



#7

VII.MMXIV



VENTE
DE
TABLEAUX

L'ART S U L'ART

FRITS LUGT avait une connaissance approfondie de l'histoire du marché de l'art et de ses pratiques. Il savait comment les œuvres se fabriquaient, se collectionnaient et se négociaient. Ses années de formation auprès de la maison de ventes Frederik Muller à Amsterdam lui ont permis d'acquérir ce savoir, mais c'est aussi et surtout la préparation de ses deux ouvrages de référence que sont *Les Marques de Collections* et le *Répertoire des Catalogues de ventes* qui a parfait ses connaissances dans ce domaine. Lugt avait une affection particulière pour les œuvres qui représentaient les artistes au contact avec les dessins et tableaux les environnant et cette prédilection a continué d'être partagée par ceux qui ont eu la charge de gérer et d'élargir la collection après sa mort. Aussi les portraits d'artistes et de collectionneurs en forment-ils une catégorie importante, de même que l'évocation du milieu dans lequel ils évoluaient.

En 1959, Frits Lugt a réussi à acquérir l'un des rares tableaux montrant des artistes et des amateurs occupés à converser dans un atelier. L'œuvre n'est pas signée mais peut être attribuée avec raison à Pieter Codde (ill. 1). Un homme, vraisemblablement un peintre, est assis à droite de la composition avec des albums de dessins posés sur les genoux. Il a le regard tourné vers un deuxième personnage qui se tient accoudé sur la table. Tous deux sont entourés des objets qui garnissaient communément les ateliers de l'époque : estampes, livres, matériel de dessin, statues de petite taille, panneaux, instruments de musique – tous peints avec soin et de façon concrète. La précision dans le rendu des objets permet d'identifier la technique utilisée – pierre noire sur papier bleu – pour le dessin figurant dans l'album. L'incidence de la lumière indique la présence d'une haute fenêtre. On a ici affaire non seulement à une conversation mais aussi à un discours sur l'art dont le spectateur intrigué aimerait pouvoir reconstituer le contenu.

En 1976, quelques années après la mort de Frits Lugt, la Fondation Custodia a pu acquérir (avec le soutien de la Vereniging Rembrandt) le *Portrait d'Abraham van Lennep (1627–1678)* de Caspar Netscher (ill. 2), l'une des rares représentations d'un collectionneur de dessins dans son cabinet d'art. Le tableau nous apprend que ce lointain prédécesseur de Lugt conservait ses dessins et ses estampes dans des albums. Il est ici occupé à examiner quelques œuvres de sa collection, entouré



1. Attribué à Pieter Codde, *Artiste et amateur d'art en conversation dans un atelier*, vers 1630
Huile sur panneau, 41,7 × 55,1 cm, 7335

d'un portrait sculpté de Sénèque et d'une effigie associée au XVII^e siècle à Homère. En haut à gauche, on distingue une bibliothèque d'in-folio. Vêtu d'une robe d'intérieur japonaise, il regarde en direction du spectateur en désignant du doigt les pages ouvertes de l'album posé sur la table. En plus d'être un tableau très réussi de l'habile Caspar Netscher, la scène nous renseigne sur la façon dont un amateur de l'époque conservait et consultait sa collection.

Plus rare encore que les représentations de



2. Caspar Netscher, *Portrait du collectionneur Abraham van Lennep* (1627–1678), 1672
Huile sur toile, 55 × 45,3 cm, 1976-S.1

collectionneurs sont celles de marchands d'art du XVII^e siècle et il faut donc se réjouir que la Fondation Custodia ait pu acquérir en 2010 le *Portrait de François Langlois, dit Ciartres* daté de 1635, dans lequel le négociant est pratiquement représenté grandeur nature (ill.3). Le tableau a été rattaché à Claude Vignon, un ami de Ciartres, mais cette attribution ne convainc pas totalement. Langlois faisait commerce de tableaux et de livres mais était aussi éditeur de gravures à Paris. Il déroule ici sous nos yeux une

petite toile représentant une Vierge à l'Enfant exécutée en clair-obscur. Les rouleaux posés à la verticale derrière lui ne sont pas des tapis mais bien des toiles sorties de leur encadrement pour pouvoir être transportées. Un détail amusant de la composition est le cadre vide accroché au mur. La nature morte éparpillée sur la table égrène des références aux arts : une pile d'estampes reliée par une ficelle, la tête sculptée d'une jeune femme, plusieurs dessins et une partition. La cornemuse à droite renvoie à la prédilection de Langlois pour cet instrument de musique qu'il pratiquait assidument. Sa façon de nous regarder suggère qu'il ne déroule sa toile que pour nous qu'il considère comme ses acheteurs potentiels. Ce portrait a ceci de captivant qu'il évoque tout un monde d'effervescence artistique et nous présente de nouveau un album, un de ces recueils qui devait certainement contenir des dessins et des gravures ; ce genre d'albums après lesquels Frits Lugt a couru toute sa vie et à l'intérieur desquels sont encore conservés les dessins de sa collection. Langlois s'était lié d'amitié avec Vignon et Van Dyck. Il connaissait Rubens, de même que le travail de Rembrandt d'après lequel il faisait faire des gravures. Il a voyagé en Espagne, à Rome et Florence pour acheter des tableaux, mais aussi en Angleterre où il livrait à la cour de Charles I^{er} et du duc de Buckingham. Van Dyck l'a représenté en train de jouer de son



3. Artiste anonyme, *Portrait de François Langlois, dit Ciartres*, vers 1635
Huile sur toile, 91,5 × 68,5 cm, 2010-S.61



instrument favori, un portrait qui témoigne de toute évidence de l'amitié qui unissait les deux hommes (acquis en commun par la National Gallery à Londres et le Barber Institute of Fine Arts de Birmingham). Le peintre a réalisé son tableau en utilisant l'esquisse qu'il avait faite de Langlois, dans laquelle il a fait ressortir les traits avenants mais toujours assez mélancoliques de son ami (ill. 4). Frits Lugt a su acquérir ce dessin d'une étonnante fraîcheur à Paris en 1925. C'est une chance formidable qu'une personnalité du XVII^e siècle aussi marquante que Langlois, qui

4. Antoon van Dyck, *Portrait de François Langlois, dit Ciartres*, vers 1632
Pierre noire, rehauts de blanc sur papier brun,
393 × 283 mm, 2350

fréquentait le marché de l'art à la manière de Lugt trois cents ans plus tard, soit présente à la Fondation Custodia dans un dessin et un tableau le montrant sous deux aspects aussi différents de sa personnalité.

Le plus récent maillon ajouté à ce trio de peintures ayant pour sujet la fréquentation des œuvres d'art se veut un hommage au Frits Lugt collaborateur d'une maison de ventes et auteur de l'ouvrage de référence en quatre volumes intitulé *Répertoire des catalogues de ventes*. Il nous fait les témoins d'enchères de tableaux qui se tiennent à ciel ouvert sur une place italienne, au pied d'une grande maison (ill. 5); un événement dont on peut être sûr qu'il n'a donné lieu à la publication d'aucun catalogue. « Tableaux à vendre » est-il inscrit sur le panonceau accroché au-dessus de la porte. Le commissaire-priseur dirige les enchères assis dans son fauteuil. La vente bat son plein. Des acheteurs repartent avec une toile sous le bras, quand d'autres sont encore occupés à faire ce qu'il était d'usage de faire les jours d'exposition : inspecter minutieusement les œuvres à vendre. Certains ont le regard avide, d'autres sont tellement absorbés par leur travail qu'ils en oublient tout le reste, comme cet homme agenouillé au premier plan à gauche qui ne s'est même pas rendu compte que son chapeau s'était envolé. On appréciera le détail de ces deux toiles, l'une de



5. Nicolas-Antoine Taunay, *Vente aux enchères de tableaux sur une place italienne*, vers 1796
Huile sur toile, 29,5 × 40 cm, 2014-S.17



6. Karel Dujardin, *Paysage avec troupe de comédiens italiens jouant en public* (« Le Charlatan »), 1657
Huile sur toile, 44,5 × 52 cm. Paris, Musée du Louvre
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

forme arrondie, posées faces retournées contre la façade de la maison à gauche de la composition. Cette scène est signée Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), un peintre qui avait participé au Salon de 1796 avec un tableau similaire, vendu aux enchères à Londres il y a 25 ans. Une version de plus petit format a depuis été retrouvée (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Toutes deux sont des huiles sur panneau, tandis que la variante, acquise par la Fondation Custodia – qui fut un temps en possession du Marquis de Colbert les collections de la maison de Bourbon – est une huile sur toile, ce qui a fait dire à Claudine Lebrun Jouve, auteur du catalogue raisonné de Taunay, qu’il pouvait s’agir d’un exemplaire que l’artiste avait souhaité garder pour lui. Dès sa réalisation, certains auteurs y ont vu une référence à l’œuvre du peintre néerlandais italianisant Karel Dujardin (1626–1678). En 1844, le tableau

reçoit l’éloge suivant : « Ce petit chef-d’œuvre, qui rappelle les ouvrages les plus parfaits de Karel Dujardin, est d’une composition piquante, d’un fini remarquable et d’une originalité qui ne laisse rien à désirer ». En parlant de discours sur l’art... À en juger par les habits démodés des personnages, on peut se demander si Taunay n’a pas délibérément voulu situer cette amusante vue de ville à une époque plus ancienne, comme une référence directe au type de paysage qu’affectionnait Dujardin. On connaît d’ailleurs du peintre hollandais un tableau communément intitulé « Le Charlatan », dans lequel des personnages sont pareillement massés devant une estrade (ill. 6). La toile, qui a changé plusieurs fois de propriétaire à Paris du vivant de Taunay, a donné lieu à de nombreuses copies et l’une d’elles est probablement de sa main.

