



Château de Chantilly

INSTITUT DE FRANCE



CLAUDE LORRAIN

DESSINS ET EAUX-FORTES

Exposition au Cabinet d'arts graphiques, musée Condé
Du 2 mars au 19 mai 2024

DOSSIER
DE PRESSE
FÉV. 2024

CONTACT PRESSE

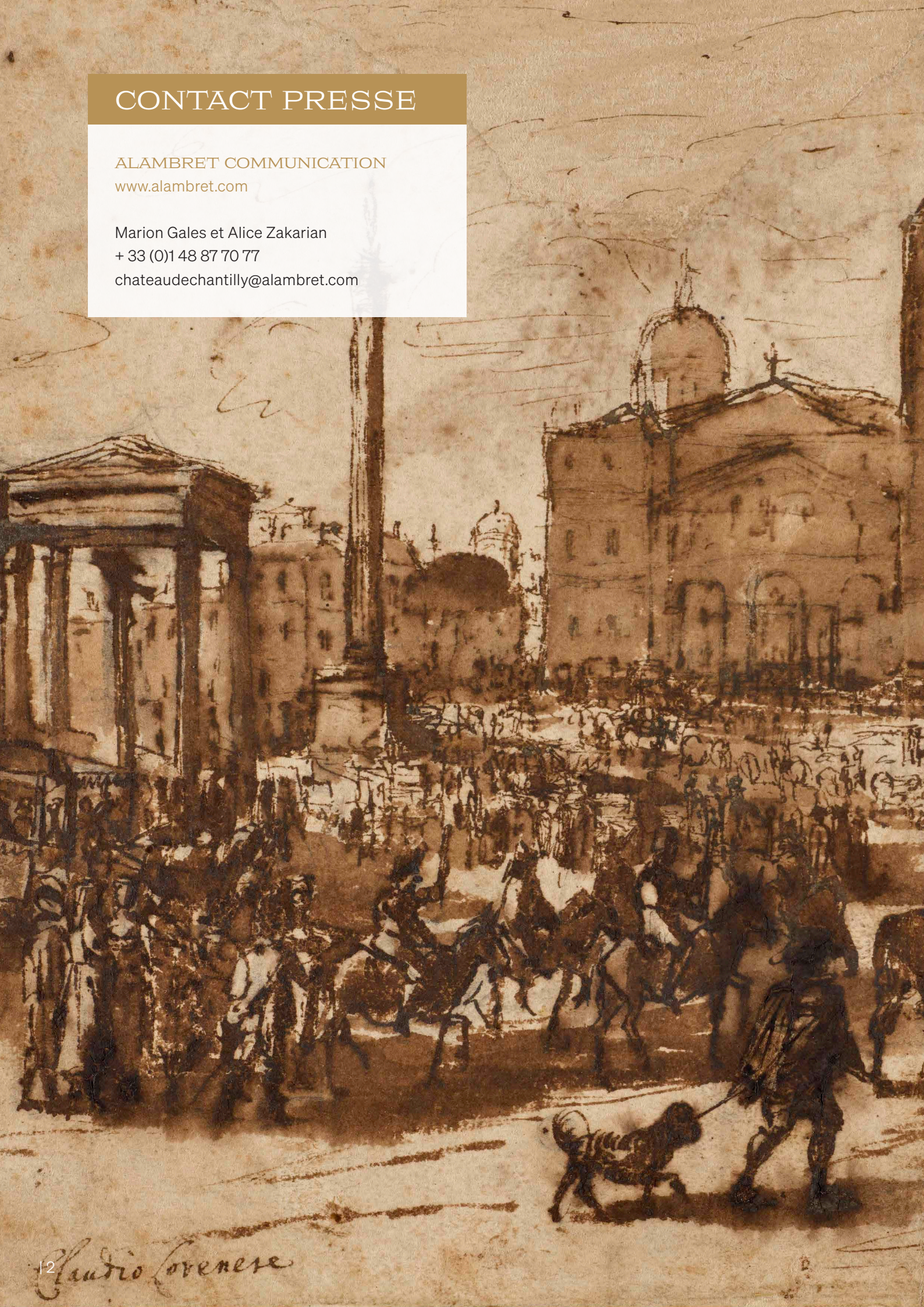
ALAMBRET COMMUNICATION

www.alambret.com

Marion Gales et Alice Zakarian

+ 33 (0)1 48 87 70 77

chateauchantilly@alambret.com





SOMMAIRE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE — 04

L'EXPOSITION PAS À PAS — 06

- Formes de lumière
- Expérimenter dans la Rome baroque
- Atmosphères aquatiques
- Le lieu et l'action à l'infini
- Claude après Claude

LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION — 24

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES — 25



Image de couverture :

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 – Rome, 1682)

Port de mer au soleil couchant

Vers 1635-1640

Plume et encre brune, lavis brun, légers rehauts blancs, mise au carreau diagonale à la pierre noire sur papier vergé (doublé)
13,9 × 20,3 cm

Chantilly, musée Condé, DE 383

© RMN-Grand Palais Domaine de Chantilly-Adrien Didierjean

Image pages 2-3 :

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 – Rome, 1682)

Bénédiction des chevaux à Rome devant Santa Maria Maggiore

Vers 1635-1640

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun sur papier vergé (doublé)
20,8 × 32,2 cm

Chantilly, musée Condé, DE 382

© RMN-Grand Palais Domaine de Chantilly-Adrien Didierjean

CLAUDE LORRAIN

DESSINS ET EAUX-FORTES

Exposition du 2 mars au 19 mai 2024 au Cabinet d'arts graphiques du musée Condé.

Célèbre pour les paysages nimbés d'une lumière dorée qu'il peint principalement à Rome, Claude Gellée (vers 1600-1682) - dit le Lorrain, ou simplement Claude - est tout au long de sa carrière un dessinateur aussi acharné que prolifique. Si la campagne romaine, ses vallées et ses arbres ou les scènes bucoliques sont ses premiers motifs d'élection, il se tourne ensuite vers d'ambitieux sujets mythologiques, religieux ou historiques. Les moyens techniques aussi simples qu'efficaces de ses débuts cèdent progressivement le pas à une technique toujours plus sophistiquée, épaisse et riche d'effets. Malgré l'aspect fini et léché de certaines de ses feuilles, Claude ne dessine en premier lieu que pour lui-même : presque aucun de ses dessins ne quitte son atelier de son vivant. Il les garde près de lui pour les consulter et s'en inspirer lorsqu'il conçoit les peintures de paysage que lui commandent les membres les plus éminents de la curie romaine et de l'aristocratie européenne.

L'essentiel des dessins de Claude étant aujourd'hui conservé en Angleterre, le musée Condé détient - avec ses douze feuilles - le plus important ensemble de France après le musée du Louvre. Cette collection est

exposée pour la première fois avec les eaux-fortes de Claude dont le duc d'Aumale fit également l'acquisition. De prestigieux prêts provenant de collections publiques et privées complètent cet ensemble, afin d'offrir un aperçu aussi complet que possible des différentes veines explorées par Claude en matière d'arts graphiques.

En plus de restaurer tous les dessins et toutes les eaux-fortes de Claude qu'il conserve, le musée Condé a financé la restauration ou le nettoyage de nombreux dessins conservés au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, au musée Tavet-Delacour de Pontoise ou à la mission de préfiguration du Musée du Grand Siècle afin de permettre leur présentation dans des circonstances optimales à Chantilly. Ces opérations s'inscrivent dans le cadre des efforts indispensables à fournir dans le but de préserver les œuvres sur papier de Claude, rendues particulièrement fragiles par les encres corrosives utilisées par l'artiste.

COMMISSARIAT

Baptiste Roelly, conservateur du patrimoine au musée Condé.

GRÂCE AU GÉNÉREUX SOUTIEN DE






Château de Chantilly

INSTITUT DE FRANCE

CLAUDE LORRAIN DESSINS ET EAUX-FORTES

EXPOSITION
DU 2 MARS AU 19 MAI 2024

 DOMAINE ET ÉCURIES DES PRINCES



chateaudechantilly.fr

© RMN-Grand Palais domaine de Chantilly-Adrien Didierjean

L'EXPOSITION PAS À PAS



Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 – Rome, 1682)

