

UN ŒIL
PASSIONNÉ



FONDATION
CUSTODIA

EXPOSITION

27 AVRIL

7 JUILLET

2024

Table des matières

Avant-propos	3
DESSINS ANCIENS	5
ESQUISSES À L'HUILE	24
ESTAMPES ANCIENNES	41
DESSINS DU XIX ^e SIÈCLE	60
TABLEAUX ANCIENS	66
PORTRAITS EN MINIATURE	75
ESTAMPES (SUITE)	78
MINIATURE INDIENNE	87
ARTISTES CONTEMPORAINS	98
LIVRES ANCIENS	96
LETTRES ET AUTOGRAPHES	103

GER LUIJTEN était un être passionné. Né en 1956, dans le sud des Pays-Bas, il se forma d'abord au métier de professeur de dessin. L'œil d'artiste qu'il acquit alors ne devait pas le quitter lorsqu'il décida à 23 ans d'étudier l'histoire de l'art puis embrassa une brillante carrière muséale. Il fut d'abord conservateur du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam entre 1987 et 1990 avant d'être appelé au Rijksmuseum d'Amsterdam comme conservateur du département des arts graphiques dont il prit la direction en 2001. Il y organisa plusieurs remarquables expositions qui firent date, notamment celles consacrées aux gravures de la vie quotidienne dans les Pays-Bas ou à Anthony van Dyck (1599–1641) créateur d'estampes. C'est fort de cette expérience dans deux des principaux musées néerlandais qu'il est venu prendre la tête de la Fondation Custodia en 2010.

Pendant les douze années que Ger Luijten passa à la barre du fier bâtiment créé par Frits Lugt, il mit son infatigable enthousiasme au service de l'institution. L'un des aspects qui l'intéressait par-dessus tout était l'enrichissement de la collection. Tout d'abord dans les domaines déjà présents à la Fondation Custodia : le dessin ancien, les tableaux hollandais et flamands, les portraits en miniature, les livres anciens – surtout illustrés de gravures – et les lettres et manuscrits d'artistes. Spécialiste de renommée internationale dans le domaine de l'estampe néerlandaise, Ger fit entrer dans la collection des ensembles peu ou pas représentés –

les gravures anversoises du XVI^e siècle, des aquatintes de Goya ou les œuvres d'artistes allemands des XVIII^e et XIX^e siècles.

S'il a complété les pans déjà existants dans la collection, Ger, mu par sa curiosité sans bornes, y a en outre ouvert de nouveaux axes. Bâtissant sur les soixante esquisses à l'huile léguées par l'ancien directeur Carlos van Hasselt en 2010, qui auraient pu rester lettre morte dans les réserves de la Fondation, il a acquis près de 600 tableaux de plein air pendant son directorat. Il s'est associé avec la National Gallery de Washington et le Fitzwilliam Museum de Cambridge pour consacrer à ce phénomène artistique l'exposition *Sur le motif. Peindre en plein air 1780-1870* (2021-2022).

Prolongeant son expérience au Rijksmuseum, durant laquelle il allait chaque semaine visiter les ateliers d'artistes contemporains afin d'enrichir de leurs dessins et estampes le cabinet d'arts graphiques d'Amsterdam, Ger eut à cœur d'organiser à la Fondation Custodia des expositions consacrées à plusieurs d'entre eux et d'acquérir nombre de leurs œuvres pour notre fonds.

En présentant un choix des acquisitions dont Ger Luijten a enrichi sa collection entre 2010 et 2022, la Fondation Custodia souhaite rendre un fervent hommage à son œil passionné.

• DESSINS ANCIENS •

1 — Anonyme flamand

Saint Augustin, vers 1530-1540

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, sur papier préparé brun.

– 216 mm de diamètre

Inv. 2014-T.2

Manifestement perdu dans ses pensées, saint Augustin, l'un des quatre Pères de l'Église, est figuré ici assis dans son bureau. Représenté de façon caractéristique dans sa tenue d'évêque, le saint tient un cœur dans sa main droite, symbole de sa dévotion. Ce dessin est un modèle pour un rondel de vitrail, ces petits panneaux de verre qui décoraient de nombreuses maisons de ville ou bâtiments publics flamands du xvi^e siècle. En utilisant un papier brun préparé, des lavis et des rehauts de blanc, l'artiste a obtenu une tonalité nuancée, fournissant ainsi un point de départ solide à l'artisan qui devait transférer le dessin sur le verre dans une gamme de couleurs limitée. Cette feuille faisait partie d'un ensemble de quatre dessins, dont deux autres ont survécu : l'un est conservé au Metropolitan Museum de New York, le deuxième était déjà à la Fondation Custodia, acquis par Frits Lugt.

2 — Maître des Albums Egmont
(actif aux Pays-Bas dans le dernier quart
du XVI^e siècle)

« *Quos Ego* », vers 1590

Plume et encre brun foncé, pointe du pinceau
et encre noire, lavis gris, rehauts de gouache
blanche. — 402 × 519 mm

Inv. 2023-T.16

Alors que Junon tentait par jalousie de faire échouer les navires d'Énée, Virgile rapporta dans l'*Énéide* que Neptune avait calmé les vents par les mots « Quos Ego ». Le dessinateur représenta ce moment dans un style dramatique et à l'aide d'un trait expressif. L'artiste, certainement originaire des Provinces-Unies, reste à identifier. Le nom de « Maître des Albums Egmont » provient du premier propriétaire de feuilles similaires conservées dans six albums, aujourd'hui à l'Université de Yale. Le spectaculaire dessin de la Fondation Custodia est un ajout récent au corpus de l'artiste. Les cartouches le long des bords sont uniques et figurent des hippocampes, êtres marins et autres dieux antiques. Ils rappellent la thématique maritime de la scène principale. Ces cartouches pourraient indiquer que le maître d'Egmont s'était aventuré dans un projet de tapisseries à larges bordures ornementales.

3 — Hendrick Gijsmans

(Malines 1544 –

1611/1612 Francfort-sur-le-Main)

Vue de la ville d'Huy, vers 1567

Plume et encre brune, sur quelques traits au
graphite ou à la pierre noire. — 162 × 345 mm

Inv. 2020-T.52

La ville d'Huy est couchée sur le papier par Hendrick Gijsmans avec une précision presque topographique. Cela n'empêcha pas l'artiste d'user d'un trait libre pour figurer le bosquet. On ne connaissait auparavant ce dessinateur de paysages que sous le pseudonyme d'« anonyme Fabriczy ». Son corpus – une cinquantaine de dessins représentant plusieurs villes des Pays-Bas, France et Italie, réalisés sur le chemin d'un voyage à Rome – put être attribué à Gijsmans grâce à un dessin conservé au musée du Louvre, *Saint-Vallier depuis le levant*. Le dessin de la Fondation Custodia, deuxième feuille connue à porter la signature de l'artiste, fut probablement réalisé dans les mêmes années, vers 1567.

4 — Jan Thomas

(Ypres 1617 – 1678 Vienne)

Pastorale avec couples qui dansent

Pointe du pinceau et encre grise, rehauts de gouache bleu-verdâtre, quelques traits à la sanguine, sur un tracé à la pierre noire ; contours incisés pour le transfert.

– 250 × 365 mm

Inv. 2015-T.5

Dans cette scène polissonne, deux bergers tentent d'échauffer leurs partenaires, l'un plongeant son regard dans le large décolleté de sa compagne, l'autre manquant de tomber à terre en cherchant à regarder sous la jupe de sa bergère. Le peintre flamand d'histoire et de portraits Jan Thomas a habilement mêlé en une image éloquente les mouvements de corps qui s'agitent et des robes qui voltigent. Il a sans doute appris cette leçon dans l'atelier de Rubens, dans lequel il a travaillé en tant qu'élève ou collaborateur

à la fin des années 1630. Par le style et le sujet, ce dessin, préparatoire à une eau-forte, se rapproche de la célèbre *Danse des villageois* de Rubens (Madrid, musée du Prado).

5 — Attribué à Cornelis Holsteyn
(Haarlem 1618 – 1658 Amsterdam)

Salomon demande à Dieu la Sagesse,

vers 1655-1660

Pointe du pinceau et encre noire, lavis gris,

sur un tracé à la pierre noire. – 415 × 544 mm

Don de Jacques Foucart et Élisabeth Foucart-

Walter, Paris, en mémoire de Carlos van

Hasselt, inv. 2011.T.44

Salomon demande à Dieu la Sagesse peut être attribué à Cornelis Holsteyn, peintre natif de Haarlem qui s'installa à Amsterdam en 1647. Son œuvre graphique est réduite et aucune feuille ne semble se rapporter à ses tableaux d'histoire. Le dessin de la Fondation Custodia présente des analogies avec la commande faite à Holsteyn de *Lycurgue et son neveu* pour l'hôtel de ville d'Amsterdam en 1654. La sévère architecture classique avec ses festons, l'organisation spatiale et même des motifs isolés se font écho et soutiennent une attribution à Holsteyn. Cependant d'autres artistes participèrent à la décoration de l'hôtel de ville et le dessin pourrait également correspondre à un projet rejeté de Govert Flinck (1615–1660) ou de Jan van Bronchorst (1603–1661).

6 — Jan Frans van Bloemen, dit Orizzonte

(Anvers 1662 – 1749 Rome)

Vue de Vignanello dans la campagne romaine,

vers 1740

Plume et encre brune, lavis gris et brun,

sur un tracé à la pierre noire ; mise au carreau

à la pierre noire. – 373 × 539 mm

Inv. 2011-T.37

Surnommé *Orrizonte* en raison de son habileté à créer des atmosphères vaporeuses, le Flamand Jan Frans Van Bloemen appartient au cercle des *Bentvueghels*, artistes nordiques installés à Rome. Il connut un grand succès auprès de la clientèle romaine, dont la famille Ruspoli, pour laquelle il peignit vers 1740 une *Vue de Vignanello avec le cortège du prince Ruspoli* (Rome, Palazzo Ruspoli). Le motif de notre dessin, préparatoire à ce tableau, semble esquissé d'après nature sur une feuille exceptionnellement grande. L'artiste plaça la ligne d'horizon très haut et créa de forts contrastes lumineux à l'aide de lavis bruns appliqués en larges aplats. La route sinueuse qui lie les plans du dessin, guide le regard. Sur la droite de la ville s'élève la silhouette massive du Castello Ruspoli.

7 — Albert Flamen

(Flandres [?] vers 1615 [?] – 1673 ou après Paris)

Vue du château de Longueoise, dans un Album

avec trente vues de l'Île de France et quelques paysages

Plume et encre brune. – 125 × 185 mm

Inv. 2018-T.5(1/31)

L'œuvre gravé d'Albert Flamen trahit une nette prédilection pour le paysage et la topographie. Parmi

ses dessins, on retrouve pourtant peu de vues de sites réels telles que celles qui composent l'album présenté ici, dont vingt-huit feuilles figurent des lieux en Île-de-France, identifiés par les inscriptions. Plusieurs feuilles sont en rapport avec une suite gravée de *Veuës et Paisages du Chasteau de Longuetoise et des environs*. Celle-ci comprend des vues d'un petit château situé à quelques kilomètres à l'ouest d'Étampes, ainsi que de trois villages avoisinants à l'ouest : Chalo-Saint-Mars, Saint-Hilaire et Chalou-Moulineux. Sur le frontispice, Flamen a dédicacé sa série au propriétaire du domaine, Antoine de Sève (mort en 1662).

8 — Claes Jansz. Visscher

(Amsterdam 1586/1587 – 1652 Amsterdam)

Joueuse de luth

Fauconnier à cheval

Plume et encre brune, sur un tracé à la pierre noire. – 75 × 59 mm

Inv. 2013-T.37 et 38

— Roemer Visscher

(Amsterdam 1547 – 1620 Amsterdam)

Sinnepoppen, Amsterdam, Willem Jansz. Blaeu, [1614]

In-12°; reliure d'époque en vélin

Inv. 2013-OB.1

Ces feuilles sont préparatoires à deux emblèmes illustrant le livre de Roemer Visscher, *Sinnepoppen*. Dans le préambule de l'ouvrage, Visscher écrit qu'il avait demandé à un dessinateur des images amusantes à commenter avec son cercle d'amis. Lors de la publication, les images révélèrent leur

signification en association avec la devise et le commentaire de Visscher. Il ne nomma pas l'artiste à l'origine des illustrations mais, en 1928, l'attribution à son concitoyen Claes Jansz. Visscher fut confirmée par l'apparition de quatre dessins préparatoires sur le marché de l'art. Depuis, 84 dessins supplémentaires ont été retrouvés dans la collection Stirling Maxwell de la bibliothèque de l'Université de Glasgow. Sur les 183 emblèmes que comptent les *Sinnepoppen*, 95 dessins restent encore à découvrir.

9 — Andries Both

(Utrecht 1611/1612 – 1642 Venise)

La Place de la Bocca della Verità à Rome

Pointe du pinceau et encres grise et brune,
lavis gris et brun, sur un tracé au graphite.

– 172 × 245 mm

Inv. 2016-T.8

Originaire d'Utrecht, Andries Both vécut huit ans en Italie, où il se spécialisa dans les bambochades après sa rencontre à Rome avec le Néerlandais Pieter van Laer (1599–après 1641). L'artiste profita également de ce séjour romain pour dessiner sur le motif des paysages et vues urbaines. Différentes techniques lui permirent d'esquisser la place de la Bocca della Verità. Il utilisa le graphite pour définir les lignes de la composition et ajouta les détails architecturaux à la pointe du pinceau. Il joua avec deux couleurs de lavis, le gris et le brun, pour indiquer les fortes ombres projetées par le soleil d'Italie. La facture de cette feuille est très proche d'un dessin conservé au Centraal Museum d'Utrecht représentant une place romaine qui porte la même signature calligraphiée.

10 — Attribué à Karel du Jardin

(Amsterdam 1626 – 1678 Venise)

Vue du Forum à Rome, avec le Temple de Castor et Pollux, 1652-1655

Pointe du pinceau et encre grise, lavis gris.

– 263 × 401 mm

Inv. 2020-T.19

Lors de son premier séjour romain, entre septembre 1652 et septembre 1655, Karel du Jardin privilégia les paysages arcadiens et on compte à ce jour dans sa production seulement quatre vues topographiques romaines. Il représenta ici le Campo Vaccino ou « champ des vaches ». Le site est facilement identifiable grâce à ses bâtiments : le temple de Castor et Pollux au centre, l'église San Lorenzo in Miranda à gauche et l'église Santa Maria Liberatrice au premier plan à droite. La feuille présente une proximité stylistique avec la *Vue de la Piazza Santa Maria Maggiore à Rome*, également conservée à la Fondation Custodia. Ce dessin étant monogrammé et daté de 1653, on peut ainsi dater la *Vue du Forum à Rome* du premier voyage romain de Du Jardin.

11 — Jan van der Meer I

(Haarlem 1628 – 1691 Haarlem)

Paysage avec une auberge, au bord d'une route boisée

Pierre noire, rehauts de lavis gris.

– 176 × 265 mm

Inv. 2011-T.38

Ce dessin est à rapprocher d'un tableau signé par Jan van der Meer, artiste paysagiste hollandais relativement peu connu, également appelé Jan Vermeer

van Haarlem. Il représente peut-être l'auberge *De Stinkende Emmer*, célèbre étape sur la route reliant Zandvoort à Haarlem, où se reposaient les femmes de pêcheurs après avoir transporté jusqu'au marché de Haarlem des seaux de poissons fraîchement pêchés. Celles-ci laissaient leurs seaux vides à l'extérieur de l'auberge, ce qui valut au lieu son surnom de « seau puant ». Ce paysage très atmosphérique est esquissé de façon schématique : les nuages, en particulier, sont tout juste suggérés par de rapides traits horizontaux. Au moyen de lavis gris, l'artiste met en œuvre un rendu magistral de l'ombre et de la lumière.

12 — Jan de Braij

(Haarlem 1626/1627 – 1697 Amsterdam)

Vue de la Brouwersbeek près de Haarlem,

vers 1664/1665

Pierre noire, lavis gris. – 149 × 196 mm

Don de Onno van Seggelen, en mémoire de

Ger Luijten, inv. 2023-T.143

Connu pour ses portraits et tableaux d'histoire, Jan de Braij surprend par ce paysage de dunes. Il utilisa certainement le dessin pour s'essayer à de nouveaux genres ou croquer le souvenir de ses expéditions. Les dunes semblent prétexte à l'utilisation de la pierre noire et du papier en réserve, qui créent une atmosphère lumineuse. La feuille fait partie d'un petit groupe de dessins de Braij représentant les environs de Haarlem. Certains sont datés de l'été 1651 mais le filigrane de notre feuille indiquerait plutôt les années 1664 et 1665. L'inscription qui se lit au verso a permis d'attribuer le dessin à Jan de Braij. Elle indique un lieu qui correspondrait au canal Brouwersvaart, servant à acheminer l'eau pure vers Haarlem.

13 — Samuel van Hoogstraten

(Dordrecht 1627 – 1687 Dordrecht)

Autoportrait à la fenêtre, vers 1642/

1643 et 1650

Plume et encre brune, lavis brun, sur un tracé à la pierre noire ; corrections à la plume et encre brune par Rembrandt ; ajouts successifs de l'artiste à la pierre noire et sanguine, plume et encre brune. – 170 × 135 mm

Inv. 2012-T.4

Peu après être entré en apprentissage auprès de Rembrandt, en 1642, le jeune Samuel van Hoogstraten réalisa cet autoportrait. Assis derrière une fenêtre ouverte, il semble fixer le spectateur, sa plume d'oie posée sur une feuille de papier devant lui. Ce n'est toutefois pas nous qu'il regarde mais lui-même dans le miroir. Les contours tracés avec délicatesse mais également une certaine hésitation et les grandes mains maladroitement dessinées trahissent son peu d'expérience. Sans doute réalisé dans le cadre d'un cours de dessin, cet autoportrait pourrait être un rare et touchant témoignage de l'enseignement de Rembrandt : en effet, les trois traits vifs, tracés à l'encre brune sur le bras droit du modèle, seraient une intervention directe du maître sur la feuille.

14 — Attribué à Jan Worst

(actif vers 1645 – 1686 ou après)

Paysage rocheux avec une cascade

Pointe du pinceau et encre grise, lavis gris, sur un tracé à la pierre noire.

– 462 × 387 mm

Inv. 2013-T.10

L'artiste releva le défi technique posé par la représentation d'une cascade en utilisant le blanc du papier en réserve. L'accent est mis sur la nature indomptée et la force de la chute d'eau. Un arbre qui a réussi à s'enraciner dans la roche orne le centre de la composition et attire l'attention par son feuillage sombre. Si des spécialistes ont évoqué une attribution du dessin à Adam Pijnacker (1620/1621-1673), l'utilisation abondante du pinceau dans une large variété de tons de gris et son effet doux, quasi lustré, sur le papier ont conduit à l'attribuer à Jan Worst. Cet artiste a séjourné en Italie entre 1645 et 1655, où il a pu dessiner cette cascade qui évoque les chutes d'eau de Tivoli.

15 — Caspar Adriaensz. van Wittel,
dit Gaspare Vanvitelli

(Amersfoort 1653 – 1736 Rome)

Paysage de la campagne romaine, vers 1690

Plume et encre brune, lavis gris, sur un tracé à la pierre noire, sur papier bleu. – 419 × 554 mm

Inv. 2020-T.18

Arrivé en Italie en 1674, Caspar van Wittel y vécut jusqu'à la fin de sa vie et fut le plus important représentant des vedutistes de la Péninsule. Sous un ciel largement laissé en réserve, un sentier creuse la vue et serpente entre des arbres. Des traits vifs à la plume tracent les sillons du chemin et des rochers rehaussés de lavis ponctuent l'ensemble. Si plus de cinq cents dessins de l'artiste sont connus, rares sont ceux – comme le nôtre – qui ne représentent pas d'éléments architecturaux. Cette singularité combinée à l'élégance de la composition a su retenir l'attention de Ger Luijten.