Ger Luijten, Directeur

Récemment arrivés à la Fondation Custodia



Jean-Baptiste Wicar (1762–1834)
Autoportrait
Huile sur toile, 24.4 × 19.1 cm
2014-S.16



Edmé-Adolphe Fontaine (1814–1883)
Isidore Dagnan (1794–1873) à son chevalet en plein air
Huile sur toile, marouflée sur panneau, 18.5 × 22.5 cm
2014-S.39



François Marius Granet (1775–1849)
Vue de la Montagne Sainte-Victoire
Huile sur papier, marouflé sur carton, 27.5 × 40.7 cm
2013-S.19



Jean-Antoine Constantin D'Aix (1756–1844)
Paysage avec une forteresse près d'Aix-en-Provence
Huile sur papier, marouflé sur carton, 25.2 × 38 cm
2012-S.20



Théodore Rousseau (1812–1867)
Village en Île-de-France
Huile sur papier, marouflé sur panneau, 15.2 × 32.6 cm
2014-S.8



Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875)
Les abords de Rochefort-sur-Mer, Charente, 1851
Huile sur papier, marouflé sur toile, 22.7 × 36.3 cm
2013-S.29



Paul Flandrin (1811–1902)
Vue de la campagne romaine, vers 1835–37
Huile sur papier, marouffé sur toile, 17 × 33.5 cm
2014-S.20



Antoine Claude Ponthus-Cinier (1812–1885)
La Promenade du Poussin, campagne romaine, vers 1842–44
Huile sur toile, 21.8 × 38.1 cm
2013-S.20



Jean-Antoine-Théodore Gudin (1802–1880)
En mer à bord du Véloce, 1839
Huile sur papier, marouflé sur panneau, 30.8 × 39.3 cm
2014-S.25



Jean-Antoine-Théodore Gudin (1802–1880)
Au large de la Corse, vue depuis le Véloce, 1839
Huile sur papier, marouflé sur panneau, 31.1 × 39 cm
2014-S.26



Charles-François Eustache (1820–1870)
Château d'Éculeville, près de Cherbourg en Normandie
Huile sur papier, marouflé sur carton, 26,3 × 33,3 cm
2013-S.45
Don de Chantal Kiener et Jacques Fischer, Paris



Antoine-Victor-Edmond Joinville (1801–1849)
Chantier sur la côte d'Honfleur, vers 1827
Huile sur papier, marouflé sur toile, 24 × 32,5 cm
2014-S.22



Max Hauschild (1810–1895)
Pampres de vignes à travers une fenêtre
Huile sur carton, 13,3 × 12,3 cm
2014-S.23

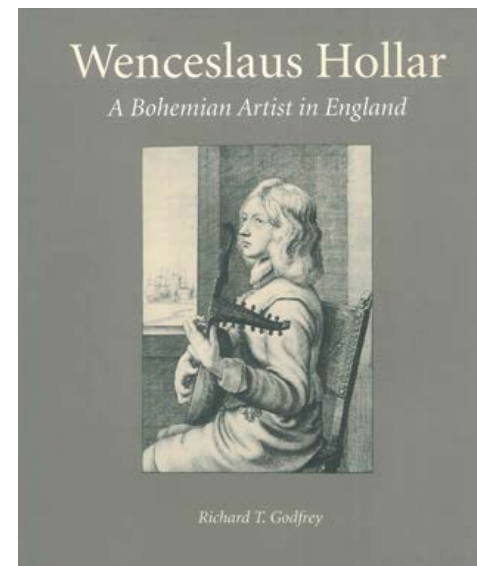


Carl Morgenstern (1811–1893)
Paysage près d'Ariccia, vers 1830–31
Huile sur papier, marouflé sur carton, 28,5 × 44 cm
2014-S.15

Sur le vocabulaire graphique, le ton et le pouvoir d'expression

IL arrive qu'on ait subitement envie de retrouver la compagnie d'un être depuis longtemps disparu. Celle de mon ami Richard Godfrey, mort prématurément en janvier 2003, peu de temps après que je l'avais vu à Amsterdam, me manque ainsi régulièrement. Il était alors malade et très affaibli. J'ai encore un souvenir très net de nos conversations sur l'art – et en particulier sur la gravure, sur les choses de la vie, mais aussi de son rire contagieux, de sa voix caverneuse et de toutes ces occasions que nous avons de boire du vin, beaucoup de vin, qu'il nommait en bon Anglais « claret ». Il avait l'art de caractériser à la perfection le style d'un graveur ou d'un dessinateur et sa manière de travailler : ainsi par exemple du rythme des hachures du peintre hollandais du XVI^e siècle Jan Vermeijen ou des particularités du langage graphique d'Alexander Runciman (« his impulsive scratchy manner »), peintre écossais du XVIII^e siècle, des artistes que nous admirions beaucoup tous les deux. Godfrey était « expert d'estampes anciennes et britanniques » chez Sotheby's et a écrit en 1978 un ouvrage de référence sur la gravure anglaise. En 1994, il a organisé au Yale Center for British Art la meilleure exposition jamais consacrée à Wenceslaus Hollar (1606–1677) et publié pour l'occasion un

catalogue magnifiquement écrit et mis en page que je classe parmi les plus beaux ouvrages sur la gravure. Pour donner une idée du regard incisif de l'historien d'art qu'était Richard Godfrey, je ne peux m'empêcher de citer les premières phrases de son livre *Printmaking in Britain* : « Nothing is less becoming to the history of British printmaking than its belated and uncouth beginnings. The earliest woodcuts, published by William Caxton and his successors Wynkyn de Worde and Richard Pynson, provide a certain dry sustenance for bibliophiles but they have little artistic value. Indeed, the term 'hack-work' has special aptness in the context of the early English woodcut ». Le début de *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England* n'est pas moins éloquent : « The art of Wenceslaus Hollar is, first of all, about lines. Curved lines to track the gentle contours of a hill, ruled lines to indicate an overcast sky, modulated border lines to enclose the design artfully. Hollar was an artist constant in his affections, loyal to his roots, and devoted to a repertoire of forms and lines that is simple but individual and sometimes poetic. The lines of few other artists have been devoted to such a multitude of experiences, travels and subjects ».



1. Couverture du livre de Richard T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*, New Haven-Londres 1994

Le langage graphique des artistes qui travaillent sur papier est au cœur du travail de tout cabinet d'estampes et de dessins. La Fondation Custodia conserve de plus une importante collection de lettres autographes d'artistes qui permettent elles aussi d'étudier leur main, mais sous un jour différent. Acquérir dessins et estampes nous donne le sentiment de posséder une preuve la plus pure de leur vocabulaire graphique. Ainsi par exemple de ce *Groupe d'arbres* du prêtre, peintre et dessinateur Don Bernardo Zilotti (1716–1783), venu récemment enrichir notre collection (ill. 2). L'artiste travaillait alors à Venise et subissait l'influence de ses contemporains, no



2. Bernardo Zilotti, *Groupe d'arbres*
Plume et encre brune, 294 × 204 mm
2014-T. 14

tamment celle de Francesco Zucarelli comme le montre la feuille dont le graphisme rappelle aussi les paysages à l'eau-forte de Marco Ricci. S'il trace des volutes à la plume pour suggérer la végétation au loin, Zilotti préfère les hachures pour les arbres situés au premier plan. Les striures croisées font solidement leur travail mais ce qui frappe, c'est l'effet produit par l'emploi de lignes parallèles légèrement courbées pour décrire la forme arrondie des troncs. Au premier plan, les variations dans les hachures, plus ou moins larges et appuyées, créent un discret effet de profondeur, tandis que leur raréfaction au centre de la composition donne l'impression d'une atmosphère ensoleillée. Avec le mouvement provoqué par les contorsions des troncs et des branches emmêlées, les arbres prennent l'allure de créatures végétales qui se produiraient en spectacle sur une scène de théâtre. À moins qu'ils n'ondulent sous l'effet du vent à la façon d'un champ de blé. L'artiste a également veillé à bien ménager des réserves entre les arbres : elles aident à rendre tangible l'espace et l'air qui circule autour d'eux. Dans un texte vantant ses mérites, le marchand qui vendait la feuille évoque « un sens de la poésie et un lyrisme naturel ». Ce ne sont pas phrases creuses.