Paysage avec Daphné changée en laurier

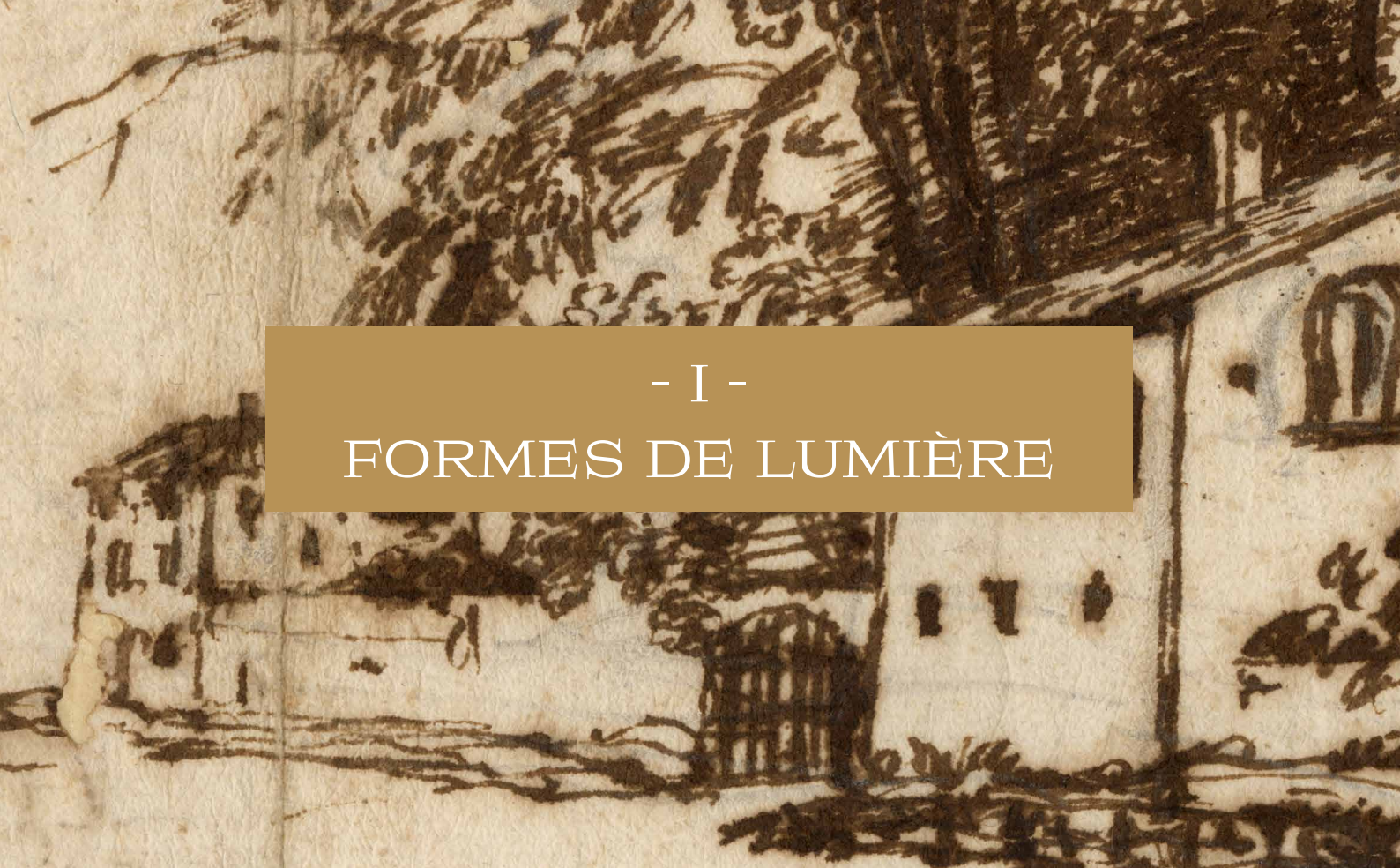
Vers 1645

Plume et encre brune, lavis brun sur papier vergé (doublé)

