XVIIème siècle  
cat. 254. *Sainte Catherine de Sienne (?) entourée d'une gloire d'anges adorant la croix*  
Toile. H. 0,75 ; 1,25.  
Collection Cacault.

MONSU BERNARDO, dit EBERHARD KEILHAU  
Elseneur, 1624 - Rome, 1687  
cat. 152. *Jeune buveur italien tenant un verre*  
Toile. H. 0,66 ; L. 0,49.  
Collection Cacault.

cat. 153. *Vieillard méditant sur une tête de mort*  
Toile. H. 0,77 ; L. 0,64.  
Collection Cacault.

## **II. Ecoles régionales : Gênes et Venise, Bologne et Rome**

BERNARDO STROZZI  
Gênes, 1581 - Venise, 1644  
cat. 186. *La Guérison du paralytique* (pendant du cat. 187)  
Toile. H. 1,55 ; L. 0,99.  
Collection Cacault.

cat. 187. *La Conversion de Zachée*  
Toile. H. 1,63 ; L. 0,995.  
Collection Cacault.





VALERIO CASTELLO

Gênes, 1624 - id., 1659

cat. 128. *La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean*, 1650 ?

Toile. H. 0,98 ; L. 0,745.

Collection du Muséum central des Arts.

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, dit GRECHETTO

Gênes, 1609 - Mantoue, vers 1663-1665

cat. 129. *Entrée dans l'arche* (pendant du cat. 130)

Toile. H. 1,35 ; L. 1,71.

Collection Cacault.

cat. 130. *Sacrifice à la sortie de l'arche*

Toile. H. 1,35 ; L. 1,71.

Collection Cacault.

PIETRO DELLA VECCHIA

Vicence ?, 1603 - Venise, 1678

cat. 138. *Le Devin Tirésias se métamorphosant en femme*

Toile. H. 1,07 ; L. 1,42.

Acquis en 1849 de M. Dumouillé.

GIROLAMO FORABOSCO

Venise, 1605 - Padoue, 1679

cat. 142. *Sainte Famille*

Toile. H. 1,00 ; L. 0,82.

Collection Cacault.

ANONYME

Venise, XVII<sup>ème</sup> siècle

cat. 257. *Tête de vieillard : saint Joseph ?*

Toile. H. 0,655 ; L. 0,51.

Collection Cacault.

ANNIBALE (?) CARACCI

CARRACHE

Bologne, 1560 - Rome, 1609

cat. 127. *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth*

Toile. H. 1,00 ; L. 0,755

Acquis en 1990 par la Ville de Nantes.

ANONYME

Bologne, XVII<sup>ème</sup> siècle

cat. 196. *Le Martyre de saint Aggée*

Toile. H. 1,95 ; L. 1,04.

Collection Cacault.



GUIDO RENI

Bologne, 1575 - id., 1642

cat. 172. *Saint Jean-Baptiste*

Toile. H. 1,57 ; L. 1,13.

Figure sur *L'Etat des tableaux délivrés au musée de Nantes Département de Loire inférieure par le musée Napoléon* avec la mention "collection du roi à Versailles" ; envoi de l'Etat, 1804.

ANONYME

Emilie, XVII<sup>ème</sup> siècle

cat. 200. *Adoration des mages*

Cuivre. H. 0,48 ; L. 0,43.

Collection Campana.

BENEDETTO GENNARI (attribué à)

Cento, 1633 - Bologne, 1715

cat. 144. *David tenant une épée*

Toile. H. 0,67 ; L. 0,57.

Collection Campana.

LORENZO PASINELLI

Bologne, 1629 - id., 1700

cat. 167. *La Sainte Famille*

Toile. H. 1,18 ; L. 1,07.

Collection Cacault.

NICOLÀ BERTUZZI

Ancône, ? - ?, 1777

cat. 383. *Le Triomphe* (pendant du cat. 384)

Toile. H. 1,040 ; L. 1,915.

Collection Cossé.

cat. 384. *Les Funérailles*

Toile. H. 1,03 ; L. 1,725.