16 — Jan Goeree

(Middelbourg 1670 – 1731 Amsterdam)

Geen dag sonder trek (« Pas un jour sans une ligne »)

Plume et encre grise, lavis gris et brun, sur un tracé à la sanguine. – 136 × 132 mm

Inv. 2016-T.19

Ce dessin à l'encre est une libre illustration de l'adage *Nulla dies sine linea* (« Pas un jour sans [tracer] une ligne »), tiré de la vie du peintre Apelle par Pline l'Ancien. Il était bien connu des artistes en formation au XVII^e siècle à qui l'on enseignait l'importance du dessin dans la pratique artistique. Le proverbe, dont on trouve ici la traduction néerlandaise, est incarné par un jeune artiste à son chevalet, tenant dans sa main droite un morceau de craie et exécutant sans doute un tracé en préparation d'un tableau. À ses côtés, un homme barbu – Apelle? – lui soutient la main gauche et semble guider l'artiste peu expérimenté tandis qu'un *putto* broie des pigments avec un pilon sur une plaque de pierre.

17 — Cornelis Pronk

(Amsterdam 1691 – 1759 Amsterdam)

La Chapelle du Saint-Sacrement de Solwerd

Plume et encre noire, pointe du pinceau et encres noire et grise, lavis gris, sur un tracé au graphite. – 147 × 243 mm

Inv. 2012-T.29

Cornelis Pronk fut un dessinateur et peintre travaillant à Amsterdam qui se spécialisa dans les vues topographiques. Dans ce paysage rural se retrouve l'attention caractéristique de l'artiste aux détails, tant

dans les éléments du premier plan que dans le traitement de la lumière. La ligne d'horizon, basse, laisse toute sa place au ciel réalisé au lavis qui éclaire d'une lumière douce la vue. Un dessinateur est représenté de dos en train de croquer le paysage. La perspective, à sa hauteur, suggère que Pronk s'était installé derrière un confrère avec qui il aurait voyagé. Les inscriptions permettent de situer le paysage dans la province de Groningue, dans le nord des Pays-Bas.

18 — Franciscus Andreas Milatz

(Haarlem 1763 – 1808 Haarlem)

Une forêt aux environs de Bloemendaal,

vers 1779-1808

Pointe du pinceau et encre grise, lavis gris,

sur un tracé à la pierre noire. – 430 × 365 mm

Inv. 2016-T.28

Franciscus Andreas Milatz dessina ici l'orée d'une forêt aux environs de Bloemendaal, près de Haarlem. L'artiste a placé au centre de sa composition un arbre immense, dont les branches s'agitent avec le vent. Les accents dramatiques sont soulignés par le jeu de lignes obliques de la droite vers la gauche, que les frondaisons accentuent. Les hommes, esquissés avec des traits vifs, apparaissent minuscules. On retrouve dans cette composition mouvementée, de même que dans le contraste entre la nature conquérante et l'homme, une forte sensibilité au romantisme.

19 — Abraham Teerlink

(Dordrecht 1776 – 1857 Rome)

Étude de rochers et de végétation

Graphite et aquarelle. – 643 × 475 mm

Inv. 2020-T.51

Originaire de Dordrecht, où il débuta sa formation de peintre, Abraham Teerlink obtint entre 1807 et 1810 une bourse instaurée par le roi de Hollande, Louis Bonaparte (r. 1806–1810). Elle lui permit d'étudier deux ans à Paris, puis deux ans à Rome. En France, Teerlink commença à dessiner sur le motif, pratique qu'il poursuivit lorsqu'il se rendit en Italie en novembre 1808. Nous connaissons de lui des vues panoramiques de paysages italiens, des études détaillées d'après nature ou encore des représentations de paysans italiens et d'animaux. Si ce dessin, comme souvent chez Teerlink, n'est pas daté, on peut reconnaître dans les traits sûrs et vifs la main d'un artiste accompli, qui parvint à rendre l'aridité parfois spectaculaire des régions montagneuses.

20 — Josephus Augustus Knip

(Tilbourg 1777 – 1847 Berlicum)

*Vue de la maison de Buffon au Jardin des Plantes,
Paris, vers 1805*

Gouache, sur un tracé au graphite.

– 450 × 605 mm

Inv. 2014-T.5

Artiste néerlandais, Knip se rendit à Paris en 1801 et obtint rapidement des commandes de vues topographiques, dans lesquelles il se spécialisa. Cette gouache est l'un des rares exemples qui nous soient

parvenus de l'emploi de cette technique par l'artiste, bien qu'il ait écrit l'avoir fréquemment utilisée. Knip représenta ici la maison de Buffon, du nom de son ancien propriétaire et intendant du Jardin du Roi, le comte de Buffon. Au premier étage, on distingue par la fenêtre un homme en train de peindre. Il pourrait s'agir du peintre de fleurs Gerard van Spaendonck (1746-1822). Originaire comme Knip de Tilbourg, il fut d'une aide certaine pour l'artiste qui lui rendit dans ce dessin un discret hommage.

21 — Gherardo Cibo

(Gênes 1512 – 1600 Rocca Contrada)

Paysage avec une chasse au cerf

Plume et encre brune, lavis bleu, rehauts de gouache blanche, sur papier bleu.

– 198 × 244 mm

Inv. 2013-T.1

Dessinateur amateur et botaniste érudit, Gherardo Cibo réalisa de nombreux paysages et planches botaniques. Le format presque carré de la feuille, le cadrage resserré et les formes curvilignes des arbres au premier plan confèrent une grande originalité à ce paysage réalisé selon les normes classiques, en plans successifs. La technique précise et nerveuse de Cibo s'inspire des dessins d'artistes flamands et hollandais. Par l'utilisation de rehauts de gouache blanche qui accrochent la lumière, l'artiste modèle les reliefs des feuillages, les rides sur l'eau et les montagnes à l'horizon. Si Cibo avait l'habitude de dessiner sur le motif, il semble que cette feuille soit plutôt une composition d'atelier. Le thème de la chasse est ici prétexte à animer ce paysage sylvestre idéalisé.

22 — Bernardo Cavallino

(Naples 1616 – 1656 Naples)

Diane en buste, regardant vers la gauche,

vers 1650

Sanguine. – 149 × 141 mm

Inv. 2021-T.6

Au vu de la production peinte de Cavallino, soignée et réfléchie, il est certain que ce peintre baroque napolitain dut – en dépit de sa courte carrière – exécuter de nombreux dessins préparatoires à ses tableaux. Pourtant, l'œuvre graphique de l'artiste est très restreint et ne se compose à ce jour que de sept autres feuilles. Notre dessin compte parmi les cinq de l'artiste réalisés à la sanguine. De quelques traits rapides et raffinés, l'artiste définit le mouvement élégant de la tête, celui de ses cheveux, le drapé sur son épaule et indiqua par des hachures régulières les zones d'ombre. Le nez droit, voire légèrement busqué, les yeux allongés en amande, les sourcils en fouet et la bouche entrouverte sont caractéristiques de la physionomie de ses figures féminines peintes, en particulier dans ses dernières années.

23 — Giovanni David

(Cabella Ligure 1749 – 1790 Gênes)

Allégorie de la maladie de Giovanni David,

1788-1790

Plume et encre grise, lavis gris, sur un tracé

à la pierre noire ou au graphite. – 212 × 306 mm

Inv. 2012-T.26

En 1780, Giovanni David tomba gravement malade. Sa maladie marqua son œuvre jusqu'à sa mort, en 1790, dans la demeure de son mécène génois, le

palais Durazzo. Au centre de la feuille, un obélisque à la gloire de la médecine ligure est démentie par les cadavres jonchant le sol. Sur la gauche, vêtus d'habits à la mode de l'époque, trois médecins tentent de retenir la mort qui brandit sa faux. On peut reconnaître Cesare Niccolò Canefri et Nicola Covercelli, deux médecins qui tentèrent de soigner l'artiste et consacrèrent en 1790 une publication aux causes de sa mort. La figure en fuite tient une palette de peintre et un dessin représentant Fortuna. Elle pourrait représenter l'artiste lui-même, qui fuit dans le même élan la mort et les médecins, associés dans leur dessein.

24 — Nicolas Delobel

(Paris 1693 – 1763 Paris)

Vue de l'île de San Bartolomeo, 1729

Plume et encre brune, lavis gris, rehauts de gouache blanche, sur un tracé à la pierre noire, sur papier bleu. – 248 × 392 mm

Inv. 2019-T.27

Nicolas Delobel remporta le second Grand Prix de Rome en 1717 et se rendit en Italie en 1723. C'est là, accompagné de Charles-Joseph Natoire et d'Étienne Jaurat, qu'il s'exerça à la pratique du dessin en plein air, comme le recommandait le directeur de l'Académie de France à Rome Nicolas Vleughels. Ses vues, plus que ses peintures d'histoire et allégoriques, furent recherchées par les connaisseurs. Elles sont principalement réalisées au crayon noir, à la plume et à l'encre puis rehaussées de lavis, d'aquarelle et parfois de gouache. Anciennement attribuée à Étienne Jaurat (1699–1789), cette *Vue de l'île de San Bartolomeo* fut rendue à Delobel en 2001.

25 — Hilaire Ledru

(Oppy 1769 – 1840 Paris)

Portrait d'un jeune homme avec un violon, 1790

Crayon pierre noire de type Conté et
estompe. – 198 mm de diamètre

Inv. 2019-T.26

Hilaire Ledru connut un succès relatif en tant que portraitiste sous le Directoire et mourut dans l'indifférence générale. C'est en tant que dessinateur qu'il fut très apprécié par la critique. Formé à l'école de dessin de Douai, il élaborait une technique dite « au pointillé ». Ledru utilisait parfois un crayon Conté, nouvellement mis au point, pour obtenir des effets comparables à ceux de la manière noire, technique de gravure permettant une grande variété dans les niveaux de gris. Ce portrait de musicien, dont le modèle reste à identifier, démontre sa sensibilité et sa maîtrise du crayon. Il rendit avec subtilité le jeu de lumière et l'expression du musicien qui semble interrompre son mouvement.

26 — Louis-Jacques Durameau

(Paris 1733 – 1796 Versailles)

Femme cousant, assise devant une cheminée

Plume et encre brune, lavis brun et gris,
gouache blanche, sur papier brun.

– 148 × 118 mm

Inv. 2023-T.43

Dans cette feuille, Louis-Jacques Durameau restitua avec grâce la simplicité d'une scène de la vie quotidienne. La scène d'intérieur, éclairée à la bougie, renvoie aux eaux-fortes de Rembrandt, que Durameau admirait. La lumière vacillante rendue

par le lavis de gris contraste avec les rehauts de gouache blanche. En quelques touches, l'artiste témoigna de la légèreté des tissus et de la délicatesse des traits du visage. Cette feuille fait partie d'un groupe récemment sorti du corpus d'Étienne Aubry (1745-1781) et rendu à Durameau. L'inscription qui se lit au verso, « Marguerite », pourrait désigner Marguerite Le Comte (1719?-1786), pastelliste et amie de l'artiste.

27 — Antoine Berjon

(Lyon 1754 – 1843 Lyon)

Portrait d'homme de profil

Fusain, estompe, rehauts de crayon pierre noire de type Conté. – 352 × 285 mm

Inv. 2013-T.2

Berjon fut célébré dans le milieu des artistes lyonnais pour ses compositions florales. Le portrait est un exercice plus rare dans son œuvre. En pleine maîtrise de sa technique, Berjon créa ce portrait en travaillant à la fois sur le fusain et sur le blanc du papier, soit par la réserve, soit par l'utilisation d'une gomme, sans aucun rehaut de craie blanche. La technicité du dessin amplifie l'étude psychologique du modèle, qui regarde fixement, hors cadre, un objet de fascination certaine.

· ESQUISSES À L'HUILE ·

- 28 — Henri Fantin-Latour
(Grenoble 1836 – 1904 Buré)
Un coin d'atelier, 1861
Huile sur toile. – 24 × 41,5 cm
Inv. 2022-S.77

Henri Fantin-Latour fit d'une chaise, un grand album, un carton à dessins et une toile retournée, une nature morte où transparait l'influence de la peinture silencieuse de Chardin (1699–1779). Cette étude d'atelier permit au jeune peintre qu'était encore Fantin-Latour en 1861 d'affûter son sens de l'observation et d'étudier les rapports de tons et de couleurs dans une composition simple. Il voyagea la même année en Angleterre et les œuvres qu'il y vit ont pu attiser son intérêt pour une peinture plus réaliste. Selon l'artiste : « Les choses les plus simples, les plus banales en apparence, ont un caractère intéressant ; il faut les rendre. Trop d'artistes veulent orner le vrai – c'est le travestir. »

- 29 — Thomas Jones
(Trefonnen, Powys 1742 –
1803 Pencerrig, Powys)
Le Cratère au sommet du mont Vésuve, vers 1778
Huile sur toile. – 36 × 44,1 cm
Inv. 2019-S.61

L'artiste gallois Thomas Jones fut célébré de son vivant pour ses paysages classicisants dont le style évoquait celui de son maître Richard Wilson (1713/1714-1782). Jones séjourna en Italie de 1776 à 1783 et effectua plusieurs ascensions du Vésuve. Cette vue rapprochée du cratère ne fut pas réalisée sur le motif mais s'inspira d'un dessin daté du 29 octobre 1778 figurant dans le carnet de croquis de l'artiste. Peinte à l'huile, à l'aide d'une matière picturale très diluée, l'œuvre fut probablement réalisée alors que le souvenir des teintes multicolores des roches sulfuriques était encore très vif dans l'esprit de Jones. Dans ses *Mémoires*, l'artiste mentionna les risques qu'encourrait quiconque s'intéressait à ce sujet. Il rapporta ainsi avoir été lui-même contraint à une retraite précipitée en raison de l'ouverture soudaine d'une fissure, à une vingtaine de mètres derrière lui.

30 — John Constable

(East Bergholt 1776 – 1837 Londres)

Vue de jardins à Hampstead, avec un sureau,
vers 1821-1822

Huile sur carton. – 17,6 × 14 cm

Inv. 2019-S.58

Constable quitta le Suffolk en 1817 pour s'installer à Londres. Son épouse Maria étant de santé fragile, la famille prit l'habitude, à partir de 1819, de passer l'été à Hampstead dont l'air était plus sain. Cette vue fut vraisemblablement prise depuis le 2, Lower Terrace, un cottage que l'artiste loua au cours des étés 1821 et 1822, dans la partie ouest d'Hampstead Heath. Un imposant cumulus a été brossé en larges traits avec des zones

d'empatement, tandis que les blanches ombelles des fleurs de sureau sont restituées plus délicatement, par petites touches. Constable fut profondément affecté par la disparition de son épouse, emportée par la tuberculose en 1828. Il écrivit par la suite de ce bosquet de sureau qu'il était « [son] préféré, mais c'est la mélancolie ».

31 — Pierre-Antoine Demachy

(Paris 1723 – 1807 Paris)

Nuages au-dessus des toits du Louvre,

vers 1769-1785

Huile sur papier, contrecollé sur toile

moderne. – 18,6 × 33 cm

Don de Gerhard et Dineke Greidanus,

Amsterdam, en mémoire de leur ami Jan

Maarten Boll, inv. 2020-S.67

Cette œuvre est une rare étude à l'huile sur papier attribuée avec certitude au peintre d'architecture Pierre-Antoine Demachy. Il réalisa probablement d'autres études de ce type car trois grands volumes d'esquisses contrecollées sur papier et un portefeuille d'esquisses figurent dans son inventaire après décès. La vue représentée ici est prise depuis une fenêtre du Louvre où l'artiste résida entre 1769 et 1806, parmi d'autres artistes tels que Hubert Robert (1733–1808). L'œuvre fut vraisemblablement réalisée avant 1784-1785, date à laquelle les toitures firent l'objet de transformations. Très marqué par la formation qu'il avait suivie auprès du scénographe Giovanni Niccolò Servandoni (1695–1766), Demachy avait une certaine prédilection pour les vues de ruines et d'architectures parisiennes, dans

lesquelles il introduisait volontiers des motifs tirés de son imagination.

32 — Simon Denis

(Anvers 1755 – 1813 Naples)

Les Cascatelles de Tivoli, avec Élisabeth Vigée

Le Brun dessinant, 1790

Huile sur panneau. – 48,3 × 62,1 cm

Inv. 2021-S.62

Grâce au soutien du marchand de tableaux parisien Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813), le peintre anversois Simon Denis put se rendre en France vers 1775, puis en Italie en 1786. Il y accueillit l'épouse du marchand, la portraitiste Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) lorsqu'elle quitta la France en 1789. Simon Denis la guida vers les Cascatelles de Tivoli, l'un des lieux les plus pittoresques de la région de Rome. Il la représenta accompagnée de sa fille Julie et d'une gouvernante, alors qu'elle esquisait au pastel le paysage. Deux études préparatoires au tableau sont connues, précieux témoignage du travail sur le motif de l'artiste.

33 — Achille-Etna Michallon

(Paris 1796 – 1822 Paris)

Vue de Santa Scolastica à Subiaco, 1818

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 43,4 × 29,2 cm

Inv. 2011-S.18

Élève de Valenciennes (1750–1819) et maître de Corot (1796–1875), Michallon est un maillon essentiel dans l'histoire de la peinture en plein air,

en dépit de sa disparition prématurée à l'âge de vingt-six ans. Premier lauréat du Prix de Rome de paysage historique en 1817, il vécut à Rome entre 1818 et 1821. Au cours de l'été 1818, il fit un séjour d'un mois à Subiaco, petite ville du Latium où il réalisa plusieurs études consacrées à Santa Scolastica, une impressionnante abbaye bénédictine excavée dans la montagne qui surplombe la rivière Aniene. L'artiste restitua les rochers déchiquetés avec une touche fluide, jouant des empâtements et d'un puissant contraste d'ombres et de lumières.

34 — Théodore Rousseau

(Paris 1812 – 1867 Barbizon)

Village près de la rivière Moselle, vers 1832

Huile sur papier, contrecollé sur panneau.

– 15 × 31,8 cm

Inv. 2014-S.8

La forêt de Fontainebleau fut la principale source d'inspiration de Rousseau qui devint la figure majeure de l'École de Barbizon. Néanmoins, l'artiste parcourut la campagne française et cette petite huile a été peinte en Moselle. Rousseau adopta ici le format panoramique qu'il privilégiait au début des années 1830. Les rangées successives de peupliers élancés, les murets et les enclos de verdure qui abritent les potagers et les jardins structurent la composition. L'artiste a su saisir la lumière qui éclaire le hameau et permet de distinguer les variations subtiles de tonalité dans la végétation. Tout cet équilibre confère au paysage un sentiment d'intemporalité.

35 — Camille Corot

(Paris 1796 – 1875 Ville-d'Avray)

*Un faubourg de ville (Rochefort-sur-Mer,
Charente)*, 1851

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 22,7 × 36,3 cm

Inv. 2013-S.29

Au cœur de l'été 1851, après avoir parcouru la Bretagne et la Normandie, Camille Corot, peintre voyageur, fit la découverte des paysages de La Rochelle et ses environs accompagné par deux amis. Ici, il coucha vraisemblablement sur le papier les remparts de la ville de Rochefort-sur-Mer édifiés au XVII^e siècle et détruits en 1925. Ce paysage est une succession de formes géométriques enchevêtrées, liées par la touche de Corot, qui compose essentiellement avec des triangles, des rectangles et rend l'ensemble harmonieux. Cette audace, que le peintre justifierait certainement par la simple observation et le rendu le plus sincère qui soit, devient sous son pinceau un parti pris pictural très fort.

36 — Edgar Degas

(Paris 1834 – 1917 Paris)

Vue du Quirinal, vers 1856-1859

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 21 × 28 cm

Inv. 2021-S.1

Peintre de la vie parisienne, artiste foncièrement urbain, Edgar Degas avait le goût et l'habitude du travail en atelier et n'hésitait pas à critiquer la peinture de plein air. Ainsi, il affirmait être vite terrassé par l'ennui devant le spectacle de la nature et déclara,

non sans malice, à Ambroise Vollard (1866–1939) : « si j'étais le gouvernement, j'aurais une brigade de gendarmerie pour surveiller les gens qui font du paysage sur nature... ». Il créa néanmoins des paysages tout au long de sa carrière. Dans cette vue, la *manica lunga* du palais du Quirinal ancre une composition dominée par un ciel mauve lumineux peint rapidement avec une touche large.