18,2 × 25,3 cm

Chantilly, musée Condé, DE 386

© RMN-Grand Palais Domaine de Chantilly-Adrien Didierjean



- I -
FORMES DE LUMIÈRE

Claude s'intéresse à la représentation de la lumière plus qu'à toute autre chose. Les environs de Rome sont le laboratoire de cette recherche qu'il mène lors de fréquentes excursions, parfois en compagnie d'autres artistes - tels Nicolas Poussin, Joachim von Sandrart ou Pieter van Laer. Ses dessins saisissent la luminosité propre aux différentes heures du jour, le scintillement du feuillage des arbres, les masses dressées à contre-jour ou la dilution du paysage dans l'horizon. Si des lavis d'encre rapidement appliqués au pinceau ou des traits griffonnés à la plume sont les principaux instruments de sa pratique en plein air, il lui arrive aussi de reprendre ses feuilles en atelier pour leur conférer une note plus finie. Les études d'après nature de Claude sont souvent le point de départ de compositions librement inventées, au sein desquelles il installe ensuite ses motifs fétiches.

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)

Corps de ferme avec des arbres (image page 9)

Vers 1630-1635

Pierre noire, plume et encre brune, pli vertical sur la gauche

24,8 × 26,4 cm

Saint-Cloud, musée du Grand Siècle, donation Pierre Rosenberg

© Musée du Grand Siècle - Donation Pierre Rosenberg

Cette feuille appartenait jadis à l'un des plus importants albums de Claude, une sorte d'« anthologie de son art » en une soixantaine de dessins. Baptisé *Album Wildenstein*, malheureusement démantelé dans les années 1950 et 1980, il comptait originellement quatre-vingts feuilles, dont des croquis de figures, des études en lien avec des compositions connues, ainsi que des dessins d'après nature. Il avait été très probablement constitué dès le XVII^e siècle par l'artiste ou par son entourage.

Claude, qui était réticent à vendre ses dessins et préférait les conserver dans son atelier, a lui-même tracé l'encadrement autour de sa feuille. Ses dessins réalisés en plein air font partie des œuvres les plus recherchées par les amateurs pour le grand sentiment de véracité qui s'en dégage. Claude en a réalisé des centaines, par pur plaisir de dessiner et pour le bonheur de se trouver face à la nature. Devenu orphelin, il avait quitté sa Lorraine natale à l'âge de quatorze ans pour aller apprendre à dessiner en Italie ; il s'y était confronté au genre du paysage lors de son apprentissage à Naples chez Goffredo Wals (1595-1638), puis à Rome chez Agostino Tassi (vers 1580 – 1644), dont il devint l'assistant.

Adeptes du dessin en plein air, c'est sous le patronage de la nature même qu'il se place, abordant le paysage avec beaucoup de fraîcheur. Il se lie d'amitié avec Joachim von Sandrart (1606-1688), avec qui il va dessiner dans la campagne romaine, à Frascati, Tivoli

ou Subiaco, parfois en compagnie de Pieter van Laer (1599-1642) et de Nicolas Poussin (1594-1665). Claude s'est ici arrêté au bord d'un chemin devant le motif d'une simple maison rustique s'imposant devant un groupe d'arbres. Il montre une virtuosité sans équivalent dans la captation des vibrations du feuillage, délimité par des boucles fines au fil de sa plume alerte et sensible aux variations atmosphériques. L'air circule entre les arbres et soulève délicatement les plantes. À la pointe de son pinceau, par de petits traits arrondis, il accentue l'encrage dans les zones ombrées pour creuser les masses.

L'utilisation des lavis d'encre peu diluée pour jouer des contrastes peut évoquer le style du Hollandais Bartholomeus Breenbergh (1598-1657), présent à Rome de 1619 à 1629, auquel Claude est très sensible dans les années 1630. Les commandes commencent à se multiplier pour lui à cette époque ; c'est précisément durant ces années que, voyant les contrefaçons de ses œuvres se multiplier, il dresse son *Liber Veritatis*, cahier dans lequel il consigne ses compositions par un dessin pour en garder le souvenir.