À l'âge de 53 ans, le pastelliste et peintre de portraits miniatures Claude Hoin (1750-1817)



3. Claude Hoin, *Autoportrait*,
1803, dans son cadre et montage
d'origine, 2014-T. 11

a posé devant son miroir et dessiné un *Autoportrait* hautement original que la Fondation a pu dernièrement acquérir dans son montage et encadrement d'origine (ill. 3). Ce cadre, parcimonieusement décoré, est doré et il émane aussi de la feuille un pareil éclat d'or. Le traitement graphique choisi par l'artiste pour immortaliser ses traits ne peut être décrit autrement que comme un « pointillisme avant la lettre » (ill. 4). À la manière d'un graveur, il applique des points dans son visage et autour de sa tête avec un sens



4. Claude Hoin,
Autoportrait, 1803
Plume, pinceau et encre
noire et grise,
diamètre 114 mm,
2014-T.11

consommé de la réserve. Il savait précisément où laisser la trace ténue de la pointe de son pinceau pour accentuer la pâleur de sa chevelure. Cette blancheur délibérée est si parfaitement mise en évidence qu'on la croirait placée sous les feux d'un projecteur – en réalité, c'est sûrement l'orientation du miroir qui a permis à l'artiste d'obtenir son effet. Le regard est alerte mais empreint d'une certaine douceur. La sensibilité avec laquelle il suggère le blanc autour des paupières

et des pupilles, les cernes ou la surface plus luisante de son nez, force l'admiration. Hoin a réalisé cet autoportrait l'année de son retour dans sa ville natale de Dijon, où il contribuera à ranimer l'Académie, après trente années passées à Paris. La transition entre des points très rapprochés les uns des autres et une surface où est appliqué un ton n'est pas chose facile à réaliser et il est instructif de voir qu'à partir du dernier quart du XVIII^e siècle, les dessinateurs et graveurs ont cherché à élargir leur idiome et ce faisant, ont contribué à raffiner la technique d'aquatinte. Récemment, la Fondation Custodia a pu acquérir la série complète des *Divers portraits* de Giovanni David réalisée en 1775, soit un total de douze feuilles qui lui permet d'être l'une des quatre collections au monde à posséder la série complète. Chacune des estampes révèle l'œil spirituel de l'artiste, en particulier *Le Perruquier fatigué* (ill. 5) qui a une vie épuisante parce qu'il « change tous les jours d'esprit, comme de mode ». Giovanni David travaille sa composition à la manière d'un dessinateur. Le premier état est une eau-forte linéaire, après quoi le graveur applique l'aquatinte comme un dessinateur prendrait son pinceau pour laver la scène. Exceptionnelle dans sa conception est *Le Zendale*, portrait d'une femme qui traverse la place Santi Giovanni e Paolo toute vêtue de noir tandis qu'un petit chien joue avec les froufrous

de sa robe (ill. 6). À gauche, la statue équestre de Bartolommeo Colleoni réalisée par Verrocchio émerge de l'horizon. L'artiste crée un effet pointilliste en posant un grain sur la plaque de cuivre. La feuille est aussi l'exemple précoce d'une approche virtuose des tons qui vont du noir à diverses gradations de gris. On s'est demandé



5. Giovanni David, *Le Perruquier fatigué*, 1785
Eau-forte et aquatinte, 245 × 170 mm, 2014-P.17

avec raison si cette beauté italienne n'entretenait pas quelque parenté avec *Au Prado*, le portrait à l'eau-forte et à l'aquatinte d'une autre dame à l'éventail, espagnole cette fois, réalisée par Manet en 1863 – avec à ses jambes deux roquets au lieu d'un (ill. 7).

La série de Giovanni David se compose d'estampes autonomes, qui ne sont pas la reproduction de dessins existants. Ce n'est pas le cas des œuvres de la famille Prestel de Nuremberg qui, à peu près à la même période, se consacrait assidument à la technique d'aquatinte. La Fondation Custodia a acquis une épreuve absolument parfaite – et techniquement à couper le souffle – de la reproduction de *l'Allégorie de la Vérité triomphant de l'Envie* (ill. 8) de Jacopo Ligozzi, un dessin conservé à l'Albertina de Vienne. Aux endroits où le dessin est rehaussé d'or par de fins traits de pinceau, Maria Katherina Prestel a trouvé le moyen d'imprimer les lignes gravées dans le cuivre avec de l'or fondu.

Si la vérité et la jalousie étaient au XVI^e siècle des notions allégoriques encore empreintes de candeur, avec Francisco de Goya, et surtout sa série *Los Caprichos* réalisée à la fin du XVIII^e siècle, elles vont prendre un tour beaucoup plus cruel. On ne peut pas exclure que le peintre ait vu certains tirages des estampes de Giovanni David et qu'il leur emprunte une part de sa technique. Mais dans sa gravure intitulée *Por que fue*



6. Giovanni David, *Le Zendale*, 1785
Eau-forte et aquatinte, 245 × 170 mm, 2014-P.9



7. Édouard Manet, *Au Prado*, 1863
Eau-forte et aquatinte, 222 × 155 mm
Bibliothèque nationale de France



9. Francisco de Goya,
Por que fue sensible (Capricho 32)
Aquatinte, 215 × 152 mm,
2013-P.31

sensible, entièrement exécutée à l'aquatinte sans la moindre ligne, l'image prend une dimension quasi existentielle qui est l'apanage des plus grands artistes (ill. 9). « Parce qu'elle était si sensible » ... Au Musée du Prado à Madrid, une annotation d'époque qui accompagne l'estampe ajoute : « cela devait se produire. On habite le monde pour le meilleur et pour le pire et la vie qu'elle menait

8. Maria Katharina Prestel d'après Jacopo Ligozzi,
La Vérité triomphant de l'Envie, 1781
Aquatinte en brun, eau-forte, impression à l'or,
307 × 230 mm, 2011-P.8

ne pouvait s'achever autrement ». Les historiens d'art aiment rappeler le pouvoir d'expression du blanc. La lumière qui perce ici à travers la fente de la porte du cachot en dit long sur la question.

Ger Luijten



Nouvelle acquisition : le portrait miniature de Charles-Henri Delacroix par Henri-François Riesener



Henri-François Riesener,
Portrait de Charles-Henri Delacroix
Aquarelle et gouache sur ivoire, cadre-pendentif en argent doré, diamètre 6,6 cm
Recto : inscription *Riesener*
Fait en bas à droite
2013-PM.5

R ÉCEMMENT, la collection de la Fondation Custodia s'est enrichie d'une importante miniature due au portraitiste Henri-François Riesener (Paris 1767-1828 Paris), membre d'une dynastie qui a durablement marqué l'histoire artistique dans la France pré- et post-révolutionnaire. Il était en effet fils de l'ébéniste Jean-Henri Riesener, père du peintre romantique Léon Riesener, demi-frère de Victoire Oeben, épouse de l'homme politique Charles François Delacroix, et par là-même oncle de leurs enfants, dont Eugène et Charles-Henri Delacroix. Henri-François Riesener fut l'élève de François-André Vincent, de Jacques-Louis David, qui influencera son art du portrait, et d'Antoine Vestier, qui lui enseigne l'art de la miniature.

Après avoir servi dans l'armée révolutionnaire, il l'accueille en 1815 dans son atelier son neveu Eugène Delacroix, à qui il communique son savoir-faire de peintre. Il fait ensuite carrière à Varsovie, Saint-Petersbourg et Moscou pendant sept ans.

Son œuvre en tant que miniaturiste est très rare, et plus rares encore sont les miniatures signées comme celle-ci : s'il expose ses portraits au Salon de 1793 à 1827, il n'y présente des portraits miniatures qu'en 1801. Reconnu pour la finesse et la sensibilité de ses effigies, il a peint sur le vif des hommes illustres, parmi lesquels Napoléon 1^{er}, mais aussi des familiers, comme ici son neveu Charles-Henri Delacroix (1779-1845) (ill. 1), frère aîné d'Eugène, qui connaîtra une brillante carrière militaire dans l'armée révolutionnaire puis impériale. Engagé dès 1793 comme novice-matelot, il s'illustrera particulièrement pendant la campagne de Russie et se verra décerner la Légion d'Honneur par l'empereur. Il termine ses services avec le grade de maréchal-de-camp honoraire, en plus du titre de baron que lui avait accordé Napoléon en 1810.

Le modèle aux traits juvéniles, alors âgé d'une vingtaine d'années, est représenté les cheveux poudrés, en uniforme de lieutenant des chasseurs à cheval, grade qui lui fut octroyé le 26 thermidor an VII. Cet élément chronologique nous permet

donc de dater ce portrait entre 1798 et 1800, date à laquelle il sera promu capitaine. Les portraits miniatures étaient en général commandés pour commémorer ou célébrer un événement marquant dans la vie du modèle. Dans le cas de notre œuvre, il est probable que la réalisation du portrait coïncide avec l'accession de Charles-Henri Delacroix au grade de lieutenant. Le fini porcelainé de la carnation, tout comme le rendu très subtil des ombres sur le visage – probablement obtenu par l'emploi de gouache et d'aquarelle afin de créer des transparences –, soulignent la douceur de la physionomie et la détermination du regard gris-bleu. Quel contraste entre la candeur fragile de ce visage et la rigueur de sa veste d'uniforme, dont Riesener se plaît à détailler les épaulettes d'argent, le drap de laine marine gansé de rouge, la double boutonnière...