37 — Odilon Redon

(Bordeaux 1840 – 1916 Paris)

Village sur la côte de Bretagne, vers 1880

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 21,1 × 36,3 cm

Inv. 2019-S.4

Dans les années 1870 et 1880, Redon fit plusieurs séjours en Bretagne, dont il revint avec de nombreuses études, dessins et peintures. Cette vue fait partie d'un ensemble d'esquisses à l'huile décrivant probablement la baie de Douarnenez. Redon restitua l'atmosphère brumeuse et le ciel changeant dans des coloris un peu éteints de bruns et de gris-bleu. Une huile sur carton conservée à la National Gallery of Art de Washington montre le même port, par un jour plus clair, illustration parlante du caractère notoirement capricieux du climat breton. Dans les deux œuvres, l'absence de figures laisse planer une certaine mélancolie que Redon évoquait de manière récurrente dans ses lettres décrivant la région.

38 — Fritz Petzholdt

(Copenhague 1805 – 1838 Patras)

Cimes d'une forêt de chênes (Ariccia ?), vers 1832

Huile sur papier. – 34,6 × 51,8 cm

Don de John Harvey Bergen et Alexandra van Nierop, inv. 2012-S.29

Étudiant à l'Académie de Copenhague entre 1824 et 1829, Fritz Petzholdt suivit également des cours privés auprès d'Eckersberg dont il fut le seul élève à se consacrer exclusivement au paysage. À partir de 1830, il fut actif essentiellement en Italie où il avait rejoint la colonie d'artistes danois constituée autour de Thorvaldsen. Le lieu représenté est traditionnellement identifié à Ariccia, une petite ville des monts Albins au sud-est de Rome. Surplombant le site, Petzholdt concentra toute son attention sur la cime des arbres, ignorant tout marqueur topographique identifiable. Une inscription en danois qui se lit au verso de la feuille précise que les arbres sont ici des chênes verts. Petzholdt parcourut abondamment l'Italie puis partit en 1838 pour la Grèce où il mourut dans des circonstances demeurées obscures.

39 — Martinus Rørbye

(Drammen 1803 – 1848 Copenhague)

Couloir du monastère des Capucins à Palerme,
1840

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 36,5 × 25,5 cm

Inv. 2012-S.27

Issu d'une formation classique à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague, Martinus Rørbye chercha à représenter le monde qui l'entourait,

notamment à travers des paysages. Ici, il mit en scène l'allée des morts du Monastère des Capucins, à Palerme, où sont présentés des corps momifiés et embaumés. Il s'y rendit en voyage de noces en 1840 et, sous son pinceau, la destination touristique se mue en un lieu intime, silencieux, où se rencontrent la lumière et l'obscurité. Cette esquisse très détaillée, probablement achevée en atelier, se démarque dans le corpus de Rørbye et démontre la singularité de son regard.

40 — Frederik Sødring

(Aalborg 1809 – 1862 Hellerup)

L'Abbaye d'Alpirsbach près de Freudenstadt

(*Forêt-Noire*), fin des années 1830

Huile sur papier, contrecollé sur panneau.

– 40,4 × 57,3 cm

Inv. 2012-S.6

À l'Académie de Copenhague, Sødring eut pour condisciple Christen Købke (1810–1848), avec qui il partagea par la suite un atelier. Sødring se rendit en Allemagne en 1836-1838 et cette vue du monastère d'Alpirsbach fut probablement réalisée au cours d'une excursion sur les berges du Rhin. L'artiste aborda son motif sous un angle informel et insolite. Usant d'une palette restreinte de rouges et de bruns, il a méticuleusement restitué la variété des matériaux visibles dans cette cour délabrée. Un apprentis de fortune est dépeint avec grand soin, la lumière pénétrant par les ouvertures de son toit. Les vitres du bâtiment sont brisées mais l'édifice semble pourtant habité, du linge est mis à sécher et une silhouette se profile au deuxième étage.

41 — Georges Michel

(Paris 1763 – 1843 Paris)

Vue de Paris depuis Meudon

Huile sur papier, contrecollé sur panneau.

– 73,7 × 93 cm

Inv. 2019-S.2

Bien que Michel ne connût guère de succès de son vivant, il fut très admiré par les paysagistes réalistes du milieu du XIX^e siècle et Van Gogh fit son éloge dans des lettres adressées à son frère. Artiste prolifique, il réalisa des milliers d'études – dessins et peintures – de la campagne aux alentours de Paris. Cette impressionnante *Vue de Paris depuis Meudon* se déploie sur quatre feuilles de papier de grand format contrecollées sur toile. La vue d'ensemble et les champs du premier plan sont traités de manière assez schématique, en touches légères qui ne font que suggérer les buissons et la végétation.

42 — Janus La Cour

(Thimagard, près de Ringkøbing 1837 –
1909 Odder, Danemark)

Oliviers près de Tivoli, 1869

Huile sur toile. – 37,4 × 60,5 cm

Inv. 2012-S.7

Entré à l'Académie de Copenhague en 1857, Janus La Cour bénéficia à plusieurs reprises de bourses qui lui permirent de faire des séjours en France, en Suisse et en Italie où il se rendit régulièrement à partir de 1865. Lors d'une visite de Tivoli en 1869, La Cour choisit de s'intéresser à un bosquet de vieux oliviers, ignorant délibérément les célèbres Cascatelles et les éléments d'architecture. Il se plut

manifestement à restituer les jeux d'ombre et de lumière sur les troncs noueux et les reflets du soleil. Cette étude fut très certainement peinte sur le motif et porte la date de « Tivoli 18-30 avril 1869 » inscrite dans l'angle inférieur gauche. L'artiste est vraisemblablement revenu sur les lieux plusieurs jours de suite pour de courtes séances de travail, de manière à y retrouver les mêmes conditions de lumière.

43 — Johan Barthold Jongkind

(Lattrop 1819 – 1891 La Côte-Saint-André)

Le Quai d'Orsay à Paris, vers 1850-1852

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 21,3 × 37,3 cm

Inv. 2012-S.15

Le Néerlandais Jongkind bénéficia, en 1846, d'une bourse royale lui permettant d'étudier à Paris dans l'atelier d'Eugène Isabey (1803-1886). Cette rare esquisse à l'huile fut réalisée durant ce premier séjour parisien au cours duquel il représenta plusieurs vues panoramiques de la Seine. L'esquisse prépare deux tableaux. L'un, daté de 1852, est conservé au musée des Beaux-Arts Salies de Bagnères-de-Bigorre ; l'autre, peint en 1854 se trouve au Metropolitan Museum of Art à New York. L'esquisse à l'huile fut complétée par des croquis dans son carnet, manière d'étude sur le motif que l'artiste plébiscitait. L'ensemble fut réalisé entre 1848 et 1852.

44 — Willem Bastiaan Tholen

(Amsterdam 1860 – 1931 La Haye)

Vue de la Veerstraat à Oude Wetering avec des bateaux amarrés, 1904

Huile sur panneau. – 31,8 × 46,2 cm

Don de Gerhard et Dineke Greidanus,
Amsterdam, inv. 2016-S.36

Le peintre néerlandais Willem Bastiaan Tholen, proche du mouvement naturaliste de l'École de La Haye, travailla sur le motif tout au long de sa carrière. En juin 1904, il amarra son voilier à Oude Wetering. Il peignit de ce village au bord du canal plusieurs vues. Cette esquisse à l'huile lui permit de travailler la réflexion de la lumière sur l'eau, mise en valeur par le point de vue bas. À droite, on voit la Veerstraat avec ses maisons et son pont-levis. Au loin, derrière un bateau à vapeur, la vue s'ouvre vers le Braassemermeer. En 2019, la Fondation Custodia consacra une rétrospective à cet artiste qui avait su naviguer entre les innovations artistiques de son époque et une approche plus traditionnelle.

45 — Johann Martin von Rohden

(Cassel 1778 – 1868 Rome)

Vue de la ville d'Hadrien à Tivoli, la vallée du Tibre et les monts Sabins au loin, avant 1810

Huile sur papier, contrecollé sur toile.

– 38,4 × 53,3 cm

Inv. 2019-S.23

Formé à l'Académie de Cassel, Von Rohden passa l'essentiel de sa vie en Italie. Il y joua un rôle capital dans la création de l'Académie allemande à Rome et fut également l'un des premiers artistes

allemands à peindre en extérieur. Les ruines de la villa d'Hadrien, envahies par la végétation et baignées par la chaude lumière du soir, sont ici décrites depuis un point de vue légèrement surélevé. Le premier plan est omis car il ne figura pas dans la composition finale que l'artiste avait à l'esprit. Un dessin conservé à Berlin et cette étude à l'huile préparent une composition peinte qui est aujourd'hui à Weimar.

46 — Johan Carl Neumann

(Copenhague 1833 – 1891 Copenhague)

Dunes sur la plage de Skagen

Huile sur papier, contrecollé sur toile. –

25,2 × 37,9 cm

Inv. 2015-S.4

Neumann quitta son pays pour la première fois en 1857-1858 pour se rendre en Angleterre et fit ensuite de nombreux voyages, explorant la Turquie, l'Égypte et la Syrie en 1873-1874. Toutefois la majeure partie de ses paysages représente son pays natal. Il fut l'un des premiers artistes à travailler à Skagen et dans ses environs, à l'extrémité nord du Danemark. Il y séjourna régulièrement à partir de 1865 et y réalisa plusieurs études à l'huile sur papier d'une grande fraîcheur, à l'image de cette vue de dunes immaculées. L'artiste accorda toute son attention aux fugitifs effets de lumière. Le sable éclatant, les délicates touffes d'oyats, les légers nuages flottant dans le ciel sont restitués à l'aide d'une touche minutieuse et très variée. L'artiste apposa sa signature au graphite, en bas à gauche, après le séchage de la peinture.

47 — Andreas Edvard Disen
(Modum 1845 – 1923 Modum)
Paysage montagneux, 1883
Huile sur toile. – 25,2 × 37,8 cm
Inv. 2019-S.51

Andreas Edvard Disen fut l'élève de Hans Gude (1825–1903) à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe. Celle-ci se distingua par l'étude du paysage en tant que genre à part entière. Ce *Paysage montagneux* représente certainement le Jotunheimen, massif du sud-ouest de la Norvège, dans lequel Disen effectua ses premiers voyages d'études. Il met en scène deux voyageurs atteignant le sommet d'un mont ; les pics des montagnes environnantes se fondent au ciel nuageux dans un camaïeux de gris. Andreas Disen fut familier de ce type de compositions montagneuses ; quelques années auparavant il réalisa un *Paysage de montagne* (Oslo, Nasjonalmuseet), puis en 1880 peignit un promeneur solitaire arpentant un paysage fort similaire (musée de Trondheim).

48 — Ferdinand Georg Waldmüller
(Vienne 1793 – 1865 Hinterbrühl)
La Forêt viennoise entre Sparbach et Sittendorf,
vers 1845-1850
Huile sur toile. – 20,8 × 26,3 cm
Inv. 2020-S.1

Tout au long de sa carrière, Waldmüller prôna l'étude de la nature et la pratique de la peinture en plein air. En cela, il s'opposa à l'enseignement de l'Académie de Vienne, qu'il fréquenta par intermittence entre 1807 et 1813. Ses voyages furent également décisifs

dans sa formation. En 1825, il partit pour l'Italie. Ce fut en 1828, dans les Préalpes autrichiennes et le Salzkammergut, que l'artiste réalisa ses premiers dessins sur le motif. Son séjour à Paris au printemps 1830 et la découverte des paysagistes français confirma son intérêt pour le paysage, qu'il intégra de manière systématique dans ses œuvres. Vers 1845, il fit de *La Forêt viennoise entre Sparbach et Sittendorf* une scène paisible aux tons chatoyants.

49 — Carl Blechen

(Cottbus 1798 – 1840 Berlin)

Vue de la côte baltique, 1834 (?)

Huile sur panneau. – 8,2 × 19,1 cm

Inv. 2014-S.40

Carl Blechen apparaît comme le plus important des peintres allemands qui, au début du XIX^e siècle, s'adonnaient à l'esquisse de paysage à l'huile. Au cours de l'été 1823, il fit un voyage d'étude à Dresde et ses rencontres avec Johan Christian Dahl (1788–1857) et Caspar David Friedrich (1774–1840) eurent sur son travail une influence durable. Découverte récemment, cette petite huile sur panneau fut probablement réalisée lors du voyage de l'artiste sur la côte baltique en 1834, dont on ne connaissait jusqu'alors que des dessins. De délicates touffes d'herbe et un bosquet de jeunes arbres sont encadrés à gauche par le sable et à droite par une zone marécageuse, la mer étant évoquée par une simple ligne bleu azur à l'horizon.

50 — Johan Christian Dahl
(Bergen 1788 – 1857 Dresde)
Rochers près de Lohmen en Saxe, 1825
Huile sur papier, contrecollé sur carton.
– 12,7 × 15,7 cm
Inv. 2019-S.31

Fils de pêcheur, Dahl débuta modestement comme peintre en bâtiment à Bergen avant de devenir le premier artiste norvégien à connaître une renommée internationale. Dahl visita Dresde pour la première fois en 1818, s'y installa définitivement au retour de son voyage en Italie de 1820-1821 et devint l'un des amis intimes de Caspar David Friedrich (1774–1840). Observateur méthodique de la nature, Dahl peignit des esquisses à l'huile de paysage tout au long de sa carrière. Probablement réalisée au cours d'une excursion de quatre jours à Lohmen, près du Liebethaler Grund, cette vue porte, inscrites dans l'angle inférieur gauche, la signature de l'artiste et la date «Juni 1825». Travaillée d'une touche rapide et sobre, cette étude a la fraîcheur et l'immédiateté d'une expérience visuelle éphémère.

51 — Caspar Wolf
(Muri, Argovie 1735 – 1783 Heidelberg)
La Cascade de Geltenschuss dans la vallée de Lauenen, vers 1778
Huile sur papier, contrecollé sur toile.
– 15,5 × 20,4 cm
Inv. 2019-S.63

D'origine modeste, fils d'un charpentier de Suisse septentrionale, Caspar Wolf devint le paysagiste le plus célèbre du pays au XVIII^e siècle et fait figure

de précurseur de la peinture de paysage alpin. Très marqué par l'esprit des Lumières, l'artiste travaillait lui-même en montagne, s'informant sur la glaciologie et la géologie et faisant sur le motif des études préparatoires à l'huile très poussées. L'œuvre ici présentée est l'une des deux esquisses préparant une peinture, aujourd'hui conservée à Winterthur, représentant la cascade de Geltenschuss. Peinte à l'huile sur papier, d'une couche picturale mince, elle offre une vue rapprochée de la chute d'eau et des parois rocheuses, correspondant à la partie supérieure de la composition peinte.

52 — Joaquín Sorolla y Bastida
(Valence 1863 – 1923 Cercedilla)

La Plage de Valence, vers 1901

Huile sur toile. – 22,3 × 48,4 cm

Inv. 2022-S.47

Joaquín Sorolla y Bastida fut une figure principale de l'école moderne espagnole. Influencé par la touche du peintre Velázquez qu'il admira au musée du Prado, l'artiste fut également perméable aux nouvelles tendances artistiques de son époque. Dans cette esquisse, la plage de Valence, théâtre des recherches picturales de Sorolla, est assombrie par un ciel de tempête. L'étude atmosphérique révèle la capacité du peintre à traduire les effets changeants de la lumière sur l'eau par une technique virtuose. Elle fut certainement préparatoire au *Four gris sur la plage de Valence*, tableau peint en 1901 (collection particulière). Il s'agit de la première œuvre de l'artiste à rejoindre nos collections.

• ESTAMPES ANCIENNES •

53 — Melchior Lorck

(Flensburg 1526/1527 – après 1583 Copenhague)

Portrait d'Albrecht Dürer, 1550

Gravure au burin ; état unique. – 167 × 99 mm

Inv. 2020-P.30

Par ce portrait d'Albrecht Dürer (1471–1528), Melchior Lorck rendit hommage à son prédécesseur, tout en démontrant sa propre virtuosité technique. L'artiste s'inspira d'un médaillon daté de 1520 sculpté par Hans Schwarz (1492–1550), dans lequel on retrouve les traits caractéristiques de Dürer : un nez dominant, une barbe et une chevelure aux boucles soigneusement définies. La notoriété de Dürer dépassait déjà largement Nuremberg, où Lorck séjournait lorsqu'il grava l'estampe. L'inscription en latin qui se lit sur une feuille de papier fixée sous le buste est un éloge de l'artiste et de ses dons artistiques.

54 — École allemande, XVI^e siècle

Enfant regardant par la fenêtre

Gravure au burin ; état unique.

– 402 × 268 mm

Inv. 2014-P.5

Comme beaucoup d'estampes aux XVI^e et XVII^e siècles, cette gravure a été réalisée pour être

accrochée au mur ; l'effet de trompe-l'œil est ainsi particulièrement saisissant. Vraisemblablement réalisée par un graveur allemand ou néerlandais ayant émigré vers l'Allemagne, notre estampe met en scène un personnage à sa fenêtre, motif qui deviendra typique de la peinture du Siècle d'or hollandais. L'enfant – une fillette ? – sort sa tête démesurée de l'encadrement de la fenêtre et semble sur le point de lever les yeux vers le spectateur. Plusieurs éléments évoquent la fragilité de la vie : la rose, bientôt flétrie, symbole de la vanité, les perles au cou et aux poignets de l'enfant, tout comme le carreau cassé de la partie supérieure de la fenêtre.

55 — Andrea Meldolla, dit il Schiavone

(Zara, Croatie vers 1510 – 1563 Venise)

Saint Paul, vers 1545-1550

Eau-forte et pointe sèche (presque disparue),
avec ton de surface ; quatrième état sur quatre.

– 217 × 105 mm

Inv. 2011-P.1

Né à Zara, Andrea Meldolla fut surnommé *il Schiavone*, « le Slave », lors de son voyage à Venise. Il s'y trouvait en 1530 mais sa formation demeure inconnue. Son œuvre porte l'empreinte émilienne, région dont fut originaire sa famille, et trahit la connaissance certaine des estampes de Parmigianino (1503–1540). À son tour, Schiavone influença par sa gravure expressive les générations suivantes. Ce *Saint Paul* fait partie d'une série de douze eaux-fortes. S'il avait déjà traité le thème du Christ et de ses apôtres quelques années auparavant, il s'attela au sujet avec des volumes et des jeux de lumière plus ambitieux qui évoquent sa sensibilité au Siennois

Beccafumi (1486–1551). On retrouve le trait expressif qui fit de Schiavone l'un des plus grands représentants du maniérisme vénitien.

56 — Artiste français ou italien

La « Nympe de Fontainebleau » assise dans un paysage avec un chien de chasse, un cerf, une chèvre et deux bovins, vers 1543-1547

Gravure sur bois de quatre planches, imprimée en noir et trois nuances de brun, retouchée au lavis gris ; état unique.

– 115 × 158 mm

Inv. 2020-P.51

La nymphe à demi-couchée, aux jambes croisées, fut un type introduit à Fontainebleau par Rosso Fiorentino (1494–1540). Dans un bronze commandé par François I^{er}, Benvenuto Cellini (1500–1571) usa de ce motif et y ajouta un cerf ainsi que d'autres animaux, une combinaison inédite qui dut être connue, certainement indirectement, par le graveur de notre *Nympe*. L'utilisation de la gravure sur bois en clair-obscur pourrait indiquer un artiste du Nord. Cependant, de récentes analyses ont montré que la technique fut utilisée pour des gravures imprimées à Fontainebleau. Celles attachées au fonds du « Maître ND » présentent la même palette de couleurs et les contours durs. Avec prudence, cette planche pourrait être rapprochée de son corpus des années 1543-1547.

57 — Federico Barocci

(Urbino 1535 – 1612 Urbino)

La Vierge assise dans les nuages, vers 1581

Eau-forte et gravure au burin ; état unique.