Collection Cossé.

ORAZIO GENTILESCHI

Pise, 1563 - Londres, 1639

cat. 145. *Diane chasseresse*

Toile. H. 2,15 ; L. 1,35.

Acquis par la Ville de Nantes en 1965.

ANGELO CAROSELLI (attribué à)

Rome, 1585 - id., 1652

cat. 126. *Sainte Catherine d'Alexandrie*

Toile. H. 0,63 ; L. 0,48.

Collection Cacault.

FRANCESCO COZZA (attribué à)

Stilo di Calabria, 1605 - Rome, 1682

cat. 136. *Portrait de femme aux mains jointes*

Toile. H. 0,56 ; L. 0,435.

Collection Cacault.



PIERRE DE CORTONE (entourage)  
cat. 168. *Herminie chez les bergers*  
Toile. H. 1,45 ; L. 1,87.  
Collection Cacault.

CARLO MARATTA (attribué à)  
Camerano, dans les Marches, 1625 - Rome, 1713  
cat. 162. *L'Ange gardien*  
Toile. H. 1,02 ; L. 0,81.  
Collection Cacault.

BERNARDINO CESARI (attribué à)  
Arpino, 1571 - Rome, 1622  
cat. 28. *La Sainte Famille*  
Toile. H. 0,66 ; L. 0,50.  
Collection Cacault.

SASSOFERRATO (attribué à)  
GIOVANNI BATTISTA SALVI, dit  
Sassoferrato, 1609 - Rome, 1685  
cat. 182. *La Vierge en prières*  
Toile. H. 0,340 ; L. 0,245.  
Don de Clarke de Feltre, 1852.

GIACINTO BRANDI  
Poli, 1621 - Rome, 1691  
cat. 123. *Evêque en contemplation devant la Vierge et l'Enfant Jésus*  
Toile. H. 0,715 ; L. 0,60.  
Collection Cacault.

PASQUALINO ROSSI (attribué à)  
Vicence, 1639 - Rome, 1722  
cat. 181. *Scène d'intérieur*  
Toile. H. 0,93 ; L. 0,73.  
Collection Cacault.

PIER LEONE GHEZZI  
Rome, 1674 - id., 1755  
cat. 388. *Portrait de femme*  
Toile. H. 0,99 ; L. 0,73.  
Collection Cacault.

ANTONIO CANOVA  
Possagno, Trévise, 1757 - Venise, 1822  
cat. 386. *Un chevalier croisé*  
Toile. H. 0,74 ; L. 0,61.  
Collection Cacault.



### III. Esquisses

ANDREA POZZO

Trente, 1642 - Vienne, 1709

cat. 169. *Communion de saint Stanislas Kostka* (pendant du cat. 170)

Toile. H. 0,33 ; L. 0,50.

Collection Cacault.

cat. 170. *Saint Stanislas Kostka embrasse le pied de l'Enfant Jésus*

Toile. H. 0,33 ; L. 0,50.

Collection Cacault.

SEBASTIANO MAZZONI

Florence, vers 1611 - Venise, 1678

cat. 165. *Saint Benoît porté en gloire par les vertus théologiques*, 1646

Papier marouflé sur bois. H. 0,41 ; L. 0,29.

Don de Pierre Lesage, 1933.

ANGELO MASSAROTTI

Crémone, 1654 - id., 1723

cat. 164. *Sainte Lutgarde échappe aux bourreaux*

Toile. H. 0,74 ; L. 0,41.

Collection Cacault.

FRANCESCO TREVISANI

Capodistria, 1656 - Rome, 1746

cat. 190. *Annonciation*

Toile. H. 0,50 ; L. 0,39.

Collection Cacault.

NICOLÀ BERTUZZI

Ancône, ? - ?, 1777

cat. 385. *Les Funérailles*. Esquisse.

Toile. H. 0,365 ; L. 0,480.

Collection Cossé.

DOMENICO MONDO

Naples, 1723 - id., 1806

cat. 390. *Mariage mystique de sainte Catherine*, 1745-1750

Toile. H. 1,30 ; L. 1,02.