Les frères Delacroix sont donc aujourd'hui réunis au sein des collections de la Fondation Custodia. Ils l'étaient déjà, du moins virtuellement, dans la mesure où le fonds d'autographes comprend plusieurs lettres d'Eugène Delacroix adressées à son frère aîné (inv. 1996-A.346 et 1996-A.370), ou dans lesquelles ce dernier est mentionné. Toutes témoignent de l'attachement et de l'admiration qu'Eugène vouait à Charles-Henri. Ce lien épistolaire, même sporadique, fut maintenu en dépit des contraintes imposées par leurs carrières respectives. Des quelques occasions don-

2. Eugène Delacroix,
*Portrait du général Charles
Henri Delacroix*, Paris,
musée Eugène Delacroix
Photo (C) RMN-Grand Palais
(musée du Louvre) / Gérard
Blot



nées aux deux frères de se rencontrer résultent aussi des portraits rapidement esquissés, qui donnent à voir le passage du temps sur le jeune visage qu'a fixé Riesener. C'est le cas par exemple d'un dessin à la mine de plomb (ill. 2) montrant l'homme d'âge mûr, socialement accompli, qui garde toutefois ce même regard frontal, clair et concentré, que dans son portrait de jeunesse. Ultime témoignage d'affection de la part d'Eugène pour son aîné, c'est lui qui règlera sa succession (inv. 1997-A.1162/1178a et 1997-A.1105/1161) et supervisera la réalisation de son tombeau au cimetière de la Chartreuse à Bordeaux, où repo-



3. Henri-François Riesener, *Portrait de
Charles-Henri Delacroix*. Verso : petite miniature
rectangulaire, sur carton, représentant un œil de
femme dans une nuée, et inscription *Lieutenant
Delacroix Frère du Peintre Eugène
Delacroix / Peint par Riesener*
2013-PM.5

sait déjà leur père Charles, comme nous l'apprend sa lettre du 28 avril 1846 adressée à l'architecte Roché (inv. 1996-A.371).

Le verso de l'œuvre (ill. 3) présente un détail particulièrement intéressant : sur un petit rectangle de carton, dans un encadrement de lignes tracées à la plume, Riesener peint avec poésie un œil de femme émergeant d'une nuée. Si la miniature est par essence le support de l'intime, du sentiment, en ce qu'elle permet de tenir au creux de la main le portrait d'un être cher, le verso d'un

tel objet est a fortiori souvent porteur d'un sens caché, plus secret, un témoignage amoureux par exemple. Ainsi, c'est en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, que naît un engouement pour les miniatures représentant l'œil de l'être aimé ou « lover's eye », gage d'attachement pour celui ou celle qui le reçoit. Richard Cosway en crée le premier exemple connu, à la demande du roi George IV, qui lui avait commandé en 1784 une miniature de son œil afin de l'offrir à Maria Fitzherbert, qu'il allait épouser en secret. En retour, la jeune femme lui fit cadeau d'une miniature de son œil et de sa bouche, qui ne devaient jamais le quitter. L'œil, miroir de l'âme par métonymie, résume ainsi l'entière d'une personne. Celui de cette inconnue, placé au verso du portrait de notre jeune militaire, est sans doute le témoignage d'une promesse d'amour partagée. Mais contrairement à l'usage anglais, où le motif de l'œil en lui-même fait l'objet de la miniature, Riesener combine ici deux typologies – celle du portrait et celle du « lover's eye » - sur le recto et le verso. L'acquisition de cette œuvre prend un sens particulier avec la présence, dans les collections de la Fondation Custodia, d'une miniature d'œil attribuée à Richard Cosway, achetée par Frits Lugt en 1958 (ill. 4). Montée dans un pendentif octogonal serti de perles de strass, véritable bijou, la miniature présente l'œil émergeant d'un nuage, tout comme chez Riesener, traitement qui permet une ellipse élégante du reste du visage.



4. Attribué à Richard Cosway, miniature d'œil, aquarelle et gouache sur ivoire, 3,6 × 2,4 cm, 7247

L'acquisition de cette miniature de Riesener entre donc doublement en résonance avec les collections de la Fondation et leur apporte un nouvel éclairage, qui concerne aussi bien les liens familiaux entre Riesener et les Delacroix, que la pratique de la miniature d'œil dans les premières années du XIX^e siècle. Il nous faut ajouter ici un dernier élément, qui achève de donner à cet objet son étonnante polysémie : au début de sa carrière, Charles François Delacroix, père de Charles-Henri et Eugène, n'était autre que le secrétaire d'Anne Robert Turgot, le contrôleur général des finances de Louis XVI qui habita l'hôtel sis au 121 rue de Lille, acheté par Frits Lugt pour y conserver sa collection, et qui abrite depuis lors la Fondation Custodia...

Marie-Noëlle Grison

BIBLIOGRAPHIE

A. Lyévins et alii., *Fastes de la légion-d'honneur : biographie de tous les décorés accompagnés de l'histoire législative et réglementaire de l'ordre*, Paris, Bureau de l'Administration, 1843–1847 (vol. 5)

E. A. Piron, *Eugène Delacroix, sa vie, ses œuvres*, Paris, J. Claye, 1863

Thieme & Becker, *Künstler Lexikon*, 1934, vol. XXVIII (Riesener, Henry François)

Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les peintres en miniature actifs en France – 1650–1850*, Les éditions de l'Amateur, 2008, p. 438, repr.

Jacqueline du Pasquier (dir.), *La miniature, portrait de l'intimité*, Norma éditions, 2010

The look of love – Eye miniatures from the Skier collection, cat. exp., Birmingham (Alabama), Birmingham Museum of Art, 7 février – 10 juin 2012

Copistes dans les musées du XIX^e siècle à nos jours

L'ÉTUDE des maîtres anciens dans la formation des artistes relève d'une longue tradition : savoir peindre et dessiner d'après les sculptures et tableaux constituait une part essentielle de tout apprentissage. Si bien qu'au XIX^e siècle les peintres avaient pris l'habitude de se rendre dans les musées pour y copier certains tableaux, et plus particulièrement au Louvre où ils étaient autorisés à copier dans les salles. Ainsi du jeune Richard Parkes Bonington (1802–1828) qui ne fit pas seulement des études au graphite d'après des œuvres du Louvre (ill. 1), mais y a en outre réalisé une série de petites copies à l'aquarelle qui tenaient moins de l'exercice que d'un hommage aux tableaux qu'il avait vus (ill. 2).



1. Richard Parkes Bonington, *Figure assise, copie d'après la figure à droite dans le tableau 'Peintre faisant un portrait' de Joos van Craesbeeck conservé au musée du Louvre*, graphite, 148 × 96 mm, 9320



2. Richard Parkes Bonington, *Treize aquarelles dont des copies d'après des tableaux de maîtres anciens conservés au musée du Louvre*, 2501a-m



3. Martin Monnickendam,
Portrait d'un copiste,
pierre noire, 359 × 261 mm,
2012-T.58

4. Martin Monnickendam,
Le Copiste, aquarelle, gouache,
pierre noire, sanguine et
crayon, 395 × 354 mm,
2012-T.57

Aujourd'hui, les copistes sont beaucoup moins nombreux qu'autrefois. Au Louvre et dans quelques autres musées, ils ont encore le droit de s'installer dans une salle avec leur chevalet pour y reproduire telle ou telle œuvre fameuse. Il leur faut toutefois obtenir au préalable l'autorisation du musée, laquelle est soumise à certaines règles : la toile doit obligatoirement être de dimensions différentes de celles de l'original et porter au verso un cachet empêchant l'utilisation abusive de la copie.

Deux dessins récemment acquis par la Fondation Custodia (ill. 3 et 4) témoignent des difficultés rencontrées par le peintre néerlandais Martin Monnickendam (1874–1943) pour obtenir l'au-



torisation de dessiner dans les salles d'un musée, très certainement le musée du Louvre, pendant son séjour à Paris à la fin du XIX^e siècle. Le premier dessin représente le portrait inachevé d'un artiste occupé à peindre. Le second, une caricature, permet de comprendre de quoi il s'agit : nous y voyons Monnickendam en train de faire le portrait d'un copiste. Un gardien apostrophe l'artiste néerlandais : « Que faites-vous là ? » ; « Je fais le portrait du copiste » répond Monnickendam. « C'est défendu, ce n'est pas une œuvre d'art ! », lui rétorque alors le gardien.

À la Fondation Custodia, nous nous réjouissons d'accueillir de temps à autre, mais pas assez souvent à notre goût, des artistes désireux de copier

une œuvre de la collection. Ces dernières années, une artiste anglaise nous a fait l'amitié de ses visites régulières et à chacune de nos expositions, on la voyait se tenir des heures durant, immobile devant l'œuvre qu'elle s'efforçait de reproduire dans son carnet de croquis.

Les artistes sont également les bienvenus dans notre salle de consultation. Ils peuvent y étudier et copier en toute tranquillité un dessin ou une estampe de la collection de la Fondation Custodia. Actuellement, nous avons le plaisir d'accueillir le graveur [Pascale Hémary](#). Cette artiste née en 1965 réalise notamment des bois gravés en clair-obscur, un procédé dont elle s'est pour une grande part emparé en autodidacte et qu'elle a notamment su si bien personnaliser grâce à son étude des maîtres anciens. La Fondation Custodia



5. Pascale Hémary au travail dans la salle de consultation de la Fondation Custodia



6. Dessin de Pascale Hémery d'après *Adam et Ève*, gravure sur bois en clair-obscur de Hans Baldung Grien

dia, qui possède une magnifique collection de gravures sur bois en clair-obscur, lui offre une belle opportunité d'étudier les estampes d'artistes originaires d'époques et de pays différents. « Pour moi, copier c'est un peu comme me laisser guider par la main, sur les traces d'un maître, un peu comme lorsque l'on suit un guide en montagne », ébauche Pascale Hémery pour définir son travail. Elle compte bien utiliser ses esquisses dans son travail de gravure et les exécute d'ici là dans un carnet de croquis spécialement destiné à cet effet.