– 153 × 108 mm

Inv. 2020-P.39

L'œuvre gravé de Federico Barocci consiste en seulement quatre estampes, mais celles-ci ont été d'une grande importance pour l'histoire de l'art graphique d'Italie. Barocci fut le premier à intégrer les leçons de Parmigianino (1503–1540) et Schiavone (vers 1510–1563) dans une technique mêlant burin et eau-forte. Cette estampe fut certainement le premier essai de Barocci usant de cette technique mixte. Elle reprend le motif de la Madone d'un tableau d'autel que Barocci avait peint dans les années 1560 pour une église à Fossombrone, œuvre longtemps considérée perdue mais récemment retrouvée à Milan. Cette image de dévotion, pleine de tendresse et de luminosité, eut un réel écho auprès de ses contemporains comme Agostino Carracci (1557–1602) qui en grava une copie dès 1582.

58 — Anonyme d'après Marten van Cleve

(Anvers 1527 – 1581 Anvers)

Douze plaisanteries sur les rapports entre les hommes et les femmes

Six gravures au burin (chacune comportant deux médaillons) ; états uniques. – environ

154 × 309 mm

Inv. 2019-P.69(1/6)

Acquise en 2019, cette rare série d'estampes témoigne des représentations de plaisanteries

sexuelles dans les arts graphiques de l'Europe du Nord au XVI^e siècle. Ces scènes gravées destinées au marché allemand montrent des couples de classe moyenne et ne dévoilent pas immédiatement leur caractère licencieux. Néanmoins, elles sont remplies d'objets du quotidien faisant référence aux sexes féminin – le pot ou le filet – et masculin – l'oiseau, la cornemuse. Combinées aux inscriptions gravées, les scènes révèlent leur connotation sexuelle. L'attribution à Marten van Cleve a été proposée en 2001 par Ger Luijten. Artiste anversois d'origine allemande, Van Claeve se spécialisa dans les représentations humoristiques de paysans.

59 — Remigius Hogenberg

(Malines vers 1536 – 1589 Londres)

D'après Hans Bol

(Malines 1534 – 1593 Amsterdam)

Paysage avec une compagnie embarquant dans un bateau de plaisance, vers 1566

Eau-forte ; premier état sur deux.

– 277 × 334 mm

Inv. 2016-P.1

Au premier plan de ce paysage panoramique, une élégante compagnie s'apprête à faire une promenade en bateau, une scène qui s'inscrit dans la tradition des miniatures calendaires illustrant le printemps ou le mois de mai, dans lesquelles les « bateaux de mai » décorés de branches sont un motif récurrent. L'eau-forte regorge de détails, jusqu'aux rides que forment les embarcations sur l'eau. La répartition des rôles entre Hans Bol et Remigius Hogenberg n'est pas tout à fait établie. Quoi qu'il en soit, il existe de toute évidence une influence artistique mutuelle

et réciproque entre les deux artistes, comme en témoignent les analogies entre les dessins de Bol et les estampes que Hogenberg a lui-même conçues.

60 — Jan Saenredam

(Zaandam vers 1565 – 1607 Assendelft)

La Parole des vierges folles et vierges sages, 1606 :

* *Les Vierges sages dans un paysage, avec la prédication de saint Jean-Baptiste en arrière-plan*

* *Les Vierges folles en fête*

* *Les Vierges recevant leurs lampes*

* *Les Vierges sages accueillies par l'époux*

* *Les Vierges folles manquant leur rencontre avec l'époux*

Cinq gravures au burin ; états uniques.

– environ 268 × 368 mm

Inv. 2016-P.13/17

La parabole des vierges folles et des vierges sages est relatée dans l'évangile selon saint Mathieu. Cinq vierges sages, prévoyant assez d'huile pour maintenir la flamme de leur lampe dans l'attente de l'époux, sont récompensées par le mariage contrairement aux cinq vierges folles, inconséquentes, négligeant d'approvisionner en huile leurs lampes. Saenredam joue de l'opposition entre les corps statiques des vierges sages, assis ou appuyés contre un arbre et les corps mouvants et virevoltants des vierges folles. Le processus s'inverse dès la troisième estampe, pour l'épisode des lampes : c'est au tour des vierges sages de se trouver debout, dans des attitudes parfaitement coordonnées pour approvisionner leurs

lampes en huile quand deux vierges folles sont encore assises, démunies face à leurs lampes sur le point de s'éteindre.

61 — Willem van Nieulandt

(Anvers 1584 – 1635 Amsterdam)

*Panorama du Tibre à Rome avec l'île Tibérine
et le pont Æmilius, vers 1605-1610 (?)*

Eau-forte de trois planches ; état unique.

– 420 × 873 mm

Inv. 2021-P.6

Le dessinateur et graveur Willem van Nieulandt dédia à son ami Johannes de Cock (avant 1591–vers 1625/1626) ce grand panorama du Tibre à Rome. Van Nieulandt se rendit à Rome entre 1601 et 1604. Durant cette période, il esquaissa les études pour cette estampe qui ne fut exécutée qu'à son retour à Anvers. Il déploya sur trois planches un panorama complexe des rives du Tibre. Les légendes – en trois langues – indiquent les principaux monuments représentés : le pont Fabricius à droite ; l'île Tibérine avec l'église de San Bartolomeo all'Isola ; le pont Cestius, et ensuite le quartier médiéval de Trastevere avec le pont Æmilius, au centre de l'image. Fidèle à la tradition flamande, Van Nieulandt inclut quelques figures et scènes anecdotiques, comme des pêcheurs examinant leurs prises et un dessinateur vu de dos.

62 — Raphaël Sadeler I

(Anvers 1561 – vers 1632 Munich)

D'après Joos van Winghe

(Bruxelles 1542 – 1603 Francfort-sur-le-Main)

La Richesse engendre la folie, 1588

Gravure au burin ; deuxième état sur trois.

– 312 × 370 mm

Inv. 2019-P.64

Joos van Winghe, artiste protestant anversois, s'installa à Francfort-sur-le-Main en 1588. La même année, il commença à collaborer avec le graveur Raphaël Sadeler I sur des compositions moralisatrices, ici mettant en garde contre la poursuite de la richesse et des plaisirs frivoles. Plusieurs personnifications de ces dérives sont mises en scène. Le roi richement vêtu, sur la droite, représente la Richesse. Il est coiffé d'un bonnet d'âne ; le bonnet est posé par la Folie qui porte une couronne de papier car elle règne sur l'assemblée. À gauche, la Lascivité se regarde dans un miroir qui lui renvoie l'image d'une vieille femme. Derrière, la Gloutonnerie à tête de sanglier ainsi qu'une servante symbolisant le toucher achèvent le tableau de cette mise en garde terrible au spectateur : la poursuite d'une vie de luxe n'amènera qu'à la folie.

63 — Gillis van Breen I

(? 1560 – 1602/1612 Haarlem)

D'après Cornelis IJsbrantsz. Kussens

(? – 1618 Haarlem)

Jeune couple jouant de la musique (allégorie du mariage)

Gravure au burin ; état unique. – 261 × 190 mm

Inv. 2020-P.45

Le *Jeune couple jouant de la musique* est sans doute l'œuvre la plus aboutie de Gillis van Breen. Ces jeunes musiciens représentent l'harmonie conjugale lorsque la femme se conforme à la volonté de son époux, nous informe la lettre de l'estampe. Le thème a pu être inspiré par Karel van Mander (1548–1606), qui avait commenté une gravure de Lucas van Leyden (1494–1533) représentant deux époux âgés jouant ensemble de la musique, dans le texte qu'il consacra à la vie de l'artiste. Dans leur représentation du couple, Van Breen et l'artiste Cornelis Kussens, qui lui en avait fourni le dessin, ne se sont pas tant attachés à illustrer le rapport de domination qu'implique cette conception du mariage inspirée de l'Antiquité aujourd'hui tout à fait dépassée. Ils insistent au contraire sur l'harmonie dans le couple, révélée par les regards amoureux qu'échangent les époux.

64 — Pieter Serwouters

(Anvers 1586 – 1657 Amsterdam)

D'après David Vinckboons I

(Malines 1576 – 1629 Amsterdam)

Mendiants festoyant, 1608

Gravure au burin ; premier état sur six.

– 273 × 358 mm

Inv. 2016-P.67

La gravure, sous des allures de fête paysanne, fustige ceux qui recourent à la mendicité par choix et non par nécessité. Les escrocs, tant mendiants que religieux, sont représentés en pleine débauche, dilapidant la nuit les aumônes extorquées durant le jour. Le nom de l'auberge se traduit par « La Cliquette de Lazare ». La cliquette était un petit instrument

à percussion qui permettait aux lépreux de se signaler. Serwouters sous-entend ici que tous les personnages, qu'ils soient véritablement infirmes ou non, prétendent avoir la lèpre. L'artiste traita à plusieurs reprises des thèmes moraux sur le mode de l'humour. David Vinckboons réalisa le dessin préparatoire à la gravure, conservé à l'Ashmolean Museum à Oxford.

65 — Karel du Jardin

(Amsterdam 1626 – 1678 Venise)

Garçon jouant du violon entouré de chiens

(*Le Savoyard*), 1658

Eau-forte ; premier état sur deux.

– 164 × 120 mm

Inv. 2018-P.63

Le titre de « Savoyard » remonte probablement au XVIII^e siècle, à l'époque où les hommes et les garçons de Savoie, obligés d'interrompre le travail pendant les mois d'hiver à cause du froid, partaient pour Paris et d'autres grandes villes afin d'y gagner leur pécule comme ramoneurs, saltimbanques ou musiciens de rue. Le son d'un violon et le numéro de chien dansant devaient certainement attirer les passants et faire gagner quelques pièces. Il est probable que l'artiste ait voulu communiquer un tout autre message avec son estampe, en évoquant à travers l'animal dressé le *leersucht* (la « soif d'apprendre ») qui devrait animer la jeunesse. Le chien sert donc de métaphore, que l'artiste rend plus explicite encore en incluant deux autres canidés errants qui n'ont pas encore été éduqués.

66 — Wenceslaus Hollar

(Prague 1607 – 1677 Londres)

Trocha nacrier (*trochus niloticus*), vers 1646

Eau-forte et traces de burin ; état unique.

– 95 × 144 mm

Inv. 2020-P.42

Vers 1646, Wenceslaus Hollar réalisa une série de quarante-sept coquillages, répartis sur trente-neuf feuilles. Grâce à leur précision toute scientifique, ces planches gravées furent reprises par les plus prestigieuses publications scientifiques de l'époque. Pourtant, leur date et le contexte de cette commande restent un mystère alors que la réception contemporaine fut enthousiaste, notamment par Rembrandt qui s'en serait inspiré pour sa célèbre estampe du *Cornus Marmoreus*. Toute en sobriété, l'eau-forte dévoile la complexité du cône et le double enroulement des anneaux de la coquille à l'alternance de rayures noires et blanches. Une experte répartition de vives hachures parallèles s'opposant à un entrelacs disparate de tailles et contretailles permet à Hollar d'emporter ce défi graphique haut la main.

67 — Rembrandt Harmensz. van Rijn

(Leyde 1606 – 1669 Amsterdam)

La Circoncision au temple, vers 1625

Eau-forte ; troisième état sur trois.

– 214 × 165 mm

Inv. 2011-P.44

La Circoncision au temple, datée d'environ 1625, est la première eau-forte de Rembrandt. La différence de style et la signature d'une autre main firent hésiter sur son attribution mais il s'agit bien de l'œuvre

inaugurale du grand maître de l'estampe. Si l'on n'y retrouve pas encore l'expressivité du trait, se discernent déjà les grandes caractéristiques de son art comme sa capacité à citer et se réappropriier les œuvres de ses prédécesseurs. Le même sujet fut déjà traité par Albrecht Dürer (1471–1528) vers 1504, inspirant les artistes nordiques tout au long du XVI^e siècle comme Maerten de Vos (1532–1603) en 1581 puis Hendrick Goltzius (1558–1617) en 1594. Rembrandt s'inscrit volontairement à la suite de ces maîtres.

68 — Wallerant Vaillant

(Lille 1623 – 1677 Amsterdam)

Tête d'un jeune garçon

Manière noire. – 330 × 274 mm

Inv. 2010-P.87

Wallerant Vaillant fut l'un des grands maîtres de la manière noire, technique de gravure avec laquelle il se familiarisa à partir de 1658. Dans cette composition de sa propre invention, la maîtrise du modelé lui permet de rivaliser avec le portrait peint. Les variations de tons gris dans les joues, le noir profond des boucles et la texture veloutée de l'arrière-plan témoignent de la virtuosité technique de l'artiste. Le portrait fut peut-être une commande d'un proche de Wallerant Vaillant, le tirage de l'œuvre resta restreint et on n'en connaît que peu d'impressions. Le garçon aux cheveux bouclés semble trop jeune pour pouvoir être Andries Vaillant, le demi-frère de l'artiste, qui fut, en 1670, à l'âge de quinze ans, son apprenti à Amsterdam et qui lui a souvent servi de modèle.

69 — Johannes Lutma II

(Amsterdam 1624 – 1689 Amsterdam)

Autoportrait de l'artiste dessinant, vers 1650

Eau-forte, corrections de l'artiste au graphite ;
premier état. – 158 × 133 mm

Inv. 2011-P.47

Suivant les traces de son père, le célèbre orfèvre Johannes Lutma I (1587–1669), Johannes Lutma II a sans doute exercé, lui aussi, cette activité. Il était par ailleurs un dessinateur et graveur de talent. Cet autoportrait présente le jeune artiste assis à une table, le visage éclairé par une seule source lumineuse cachée au spectateur. Le jeu de la lumière sur le bout de son nez, le bord du chapeau et autour des yeux est rendu avec vraisemblance par de petits points et des traits. La finesse d'exécution de cette estampe révèle le travail d'orfèvre de Lutma qui, pour souligner l'effet de clair-obscur, a retravaillé l'impression avec du graphite, fonçant les parties ombrées de la composition, notamment le côté gauche de son visage.

70 — Graveur anonyme,

d'après Arent van Bolten

(Zwolle vers 1573 – vers 1625 Leeuwarden)

Cinq cuillères

Eau-forte et gravure au burin. – 145 × 198 mm

Inv. 2018-P.84(1)

Entre 1606 et 1616, Pierre Firens édita vingt-neuf planches d'après les dessins d'Arent van Bolten de modèles d'ornements et d'orfèvreries, dont ces cinq cuillères. Nous ignorons à qui Pierre Firens confia la gravure de ces dessins mais la suite est identifiable

par le double trait d'encadrement, rare pour les estampes d'orfèvrerie. Le dessin élégant et sobre valorise les ornements des manches, typiques de la fin du xvi^e siècle. Bolten eut une vraie maîtrise de l'orfèvrerie et se présenta comme orfèvre dans les contrats qu'il signa à Rome, où il fut documenté entre 1596 et 1602. La connaissance des dessins de Bolten, réunis en 1637 dans un volume conservé au British Museum, permet de voir qu'ils ont été réalisés à l'envers en vue d'être gravés.

71 — Giovanni Benedetto Castiglione
(Gênes 1609 – vers 1663 Mantoue)
*Deux bergers avec un âne et des brebis dans
un paysage, vers 1638-1640*
Eau-forte ; second état sur deux.
– 242 × 309 mm
Inv. 2019-P.52

Depuis son premier séjour romain dans les années 1630, Giovanni Benedetto Castiglione représenta des scènes pastorales. Si la présence des bergers et du bétail au premier plan évoque une scène de transhumance, le sujet se révèle plus complexe. Les bergers pourraient s'avérer être des brigands, comme le suggéreraient leur position, cachée, comme à l'affût des figures que l'on aperçoit au loin. L'eau-forte fait partie d'un petit groupe d'œuvres datées de la fin des années 1630, après le retour de l'artiste à Gênes en 1637. Castiglione s'inspira des expérimentations des artistes hollandais, en particulier Rembrandt. La légèreté et la variété de la touche témoignent de la virtuosité de Castiglione, l'un des graveurs les plus innovants de l'Italie du xvii^e siècle.

72 — Claude Gellée, dit le Lorrain

(Chamagne vers 1600 – 1682 Rome)

L'Apparition, vers 1630

Eau-forte ; premier état sur cinq. – 104 × 172 mm

Inv. 2022-P.4

L'Apparition est l'une des premières estampes de Claude Gellée. Vers 1630, l'artiste commença à s'intéresser aux possibilités commerciales qu'offrait l'estampe, alors que le marché romain de l'imprimerie était florissant. Notre composition, un paysage boisé encadré de grands arbres, n'est pas si éloignée des peintures contemporaines de Claude Gellée. L'homme agenouillé face à la rivière porte un habit monastique et son auréole signale sa sainteté ; il pourrait s'agir de saint François d'Assise. Le saint était souvent représenté avec un ange, qui apparaît ici sur un nuage et semble lui adresser la parole. L'approche expérimentale du Lorrain se traduit par l'usage de petits traits et boucles, évitant d'accroître les contours ; une approche innovante qui permet de rendre l'atmosphère vaporeuse du paysage.

73 — Jérôme David (vers 1605 – vers 1670) et

Jean Couvay (Arles, vers 1605 – 1663 Paris)

D'après Claude Vignon (Tours 1593 –

1670 Paris), Rembrandt van Rijn

(Leyde 1606 – 1669 Amsterdam),

Jan Lievens (Leyde 1607 – 1674 Amsterdam)

et « J [ou H] Padoanus »

Le Sultan Saladin, planche de la suite *Bustes de philosophes et de rois*, vers 1637

Série de trente-six gravures au burin, dans une reliure en parchemin d'origine(?). – 204 × 175 mm

Inv. 2010-P.86(I/36)

La série des *Bustes de philosophes et de rois* rassemble trente-six *tronies*, ces figures d'expression dont la popularité crut dans la première moitié du XVII^e siècle aux Pays-Bas. La majorité fut conçue par Claude Vignon qui s'inspira fortement des bustes de Rembrandt. Sont également cités des détails de ses peintures telles que gravées par Jan Gillisz. van Vliet (vers 1605–1668). Les estampes des *Bustes* sont l'œuvre d'au moins deux graveurs. Seules les sept réalisées par Jérôme David portent une signature mais l'implication de Jean Couvay est attestée par un document d'archive. Par l'édition de cette série, François Langlois (1588–1647) bénéficia d'un statut international et introduisit, peu après leur création en Hollande, de nouveaux motifs dans le paysage visuel français.

74 — Jacob Gole (Amsterdam 1660 –
1737 Amsterdam) et Pieter Pickaert (Picard)
(Amsterdam 1668 – 1737 Saint-Pétersbourg)
D'après Cornelis Dusart (Haarlem 1600 –
1704 Haarlem)
Le Roi de France, planche de la suite *Les
Héros de la Ligue. Ou La Procession Monacale.
Conduite par Louis XIV, pour la Conversion des
Protestans de Son Royaume*, 1691
Série de vingt-quatre manières noires,
rehaussées d'aquarelle et de gouache, dans une
reliure en demi-cuir brun. – 142 × 105 mm
Inv. 2022-P.81(1/24)

Les Héros de la Ligue est une suite de dix-huit médaillons satiriques accompagnés de quatrains dénonçant la politique répressive du règne de Louis XIV envers les protestants. Par peur de la censure, les

graveurs ne signèrent pas leurs œuvres. Cependant, douze dessins de Cornelis Dusart conservés à l'Université de Leyde permettent de lui attribuer la création de ces têtes de caractère. Les graveurs furent certainement Jacob Gole et Pieter Pickaert. Gole connaissait bien l'image officielle de Louis XIV telle que moquée dans la suite car il avait gravé plusieurs de ses portraits. L'exemplaire des *Héros de la Ligue* de la Fondation Custodia a la particularité d'être rehaussé d'aquarelle et de gouache et enrichi de six planches additionnelles de têtes grotesques moquant les effets de la boisson.