- II -
EXPÉRIMENTER DANS
LA ROME BAROQUE

Claude vit et travaille dans la Rome baroque du XVII^e siècle, qui est aussi bien marquée par le procès de Galilée (1632-1633) que par le renouveau catholique traduit en architecture et en sculpture par le Bernin. Si sa carrière longue de plus de cinquante ans s'y déroule presque intégralement, il ne dessine qu'à de rares reprises la topographie urbaine de Rome et les deux feuilles du musée Condé sont à cet égard d'une importance capitale. Après de premières expérimentations aussi maladroitement qu'émouvantes à l'eau-forte, Claude se sert également de l'estampe pour immortaliser des festivités qui se déroulent dans la ville éternelle. Les feux d'artifice qu'il s'attelle à représenter le confrontent à un nouveau type de lumière, non naturelle cette fois. Traçant ses lignes avec vivacité et liberté, Claude dévoile dans ces eaux-fortes de jeunesse un geste plus spontané que sur aucun de ses dessins.

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)

La Tour carrée (image page 11, en haut)

La Tour carrée avec feux d'artifice (image page 11, en bas à gauche)

La Tour ronde éclatée pour découvrir la statue du roi des Romains (image page 11, en bas à droite)

1637

Trois eaux-fortes

Paris, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, GDUT5325, GDUT5324 et GDUT5323

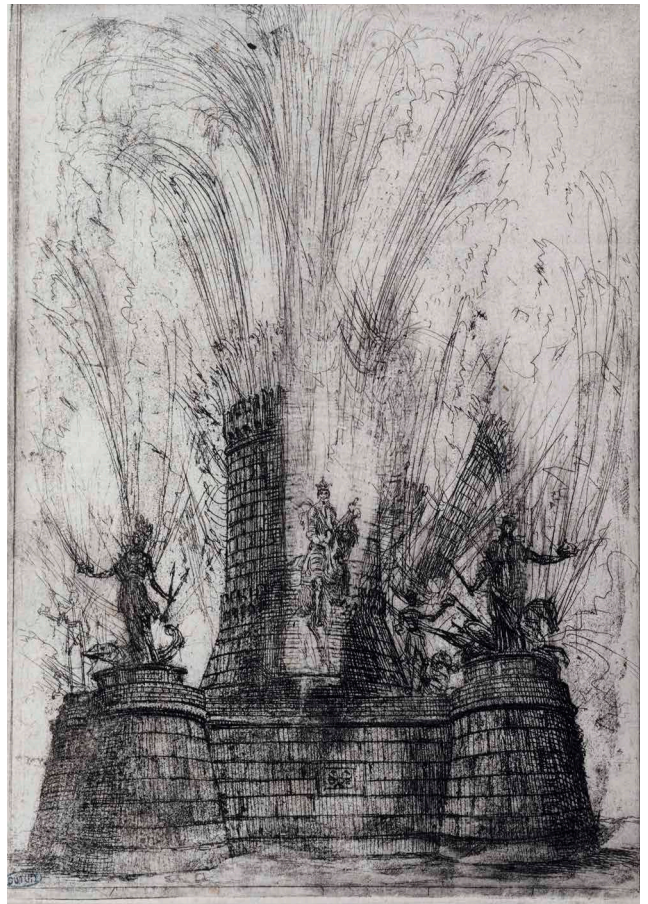
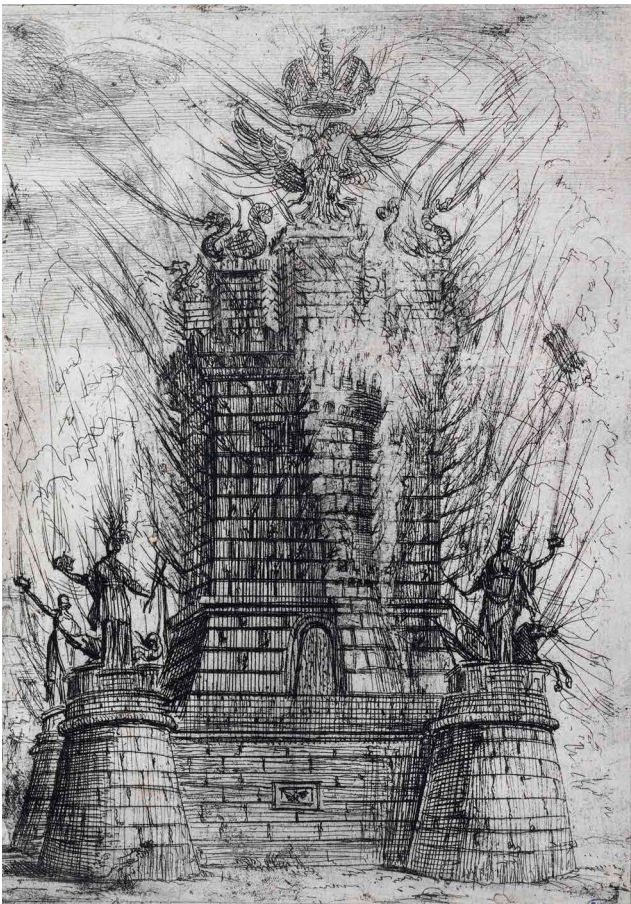
© Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