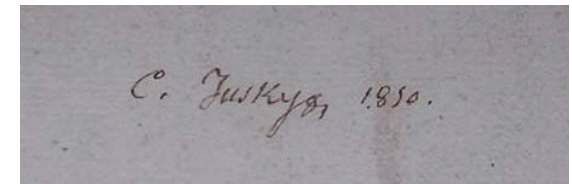
Rhea Sylvia Blok

Une inscription en guise de marque de collection : Christophe Jusky (Pont-Saint-Esprit 1794 – 1878 Nîmes)

EN 1878, le futur Sâr Merodack, l'étrange Joséphin Peladan (1859–1918) constatait dans un de ses articles de critique d'art, consacré à 'La collection Jusky de maîtres anciens à Nîmes' que « [...] le dictionnaire des marques de collections de dessins n'a jamais été fait. Il aurait son importance et son utilité puisque le monogramme d'un collectionneur donne plus ou moins de poids à l'attribution [...] ». Peladan donnait alors une énumération par pays des grandes collections de dessins, liste qu'il jugeait comme « la première assise d'un travail qui manque sur la matière : quoique incomplète de beaucoup la plus importante comme la plus spéciale qui eut été donnée ». S'il est vrai que cette longue liste est passionnante, Peladan ignorait probablement que Louis Fagan allait publier, en cette même année 1883 où paraissait son article dans la revue *L'Artiste* sur la collection de Christophe Jusky, le premier répertoire des marques de collections réunissant 671 marques. Peladan ne semblait pas non plus connaître les nombreux travaux d'Alphonse Wyatt Thibaudeau (vers 1840–vers 1892), destinés à une publication qui ne vit pas le jour. En effet, Thibaudeau s'était intéressé dès son

plus jeune âge à l'histoire des anciens amateurs comme en témoignent un cahier relatifs aux marques de collectionneur préparé pour son ami His de la Salle en 1857, ou encore les articles intitulés *Marques et monogrammes de quelques amateurs célèbres* publiés en 1859 dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Quoiqu'il en soit, Peladan dans son article sur la collection de Christophe Jusky nous offre un témoignage unique sur cet artiste français peu connu et sur cette collection encore moins connue et nous permet de publier dans notre base de données www.marquesdecollections.fr un complément sur la notice L. 1403c qui ne comp-



1. Inscription C. Jusky, plume et encre brune (verso)

tait, en 1956, que trois lignes. En effet, Lugt n'avait pas réussi à identifier l'origine de l'inscription « C. Jusky 1850 » qu'il avait découvert au verso d'une estampe d'Augustin Carrache d'après Le



2. Christophe Jusky, *Autoportrait*, Musée des Beaux-Arts de Nîmes

Tintoret. Elle revient donc à Christophe Jusky, peintre et lithographe actif à Nîmes dans la première moitié du XIX^e siècle, fils du peintre Jean Jusky (Metz 1774–1835 Pont-Saint-Esprit).

Né à Pont-Saint-Esprit en 1796, Christophe Jusky avait reçu les premiers enseignements en peinture de son père et était entré en 1812 dans l'atelier de Jacques Louis David à Paris. Il travailla tout d'abord pour Gabriel Joseph de Froment, baron de Castille (1747–1826). Il a donné plusieurs portraits des membres de cette famille ou des vues des châteaux familiaux à Uzès et à Argilliers et réalisé également des travaux décoratifs. A la mort du baron, il s'installa à Nîmes et y ouvrit, selon Joseph Peladan, la première imprimerie lithographique. Connu pour ses lithographies représentant les environs de Nîmes, Jusky est également l'auteur de tableaux de tout genre, et était encore renommé comme copiste et portraitiste.

Le musée des Beaux-Arts de Nîmes possède son *Autoportrait* (ill.2) ainsi que d'autres tableaux de sa main et quelques dessins. L'actuel conservateur du musée Pascal Trarieux réunit aujourd'hui une documentation sur ce peintre et tente de reconstituer le sort des ouvrages de Christophe Jusky mais aussi ceux de sa collection de tableaux et de dessins, qui se trouvait en 1878 dans les mains de madame Sabatier, la fille de Jusky, mais était déjà en cours de dispersion,

selon Peladan. Dans son article Peladan ne précise pas si les dessins de cette collection portaient le même type d'inscription que l'on trouve au verso des estampes, mais il atteste que certaines feuilles portent les marques de Mariette ou de Louis Corot. Peladan décrit avec un grand sens critique et de façon très subjective environ 80 feuilles des trois grandes écoles d'une collection qu'il estime à cinq cent feuilles dont « un tiers de premier ordre ».

Mais les descriptions sont trop succinctes pour que certains dessins soient identifiés avec certitude, témoin « une excellente composition : *Rachel emportant ses dieux Pénates* » de Simon Vouet à quoi pourrait correspondre la merveilleuse feuille conservée à la National Gallery de Washington (Allisa Mellon Bruce Fund, inv. 1971.17.1) et qui est une étude pour la femme à gauche du tableau *Enée et Anchise* aujourd'hui conservé au San Diego Museum of Art. Si tel était le cas, cela donnerait crédit à Joseph Peladan qui classait Christophe Jusky « parmi les amateurs méridionaux les plus distingués ».

Laurence Lhinares

Exposition : *Entre Goltzius et Van Gogh*

PIET DE BOER (1894–1974) a d’abord fait des études de biologie avant de s’intéresser à l’histoire de l’art et d’y consacrer sa vie. En 1922, il ouvre une galerie qui depuis 1927 est toujours restée établie sur le Herengracht à Amsterdam, où elle est aujourd’hui gérée par son cousin Peter et le fils de Peter, Niels. Elle possède depuis l’origine des filiales dans plusieurs villes d’Allemagne, ce qui dénote l’esprit d’entreprise de l’établissement, auquel le frère cadet de Piet, Dolf, a également collaboré. En 1928, une première exposition-vente est organisée sur la dynastie des Brueghel et son influence sur l’art des Pays-Bas. D’autres expositions pionnières suivront, notamment sur Joos de Momper et sur les natures mortes de fleurs, chaque fois accompagnée d’un catalogue rédigé par De Boer. Chemin faisant, il se constitue une impressionnante bibliothèque et parvient à rassembler une documentation particulièrement étendue sur les artistes. En plus d’être pertinentes au regard de l’histoire de l’art, ces expositions ont contribué à élargir le goût des collectionneurs et des musées dans le domaine de l’art des XVI^e et XVII^e siècles. La galerie fait également commerce de dessins et dès les années 1930, forte de son engagement pour l’art moderne, elle vend des œuvres

d’artistes contemporains comme Pyke Koch, Carel Willink ou Hildo Krop.

Après la Seconde Guerre mondiale, l’établissement continue de prospérer et devient vite une entreprise de renom. Vers 1960, après le décès de son épouse Nellie, Piet décide de se retirer de l’affaire et de consacrer son temps à l’étude et à l’enrichissement de sa collection personnelle de peintures et de dessins qui couvre une période allant de la fin du Moyen Âge à Vincent van Gogh. En 1964, il regroupe sa collection d’art au sein de la Fondation P. et N. de Boer. Pour célébrer le 50^e anniversaire de cette fondation, connue seulement d’un petit cercle d’initiés, la Fondation Custodia a pris l’initiative de présenter à Paris un large choix d’œuvres illustrant le goût très sûr du marchand-collectionneur Piet de Boer – contemporain de Frits Lugt (1884–1970) – et sa formidable intuition. C’est un véritable voyage à travers d’une vie entièrement tournée vers le marché de l’art.

Vingt tableaux seront présentés à cette occasion, parmi lesquels des œuvres de peintres maniéristes comme Hendrick Goltzius (le célèbre *Portrait de Jan Govertsz van der Aar en collectionneur de coquillages* (ill. 1) et une *Vanité*), Cornelis Cornelisz van Haarlem (*Neptune et Amphitrite*),



1. Hendrick Goltzius, *Portrait de Jan Govertsz van der Aar*, 1603
Huile sur toile, 107,5 × 82,7 cm
© Museum Boijmans Van Beuningen, photo Studio Tromp, Rotterdam



2. Hendrick Avercamp, *Scène sur la glace*, vers 1610–20
Huile sur panneau, 15 × 29,5 cm



3. Jan Brueghel l’Ancien, *Nature morte avec une rose, une souris et des insectes*
Huile sur cuivre, 8 × 11,5 cm

Cornelis Ketel (un portrait peint « avec les doigts, sans le moindre pinceau » comme le souligne son contemporain Van Mander) sans oublier l'extraordinaire *Mars, Vénus et l'Amour* de Joachim Wtewael. Ce sera aussi l'occasion de découvrir les belles natures mortes de Balthasar van der Ast, Ambrosius Bosschaert, Gottfried von Wedig et Frans Snijders, des paysages atmosphériques de Joos de Momper, Roelandt Savery, Hendrick Avercamp (ill. 2) et Arent Arentsz Cabel, les beaux effets d'empâtement d'une *Joyeuse compagnie dans un parc* d'Esaias van de Velde et une émouvante *Nature morte avec une rose, une souris et des insectes* attribuée à Jan Brueghel l'Ancien (ill. 3).