75 — Franz Anton Maulbertsch

(Langenargen 1724 – 1796 Vienne)

Le Montreur d'images (Der Guckkastenmann), 1785

Eau-forte ; état unique. – 335 × 412 mm

Inv. 2020-P.43

Le montreur d'images, dit le *Guckkastenmann*, est représenté révélant dans sa boîte un petit arlequin qui porte un nourrisson dans ses bras. Un public curieux se presse autour de lui et l'artiste y trouve prétexte à la représentation de différentes saynètes : une bagarre entre deux garçons, un couple qui s'embrasse. Franz Anton Maulbertsch peignit à la même période deux tableaux en lien avec cette eau-forte : une grisaille conservée au Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg et une esquisse plus aboutie à la Staatsgalerie à Stuttgart. L'estampe de la Fondation Custodia a comme pendant le *Charlatan (Der Quacksalber)*, réalisé par Maulbertsch également en 1785. Si les scènes de genre sont rares dans le corpus de Maulbertsch, elles témoignent de l'intérêt croissant des amateurs du XVIII^e siècle.

76 — Maria Katharina Prestel

(Nuremberg 1747 – 1794 Londres)

D'après Giacomo Ligozzi

(Vérone vers 1547 – 1626/1627 Florence)

Le Triomphe de la Vérité sur la Jalousie,

1781

Eau-forte et aquatinte de deux planches,
en brun et feuille d'or, imprimée sur papier
vélin teinté brun. – 307 × 230 mm

Inv. 2011-P.8

Au XVIII^e siècle, le couple Prestel – Johann Theophilus et Maria Katharina – se spécialisa dans la reproduction à l'aquatinte de dessins de maîtres provenant de collections particulières. Bien que l'on puisse y lire la signature de Johann Theophilus, cette magistrale estampe a été rendue à Maria Katharina, formée par son époux à l'art de l'aquatinte. L'artiste a utilisé deux plaques tirées successivement sur une même feuille. Sur la première, elle a gravé le trait à l'eau-forte et appliqué l'aquatinte imitant les tons de lavis. Sur la seconde, elle a incisé les hachures destinées à recevoir le rehaut d'or et passé une préparation fixative, avant d'appliquer sur le tirage obtenu de la feuille d'or, adhérant aux lignes précédemment imprimées.

77 — Bernardo Bellotto

(Venise 1722 – 1780 Varsovie)

*Les Fortifications de Dresde : le bastion de Saturne
avec la Porte Wilsdruff, le pavillon de la biblio-
thèque et le grand théâtre*

Eau-forte ; premier état sur deux.

– 540 × 840 mm

Inv. 2021-P.2

Peintre réputé pour ses vues vénitiennes, Bernardo Bellotto fut invité en 1747 à Dresde par le roi de Pologne Auguste III. C'est comme peintre de la cour que Bellotto peignit en 1751 le tableau, aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Dresde, qui sert de modèle à cette eau-forte. La commande de quatorze vues de la capitale demandait une attention particulière pour les bâtiments construits par le roi et son ministre Brühl. L'estampe rend précisément compte de la ville de Dresde vue du sud-ouest. On peut y reconnaître le bastion de Saturne et la rue de Zwinger. De l'autre côté de la rive se trouve la Porte Wilsdruff. Bellotto matérialisa la luminosité de l'eau et du ciel par des lignes horizontales, typiques de la manière vénitienne à laquelle son oncle Antonio Canaletto (1697-1768) l'avait initié.

78 — Louis Jean Desprez

(Auxerre 1743 – 1804 Stockholm)

Indulgences plénières ou Mission sicilienne, 1798

Eau-forte au trait, rehaussée d'aquarelle.

– 560 × 885 mm

Inv. 2016-P.2

L'architecte, peintre et décorateur Louis Jean Desprez offre dans cette estampe une allusion satirique à la pratique des indulgences. La scène est une parodie de la procession du Vendredi saint au cours de laquelle une statue de saint est portée à travers les rues. Dans un décor monumental, où la splendeur de la nature se mêle à celle des architectures, on découvre une foule de pénitents. Ils se dirigent vers l'escalier flanqué de stations menant vers l'église. L'ajout de « coulisses » des deux côtés de la scène principale participe à découvrir d'autres

saynètes plus amusantes les unes que les autres. Sous la tablette qui donne le titre de l'estampe, un âne semble se rouler par terre de rire.

· DESSINS DU
XIX^e SIÈCLE ·

79 — Harald Slott-Møller

(Copenhague 1864 – 1937 Copenhague)

Interior (Femme se coiffant), 1889

Graphite et estompe. – 241 × 200 mm

Inv. 2010-T.7

Ce dessin, finement réalisé au crayon graphite, est à rapprocher d'un tableau du même sujet du peintre et céramiste danois Harald Slott-Møller, acquis par la Kunstforeningen Association. Visant à soutenir les arts visuels danois, la Kunstforeningen achetait directement aux artistes leurs œuvres, avant de les offrir à ses membres au cours d'une grande loterie annuelle. L'association commandait par ailleurs aux artistes un dessin du motif pour ses archives. Si la localisation actuelle du tableau de Slott-Møller est inconnue, cette feuille nous en offre un beau témoignage. L'intimité de cette scène de toilette laisse supposer que la femme représentée, au visage dissimulé par son bras gauche, pourrait être Agnes Slott-Møller (1862–1937), l'épouse du peintre qui fut également artiste.

80 — Lorenz Frølich

(Copenhague 1820 – 1908 Hellerup)

Portrait d'une jeune femme, 1840

Graphite et rehauts de blanc. – 230 × 207 mm

Inv. 2017-T.25

Lorenz Frølich démontra ici toute l'habileté de son talent de dessinateur, à seulement dix-neuf ans. Il se forma au dessin auprès de Martinus Rørbye (1803–1848). La feuille n'est pas un croquis mais bien un portrait à part entière. Il offre un jeu mesuré de contrastes entre la délicatesse de la facture qui se voit dans le modelé du visage et les traits beaucoup plus libres du cou et des épaules. Si le modèle n'est pas identifié, on note une ressemblance avec un portrait de la sœur de Frølich, Wilhelmine (1817–1852), que Johan Thomas Lundbye (1818–1848) réalisa en mai 1840. Lorenz Frølich quitta le Danemark cette même année, pour ne revenir qu'en 1875. Le dessin fut réalisé avant son départ.

81 — Otto Franz Scholderer

(Francfort-sur-le-Main 1834 –

1902 Francfort-sur-le-Main)

Autoportrait

Pastel, sur carton fin brun clair. – 418 × 360 mm

Don de Petra Rumbler, en l'honneur de son

mari Helmut H. Rumbler, inv. 2016-T.119

Les liens d'amitiés qu'Otto Scholderer entretenait avec Henri Fantin-Latour (1836–1904) exercèrent une grande influence sur la réalisation de cet autoportrait. Les deux artistes se rencontrèrent en 1857 lors d'une visite au musée du Louvre. Ils correspondirent de 1858 jusqu'à la mort de Scholderer

en 1902. À la suite de leurs échanges entre 1884 et 1886 autour de la technique du pastel, Scholderer envoya à son ami un autoportrait (collection particulière). Sa ressemblance frappante avec celui de la Fondation Custodia suggère que les deux œuvres furent réalisées lors de la même séance de travail. Scholderer explora cependant dans notre œuvre une gamme chromatique plus riche, et un traitement de la matière plus pictural.

82 — Charles Milcendeau

(Soullans 1872 – 1919 Soullans)

Portrait d'une jeune paysanne, 1907

Crayon lithographique. – 206 × 136 mm

Inv. 2019-T.56

Charles Milcendeau évolua pour l'essentiel de sa carrière entre Paris – où il fut d'abord l'élève de Jules Lefebvre (1839–1912) puis de Gustave Moreau (1826–1898) –, et la Vendée. C'est notamment en gardant cette attache à sa région natale qu'il trouva son originalité. Ce dessin, portrait sensible d'une paysanne vendéenne, peut être éclairé par les récits d'Alain Jammes d'Ayzac (1883–1950), ami, mécène et collectionneur de Milcendeau dont il fut le voisin. Il évoque dans ses souvenirs une jeune femme du nom de Philomène : « Philomène ! Philo, comme nous l'appelions tous, le joli modèle ; la petite servante maraîchine à aspect de gitane, dont les grands yeux noirs sertissaient leurs velours dans un ovale couleur d'abricot bien mûr ». Pourrait-il s'agir de son portrait ?

83 — Léon Bonvin

(Vaugirard 1834 – 1866 Meudon)

Autoportrait, 19 janvier 1866

Plume et encre brune, aquarelle et rehauts
de gouache blanche. – 135 × 110 mm

Inv. 2016-T.38

Cet autoportrait de Léon Bonvin, dédié à son épouse Constance, est un témoignage rare et émouvant de cet artiste qui resta en marge de la scène artistique parisienne de son époque. Moins connu que son demi-frère François, il s'est appliqué à représenter les scènes ordinaires de son quotidien. Dans ses natures mortes et paysages silencieux, les figures humaines se font rares. Cet autoportrait permet de mettre un visage sur le nom de cet artiste sensible, quelques jours avant qu'il ne se suicide en forêt de Meudon. Les directeurs Maria van Berge Gerbaud et Ger Luijten acquirent plusieurs œuvres de l'artiste, auquel la Fondation Custodia consacra une exposition et un catalogue raisonné en 2022.

84 — Rosa Bonheur

(Bordeaux 1822 –

1899 Thomery, Seine-et-Marne)

Les Marécages

Aquarelle. – 244 × 384 mm

Inv. 2019-T.52

Ce dessin, le premier de l'artiste à enrichir nos collections, fut acquis par Ger Luijten en 2019. Non daté, il fut certainement réalisé aux abords du château de By. Rosa Bonheur fit l'acquisition de celui-ci en 1859 grâce au succès de sa peinture animalière et y installa son atelier. Ici, aucun animal ne parcourt

ces marécages, contrairement à la plupart des paysages de l'artiste. Cette vue est empreinte d'une calme sérénité. La palette, réduite à des couleurs sombres, est cependant essentielle pour évoquer pareil lieu : le noir de la boue, le bleu de la vase, le vert des jeunes plantes qui tentent de croître, les bruyères aux teintes de brun et de rouge. La réserve du papier, dans la partie supérieure, fait ressentir le ciel comme un vide qui irradie dans un silence presque magnétique.

85 — Paul Huet

(Paris 1803 – 1869 Paris)

Ruines du château d'Arques-la-Bataille

Aquarelle, sur un tracé au graphite.

– 176 × 288 mm

Inv. 2017-T.34

Paul Huet fut l'auteur de deux tableaux du fameux Diorama des galeries du grand bazar Montesquieu qui ouvrit ses portes en 1829 à Paris. L'un d'entre eux était la *Vue panoramique de la ville et du château d'Arques*. Notre aquarelle témoigne du décor de plus de dix mètres de haut dont il ne reste que quelques descriptions et études, l'original ayant disparu lors d'un incendie en 1835. La vallée, célèbre pour avoir abrité une bataille menée par Henri IV, est surplombée par les ruines du château. Par la lumière diffuse, les tons verts et chauds du champ et de la forêt où se nichent des maisons, Huet réussit à rendre compte de l'espace et de l'atmosphère du lieu. On devine l'influence des paysagistes anglais, qu'Huet a pu admirer lors du Salon de 1824.

86 — Camille Corot

(Paris 1796 – 1875 Ville d'Avray)

*Voyageurs dans un paysage montagneux près
de Rome*

Graphite. – 302 × 475 mm

Inv. 2017-T.24

De ses maîtres Achille-Etna Michallon (1796–1822) et Jean-Victor Bertin (1767–1842), Corot a retenu l'importance de la compréhension du paysage par le dessin sur le motif qu'il pratiqua dès son premier voyage à Rome, entre 1825 et 1828. Œuvre de jeunesse, ce dessin au graphite, réalisé avec la spontanéité qu'offre cette technique, témoigne de la formation classique de l'artiste, par l'enchaînement harmonieux des plans successifs. Dans la partie gauche de la composition, Corot s'attacha à décrire précisément les silhouettes des arbres, la masse des feuillages et les volumes des rochers, tandis qu'il ne fit qu'évoquer le reste du paysage d'un trait léger mais assuré.

87 — Louis Cabat

(Paris 1812 – 1893 Paris)

Paysage à Narni avec un cavalier,
8 juillet 1838

Graphite et gouache blanche,
sur papier beige. – 339 × 628 mm

Inv. 2018-T.41

D'éducation laïque, Cabat se convertit au catholicisme de façon tardive, en 1834. Cette conversion, qui coïncida avec son départ en Italie, est une des clés de lecture de son œuvre. La découverte des vastes étendues de la campagne romaine bouleversa

son approche du paysage. Il abandonna une vision anecdotique pour une conception plus noble de la nature, devenant un des tenants de la tendance idéaliste de ce genre pictural en France. Dans cette vue de Narni, l'artiste campa vigoureusement le paysage immense et splendide. La présence du cavalier, seul et dominé par la nature ainsi que le bouillonnement blanc des nuages, traduit un sentiment presque existentialiste, voire mystique.

• TABLEAUX ANCIENS •

88 — Adam Pijnacker

(Schiedam 1620/1621 – 1673 Amsterdam)

Paysage boisé avec des bergers conduisant une vache,
vers 1660-1670

Huile sur panneau. – 40,1 × 46 cm

Inv. 2014-S.18

Adam Pijnacker fit entre 1645 et 1648 un séjour en Italie décisif pour sa carrière. On peut voir dans ce *Paysage boisé* des motifs chers à son œuvre : des bouleaux agissant en repoussoir, soulignés par un soleil perçant à travers les nuages. La lumière rasante éclaire l'humidité de l'arbre, comme si la scène avait été capturée dans le court intervalle entre deux averses. Au loin, des bergers parcourent le paysage vallonné. Si Pijnacker se constitua en Italie un répertoire de motifs dans lequel il puisa sans cesse, il renouvela ses formules et ce panneau peut être daté vers 1660, sa dernière période.

89 — Cornelis Saftleven

(Gorinchem 1607 – 1681 Rotterdam)

Allégorie de la folie humaine, 1629

Huile sur panneau. – 48,3 × 63,3 cm

Inv. 2022-S.1

Cornelis Saftleven a souvent moqué les défauts humains par le truchement d'animaux, comme le fit La Fontaine dans ses fables. Ici, c'est la sottise des hommes que ridiculise le peintre. La chouette couvant ses œufs sous une branche morte où sont attachés un glas et un crâne – sombre préfiguration de la destination où la folie des hommes les mènera – n'est pas l'animal d'Athéna, symbole de sagesse, mais le volatile souvent associé avec les sots au XVI^e siècle. Face à elle, l'assemblée d'animaux dont plusieurs brandissent des sceptres à têtes de fous incarnent les sept péchés capitaux. S'y mêlent au fond des créatures monstrueuses que Saftleven s'est aussi plu à mettre en scène dans les Tentations de saint Antoine ou autres visions infernales, qui firent sa célébrité au XVII^e siècle.

90 — Artiste français ou italien

Portrait de François Langlois, dit Ciartres,

vers 1630-1635

Huile sur toile. – 91,5 × 68,5 cm

Inv. 2010-S.61

François Langlois, dit Ciartres, se fit représenter dans une mise en scène soigneusement choisie. Entouré de toiles, d'estampes et de dessins, la composition évoque à la fois son activité de marchand et d'éditeur. Figure essentielle du milieu artistique du XVII^e siècle, Langlois avait non seulement importé

de nombreux tableaux d'Italie mais vendait des estampes de maîtres italiens et hollandais dans son magasin rue Saint-Jacques. Il introduisit ainsi de nouveaux motifs sur le marché parisien. Plusieurs peintres, tel Anthony van Dyck (1599–1641), représentèrent Langlois mais l'auteur de ce tableau reste à identifier. D'un point de vue stylistique, on peut tout du moins envisager une date d'exécution autour de 1630-1635.

91 — Simon Kick

(Delft 1603 – 1652 Amsterdam)

Corps de garde

Huile sur panneau. – 74,6 × 91, 4 cm

Inv. 2021-S.63

Ce tableau est ce qu'on appelle un *cortegaerd* (du français « corps de garde »), un genre de peintures qui vit le jour au début des années 1620 – après la reprise des hostilités avec l'Espagne – et connut un grand succès dans les Pays-Bas du Nord. Plusieurs peintres, comme Simon Kick, s'en firent une spécialité. Ce tableau fait partie des plus grands formats réalisés par l'artiste et illustre parfaitement son talent pour dépeindre les matières luxueuses (la plume, l'étoffe qui ceint le soldat vu de dos) et créer des compositions dynamiques en décentrant le groupe des protagonistes. L'œil du spectateur est attiré par le regard du capitaine qui nous fixe. Ses hommes, assemblés autour d'un tambour, jouent sans doute aux dés tandis que les deux soldats à l'arrière-plan pillent sans vergogne les œufs du fermier dont ils ont réquisitionné la grange.

92 — Abraham Bloemaert

(Gorinchem 1564/1566 – 1651 Utrecht)

Loth et ses filles, vers 1646-1647

Plume et encre brune (?), peinture à l'huile,
sur un tracé à la pierre noire, sur panneau.

– 18,5 × 19,4 cm

Inv. 2018-S.36

Abraham Bloemaert chercha dans la grisaille de *Loth et ses filles* à reproduire l'effet visuel d'une estampe, imprimée par le procédé de la taille d'épargne *et* de la taille-douce. Les lignes fines en imitent le tracé. Cette technique mixte fut utilisée dans l'atelier des Bloemaert à Utrecht. Le trompe-l'œil est d'autant plus savoureux qu'il imite un procédé de gravure de son invention. L'application diluée de la peinture à l'huile permet de découvrir le processus de création : d'abord, l'ébauche fut esquissée à la pierre noire directement sur l'enduit blanc. Puis, Bloemaert utilisa la peinture brune et différents tons pour la composition. Enfin, l'ébauche fut retracée à la plume que des rehauts de blancs viennent souligner. On ne connaît que quatre grisailles de ce type, toutes réalisées au cours des dernières années de la carrière de l'artiste.

93 — Anthonis Sallaert

(Bruxelles 1594 – 1650 Bruxelles)

Compagnie jouant de la musique, vers 1630-1640

Huile sur panneau. – 25,5 × 34,2 cm

Inv. 2012-S.8

En quelques coups de peinture d'un camaïeu de gris, Anthonis Sallaert créa avec virtuosité une variété d'attitudes, un florilège d'instruments et la luminosité contrastée d'une scène éclairée à la bougie.

L'enduit beige permet de révéler, avec quelques rehauts de blanc, la robe d'une chanteuse, le luth d'un musicien. Les études préparatoires furent particulièrement utiles à Sallaert pour ses projets de tapisseries, estampes et peintures. La composition finale que prépare cette *Compagnie jouant de la musique* n'est pas connue mais ce type de scène se retrouve en arrière-plan d'œuvres telles qu'une *Allégorie de la vie chrétienne* conservée à Hazebrouck. Les musiciens ne sont néanmoins jamais le sujet principal et la représentation d'une joyeuse compagnie sans allégorie religieuse ou morale constitue une rareté dans l'art des Pays-Bas méridionaux.

94 — Cornelis de Vos

(Hulst vers 1584 – 1651 Anvers)

La Famille de Darius devant Alexandre,

vers 1630-1640

Huile sur panneau. – 43 × 57,5 cm

Inv. 2018-S.42

Célébré pour ses portraits, Cornelis de Vos réalisa également quelques tableaux d'histoire, dont *La Famille de Darius devant Alexandre*. Cette esquisse à l'huile illustre un épisode de la vie d'Alexandre le Grand. L'empereur rencontra la famille de Darius qu'il traita avec respect en dépit de sa position victorieuse, prouvant ainsi sa grandeur d'âme. La composition en frise et le caractère descriptif de la scène portent l'influence du milieu pré-rubénien dans lequel De Vos a été formé. La composition elle-même est basée sur la *Rencontre de David et Abigail* peinte par Rubens (Detroit Institute of Art). L'esquisse est le projet d'un tableau conservé au Landesmuseum à Oldenbourg. Dans la composition finale, De Vos

chercha à accentuer les interactions entre les personnages. Les analogies entre les types de figures permettent de dater l'œuvre des années 1630-1640.