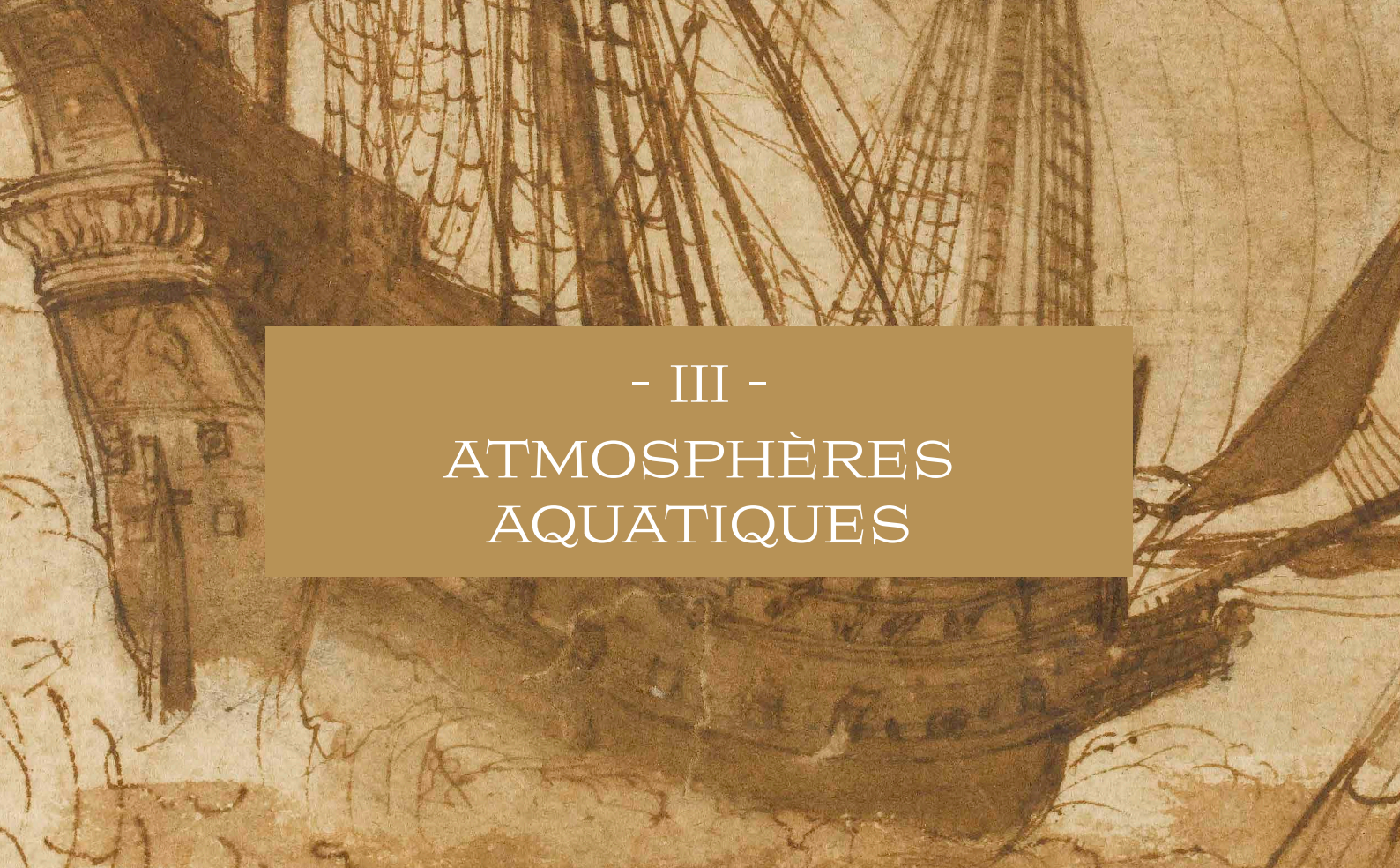
Ces trois planches appartiennent à la série dite des « Feux d'artifice », composée de treize eaux-fortes réalisées par Claude au début de l'année 1637. Elles commémorent les fêtes qui eurent lieu sur la Piazza di Spagna du 1^{er} au 8 février 1637 pour célébrer l'élection de Ferdinand III (1608-1657), roi de Hongrie et de Bohême, comme roi des Romains. S'étalant sur une semaine, les festivités furent grandioses et suivies par nombre de cardinaux et de princes, en dépit de l'absence du principal intéressé. Sous la supervision du marquis de Castel Rodrigo (1590-1651), ambassadeur d'Espagne, elles mirent en scène des feux d'artifice spectaculaires, ponctués par des ballets, de la musique et des comédies, avec le concours des troupes espagnoles.