Parmi les 95 dessins exposés, les visiteurs pourront admirer une étourdissante *Adoration des mages* sur papier préparé rouge du Maître de l'Adoration du Liechtenstein (ill. 4), une ardente représentation du *Toucher* de Hendrick Goltzius (ill. 5), cinq feuilles virtuoses de Jacques de Gheyn, dont une représentation exceptionnellement bien conservée de *Héraclite et Démocrite* pleurant et riant sur le monde (ill. 6), et la vision sanglante d'une *Tête de veau écorchée* datant de 1599 (ill. 7). Plus paisible mais non moins chargée d'allusions à la fugacité de l'existence, la subtile gouache sur vélin représentant un *Vase de fleurs entouré de fruits et d'insectes* réalisée par Jacob Hoefnagel en 1629 (ill. 8). De la fin des années 1630 date également l'esquisse très enlevée de



4. Maître de l'Adoration du Liechtenstein, *Adoration des mages*
Plume, pinceau et encre brune, sur papier préparé rouge, 139 × 203 mm



5. Hendrick Goltzius, *Le Toucher*, vers 1595–96
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc et de sanguine, 159 × 124 mm



6. Jacques de Gheyn, *Héraclite et Démocrite*
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier brun clair, 237 × 280 mm



7. Jacques de Gheyn, *Tête de veau écorchée*, 1599
Aquarelle, 157 × 202 mm



8. Jacob Hoefnagel, *Vase de fleurs entouré de fruits et d'insectes*, 1629
Aquarelle, 145 × 191 mm



9. Rembrandt, *Joseph hissé du puits par ses frères*, vers 1638
Plume et encre brune, 166 × 135 mm.
Collection particulière, Amsterdam

Joseph bissé du puits par ses frères par Rembrandt, qui, en raison d'un différend sur sa provenance, a été restituée par la Fondation P. et N. de Boer aux héritiers d'une famille spoliée pendant la guerre. La feuille appartient aujourd'hui à une collection privée mais sera présentée à l'exposition (ill. 9). Piet de Boer avait une prédilection pour les paysages, du plus grandiose au plus intime, dont on verra quelques exemples éloquentes (ill. 10–12) et notamment de la main d'artistes hollandais du XVIII^e siècle comme Paul-Constantin la Fargue et Jacob Cats (ill. 13). Cette manifestation permettra ainsi de découvrir un choix de dessins des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles sélectionnés dans un ensemble de près de 400 feuilles, parmi lesquels de nombreuses œuvres rarement montrées ou n'ayant jamais fait l'objet d'une publication.

Une salle spéciale sera dédiée à Vincent van Gogh : cinq dessins, parmi lesquels l'iconique *Worn out*, image d'un homme en proie au plus profond désespoir (ill. 14), le portrait de grandes dimensions d'un *Paysan bêchant* qui témoigne de la compassion du peintre pour le sort misérable des travailleurs agricoles et le *Moulin de Blute-fn* (ill. 15) réalisé pendant son séjour à Paris. Parmi les tableaux, on admirera particulièrement la vision d'un *Champ de blé* aux couleurs vibrantes peint à Arles en juin 1888 (ill. 16). Contrairement à de nombreux autres marchands d'art ancien, Piet de Boer cherchait à établir de judicieuses correspondances avec l'art contemporain



10. Joos de Momper, *Vallée dans un paysage de montagne*
Plume, pinceau et l'encre brune et bleue, 244 × 253 mm

12. Albert Cuyp, *Chaumières bordant une route de village*
Plume et encre brune, aquarelle, 175 × 285 mm



11. Gerard ter Borch, *Vue de village*
Plume et encre brune, 185 × 286 mm

13. Jacob Cats, *Paysage d'hiver : le mois de décembre*, 1795
Aquarelle, 205 × 280 mm

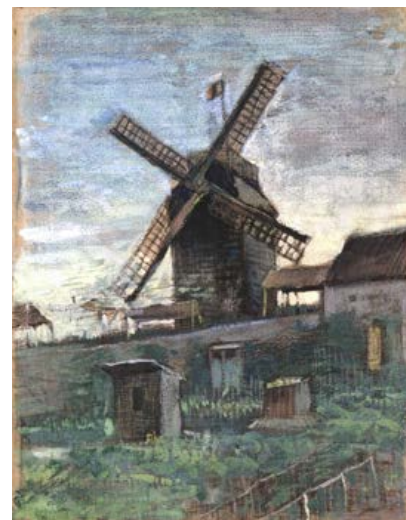


et s'intéressait beaucoup à la peinture classique moderne, dont Van Gogh restait pour lui le plus passionnant représentant.

L'exposition s'accompagne de la publication d'un catalogue auquel participent différents spécialistes. Chacun d'eux éclaire d'un regard nouveau les œuvres choisies, dont beaucoup n'avaient encore jamais été étudiées par les historiens d'art. Les œuvres exposées sont reproduites en couleurs et enrichies d'illustrations comparatives. Un texte d'introduction retrace également l'histoire de la galerie P. de Boer et de la Fondation P. et N. de Boer.

Certains tableaux et dessins ont été montrés par le passé mais aucune exposition, depuis celle organisée au Singer Museum de Laren en 1966, n'avait encore présenté un ensemble d'œuvres aussi significatif et représentatif de cette remarquable collection. Établir cette sélection a été la source d'un plaisir intense mais pas toujours facile à cause de l'embarras du choix. L'exposition est autant la célébration d'un parcours hors normes que l'occasion d'un merveilleux étonnement.

Ger Luijten



14. Vincent van Gogh, « *Worn out* », 1881
Graphite, plume et encre noire, aquarelle opaque, 234 × 312 mm

15. Vincent van Gogh, *Le Moulin de Blute-fin*, 1886
Craies noire, bleue et rouge, plume et encre noire, aquarelle opaque, 310 × 240 mm



16. Vincent van Gogh, *Champ de blé*, juin 1888
Huile sur toile, 50 × 61 cm

*Entre Goltzius et
Van Gogh. Dessins &
Tableaux de la Fondation
P. et N. de Boer
13 décembre 2014 –
8 mars 2015*

Exposition : *Entre notation et rêve. L'œuvre sur papier d'Arie Schippers*

ARIE SCHIPPERS (1952) fait indubitablement partie des artistes néerlandais les plus versatiles et talentueux de ces dernières décennies (ill. 1). Formé à l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam, il remporte en 1977 le Prix de Rome avec une série de tableaux représentant des scènes de café et de restaurant. Il a depuis réalisé – parmi beaucoup d'autres choses – un ensemble de « portraits imaginaires » sculptés, un groupe de grandes figures peintes de pure fantaisie et des vues de plein air montrant des stations-service, des grands magasins de meubles ou des voitures essaimées dans des paysages telles des chaus-

sures de femmes négligemment jetées sur le sol (ill. 2–3). Ce que nombre d'artistes considéreraient comme suffisant pour nourrir le travail de toute une vie, n'occupe Schippers que quelques années. Si bien que son œuvre se compose de beaucoup d'œuvres – qui par leur contenu n'en sont pas moins riches isolément.

Schippers a fait parler de lui pour la dernière fois en 2012 avec un bronze haut de 3 mètres et demi de Nelson Mandela marchant vêtu d'un costume, intitulé *Long Walk to Freedom*. La statue fut inaugurée par l'archevêque Desmond Tutu en personne sur le Johan de Wittlaan à La



2. *Sobre Las Doce*, 2001
Huile sur toile, 50 × 70 cm

1. *Autoportrait*, 2008
Aquarelle, 24,3 × 25,5 cm

Haye. L'artiste avait déjà réalisé quelques années plus tôt un buste en bronze peint de Johan de Witt, homme d'État hollandais du XVII^e siècle.

Si Schippers fait incontestablement partie des meilleurs artistes des Pays-Bas, il n'est assuré-

3. *Voiture rouge en visite chez Mitsubishi*, 1997
Huile sur panneau, 31 × 38 cm



4. *Diemer Zeedijk*, vers 1992
Crayon graphite, 12,5 × 18 cm



5. Page d'un carnet de croquis : *Jet*, vers 1980
Crayon graphite, 12,2 × 21,5 cm



6. Page d'un carnet de croquis : *Femme à la robe relevée*, vers 2008
Crayon graphite, 19,5 × 19 cm

ment pas l'un des plus connus. Peut-être parce qu'il est un affranchi, n'ayant ni galerie ni agent pour le représenter et vivant son travail en marge des courants dominants. Peut-être aussi à cause de sa grande versatilité. Il semble insaisissable. Son œuvre ne s'embrasse pas d'un seul coup d'œil mais demande des regards répétés. Elle est aussi riche que complexe. Donner une image d'Arie Schippers n'est pas chose facile.

C'est pourtant ce que nous tenterons de faire l'hiver prochain dans les sous-sols de l'Hôtel Lévis-Mirepoix, quand s'ouvrira concomitamment au premier étage l'exposition de la collection De Boer. L'angle choisi est son œuvre sur

papier, l'artiste n'ayant jamais cessé de dessiner, quelle que soit la direction prise par ses travaux.