Collection Cacault.

ANONYME

Rome, XVIIIème siècle

cat. 403. *Jésus portant sa croix*

Toile. H. 0,42 ; L. 0,74.

Collection Cacault.

GIOVANNI BATTISTA GAULLI, dit BACICCIO

Gênes, 1639 - Rome, 1709

cat. 118. *Martyre de sainte Agnès*

Toile. H. 0,47 ; L. 0,345.

Collection Cacault.





ANONYME

Venise, XVIIIème siècle  
cat. 407. *Saint Roch*  
Toile. H. 0,44 ; L. 0,34.  
Collection Cacault.

ANONYME

Venise, fin du XVIIIème siècle  
cat. 408. *Tête d'homme en travesti avec un bonnet*  
Toile. H. 0,30 ; L. 0,22.  
Collection Cacault.

**IV. Natures mortes**

FELICE BOSELLI (attribué à)  
Piacenza, 1650 - Parme, 1732  
cat. 122. *Viandes de boucherie*  
Toile. H. 0,60 ; L. 0,73.  
Acquis en 1880.

ANDREA BELVEDERE (attribué à)  
Naples, vers 1652 - id., 1732.  
cat. 121. *Nature morte aux poissons*  
Toile. H. 1,24 ; L. 1,45.  
Collection Cacault.

GIUSEPPE RECCO  
Naples, 1634 - Alicante, 1695  
cat. 171. *Nature morte. Poissons et crabes*  
Toile. H. 0,55 ; L. 0,95.  
Collection Cacault.

ANONYMES

Rome, seconde moitié du XVIIème siècle  
cat. 233. *Guirlande de fleurs soutenue par deux amours*  
Toile. H. 1,335 ; L. 0,970.  
Collection Cacault.

cat. 234. *Flore ou Le Printemps*  
Toile. H. 0,97 ; L. 1,34.  
Collection Cacault.

Rome, fin du XVIIème siècle  
cat. 244. *Le Printemps* (pendant du cat. 245)  
Toile. H. 1,73 ; L. 1,23.  
Collection Cacault.

Rome, fin du XVIIème siècle  
cat. 245. *L'Automne*  
Toile. H. 1,73 ; L. 1,23.  
Collection Cacault.



Naples, première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle  
cat. 213. *Fleurs, livre et sablier*  
Toile. H. 0,66 ; L. 0,50.  
Collection Cacault.

Naples, seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle  
cat. 214. *Vanité aux livres et au crâne*  
Toile. H. 0,61 ; L. 0,50.  
Collection Cacault.

## V. Paysages et architectures

SALVATORE ROSA (attribué à)  
Naples, 1615 - Rome, 1673  
cat. 175. *Les Arbres abattus*  
Toile. H. 0,65 ; L. 0,50.  
Collection Cacault.

NICCOLÒ CODAZZI (attribué à)  
Naples, vers 1648 - Gênes, 1693  
cat. 132. *L'Arc de Titus à Rome* (pendant du cat. 133)  
Toile. H. 0,725 ; L. 0,965.  
Collection Cacault.

cat. 133. *Les Ruines de la basilique de Constantin*  
Toile. H. 0,725 ; L. 0,965.  
Collection Cacault.

SCIPIONE COMPAGNO (attribué à)  
Naples, connu de 1638 à 1664  
cat. 135. *Martyre de saint Janvier et de ses compagnons*  
Toile. H. 0,57 ; L. 0,87.  
Collection Cacault.

ANONYME  
Rome, début du XVII<sup>ème</sup> siècle  
cat. 230. *L'Embarquement d'Agrippine ?*  
Toile. H. 0,985 ; L. 1,68.  
Collection Cacault.

GIOVANNI PAOLO PANNINI  
Plaisance, 1691 - Rome, 1765  
cat. 394. *La Place Navone à Rome*  
Toile. H. 0,72 ; L. 0,98.  
Envoi de l'Etat, 1819.