Comprenant des descriptions et des gravures, un livre fut publié en deux éditions (espagnole et italienne) pour immortaliser l'événement. C'est à ce projet éditorial que les estampes de Claude se rattachent. Ses eaux-fortes dépeignent les feux d'artifice selon leur succession réelle, accentuant l'effet dramatique voulu par la mise en scène. Selon le texte, on fait d'abord exploser une machine ornée d'un Atlas supportant le monde. Le dimanche suivant, on fait exploser la machine de la fontaine de Neptune et la Tour carrée. En se désintégrant, cette dernière révèle une tour ronde. Se désintégrant à son tour, cette tour ronde dévoile la statue équestre du nouveau roi qu'elle dissimulait, et cette statue est ensuite portée en grande pompe jusqu'à la résidence de l'ambassadeur d'Espagne.

À en juger d'après le style alerte et la spontanéité du trait de Claude, la suite a probablement été réalisée sur le motif. L'artiste aurait pu emporter avec lui les plaques préparées et les graver directement sur la Piazza di Spagna, alors même qu'il assistait aux événements. *A contrario*, si Claude a réalisé sa suite en atelier et selon son processus habituel consistant à préparer ses gravures par des dessins préparatoires, il opérerait avec ces œuvres une rupture nette en adoptant une approche plus directe, plus empirique, reflétant davantage la nature imprévisible des feux d'artifice. Cette licence remarquable qu'il s'arroge dans l'exécution du projet gravé se double d'une incertitude quant à son commanditaire – si tant est qu'un tel commanditaire ait existé. S'il est possible que la série ait été commandée à Claude par le marquis de Castel Rodrigo, l'artiste aurait également pu en prendre l'initiative de son propre chef. L'absence de toute dédicace sur les planches peut être interprétée en ce sens.

Quel que soit son rôle dans la genèse de la suite des Feux d'artifice, le marquis de Castel Rodrigo n'en demeure pas moins un soutien de poids pour Claude et a peut-être servi d'intermédiaire pour qu'il reçoive les commandes du roi d'Espagne Philippe IV (1605-1665) destinées au palais du Buen Retiro de Madrid. Parmi les rares certitudes qui entourent ces *Feux d'artifice*, la suite gravée démontre que Claude a dû être un témoin oculaire de ces festivités qui se déroulèrent juste en face du logement qu'il occupait du côté de la Piazza di Spagna.





- III -
ATMOSPHÈRES
AQUATIQUES

Si les scènes portuaires, les bateaux qui peuplent celles-ci et les tempêtes en mer comptent parmi les premiers sujets traités par Claude, l'élément aquatique demeure présent dans son œuvre jusqu'au bout. Il sert parfois à confronter l'être humain à un déchaînement des éléments dont la puissance le dépasse et le sidère. En démultipliant la réverbération du soleil ou de la lune, la surface réfléchissante de l'eau complexifie les effets de lumière et contribue à creuser la profondeur de compositions qui ont parfois l'allure de scènes de théâtre. L'artiste utilise volontiers des papiers à fonds teintés pour faire émerger une atmosphère onirique de ses dessins et ne se sert pas des rehauts de gouache blanche que pour distribuer les ombres et les lumières, mais aussi pour représenter l'effet vaporeux d'une brume légère, de la rosée sur la végétation ou de nuages gorgés de pluie.