Les carnets de croquis de Schippers, disposés dans des vitrines tout au long du parcours, formeront l'épine dorsale de l'exposition. Depuis ses études, l'artiste en a rempli des centaines. Ils nous permettent de mieux pénétrer son imaginaire. Feuille après feuille, il y trace ses impressions, teste ses compositions et fait naître des figures, en « emmenant sa ligne en promenade », ainsi que l'a si bien dit Paul Klee.

Ce qui paraît ramassé au cœur des carnets se déploie très loin une fois transposé dans les œuvres. Dans les sept salles, nous montrerons

le dessin au travail dans l'œuvre de l'artiste. Les paysages contemporains d'abord esquissés sont ensuite repris dans des dessins linéaires autonomes et c'est après avoir suffisamment exploré son sujet au crayon que l'artiste poursuit son travail à l'huile. Ses portraits sculptés et peints sont ainsi préparés à l'aide de très nombreux dessins. Des feuilles préparatoires d'animaux, aux traits décoratifs et édéniques, précèdent les « fables » que Schippers a représentées durant les années 1990, d'abord à l'aquarelle puis à l'huile sur pa-

7. *Jomanda 2*, 2012
Bronze peint, 58 × 25 × 18 cm





8. *Fable : Hibou et serpent*, vers 1997
Acrylique sur papier, 60 x 45 cm



9. *Fable : Chat sur un ballon*, vers 1998
Aquarelle, 46 x 37 cm



10. Page d'un carnet de croquis : *Paraphrase Las Meninas*, vers 2002
Crayon graphite, 14,8 x 9,5 cm



11. Page d'un carnet de croquis : *Chariot de supermarché*, s.d.
Crayon graphite, 20,8 x 26,5 cm

pier (ill. 8–9). Tous les aspects, toutes les longueurs d'onde de son travail seront présentés en relation avec les dessins, qui sont leur dénominateur commun. Ce sont eux par exemple qui nous permettent de voir comment les compositions fauleuses ont aussi fourni la matière à de futures sculptures et qu'à bien des égards, ils formaient déjà l'ébauche des imposantes figures peintes par l'artiste au début des années 2000.

Des figures pour lesquelles il s'est notamment inspiré des cartons de Goya pour les tapisseries des Gobelins, des *Ménines* de Velasquez (ill. 10) et des portraits sur fond de paysages de Gainsborough. « Mon intention n'était pas de copier à

proprement parler ces peintres, explique Schippers, mais de les paraphraser. Je voulais aussi sentir de mes propres mains les problèmes qu'ils ont dû affronter ». L'artiste connaît donc ses classiques et se montre parfaitement conscient de la tradition dans laquelle il s'inscrit. On le voit bien à la facture de ses dessins, tour à tour linéaires et acérés à la façon d'Ingres, schématiques à la manière des impressionnistes ou gracieux comme pouvaient l'être ceux de Matisse ou Picasso. Et pourtant il ne fait aucun doute que nous sommes à chaque fois devant un authentique Schippers. Un bon artiste peut s'inspirer autant qu'il veut de ses pairs, le résultat n'appartient qu'à lui.

Il suffit de l'avoir vu une fois dans les dessins pour le voir ensuite à l'œuvre dans tout le travail de Schippers : depuis près de 40 ans, son art est un haut lieu d'interaction. Entre tradition et innovation. Entre observation et imagination. Chacun de ces aspects appelle son opposé et Schippers tire le meilleur parti de cette alternance. Son talent pour le portrait est à couper le souffle, pour dessiner les oiseaux aussi ou les animaux en captivité, de même que des silhouettes de voitures en raccourci accompagnées ou non de leurs propriétaires en train de charger des courses dans leur coffre (ill. 11). Mais, dit-il : « On surestime l'importance de la réalité. Elle a aussi beaucoup

de désavantages. On est assailli d'impressions qui sont pratiquement impossibles à contenir. Je m'en détourne volontiers car je sais faire marcher mon imagination. Mais je ne peux faire marcher mon imagination que parce qu'à l'école des beaux-arts on m'a fait dessiner de 9 heures du matin à 9 heures du soir d'après le modèle ».

C'est parce qu'il a si souvent et attentivement observé le monde qui l'entoure que Schippers peut donner à ses propres réalités un caractère si concret. Rendre ses personnages inventés plus vrais que nature, donner à ses enfants qui jouent ou traînent l'attitude si caractéristique des enfants du réel ou représenter avec naturalisme des prédateurs qui s'approchent de leurs proies. Tout, dans ces vues imaginaires, est fermement ancré dans le réel, bouge avec souplesse, a de la *présence*. Elles peuvent prendre l'allure d'un rêve, mais c'est justement le propre des rêves que de nous faire croire à la véracité d'une illusion qui n'existe pas.

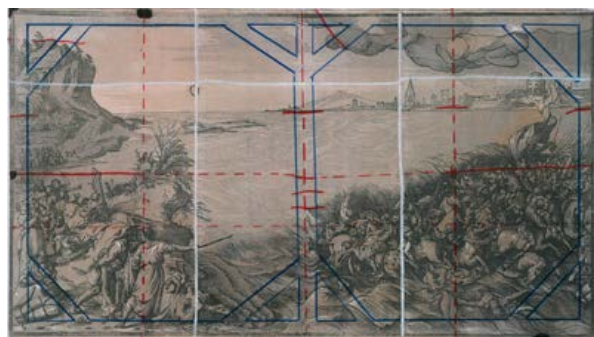
Fiction et réalité sont indissociables. Arie Schippers nous donne aujourd'hui à voir la richesse des deux mondes mais aussi leur interdépendance, comme nombre de grands peintres l'ont fait avant lui – de Velázquez à Picasso, de Goltzius à Van Gogh. C'est pourquoi à nos yeux ses dessins méritent pareille attention.

Gijsbert van der Wal

Entre notation et rêve. L'œuvre sur papier d'Arie Schippers 13 décembre 2014-8 mars 2015



Andrea Andreani, d'après Titien,
Le Passage de la Mer Rouge, 1589
1155 × 752 mm, 2009-P.12
Photo avant restauration



Trait blanc : joints des feuilles ; trait bleu :
marque du châssis ; trait rouge pointillé : plis ;
trait rouge continu : déchirures ; zone noire :
lacunes

La renaissance d'une gravure d'Andrea Andreani La résurrection d'un crucifié

UNE grande gravure sur bois en clair-obscur d'Andrea Andreani représentant *Le Passage de la Mer Rouge* d'après Titien et datée de 1589, a été acquise en 2009 par l'ancienne directrice de la Fondation Custodia, Mária van Berge-Gerbaud.

Elle a été réalisée à l'aide de trois bois différents, une planche de noir, une de gris et une de bleu sur 6 feuilles (trois grandes et trois petites) assemblées après impression.

Lors de l'acquisition, la gravure était entièrement collée sur un support fabriqué vers la fin du XIX^e siècle, et constitué d'un assemblage assez inhabituel : des pages de journaux datés de 1878 (La Petite République Française) marouflés sur un carton gris épais, l'ensemble étant cloué sur un châssis.

LE PROCESSUS DE DÉGRADATION

La gravure a été conservée dans un premier temps pliée en huit et laissée ainsi relativement longtemps comme l'attestent l'encrassement des plis au verso, ainsi que de nombreuses déchirures qui correspondent aux angles et aux bords du pliage, plus sensibles aux dégradations liées à la manipulation (traits pointillés rouges sur le schéma).

Après avoir été collée à la fin du XIX^e siècle, des petites restaurations de papier ainsi que des retouches ont été ajoutées au recto pour dissimuler les lacunes (en noir sur le schéma) et certaines taches sombres.

L'exposition à la lumière et à l'air a ensuite engendré un déséquilibre visuel notamment à l'emplacement du châssis dont le

fantôme apparaît en plus clair sur le recto (traits bleus sur le schéma), mais également au niveau des joints des feuilles dont la couleur originelle a été épargnée alors que l'ensemble de la gravure a jauni.

Probablement conservée ainsi sans protection, cette gravure nous est parvenue très empoussiérée et de nombreuses œufs et cadavres d'insectes ont été retrouvés dans les plis des journaux recouvrant le châssis lors de la première opération de nettoyage qui a été faite après l'acquisition. Nous n'avons pas constaté de dégâts liés aux insectes, ceux-ci ayant simplement adopté la gravure comme habitat collectif...

Les quelques 101 clous utilisés pour maintenir le cartonnage sur le châssis ont entraîné des taches de rouille sur les bords et dans la partie médiane de la gravure (d'où le sous-titre !) et qui sont toujours visibles par endroits.



En cours de décollage, le journal apparaît ainsi que la marque du châssis, plus claire



Photo après restauration

LA RESTAURATION

La restauration a permis de réduire les déséquilibres visuels constatés lors de l'acquisition et surtout d'assurer une meilleure conservation par l'élimination du doublage de mauvaise qualité. Le décollage a pu révéler le filigrane d'un papier italien, présent sur les trois feuilles principales mais très peu visible (aigle dans un cercle surmonté d'une couronne et daté du troisième tiers du XVI^e siècle).