95 — Jan Weenix

(Amsterdam 1641 – Amsterdam 1719)

Esquisse d'un paon et des trophées de chasse,
vers 1708

Huile sur toile, contrecollée sur panneau. –

23,8 × 20,3 cm

Inv. 2019-S.55

Après avoir été un spécialiste de la *veduta*, guidé en cela par sa formation auprès de son père Jan Baptist Weenix (1621–1659), Jan Weenix se consacra exclusivement, à partir des années 1670-1680, à la peinture de portraits et, en particulier, au thème de la chasse. Cette esquisse est préparatoire à la toile conservée au musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne, *Un paon et des trophées de chasse* (1708). La composition du tableau reprend assez fidèlement celle de l'esquisse mais l'interaction entre le petit chien et un oiseau en bas à gauche a été supprimée. Ce face-à-face quelque peu agressif n'était peut-être pas du goût du commanditaire.

96 — Jacob van Loo

(L'Écluse 1614 – Paris 1670)

Diane et ses compagnes découvrant la grossesse de Callisto

Huile sur toile. – 99,1 × 81,3 cm

Inv. 2013-S.23

Jacob van Loo se forma à Amsterdam et s'y établit avec succès. Il y résida jusqu'en 1661, date à laquelle il quitta brutalement les Provinces-Unies pour Paris. Parmi ses peintures d'histoire, aucun thème mythologique n'a été aussi souvent représenté par Jacob van Loo que ceux mettant en scène la déesse Diane. Ici, on reconnaît l'épisode de Diane découvrant la grossesse de Callisto, relaté par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Alors que Diane et ses compagnes s'apprêtent à se baigner, la nymphe Callisto refuse de se dévêtir afin de dissimuler sa grossesse, fruit de ses amours interdits avec Jupiter. L'huile sur toile de la Fondation Custodia est datée des années 1650, au cœur de la période de maturité de l'artiste, encore amstellodamois.

97 — Jan de Braij

(Haarlem vers 1626/1627 – 1697 Haarlem)

Portrait de Lambert Schatter, âgé de 22 ans, 1662
et *Portrait de Eva van Beresteyn, âgée de 19 ans, 1662*

Huile sur panneau. – 26,4 × 19 cm

Inv. 2012-S.18A et 2012-S.18B

Jan de Braij était issu d'une famille d'artistes. Son père était le peintre d'histoire Salomon de Bray et son frère le graveur Dirck de Bray. La mort de Johannes Verspronk et le départ de la guilde de Frans

Hals permirent à Jan de devenir le principal portraitiste de Haarlem. Ces deux portraits de Lambert Schatter et de son épouse Eva van Beresteyn furent peints l'année de leur mariage, en 1662. Les jeunes gens étaient alors âgés respectivement de 22 et 19 ans. Ces tableaux illustrent le talent du peintre tant dans les différentes textures des vêtements que dans l'expression complexe des modèles. En 2012, cet achat vint compléter l'ensemble de neuf dessins de l'artiste rassemblé par Frits Lugt.

98 — Hendrik Schepper

(Amsterdam 1741 – 1794 Amsterdam)

Vue de la maison Vredeveldt, 1761

Huile sur panneau. – 43,3 × 51,8 cm

Don de Hans van der Ven, La Haye,

inv. 2018-S.44

Ce rare tableau de Hendrik Schepper permet d'étouffer le corpus connu de cet artiste, actif à Amsterdam. La vue conservée à la Fondation Custodia fut le premier tableau à réapparaître sur le marché en 2002. On ne connaissait alors de l'artiste que des mentions et des dessins. Dans cette œuvre datée de 1761, Schepper peignit une maison élégante qui se reflète dans l'eau du canal. La lumière dorée fait ressortir chaque détail de l'architecture, caractéristique du milieu du XVIII^e siècle. L'œuvre a pu être une commande du propriétaire de la résidence, peut-être Jacob Luden. Sa bâtisse nommée Vredeveldt (« Champ de Paix ») était située le long du canal de l'Haarlemmervaart. Cette hypothèse ne peut malheureusement pas être confirmée car la maison, qui ne fut jamais décrite, fut détruite en 1804.

99 — Petrus van Schendel

(Terheijden 1806 – 1870 Schaerbeek)

Intérieur de cuisine, vers 1835

Huile sur toile. – 66,5 × 53,7 cm

Inv. 2015-S.13

L'œuvre est atypique dans le corpus de Petrus van Schendel, connu pour ses vues romantiques nocturnes. Cet intérieur de cuisine est une scène intime, presque un prétexte à l'étude des jeux de lumière sur les différentes textures : la bassinoire en cuivre, la passoire en faïence, le pot en grès... Si la pièce est vide, la présence humaine se fait sentir par les portes entrouvertes, le robinet qui laisse s'écouler un puissant jet d'eau. On imagine que quelqu'un vient seulement de quitter la pièce et peut revenir à tout instant. Schendel s'inspira de cette scène pour réaliser *La Cuisson de « poffertjes » dans la cuisine* (1847) et en représenta une autre version avec plusieurs figures.

• PORTRAITS
EN MINIATURE •

100 — Anne Louis Girodet

(Montargis 1767 – 1824 Paris)

Autoportrait au papillon, vers 1790

Gouache sur ivoire ; cadre en laiton monté
sur un panneau de bois. – 45 mm de
diamètre

Inv. 2023-PM.1

Anne Louis Girodet, célèbre pour ses tableaux mythologiques et historiques, réalisa plusieurs autoportraits, dessinés et peints. Cette miniature récemment découverte se distingue par la virtuosité de la touche et son caractère intime. L'expression amusée avec laquelle Girodet observe le papillon, ainsi que l'inscription « Frivolité », qui se lit au verso pourrait indiquer un tableau de fantaisie. Mais c'est sans compter son habilité à mêler les symboles. La bague qui orne son index droit se révèle être un scarabée égyptien, emblème de renaissance. Le papillon, allégorie grecque de Psyché et évocation de l'âme, est un puissant contrepoint au symbole égyptien. Il associa encore les deux symboles dans le portrait de son frère adoptif Benoît-Agnès Trioson (musée du Louvre). Nous connaissons de l'artiste un autre autoportrait peint en miniature sur ivoire, également daté des années 1790 (Royaume-Uni, collection particulière).

101 — Antoine Berjon

(Lyon 1754 – 1843 Lyon)

Portrait d'une femme, an VIII (1799-1800)

Aquarelle sur ivoire ; cadre en cuivre doré.

– 80 mm de diamètre

Inv. 2015-PM.1

Ce portrait témoigne de l'habileté déjà acquise par Antoine Berjon et de son style personnel développé vers 1800, après des débuts marqués par une certaine indécision sur la voie à suivre. Aidé par son ami Jean-Baptiste Jacques Augustin (1759–1832), Berjon se spécialisa dans les natures mortes de fleurs et les portraits peints en miniature. La pose et le sourire engageant de la femme représentée ici illustrent une certaine liberté prise par l'artiste dans ce portrait. Celle-ci nous laisse penser qu'il existait peut-être une intimité – ou du moins une amitié – entre le peintre et son modèle. Elle confère aussi à l'œuvre un caractère rare. La date « an 8 » est gravée au verso.

102 — Henri-François Riesener

(Paris 1767 – 1828 Paris)

Portrait de Charles-Henry Delacroix, vers 1799-1800

Aquarelle sur ivoire ; cadre-pendentif en argent doré. – 66 mm de diamètre

Inv. 2013-PM.5

Ce portrait en miniature de Charles-Henry, frère aîné du peintre Eugène Delacroix (1798–1863) est signé par leur oncle, Henri-François Riesener. Le jeune homme est vêtu de l'uniforme de lieutenant des chasseurs à cheval. Ce grade lui fut octroyé

le 26 thermidor de l'an VII. Grâce à cet élément chronologique, nous pouvons dater le portrait assez précisément, entre le 13 août 1799 et le 26 octobre 1800, date à laquelle il est promu capitaine. Il pourrait s'agir d'un témoignage amoureux offert par Charles-Henry. Étayant cette idée, le verso de l'œuvre offre le croquis d'un œil féminin. Un engouement pour le *lover's eye*, ou l'œil de l'être aimé, naquit à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre. Cette marque d'affection poétique permet également de préserver l'anonymat de l'expéditeur.

103 — Jean-Baptiste Thévenet

(La Rochelle 1800 – 1867 La Rochelle)

Portrait d'Eugène Fromentin, 1841

Aquarelle sur ivoire ; cadre en laiton, monté sur un panneau de bois habillé de velours.

– 115 × 90 mm

Inv. 2016-PM.5

À la différence des portraits pleins de retenue qu'il peignit dans les années 1850, Thévenet exprima ici toute sa sensibilité dans le rendu des traits et de l'air mélancolique du jeune Eugène Fromentin (1820–1876). Après l'obtention de son diplôme de droit en 1843, ce dernier abandonna sa carrière de juriste pour se consacrer à la peinture et à l'écriture. Ce portrait en miniature du jeune romantique fut présenté par l'artiste au Salon de 1841.

• ESTAMPES (SUITE) •

104 — Johan Frederik Clemens
(Goleniów, près de Szczecin 1748 –
1831 Copenhague)
D'après Nicolai Abraham Abildgaard
(Copenhague 1743 – 1809 Copenhague)
Le Temple de la Fortune, 1798
Eau-forte et aquatinte, imprimée sur papier
bleu ; deuxième état. – 315 × 307 mm
Inv. 2013-P.1

Gravé d'après un paravent du peintre danois Nicolai Abraham Abildgaard, ce *Temple de la Fortune* brille par sa riche iconographie, illustrant l'adage antique « La fortune ne connaît ni raison ni loi. » De part et d'autre du temple se tiennent deux cariatides : la Justice à gauche, avec à ses pieds une balance brisée, et Minerve à droite, les yeux bandés, sans sa lance. En dessous, des personnages tentent de s'engouffrer dans le temple vénéré. À gauche, s'est installée une vendeuse de masques, symboles de tromperie, tandis qu'à droite, un homme fuit sagement ce lieu de perte. En haut des marches, une foule bigarrée obstrue l'entrée du temple. Le personnage dans la marge, dessiné d'une manière enfantine, pourrait représenter le spectateur averti des méfaits de la fortune.

105 — Johan Tobias Sergel
(Stockholm 1740 – 1814 Stockholm)
*Achille et ses compagnons portant le corps
de Patrocle au bûcher funéraire*, 1766
Eau-forte, imprimée en gris.
– 193 × 274 mm
Inv. 2012-P.59

Cette eau-forte est une rareté dans l'œuvre de Sergel. Sculpteur avant tout, le Suédois s'essaie ici à l'estampe en puisant son thème dans les *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, répertoire de sujets de l'histoire antique publié par le comte de Caylus en 1757. Tout en suivant fidèlement les indications de l'auteur, Sergel fait preuve d'originalité en combinant deux tableaux décrits par Caylus : le moment où Achille, effondré, découvre le corps de Patrocle et la scène qui suit, c'est-à-dire la préparation de la dépouille et du bûcher. L'intensité dramatique de la scène est portée par le traitement graphique tout à fait personnel de Sergel et la pose outrée d'Achille qui confère à cette représentation le caractère d'une tragédie antique.

106 — Arthur Pond
(Londres 1701 – 1758 Londres)
Autoportrait, 1739
Pointe sèche ; quatrième état sur neuf.
– 187 × 140 mm
Inv. 2018-P.64

Homme aux multiples talents, Arthur Pond embrassa une carrière de portraitiste, mais fut aussi graveur et collectionneur d'estampes. Dans cet autoportrait gravé en 1739, l'artiste se représente au naturel, de

trois-quarts. Il utilise la pointe sèche, technique peu courante dans l'Angleterre de l'époque, qui lui est inspirée par les estampes de Rembrandt. L'aspect esquissé de l'œuvre, la pose du modèle et les effets obtenus grâce à la pointe sèche sont autant d'emprunts dans l'œuvre gravé du maître hollandais. Pond avait l'habitude de tirer un petit nombre d'impressions de chacune de ses estampes, en ajoutant à chaque nouvel état de la planche de subtils changements que l'amateur devait parvenir à repérer. Notre tirage est vraisemblablement du quatrième état sur un total de neuf.

107 — Francisco de Goya

(Fuendetodos 1746 – 1828 Bordeaux)

Autoportrait, vers 1797-1798

Eau-forte et aquatinte, pointe sèche et burin ;
épreuve d'essai. – 217 × 151 mm

Inv. 2015-P.1

Tout au long de sa carrière, Goya a réalisé divers autoportraits peints, gravés ou dessinés, révélant toujours un aspect différent de lui-même. Cette eau-forte constitue le frontispice de la série des *Caprices* (*Caprichos* en espagnol), un des sommets de la gravure occidentale, qui dénonce la bêtise humaine et met en scène les démons qui tourmentent l'esprit humain. Dans cet autoportrait très expressif, Goya se figure de profil, le regard alarmé et compatissant face aux vices qu'il représente dans ses estampes. Notre excellent tirage – l'un des tout premiers de ce portrait iconique – révèle le talent du graveur. Celui-ci s'attache, par des effets de brillance et des jeux de hachures créant différentes textures, à différencier les gros favoris des cheveux, eux-mêmes distingués du chapeau.

108 — Pieter Christoffel Wonder
(Utrecht 1777 – 1852 Amsterdam)
Autoportrait
Eau-forte ; état unique. – 92 × 82 mm
Inv. 2014-P.24

Artiste autodidacte, Pieter Wonder démontra dans cette eau-forte sa technique et son talent. Il refusa la carrière familiale de tanneur et connut le succès en peignant des scènes de genre et des portraits. Son autoportrait marque par la vivacité du trait et le regard de l'artiste dirigé frontalement vers le spectateur. L'œuvre pourrait être datée entre 1812 et 1814. Elle rappelle, par la mise en scène, le cadrage et le chapeau, le célèbre *Autoportrait gravant près d'une fenêtre* de Rembrandt (1648). En dépit de sa maîtrise technique, on ne connaît que trois autres eaux-fortes de la main de Wonder, parmi lesquelles un *Portrait d'une vieille femme au chapeau* dont la Fondation Custodia conserve un exemplaire.

109 — Jean-Michel Grobon
(Lyon 1770 – 1853 Lyon)
La Forêt de Rohecardon, 1800
Eau-forte et roulette, imprimée sur papier
bleu pâle ; premier état sur trois.
– 232 × 297 mm
Inv. 2017-P.5

Encouragé par son colocataire et ami Jean-Jacques de Boissieu (1736–1810), le paysagiste Jean-Michel Grobon s'initia à la gravure, qu'il n'employa que très rarement au cours de sa carrière à Lyon. En 1794, il peignit une *Forêt de Rohecardon*, très remarquée par ses condisciples au Salon de 1796 pour son

naturalisme empreint de philosophie rousseauiste. Quatre ans plus tard, fort de son succès, Grobon revint sur cette composition dans une estampe à la technique très maîtrisée. Sculptées par la lumière, les masses denses de végétation dominent la composition. Malgré la saturation de la feuille, l'espace demeure tangible, l'air circule entre les plans. Grâce à l'utilisation combinée de différents outils de gravure à l'origine d'une riche palette d'effets, l'artiste crée une atmosphère enveloppante.

110 — Henri Fantin-Latour

(Grenoble 1836 – 1904 Buré)

Autoportrait à l'âge de dix-sept ans, 1892

Lithographie, imprimée sur papier oriental

gris ; troisième état sur quatre. – 156 × 127 mm

Inv. 2020-P.47

Cet autoportrait lithographié de Henri Fantin-Latour s'inscrit dans les recherches que l'artiste entreprit autour de son image. Le tableau qu'il reproduit fidèlement, peint en 1853 et aujourd'hui conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille, fut le premier d'une série d'autoportraits réalisés entre 1853 et 1861. Grâce au procédé du papier report, Fantin-Latour put vraisemblablement travailler directement au crayon ou à l'encre lithographique sur un papier préparé avant de transférer le dessin sur la pierre. Les traces laissées par le grattoir dans les cheveux, les zones d'ombre du visage ou le col indiquent qu'il retravailla l'œuvre et, comme d'autres artistes de son époque, s'appropriâ la technique pour proposer un trait d'une grande liberté.

111 — Johan Gudmann Rohde
(Randers 1856 – 1935 Hellerup)
D'après Vilhelm Hammershøi
(Copenhague 1864 – 1916 Copenhague)
Jeune fille cousant, Anna Hammershøi, 1893
Lithographie, imprimée sur Chine collé.
– 340 × 327 mm
Inv. 2021-P.5

Cette lithographie, réalisée par Johan Rohde d'après une peinture de Vilhelm Hammershøi, réunit deux figures majeures de l'école danoise de la fin du XIX^e siècle. Le tableau représentant Anna Hammershøi, sœur de l'artiste, fut refusé par la scène académique de Copenhague en 1887 mais reçut une médaille de bronze à l'Exposition universelle à Paris deux ans plus tard. Tout en rendant hommage à l'œuvre originale, Rohde ajouta sa propre sensibilité dans cette lithographie datée de 1893. L'utilisation de forts contrastes de noir et blanc rendent le vide et le silence de la scène plus palpables. Rohde réalisa son estampe alors qu'il revenait d'un voyage à Paris où il fit la connaissance des symbolistes. Il dut voir dans l'œuvre d'Hammershøi une continuité de ses réflexions parisiennes.

112 — Christen Købke
(Copenhague 1810 – 1848 Copenhague)
Le Vieux marin (Den gamle sømand), 1836
Eau-forte. – 190 × 157 mm
Inv. 2016-P.3

Christen Købke, figure majeure de l'âge d'or danois, est l'auteur d'un œuvre graphique restreint. Outre *Le Vieux marin*, la Fondation Custodia conserve

une estampe réalisée à partir de l'un de ses tableaux de jeunesse. Ici, le modèle est identifié, il s'agit de Jens Fisker, un marin qui posa à plusieurs reprises pour Købke dès 1830. L'estampe fut réalisée à partir d'un tableau peint en 1832 (Copenhague, Statens Museum for Kunst). Købke révèle sa maîtrise de la technique et des hachures dans cette figure au regard intense, mise en valeur par le traitement de la lumière.

113 — Félix Bracquemond

(Paris 1833 – 1914 Sèvres)

Album destiné au service Rousseau, 1866

Eaux-fortes sur papier Japon. In-folio oblong ;
reliure d'époque en kami-kawa (papier-cuir
japonais). – 278 × 430 mm

Inv. 2020-P.34(1/28)

Cet album d'estampes destinées à la décoration du service Rousseau a été réalisé par la manufacture de Montereau à partir des décors de François-Eugène Rousseau. Dès 1866, Bracquemond chercha à collaborer avec des manufactures car, en dépit de son succès, sa situation financière restait précaire. Pour ce service, la fonction utilitaire n'empêcha pas des gravures dont la qualité technique fut reconnue par les contemporains de l'artiste. Le trait puissamment mordu par l'eau-forte rend les motifs presque abstraits. L'impression est renforcée par leur utilisation parfois partielle et par leur distribution asymétrique. Bracquemond s'inspira des motifs du *Kwacho Sansui Zushiki* (« Exemples de fleurs, d'oiseaux et de paysages ») de Katsushika Isai (1821–1880) pour rendre avec simplicité les animaux et les plantes.

114 — Vilhelm Kyhn

(Copenhague 1819 – 1903 Frederiksberg)

Grand bloc erratique, 1842

Galvanographie. – 158 × 180 mm

Inv. 2016-P.5

Vilhelm Kyhn utilisa la technique encore expérimentale de la galvanographie pour rendre la texture de ce bloc erratique. Ce motif pittoresque eut un grand succès au XVIII^e siècle, avec l'émergence des fragments de roche datant de la période glaciaire. En 1842, Kyhn terminait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague et ces mystérieuses pierres géantes commençaient à être identifiées par les scientifiques. Sa vision de la nature est empreinte de romantisme : l'artiste présente le bloc erratique au détour d'un chemin, recouvert par un arbre, comme si la végétation avait conquis, au fil du temps, la pierre.