GIOVANNI PAOLO PANNINI  
Plaisance, 1691 - Rome, 1765  
cat. 395. *Prédication d'une sibylle*  
Toile. H. 1,85 ; L. 1,52.  
Acquis en 1841.



ANTONIO FRANCESCO PERUZZINI (attribué à)  
Ancône, 1650-1660 - Milan, troisième décennie du XVIIIème siècle  
cat. 396. *Paysage à la tour*  
Toile. H. 0,96 ; L. 0,76.  
Collection Cacault.

NICOLA VISO  
Première moitié du XVIIIème siècle  
cat. 397. *Cavaliers et mendiants dans des ruines*  
Toile. H. 1,35 ; L. 0,98.  
Collection de Riardant ; don en 1901.

ANONYME  
Venise, XVIIIème siècle  
cat. 405. *Vue du Môle devant la Zecca à Venise*  
Toile. H. 0,62 ; L. 0,98.  
Figure parmi les *Concessions de tableaux faisant partie de la collection du roi*  
*antérieurement à la Restauration ; envoi de l'Etat, 1819.*



**Liste des photographies disponibles pour la presse uniquement pendant la durée de l'exposition**

\* diapositives, + noir et blanc

© musée des Beaux-Arts de Nantes

\* + 117

***Phocion refusant des présents d'Alexandre***

Gioacchino Assereto, 1600 - 1649

Huile sur toile; 1,82 x 2,19 m

Collection Cacault

\* 118

***Martyre de sainte Agnès***

Giovanni Battista Gaulli, dit Baciccio, 1639 - 1709

Huile sur toile; 0,47 x 0,345 m

Collection Cacault

\* + 126

***Sainte Catherine d'Alexandrie***

Angelo Caroselli (attribué à), 1585 - 1652

Huile sur toile; 0,63 x 0,48 m

Collection Cacault

\* + 127

***La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth***

Annibale (?) Carrache, 1560 - 1609

Huile sur toile; 1,00 x 0,755 m

Acquis en 1990 par la Ville de Nantes

\* + 132

***L'Arc de Titus à Rome***

Niccolo Codazzi, vers 1648 - 1693

Huile sur toile; 0,725 x 0,965 m

Collection Cacault

\* + 140

***Déploration sur le corps du Christ***

Giacomo Farelli, 1624 - 1701

Huile sur toile; 0,96 x 1,35 m

Collection Cacault

\* + 156

***Jésus parmi les docteurs***

Maître de l'Annonce aux bergers

Huile sur toile; 0,975 x 1,275 m

Collection Cacault





\* + 162

***L'Ange gardien***

Carlo Maratta, 1625 - 1713  
Huile sur toile; 1,02 x 0,81 m  
Collection Cacault

\* + 172

***Saint Jean-Baptiste***

Guido Reni, 1575 - 1642  
Huile sur toile; 1,57 x 1,13 m  
Envoi de l'Etat, 1804

\* 184

***Judith qui vient de trancher la tête d'Holopherne***

Giovanni Battista Spinelli, 1640 - 1660  
Huile sur toile; 0,80 x 0,68 cm  
Collection Cacault

\* + 186

***La Guérison du paralytique***

Bernardo Strozzi, 1581 - 1644  
Huile sur toile; 1,55 x 0,99 m  
Collection Cacault

\* 190

***Annonciation***

Francesco Trevisani, 1656 - 1746  
Huile sur toile; 0,50 x 0,39 m  
Collection Cacault

\* + 195

***Saint Pierre délivré de prison par un ange***

Filippo Vitale, vers 1585 - 1650  
Huile sur toile; 1,29 x 1,54 m  
Collection Cacault

\* + 386

***Un Chevalier croisé***

Antonio Canova, 1757 - 1822  
Huile sur toile; 0,74 x 0,61 m  
Collection Cacault

\* + 395

***Prédication d'une sibylle***

Giovanni Paolo Pannini, 1691 - 1765  
Huile sur toile; 1,85 x 1,52 m  
Acquis en 1841

***\*Portrait de François Cacault***

Jacques Sablet, 1749 - 1803  
Huile sur toile; 0,405 x 0,32 m