Le format des feuilles utilisées a pu être également déduit par l'observation des bords naturels irréguliers ainsi que par l'emplacement du filigrane situé à environ un tiers de l'un des bords.

Il existe deux exemplaires de cette gravure à la Bibliothèque nationale de France, dont l'une

est un tirage monochrome en noir et l'autre en couleur mais avec une planche de brun à la place du bleu présent sur la nôtre. Un autre exemplaire encore, conservé dans une collection privée, est resté en 6 morceaux non collés, et ceci atteste que les gravures d'origine étaient probablement pour partie vendues ainsi.

L'état de conservation de cette estampe très rare était problématique et un temps de réflexion a été nécessaire afin de savoir de quelle manière aborder sa restauration. Il est appréciable pour un restaurateur de pouvoir entreprendre ce type d'intervention après avoir mûri ses recherches.

Corinne Letessier

Les livres (illustrés) de la collection Frits Lugt

LE STAGE DE DAPHNE WOUTS
À LA FONDATION CUSTODIA

C'EST en licence d'histoire de l'art que m'est apparu l'intérêt de l'approche des historiens du livre pour la compréhension de l'art de l'estampe à l'époque moderne. Fascinée par ce champ d'étude, j'ai décidé en 2008 de suivre un double master en sciences du livre et en histoire de l'art à l'Université de Leyde. Mon mémoire de fin d'études portait sur les livres illustrés du fonds des éditeurs Bonaventura et Abraham I Elzevier (1622–1653) qui imprimaient à Leyde. Il s'agissait pour moi de lier les enseignements des deux disciplines et de proposer une étude plus systématique des illustrations dans les publications de l'époque moderne.

Je souhaitais vivement poursuivre cette approche multidisciplinaire du livre illustré à la faveur d'une stimulante période de stage, censée également clore mon programme de master. Mon choix s'est rapidement porté sur la Fondation Custodia et la Collection Frits Lugt domiciliée entre ses murs. La Fondation possède en plus de sa prestigieuse collection de dessins, de peintures et de gravures, une importante bibliothèque de livres anciens de près de 2000 titres que Lugt a acquis au fil des années en raison de



leur intérêt documentaire, encyclopédique et du rôle de passerelle qu'ils remplissent au sein de la collection, mais encore pour la beauté propre à chaque ouvrage, son attrait bibliophilique et sa valeur marchande. Grâce à plusieurs acquisitions d'importance, Lugt a su réunir un ensemble représentatif de livres anciens dont le noyau est constitué d'ouvrages illustrés du XVII^e siècle, que la Fondation continue aujourd'hui encore d'enrichir.

J'ai eu la chance d'intégrer une partie de cet ensemble de livres anciens dans le catalogue – accessible en ligne – de la bibliothèque et d'apporter le point final à l'indexation complète de la collection. Ce travail d'inventaire m'a permis d'étudier un grand nombre d'éditions exceptionnelles et de les rendre accessibles à un public varié d'amateurs, de chercheurs et de collectionneurs passionnés de livres anciens. Ces derniers mois,



Daphne Wouts assise devant l'ouvrage illustré d'Albertus Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio*, 1734–1765, Amsterdam, Jacobus Wetstein, Hendrik Janssonius van Waesberge e.a., OBL-1788/91

Schelte Adamsz. Bolswert, Gerrit Adriaensz. Gauw, gravure, page de titre illustrée, Gérard Thibault, *Académie de l'Espée*, 1630, Leyde, Bonaventura et Abraham I Elzevier, 1972-OB.12

près de 150 éditions anciennes ont ainsi pu être ajoutées au catalogue de la bibliothèque. Parmi elles, une édition in-folio richement illustrée du fameux ouvrage de Girard Thibault consacré à l'art de l'escrime, l'*Académie de l'Espée* (1630), la récemment acquise *Encyclopédie* (1751–1772) de Diderot et d'Alembert en 35 volumes, à laquelle a également collaboré Anne Robert Jacques Turgot, et la « Bible de Sylvius », un exemplaire rarissime de la première traduction officielle de la Bible en néerlandais, dont la provenance est liée à Rembrandt.

Pendant cette période de stage, j'ai pu également réfléchir avec l'équipe de la Fondation au moyen le plus approprié de faciliter l'accès et la recherche sur les gravures de ces livres illustrés (qui constituent une part significative de la collection d'ouvrages anciens) et ce, pour des utilisateurs internes comme externes. C'est un tra-

vail de longue haleine que je limite pour l'instant aux livres d'emblèmes néerlandais des XVI^e et XVII^e siècles qui représente une part importante de la collection tant du point de vue qualitatif que quantitatif. Elle continue d'être enrichie, comme par exemple avec l'acquisition récente d'un exemplaire unique des *Sinnepoppen* de Roemer Visscher, contenant deux dessins préparatoires de Claes Jansz. Visscher, qui montre toute la complexité qu'il y avait à réaliser ce type d'édicions illustrées (voir à ce sujet la lettre d'information de mars 2013). À la fin de ma période de stage, je proposerai à la Fondation Custodia une vue d'ensemble des illustrations d'une dizaine de livres d'emblèmes de la Collection Frits Lugt qui pourra, à terme, être intégrée dans la base de données de la collection. Les descriptions techniques seront ultérieurement complétées par de brefs descriptifs qui, d'après moi, offriront un précis en la matière. J'espère que cette publication dans le futur catalogue en ligne de la Fondation permettra de mieux satisfaire la curiosité des chercheurs et des amateurs et encouragera les travaux de recherche sur la Collection Frits Lugt.

D'un point de vue plus personnel, je ne peux que me réjouir de faire temporairement partie de la Fondation Custodia et de travailler sur une collection exceptionnelle domiciliée en plein cœur de Paris. C'est une expérience que je chérirai longtemps !

Daphne Wouts

Ca pousse à la Fondation Custodia

LES visiteurs réguliers de l'hôtel Turgot le connaissent sans aucun doute, le jardin de la Fondation Custodia. Un écrin de verdure au cœur du 7^{ème} arrondissement, protégé par un haut mur de la rue de l'Université adjacente. Parfois le décor de réceptions et de cocktails, le jardin est aussi très prisé par les collaborateurs de la Fondation qui y déjeunent dès que le soleil pointe le bout de son nez.

Le jardin a fait l'objet ce printemps d'une complète rénovation. Nous avons fait appel à la société de paysagistes Copijn, connue aux Pays-Bas notamment pour avoir conçu les jardins du Rijksmuseum à sa réouverture en 2013. Pour la Fondation Custodia, nous avons voulu respecter l'architecture de l'hôtel particulier datant de 1743 et lui donner un jardin plus en adéquation avec son époque.

Quatre jardiniers ont travaillé d'arrache-pied pendant un mois. Les pavés et le gravier existants ont été remplacés par la pierre de taille, un système de drainage automatique a été installé, le petit bassin si typique avec ses pélicans acquis par Frits Lugt en 1920 a été déplacé vers le fond et toute la plantation a été refaite. Le néflier du Japon qui donne chaque année de si bons fruits, a toutefois été conservé.

De la salle d'étude de la Fondation, la vue sur le jardin est magnifique ; comment rêver meilleur endroit pour consulter les œuvres d'art sur papier ? Pour les autres visiteurs, on aperçoit ce havre de paix par les fenêtres du salon de l'hôtel Turgot lors de l'une de nos visites guidées mensuelles. Les visites s'arrêtent pendant l'été mais vous trouverez les dates de la rentrée à la fin de cette newsletter.

Le jardin pendant et après travaux



LA FONDATION CUSTODIA est une collection unique, vivante et accessible, créée par l'incomparable collectionneur néerlandais Frits Lugt. Elle réunit aujourd'hui plus de 100 000 œuvres d'art : dessins, gravures, lettres d'artistes, peintures et autres.

La Fondation Custodia est également réputée pour ses publications exhaustives, ses recherches scientifiques et ses

VISITES GUIDÉES EN 2014 (*horaire à confirmer*)

le samedi 13 septembre / 4 octobre

15 novembre / 6 décembre

Réservation obligatoire par e-mail à
coll.lugt@fondationcustodia.fr

BIBLIOTHÈQUE

La collection de livres d'histoire de l'art de la Fondation Custodia est ouverte au public. Elle réunit près de 180 000 volumes : des ouvrages spécialisés d'art néerlandais mais également français, anglais et américain, allemand, italien et indien. — La bibliothèque est ouverte du lundi au vendredi de 14h00 à 18h00. — Consultez le catalogue ici.

Retrouvez la Fondation Custodia sur



et

expositions. Si vous souhaitez étudier la collection et ses ouvrages, nous vous invitons à vous rendre sur notre site internet : www.fondationcustodia.fr. Des visites guidées des salons de l'hôtel Turgot, un édifice du XVIII^e siècle, sont régulièrement organisées et permettent d'admirer les peintures, les objets d'art antiques et les autres œuvres de la Collection Frits Lugt dans leur cadre naturel. La visite guidée est gratuite. Durée : 1h15.

Fondation Custodia / Collection Frits Lugt

121, rue de Lille,

75007 Paris, France

Tél : 0033 (0)1 47 05 75 19

www.fondationcustodia.fr

Transports: Métro Assemblée Nationale (ligne 12)

Bus : 63, 73, 83, 84, 94