115 — Sir Muirhead Bone

(Partick, Glasgow 1876 – 1953 Oxford)

Ayr Prison, 1905

Pointe sèche, imprimée sur papier Japon

vergé ; état unique. – 127 × 177 mm

Inv. 2020-P.36

Muirhead Bone se spécialisa dans la technique de la pointe sèche qui fit sa renommée. Il utilisa uniquement cette technique pour représenter ici la maison d'arrêt de la ville écossaise d'Ayr, où il vécut en 1900. Le bâtiment domine les quelques personnages ainsi que la côte du Firth of Clyde. Le contraste entre le ciel clair et l'ombre dans laquelle est plongée la prison, à l'exception d'un seul mur éclairé, renforce

l'impression de monumentalité, en dépit des dimensions réduites de l'œuvre. La matrice fut utilisée pour quarante-et-un tirages. L'exemplaire de la Fondation Custodia a été annoté par Bone « my proof », indiquant qu'il s'agit d'une épreuve que l'artiste se réserva.

116 — Edgar Degas

(Paris 1834 – 1917 Paris)

Sur la scène III

Vernis mou, pointe sèche, roulette ;

cinquième état sur cinq. – 99 × 127 mm

Inv. 2018-BB.1(1)

Dès sa publication dans le livret de l'exposition de la Société des Amis des Arts de la ville de Pau en 1877, cette estampe d'Edgar Degas fit sensation. Si sa pratique gravée fait aujourd'hui partie intégrante de l'étude de son œuvre, il en publia seulement quatre de son vivant. Celle-ci fut la première. Degas y retranscrivit librement le pastel qu'il présenta à l'exposition de Pau, aujourd'hui conservé à l'Art Institute de Chicago. Le cadrage des musiciens au premier plan qui entravent la vue et les danseuses en plein mouvement participent au dynamisme et à l'originalité de l'œuvre. La rareté de cette œuvre est également liée au livret qu'elle illustre. Imprimé en seulement 200 exemplaires, il fut considéré comme un objet de collection et de spéculation dès sa publication.

• MINIATURE INDIENNE •

117 — École de Bundi, Rajasthan
Discussion d'un texte avec le sage Isardas,
fin du XVIII^e siècle
Pigments et liants à l'eau, sur papier.
– 246 × 261 mm
Don de Peter Schatborn, Amsterdam,
inv. 2020-T.143

La rencontre avec le guide spirituel, ici le sage Isardas, est un sujet classique de la culture indienne. Cette miniature de l'école de Bundi date de la fin du XVIII^e siècle et reprend les caractéristiques de ce style : la rondeur des visages au nez pointu, une certaine symétrie dans les positions assises du sage et de ses deux fidèles, la forme du turban de Samtokdas (le personnage de gauche) et l'intensité des couleurs. L'artiste immortalisa un moment précis et chaque personnage est identifié par des inscriptions. Le maître, « *mabant* », argumente avec ses disciples à propos d'un texte malheureusement non identifiable. Cette œuvre fut donnée à la Fondation Custodia par Peter Schatborn, ancien conservateur au Rijksmuseum. Elle constitue un témoignage de ses liens d'amitiés avec les directeurs successifs de la Fondation Custodia.

• ARTISTES
CONTEMPORAINS •

118 — Marian Plug

(Née à Almelo en 1937)

Près d'Aubrac (souvenir), 1964

Aquarelle. – 283 × 248 mm

Inv. 2020-T.60

Marian Plug met le paysage au centre de son œuvre. Si un lieu l'intéresse, elle le peint à l'huile en atelier à partir d'une impression qu'elle a laissée mûrir. Sa pratique de l'aquarelle est plus spontanée et elle saisit dans ce souvenir d'Aubrac la fugacité d'un coucher de soleil. Cette œuvre se situe à la frontière de la figuration et de l'abstraction. En quelques coups de pinceaux, l'artiste trace un rond rouge, figurant le soleil rougeoyant, qui contraste avec le trait noir des montagnes, tandis qu'un village en contrebas est rendu par des formes géométriques qui équilibrent le tout.

119 — Jakob Demus

(Né à Vienne en 1959)

Lapis Lazuli, 2009

Aquarelle, sur un tracé au graphite.

– 381 × 560 mm

Don de Gisela van Rossum, Amsterdam,

inv. 2014-T.66

Parmi les trésors naturels que collectionne Jakob Demus figurent de nombreuses pierres, dont il a réalisé plusieurs « portraits » gravés et dessinés. Pour *Lapis Lazuli*, c'est à l'aquarelle que l'artiste représente une paire de pierres sur fond neutre. Reposant l'une contre l'autre, dans un équilibre délicat, les pierres semblent investies par Demus d'une personnalité propre. Il détaille à la pointe du pinceau les facettes des minéraux et les variations de couleurs, jouant largement de réserves de papier pour suggérer les veines blanches de calcite, et de touches ocre marquant les inclusions de pyrite. Il indique dans l'inscription qui se lit sous le dessin la provenance des pierres – la région du Pamir – ainsi que le destinataire de son dessin – Gisela van Rossum.

120 — Frans Lodewijk Pannekoek

(Né à Den Dolder en 1937)

Pantano I, 2017

Trois pointes sèches avec ton du surface, imprimées respectivement en noir et brun, en rouge, et en brun ; quatrième, sixième et sixième états sur six. – 119 × 167 mm

Inv. 2018-P.25, 31 et 33

À partir des années 1950, Frans Pannekoek réalisa des estampes d'animaux, des portraits d'amis et des paysages. La province andalouse de Cadix, où il vit depuis 1967, a été sa plus grande inspiration. Dans la série *Pantano I*, la représentation du paysage frôle l'abstraction. La scène, le bord d'un lac obscurci par la brume, permet à l'artiste de démontrer sa maîtrise technique de la pointe sèche. En imprimant sur une même plaque différentes couleurs d'encre, son œuvre acquiert une esthétique proche des

monotypes. Conservant plus de 900 tirages de 350 estampes différentes, la collection de la Fondation Custodia offre non seulement un aperçu unique du processus de production de Pannekoek, mais témoigne également de l'intérêt constant des directeurs successifs qui ont collectionné son œuvre.

121 — Jozef Van Ruyssevelt

(Bazel, Belgique 1941 – 1985 Kalmthout)

La Boule de verre, 1981

Pastel. – 800 × 1000 mm

Don de Maria Suykerbuyk,

inv. 2016-T.130

À la suite de l'exposition à la Fondation Custodia dédiée en 2016 à Jozef Van Ruyssevelt, sa veuve, Maria Suykerbuyk, fit don de cette œuvre. Van Ruyssevelt y utilisa le pastel, medium qu'il appréciait particulièrement et lui permettait une touche libre et floutée tout en conservant le dynamisme de son trait. La nature morte en devient vivante, vraie. Ici, le bouquet est posé dans une pièce identifiable de la maison de l'artiste grâce à la copie en plâtre de la statue antique de l'Hercule Farnèse. Ses années les plus productives, de 1975 à 1983, sont aussi celles où il subit des épisodes maniaco-dépressifs. Il a néanmoins produit durant cette période des œuvres très saisissantes, comme cette *Boule de verre*.

122 — Arie Schippers

(Né à Rotterdam en 1952)

Sans titre, vers 1997

Acrylique, sur papier. – 632 × 483 mm

Inv. 2015-T.13

Issu d'une formation académique amstellodamoise, Arie Schippers imagina des scènes animalières au caractère édénique. Il s'était familiarisé avec les animaux en les dessinant sur le vif pendant plusieurs années au zoo Artis à Amsterdam. Cette étude d'après nature nourrit ses « fables », des fantaisies colorées. Dans un grand format à l'acrylique, le dessin figure deux canidés, probablement des dingos d'Australie, au pied d'un arbre où sont perchés sept corbeaux. La simplicité de la composition n'est pas sans rappeler les illustrations de contes.

123 — Rein Dool

(Né à Leyde en 1933)

Paysage, 2019

Pinceau et encres grise et noire,

sur papier oriental. – 287 × 380 mm

Don de Rein Dool et Jorien de Bruijn,

Dordrecht, inv. 2023-T.167

Ayant reçu une formation de lithographe dès l'âge de 14 ans, Rein Dool ne décida de se consacrer entièrement à son art qu'en 1961. Il pratiqua alors le dessin, la lithographie, la peinture, la sculpture et la céramique. Il explora différents styles et techniques mais ses paysages restèrent basés sur une observation minutieuse et une appropriation de ce qu'il voit. Dans ce dessin, Dool s'est prêté à l'exercice du paysage de fantaisie qu'il esquissa grâce à l'encre et l'utilisation du papier en réserve. La ligne du trait, presque calligraphique, rappelle les paysages qu'il dessina en 2001 à l'occasion d'un voyage en Écosse. Les montagnes et le plan d'eau du dessin pourraient évoquer le littoral écossais.

124 — Gérard de Palézieux

(Vevey 1919 – 2012 Veyras)

Nature morte au soupirail, 1982

Eau-forte, imprimée sur papier de Chine ;
état unique. – 245 × 235 mm

Don de la Fondation William Cuendet &
Atelier de Saint-Prex, inv. 2020-P.129

Brillant graveur suisse, Gérard de Palézieux a produit plus de 1100 estampes, notamment dans les techniques de l'eau-forte, aquatinte et vernis mou. Ce sont essentiellement des paysages et natures mortes, des sujets dont la figure humaine est très souvent absente. Empreintes de sérénité et de modernité, ses œuvres rappellent le travail de Giorgio Morandi (1890–1964), comme cette poétique *Nature morte au soupirail* où des noirs profonds sont créés par l'utilisation de hachures serrées. Les objets posés sur la table se laissent deviner en contre-jour, démontrant une grande maîtrise de la lumière et de la technique.

125 — Charles Donker

(Né à Utrecht en 1940)

Crabe (« Cancer Pagurus ») *dans une boîte*, 1971

Eau-forte ; troisième état sur trois.

– 205 × 200 mm

Don de Peter Schatborn, Amsterdam,
inv. 2015-P.23

Cette œuvre témoigne de l'intérêt que le graveur et dessinateur néerlandais Charles Donker a toujours porté à la nature. *Crabe dans une boîte* fait figure d'exception au sein de l'œuvre de Donker, qui place très rarement ses représentations d'animaux

dans un quelconque environnement. Dans un effet de perspective raccourcie, l'artiste décrit avec précision l'exosquelette de l'animal, jouant sur plusieurs nuances de gris. Sous le directorat de Ger Luijten, de très nombreuses œuvres graphiques de l'artiste sont venues enrichir nos collections et une exposition lui a été consacrée à la Fondation Custodia en 2021-2022.

126 — Anna Metz

(Née à Rotterdam en 1939)

Crépuscule, 2019

Eau-forte, imprimée en rouge et gris foncé et gaufrage sur fond gris ; troisième état sur trois. – 223 × 260 mm

Inv. 2020-P.69

À la suite de ses études à l'Académie royale de La Haye puis à l'école des Beaux-Arts d'Amsterdam, Anna Metz décida de partager son temps entre son atelier amstellodamois et la Provence. Elle sillonna la région et s'inspira de sa nature calcaire, de sa végétation noueuse. La flore observée au fil de ses voyages influença son œuvre graphique et sa technique. Elle personnalisait et adapta chaque étape des procédés habituels de l'eau-forte, amenant son travail vers l'abstraction. Ici, l'Espagne et sa nature sèche ont inspiré l'enchevêtrement de branches. C'est à l'occasion de la rétrospective tenue en 2020 dans ses murs que la Fondation Custodia fit l'acquisition de cette eau-forte. L'exposition rassemblait les œuvres des dernières décennies, dont *Crépuscule* fait partie.

127 — Peter Vos

(Utrecht 1935 – 2010 Utrecht)

Carnet 333 vogels (« 333 Oiseaux »), 1980-1981

Graphite, plume et encre noire, lavis

d'encres grise, brune et noire, aquarelle,

dans une maquette d'éditeur pour un livre.

– 195 × 115 mm (chaque page)

Inv. 2017-T.57

Ce carnet de dessins témoigne de la passion de Peter Vos pour les oiseaux, qu'il aimait particulièrement représenter. Ces « 333 Oiseaux » ont été dessinés sur les pages vierges d'une maquette d'éditeur pour un livre de poche, regroupant un choix de lettres de Flaubert. Le résultat est d'autant plus époustouflant que les feuilles brochées du volume interdisaient toute erreur à l'artiste. Il manifeste la virtuosité avec laquelle Vos parvint à saisir les différentes attitudes des oiseaux.

128 — Gèr Boosten

(Né en 1947 à Maastricht)

Carnet de Poilly-lez-Gien, 2013

Plume et encres noire et rouge.

– 195 × 570 mm (double-page)

Inv. 2016-T.36

Les carnets, que Gèr Boosten indique consulter quotidiennement, ne sont pas un travail préparatoire pour une œuvre en particulier. Ils constituent un répertoire de motifs dans lequel l'artiste peut puiser, même des années plus tard. Sur la page exposée se côtoient deux thèmes récurrents de Boosten : les fumeurs et les chaussures à talons. La fumée qui enveloppe les personnages renvoie à la confusion de

leurs pensées brouillées et matérialise la difficulté de communiquer. Le pied chaussé d'un soulier à talon qu'une bouche embrasse, motif érotique, fait aussi écho aux réflexions de l'artiste sur les crimes sexuels perpétrés dans l'indifférence générale.

129 — Siemen Dijkstra

(Né à Den Helder en 1968)

Vasière d'Uithuizen, en hiver, 2017

Gravure sur bois en couleurs. – 470 × 1204 mm

Inv. 2020-P.185

En 2020, le public français découvrait avec émerveillement les impressionnantes gravures sur bois en couleurs de Siemen Dijkstra à la Fondation Custodia. Organisée à l'initiative de Ger Luijten, cette exposition portait le titre *À bois perdu*, évocation de la technique utilisée par l'artiste mais également de son inquiétude pour la disparition des forêts de la Drenthe, où il vit et travaille. Contrairement à la méthode japonaise où chacune des couleurs correspond à une plaque gravée, Dijkstra recreuse sa matrice en bois après l'impression de chaque couleur, ce qui interdit le retour en arrière. Il représenta ici l'étendue de la mer d'Uithuizen, en hiver. La rencontre de l'eau miroitante et de la terre, motif qui lui est cher, créé un lieu qui semble hors du temps et de l'humanité.

• LIVRES ANCIENS •

130 — Antonius de Burgundia
(Bruges vers 1594 – 1657 Bruges)
Linguae vitia et remedia, Anvers,
Jan Cnobbaert, 1631
In-16°, oblong ; reliure d'époque en
maroquin rouge orné
Inv. 2011-OB.17

Né à Bruges, bâtard issu de la famille ducale de Bourgogne, et prélat, Antoine de Bourgogne publia deux livres d'emblèmes. Un exemplaire du *Mundi lapis lydius* (première édition de 1639) fut acquis par Frits Lugt, qui vouait un intérêt tout particulier à ce genre d'ouvrages illustrés. Cet exemplaire du premier recueil de l'auteur fut acquis en 2011. Les gravures au burin et à l'eau-forte qui ornent l'ouvrage sont de la main de plusieurs artistes. Publié la même année que sa traduction en néerlandais, *Ghebreken der Tonghe*, le livre traite du danger des mauvaises langues et des remèdes contre ce défaut humain.

131 — Constantijn Huygens I
(La Haye 1596 – 1687 La Haye)
Otiorum libri sex / Ses boecken van de leedighe uren, Haarlem, Hans Passchier van Wesbusch,
1634
In-12°, oblong ; reliure d'époque en vélin
Inv. 2022-OB.23

Secrétaire du stathouder, poète, compositeur et amateur d'art, Constantijn Huygens compte parmi les hommes les plus complets du XVII^e siècle néerlandais. Cette édition de format oblong du recueil réunissant sa poésie de jeunesse, les « Six livres des heures d'oisiveté », inclut des poèmes en néerlandais qui assurèrent sa réputation comme l'un des plus grands poètes des Pays-Bas, ainsi que des vers en latin, français et italien, « de styles et de sujets différents », comme le précise la page de titre. La Collection Frits Lugt possède aussi l'*editio princeps* du recueil (1625) et l'édition amstellodamoise parue en 1644. Elle peut en outre s'enorgueillir de plusieurs lettres de Constantijn Huygens et de missives que lui adressèrent des artistes. Les deux plus connues sont celles de Rembrandt, dont seules sept lettres sont conservées, d'ailleurs toutes destinées à Huygens.

132 — [Crispijn de Passe I]
(Arnhem 1564 –
1637 Utrecht)

Tronus cupidinis sive emblemata amatoria, s.l.,

Crispijn de Passe I, [1617]

In-16^o, oblong ; reliure du XIX^e siècle en
maroquin bleu orné

Inv. 2014-OB.1

133 — *Emblemata amatoria of liefd's sinne-beelden*,
s.l., s.n., s.d., et Honorat de Meynier,
La Naissance et les triomphes esmerveillables
du dieu Bacchus, [Paris?], s.n., s.d

In-16^o, oblong ; reliure d'époque en veau
orné

Inv. 2016-OB.II

L'un des graveurs hollandais les plus prolifiques du XVII^e siècle, Crispijn de Passe I se distingua entre autres dans le genre du livre d'emblèmes. Son *Thronus cupidinis* (avec h) est entièrement dédié au thème de l'amour et sa première édition parue en 1617 n'est connue qu'en quelques exemplaires. La deuxième, présentée ici dans la version avec texte français, date de la même année. De Passe n'ayant pas obtenu de privilège des États-Généraux qui gouvernaient les Pays-Bas, d'autres éditeurs se sentirent libres de profiter du succès du petit recueil. L'édition anonyme également présentée ici, reprend les gravures du *Thronus cupidinis*, mais l'enrichit d'autres emblèmes et y ajoute une traduction en néerlandais des textes français et latin.

134 — Gabriel Rollenhagen

(Magdebourg 1583 –

1619 Magdebourg)

Les Emblemes de maistre Gabriel Rollenhague,

Cologne, Servatius Erffens, et Arnhem,

Jan Jansz., 1611

In-4^o; vélin d'époque

Inv. 2013-OB.14

Né à Magdebourg, formé à Leipzig et Leyde, le poète allemand Gabriel Rollenhagen se spécialisa dans les poèmes brefs accompagnant les images de livres d'emblèmes. Le *Nucleus emblematorum selectissimorum* de 1611 est son livre le plus connu et la présente édition « mis[e] en vers françois par un professeur de la langue françoise a Cologne », parut la même année. Dans l'emblème exposé, l'auteur incite le lecteur à faire comme « les tendres herbettes » : « boire avecque mesure, / Et autant seulement qu'en

requiert la nature ». L'image fut gravée par Crispijn de Passe I (1564–1637), probablement d'après son propre dessin. Cet ouvrage enrichit l'importante collection de livres d'emblèmes commencée par Frits Lugt.

135 — Filippo Buonanni

(Rome 1638 – 1725 Rome)

Ricreatione dell'occhio e della mente

nell'osservation' delle chiocciolle [...], Rome,

Varese, 1681

In-4^o; reliure d'époque en vélin

Inv. 2011-OB.9

Le Jésuite romain Filippo Buonanni se distingua par ses publications scientifiques, notamment le traité de coquillages et d'escargots présenté ici, plus connu pour la beauté des illustrations gravées à l'eau-forte que pour l'exactitude de ses conclusions scientifiques. La plupart des planches se trouvent dans la quatrième partie de l'ouvrage, dont la composition anthropomorphique qui orne son frontispice rappelle l'un des plus beaux tableaux acquis par Frits Lugt, un panneau du Flamand Jan van Kessel I (1626–1679). Buonanni fut aussi l'auteur de la description du premier musée, le *Musaeum Kircherianum* (Rome, 1709).

136 — René Descartes

(La Haye-en-Touraine 1596 –
1650 Stockholm)

Musicae compendium, Utrecht, Gijsbert
van Zijll et Dirck van Ackersdijck, 1650

In-4°; reliure en vélin

Inv. 2017-OB.2

Cet abrégé de musique est le premier texte connu de Descartes, écrit en 1618 aux Pays-Bas pour son maître, puis ami, le physicien et philosophe Isaac Beeckman (1588–1637). Cette première édition, qui publie le texte original en latin, fut suivie par plusieurs autres, en latin, anglais, néerlandais et français. Comme le précise le début du texte, « son objet est le son », avec un intérêt particulier pour les intervalles.

137 — Giambattista Piazzetta

(Venise 1683 – 1754 Venise)

Studi di pittura [...], Venise, Giovanni Battista
Albrizzi, 1760

In-folio, oblong; demi-reliure d'époque en
veau

Inv. 2022-OB.7

Publié plusieurs années après la mort du peintre vénitien, ce manuel d'artiste comporte un frontispice allégorique, un autoportrait gravé à l'eau-forte par lui-même, un texte instructif et vingt-quatre compositions basées sur des dessins à la pierre noire, faites par Piazzetta dans les années où il enseignait à l'Académie de Venise. Chaque composition est présentée en deux planches : l'une sous la forme d'une gravure au trait, due à Francesco Bartolozzi (1728–1815);

l'autre, gravée par Marco Pitteri (1702–1786), d'une manière entièrement modelée. L'ouverture choisie ici (planche IX) rappelle les belles études de tête sur papier bleu pour lesquelles Piazzetta est connu, comme celle acquise par Frits Lugt en 1948.

138 — *Catalogue des tableaux des trois écoles, composant le cabinet et fonds de commerce de feu M. Constantin*, catalogue de la vente Paris, 18-21 novembre 1816
In-8° ; demi-reliure d'époque en veau
Don de la B. H. Breslauer Foundation, New York, inv. 2020-OB.18

— *Catalogue de dessins, gouaches et aquarelles des écoles d'Italie, des Pays-Bas et de France. Bustes en marbre, bas-reliefs en ivoire et terre-cuite, composant le cabinet de feu M. Constantin*, catalogue de la vente Paris, 3-22 mars 1817
In-8° ; demi-reliure d'époque en veau
Don de la B. H. Breslauer Foundation, New York, inv. 2020-OB.19

Frits Lugt avait formé une collection exceptionnelle de catalogues de vente dont il fit don à l'institut d'histoire de l'art qu'il contribua à fonder à La Haye, le Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Après ce don, la bibliothèque de la rue de Lille ne s'enrichit que de peu d'autres catalogues de vente anciens, mais une exception fut faite pour ces descriptions du cabinet et du fonds de Guillaume-Jean Constantin (1755–1816). La carrière de cet expert, marchand de dessins et éditeur parisien, qui fut aussi « garde de tableaux » de l'impératrice Joséphine, fit l'objet d'une étude de l'historien de l'art Joachim Jacoby, publiée à l'initiative de Ger Luijten en 2018.

139 — Edmond de Goncourt (Nancy 1822 –
1896 Champrosay) et Jules de Goncourt
(Paris 1830 – 1870 Paris)

Gavarni, l'homme et l'œuvre, Paris,

Henri Plon, 1873

In-8°; reliure en maroquin brun par Lortic
frères

Inv. 2018-BB.2

La mort de Paul Gavarni en 1866 causa un tel choc aux frères Edmond et Jules de Goncourt qu'ils décidèrent de consacrer un ouvrage à celui qu'ils considéraient comme «le peintre de la vie moderne». Ils truffèrent leur exemplaire d'estampes, dessins et lettres autographes de l'artiste. Les deux frères avaient su réunir plusieurs témoignages de son art tel que le croquis de La Lorette qui avait illustré leur ouvrage éponyme. L'acquisition par Ger Luijten de cet ouvrage s'inscrit dans une tradition, initiée par Frits Lugt dès 1933, de rassembler une collection de Goncourtiana qui compte aujourd'hui environ quatre-vingts pièces.

• LETTRES &
AUTOGRAPHES •

140 — Cristoforo Foppa, dit il Caradosso
(Mondonico vers 1452 –
1526/1527 Rome)

Lettre à Ludovico Maria Sforza, dit « le More »,
duc de Milan, Rome, 25 février 1495

Inv. 2022-A.360

Foppa, orfèvre et tailleur de pierres réputé comme expert en antiquités, fut envoyé à Florence en 1495 par Ludovic Sforza, duc de Milan, afin de négocier l'achat d'objets de valeur et d'antiquités provenant de la collection de Laurent « le Magnifique » de Médicis (1449–1492). Il poursuivit sa quête des objets, confisqués et vendus par la Signoria après la chute des Médicis en 1494, jusqu'à Rome, mais dut informer le duc dans cette lettre que le bijou le plus précieux de la collection, un spinelle rouge, a déjà été vendu et scié. Il en profita pour tenter d'acquérir des antiquités pour le duc auprès de plusieurs cardinaux. De Giovanni Borgia (1446–1503), neveu du pape Alexandre VI, il avait déjà obtenu une Leda en marbre ; Giovanni Giacomo Sclafenata (ou Schiaffinati ; 1451–1497) lui a fait don d'une autre statue. Cette lettre récemment acquise est désormais la plus ancienne de la collection de lettres et manuscrits de la Fondation Custodia.

141 — Giorgio Vasari

(Arezzo 1511 – 1574 Florence)

Lettre à Giovanni Caccini, Florence,

27 août 1563

Inv. 2022-A.130

Chargé des grands projets de construction et de décoration du grand-duc Cosimo I^{er}, Vasari adressa plus de quatre-vingts lettres à Giovanni Caccini (1522–1592), provéditeur des galères de l'arsenal et de l'« Uffizio dei fiumi e fossi » à Pise depuis 1561. Les deux hommes étaient de bons amis : dans cette missive, Vasari lui demande de chercher du bon lin pour sa femme à Pise. Il annonce que le lendemain, il rendra visite au grand-duc dans sa villa de Poggio a Caiano, en compagnie de « lo Spedalingo », c'est-à-dire Vincenzo Borghini (1515–1580), le savant prieur de l'Ospedale degl'Innocenti à Florence. Leur visite concernait sans doute la décoration par Vasari de la « Sala dei Cinquecento », au Palazzo Vecchio, dont Borghini fournira le programme. Ce dernier était également ami avec Caccini, de sorte que, selon Vasari, ils auraient tout le loisir de dire du mal de lui en cours de route.

142 — Francesco Albani

(Bologne 1578 – 1660 Bologne)

Lettre à Girolamo Bonini, Bologne,

[20 janvier] 1654

Inv. 2019-A.766

Cette lettre, inédite, fait partie de l'importante correspondance que Francesco Albani entretint au cours des années 1650 avec son ami et ancien élève Girolamo Bonini (mort en 1680). Le comte Malvasia,

grand érudit du XVII^e siècle, publia plusieurs extraits de cette longue conversation épistolaire. Les réponses de Bonini, hélas, manquent. Les thèmes abordés sont variés, des banalités quotidiennes à sa production artistique. Dans cette lettre, Albani évoqua plusieurs de ses œuvres dont une *Charité* destinée à Bonini et un *Saint Jean Baptiste* à expédier à Venise. La missive laisse entendre les tracasseries professionnelles d'Albani qui, en fin de carrière, souhaita souligner son activité : « il se dit depuis deux ans [...] que je suis mort, mais, par la grâce de Dieu, je suis encore vivant ».

143 — Eglon van der Neer
(Amsterdam 1635/1636 –
1703 Düsseldorf)

Lettre à Maria Wagensfelt, Amsterdam,

13 novembre 1658

Inv. 2015-A.32

Cette lettre exaltée est de la main de Van der Neer, artiste qui s'illustra plus tard dans la manière dite de « la peinture fine ». Sans doute la dernière d'une longue série, elle fut adressée à sa fiancée dès son retour d'un séjour d'un an à Orange. Il espère alors que le père de la jeune femme, un notaire de Rotterdam, lui accordera rapidement sa permission afin qu'ils puissent se revoir. Le couple se maria l'année suivante. Cette lettre est probablement la seule lettre d'amour d'un artiste néerlandais du XVII^e siècle qui nous soit parvenue. Elle était accompagnée, selon son contenu, d'une nature morte avec quelques fleurs qu'il avait peintes à la hâte pour sa « *soetert* » (« douce »).

144 — Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos 1746 – 1828 Bordeaux)
Lettre à Leocadia Zorilla, Madrid,
[23] juillet 1827
Inv. 2019-A.363

On ne sait presque rien de Leocadia Zorilla (1788–1856), une femme beaucoup plus jeune qui partagea la vie de Goya dans ses dernières années à Bordeaux. Le ton tendre et sollicité de cette lettre, dans laquelle il demande des nouvelles d'elle et de ses enfants, nous donne un aperçu de l'importance qu'elle revêtait pour le peintre âgé. Goya l'écrivit un an avant sa mort, alors que, sourd et souffrant, il entreprit un dernier voyage à Madrid pour obtenir la pension qui lui était due en tant que peintre de la cour. Le document met également en lumière les relations de Goya avec Máximo Rodenás y Cúco (1779–1827), haut fonctionnaire, marchand et collectionneur, dont il évoque le suicide au début de sa lettre, une scène qui rappelle l'univers obsédant des *Caprices* : Rodenás fit sortir son fils de la pièce avant de se trancher la gorge et les poignets.

145 — Antonio Canova
(Possagno 1757 – 1822 Venise)
Lettre à Teresa Tambroni, née Couty,
Paris, 2 septembre 1815
Inv. 2022-A.105

Après la chute de l'Empire français en 1814, Giuseppe Tambroni (1773–1824), diplomate et ancien consul du Royaume d'Italie à Civitavecchia, se trouva en délicate posture, suspecté d'avoir collaboré avec Napoléon I^{er}. Antonio Canova, avec qui il

s'était lié d'amitié, adressa cette lettre à son épouse, Teresa Tambroni (1781-1823). Le sculpteur y rapporte les différentes démarches effectuées à l'occasion de son séjour parisien pour tenter de venir en aide à ses amis. Le ton libre et affectueux – il s'enquiert de sa santé – témoigne d'une certaine intimité. Elle n'est pas étonnante : Teresa Tambroni, source d'inspiration pour le sculpteur, fut, dit-on, sa maîtresse.

146 — Jean-Auguste-Dominique Ingres

(Montauban 1780 – 1867 Paris)

Lettre à Luigi Calamatta, [Rome, août 1839]

Inv. 2022-A.193

Jean-Auguste-Dominique Ingres correspondit longtemps avec son élève, le peintre et graveur Luigi Calamatta (1801-1869). Cette lettre se fait l'écho de leur étroite relation. Outre l'échange de nouvelles, Ingres fit mention de l'estampe réalisée par Calamatta à partir d'un autoportrait qu'il lui avait envoyé, aujourd'hui conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre. Ingres se déclara satisfait de « ce portrait [qui] est admiré au possible par moi d'abord et par tous, qui me le demande [sic] de tous côtés ». La lettre aborde aussi la notoriété de certains artistes. Ingres évoqua sa rencontre avec Franz Liszt, pianiste au sommet de sa renommée, qui lui fit forte impression.

147 — Théodore Géricault

(Rouen 1791 – 1824 Paris)

Lettre à Madame Trouillard, s.l., 20 juin

[1822]

Inv. 2021-A.33

La vie brève et fulgurante de Théodore Géricault, figure majeure du Romantisme, est peu connue. Seulement une cinquantaine de ses lettres sont conservées, il est donc exceptionnel que la Fondation Custodia possède une dizaine de ses échanges avec Madame Trouillard. Cette femme mariée entretint une liaison de plusieurs années avec Géricault. Les fruits épistolaires de ces amours ne peuvent être datés, à l'exception d'une missive du 16 juin 1822. La plume de Géricault nous révèle une relation passionnée : « Voici l'heure charmante où l'amant fortuné repose délicieusement entre les bras de sa maîtresse, que le souvenir du plaisir semble encore agiter ». Mais leur liaison dégénéra et Madame Trouillard mit fin à leur correspondance en renvoyant leurs échanges.

148 — Édouard Manet

(Paris 1832 – 1883 Paris)

Recueil de lettres à Félix Bracquemond

43 lettres, montées sur onglets ; in-8^o,

reliure à la Bradel en percaline bleue

Inv. 2017-A.1

Avant leur apparition récente, seuls neuf des quarante-trois lettres et billets de Manet ici réunis étaient connus. Reliées dans un ordre arbitraire, sans doute à la demande d'un collectionneur, ces lettres témoignent des nombreux échanges que l'artiste entretint avec le peintre et graveur Félix

Bracquemond qui aida Manet à maîtriser les techniques de l'eau-forte et de l'aquatinte. En 1862, les deux artistes participèrent à la création de la Société des Aquafortistes, réunissant les adeptes de l'eau-forte, technique qui connaissait alors un essor particulier. Deux longues lettres écrites lors du séjour de Manet à Arcachon, où le peintre recouvre la santé après les privations du siège de Paris en 1870, en attendant la fin de la Commune, révèlent particulièrement l'affinité entre les deux artistes. Ce recueil a été publié par Jean-Paul Bouillon et la Fondation Custodia en 2019.

149 — Henri Fantin-Latour

(Grenoble 1836 – 1904 Buré)

Lettre à Otto Scholderer avec croquis de composition, s.l., automne 1871

Inv. 2011-A.2

Vers 1870-1871, après avoir présenté son *Hommage à Delacroix* (Paris, musée d'Orsay) au Salon de 1864, Fantin-Latour souhaita s'adonner à nouveau au portrait de groupe en exposant au Salon un tableau-mémorial en hommage à Baudelaire, décédé en 1867. Cette lettre, adressée à son grand ami le peintre Otto Scholderer (1834-1902) à la fin de l'année 1871, rapporte les toutes premières étapes du processus créatif. Joignant l'image au texte, l'artiste expose ses questionnements quant au choix des couleurs et à l'équilibre de sa composition. Finalement, l'œuvre présentée au Salon de 1872, *Coin de table* (Paris, musée d'Orsay), n'aura qu'une parenté lointaine avec le projet originel d'hommage à Baudelaire. Ce courrier est l'une des 300 lettres autographes de Fantin-Latour conservées à la Fondation Custodia.

150 — Paul Cézanne

(Aix-en-Provence 1839 –
1906 Aix-en-Provence)

Lettre à Victor Chocquet, Gardanne,

11 mai 1886

Inv. 2022-A.108

Rédigée peu de temps après le mariage de Paul Cézanne avec Hortense Fiquet, cette lettre semble être une réponse du peintre aux félicitations du collectionneur Victor Chocquet (1821–1891). Cézanne vivait alors à Gardanne, non loin d'Aix-en-Provence et était déjà inspiré par les lieux. Il confia à son ami « qu'il y aurait des trésors à emporter de ce pays-ci, qui n'a pas trouvé encore un interprète à la hauteur des richesses qu'il déploie ». Il commença à cette période la série des montagnes de Sainte-Victoire, qu'il poursuivit tout au long de sa vie. Pierre-Auguste Renoir fut certainement l'intermédiaire entre Cézanne et Chocquet et la lettre nous apprend l'admiration commune portée à Eugène Delacroix par les deux hommes.

151 — Paul Gauguin

(Paris 1848 –
1903 Atuona, îles Marquises)

Lettre signée, illustrée d'une impression
xylographique, à George-Daniel de Monfreid,
[Tahiti], novembre 1900

Inv. 2022-A.127

Rédigée après le départ définitif de Paul Gauguin pour Tahiti en 1895, cette lettre datée de novembre 1900 fut adressée à son ami George-Daniel de Monfreid (1856–1929). L'artiste, toujours en

manque d'argent, avait demandé à Monfreid de se mettre en relation avec Ambroise Vollard, avec qui une possibilité de contrat paraissait possible. Mais cette lettre nous informe de la mauvaise volonté de Vollard qui amena Gauguin à se tourner vers les frères Emmanuel et Antoine Bibesco, deux jeunes aristocrates roumains. La missive mentionne une nouvelle opportunité qui se dessina en la présence des époux Fayet, que Gauguin désigna comme « les richards de Béziers ». L'association fut fructueuse puisque Gustave Fayet devint le plus grand collectionneur des œuvres de Gauguin.

152 — Henri Matisse

(Le Cateau-Cambrésis 1869 –
1954 Nice)

Lettre à Gustave Kahn, Issy-les-Moulineaux,
25 janvier 1916

Inv. 2020-A.1

Atteint d'une grippe, Henri Matisse n'eut besoin que de quelques lignes pour dessiner son visage après un bain de vapeur. Il dit que la serviette autour de sa tête lui donne un air « un peu marocain », ce qui lui a donné l'idée de se capturer dans un croquis. Il promet de livrer le dessin de l'épouse de Kahn dès qu'il sera remis de sa grippe. Gustave Kahn (1859–1936) était un poète symboliste et un critique d'art, ainsi que collectionneur, très intéressé par les développements récents dans l'art.

153 — Ernst Ludwig Kirchner

(Aschaffenburg 1880 –
1938 Davos Frauenkirch)

Lettre à Maria Schmidt-Hell, Wilmersdorf,

25 septembre 1912

Inv. 2020-A.2

Maria Hell (1888–1978) était l'épouse de Paul Ferdinand Schmidt (1878–1955), critique d'art et conservateur qui soutenait les artistes du groupe Die Brücke. Dans cette lettre, Kirchner accepte de réaliser des dessins pour les tissages de Maria et annonce qu'il vient de terminer avec Erich Heckel (1883–1970) l'affiche pour l'exposition de Die Brücke à Munich. L'affiche définitive, gravée sur bois, fut pourtant différente : la femme nue debout que l'on voit dans l'esquisse énergique à la troisième page fut remplacée par une tête de femme en buste. L'affiche annonçait l'avant-dernière exposition de Die Brücke en janvier 1913 au Neue Kunstsalon, galerie d'avant-garde éphémère créée par le mari de Maria avec Max Dietzel.

Ce livret accompagne l'exposition *Un œil passionné. Douze ans d'acquisitions de Ger Luijten*, présentée à la Fondation Custodia du 27 avril au 7 juillet 2024.

Commissaire de l'exposition : Hans Buijs

Coordination : Juliette Parmentier-Courreau

Textes : Roxane Ortega ainsi que Maëlys Delvolvé,
Alice-Anne Tod, Hans Buijs, Stijn Alsteens,
Nora Belmadani, Cécile Tainturier et
Maud Guichané

Relecture : Marie-Liesse Choueiry et
Juliette Parmentier-Courreau

Design : Wigger Bierma et Raphaël Mathias

Impression : e-Graphics, Vêrone

COPYRIGHT : FONDATION CUSTODIA,
COLLECTION FRITS LUGT,
PARIS, 2024



Catalogue en ligne de l'exposition disponible en français : Hans Buijs (dir.), *Un œil passionné. Douze ans d'acquisitions de Ger Luijten*, Paris, Fondation Custodia, 2024 ; <https://www.fondationcustodia.fr/Un-oeil-passionne-Douze-ans-d-acquisitions-de-Ger-Luijten>.

Les notices, précédées d'une introduction par Peter Hecht, sont écrites par les collaborateurs et anciens collaborateurs de Ger Luijten, ainsi que par les membres historiens de l'art du Conseil de la Fondation Custodia :

Saskia van Altena, Nora Belmadani, Rhea Sylvia Blok, Hans Buijs, Anaïs Chombar, Marie-Liesse Choueiry, Antoine Cortes, Eveline Deneer, Peter Fubring, Olga Furman, Marie-Noëlle Grison, Maud Guichané, Arjan de Koomen, Anne-Colombe Launois, Laurence Lhinares, Marie-Claire Nathan, Lukas Nonner, Sarah Van Ooteghem, Juliette Parmentier-Courreau, Aude Prigot, Marleen Ram, Willemijn Stammis, Maud van Suylen, Cécile Tainturier, Alice-Anne Tod, Ilona van Tuinen, Carel van Tuyl van Serooskerken & Ilja M. Veldman

Informations pratiques

Horaires : tous les jours sauf le lundi,
de 12 h à 18 h

Fondation Custodia

121 rue de Lille

75007 Paris

Tél : + 33 (0)1 47 05 75 19

coll.lugt@fondationcustodia.fr

www.fondationcustodia.fr

Métro Assemblée Nationale