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)

Deux Bateaux dans la tempête (image page 14)

Vers 1638-1640

Graphite, plume et encre brune, lavis gris sur papier beige

31,9 × 22,4 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 4574 ro

© RMN-Grand Palais musée du Louvre - Thierry Le Mage

Les scènes de tempête ou de naufrage en mer sont propres à la première période de Claude et se rattachent tant par leur style que par leur iconographie au milieu artistique dans lequel il baigne lors de ses débuts à Rome. Il travaille peut-être dès les années 1614-1616 pour Agostino Tassi (vers 1580 – 1644), avant de devenir son domestique et son assistant dans les années 1623-1625. Actif à Rome à compter des années 1610, Tassi réalise principalement des décors peints à fresque, ainsi que des toiles dont les sujets privilégiés sont des paysages, des scènes portuaires, de pêche ou de tempêtes maritimes et des bateaux voguant en mer, à quai ou en cale sèche. Des navires analogues à ceux que Claude dessine ici apparaissent sur les fresques que Tassi peint au palais Rospigliosi dans les années 1620 et au palais Doria Pamphilj en 1635.

Outre Tassi, Filippo Napoletano (vers 1587/1589 – 1629) est également cité comme un artiste susceptible d'avoir donné une impulsion considérable aux vues maritimes du jeune Claude. Probablement actif à Rome vers 1614-1617 et dans les années 1620, Napoletano collabore avec Tassi pour réaliser des fresques toujours conservées au palais du Quirinal. Signe de l'extrême proximité stylistique de leurs personnalités artistiques jusqu'à la fin des années 1620, une même feuille représentant des bateaux a alternativement été attribuée à Napoletano, Tassi et Claude. L'influence réciproque qui s'exerce entre Tassi et Napoletano s'est nécessairement répercutée sur les années de formation de Claude et ces *Deux bateaux dans la tempête* apparaissent comme l'écho tardif des échanges artistiques autour des thèmes maritimes dont il fut le témoin, sinon un acteur, dans l'atelier de Tassi. En dépit de la place de premier plan qu'occupent les sujets maritimes ou portuaires au sein de son œuvre peinte des années 1630 et 1640, seules quatre études de Claude portant sur de grands navires tels que des frégates

ou des trois-mâts sont conservées. Aucune d'entre elles n'est reprise à l'identique sur l'une de ses toiles et elles ne sont probablement pas dessinées d'après nature, mais plutôt d'après des maquettes, des gravures ou des peintures. En dépit du caractère dérivé des modèles auxquels il recourt, les copies de Claude masquent efficacement cet aspect artificiel. Sans doute alimentées par son expérience personnelle des traversées en mer, elles se démarquent même par la justesse et la force de leurs effets de *burrasche di mare*. Claude chemine plus d'une fois le long du Tibre et des côtes, retenant sur ses dessins le port de Ripa Grande, celui de Santa Marinella, des barques de pêcheurs ou un chantier naval sur la route de Civitavecchia. Pour autant, certains détails tenant à la structure même de ses bateaux trahissent des inexactitudes techniques.

La feuille du musée du Louvre et d'autres conservées à Londres ou Chicago montrent que Claude a tendance à incliner le premier mat de ses bateaux vers l'avant, comme pour contrebalancer visuellement les effets de la tempête et rééquilibrer les grandes lignes de ses dessins. Richard Rand souligne également qu'il module la hauteur des ponts de ses bateaux en fonction des lignes horizontales des voiles, ce qui rend les gaillards d'avant et d'arrière bien trop raides pour pouvoir être empruntés. Représentés de manière plus complexe qu'ils ne le sont en réalité, les gréements de Claude apparaissent comme un enchevêtrement de lignes. De même que les drapeaux qui flottent dans des directions contraires, ils ne répondent à aucun principe de navigation, ni logique météorologique. La sophistication qu'ils connaissent sous la plume de l'artiste est telle que Claude a dû éprouver du plaisir à tracer ces lignes délicates et les a sans doute intentionnellement développées bien au-delà du strict nécessaire.





- IV -
LE LIEU ET L'ACTION
À L'INFINI

Les paysages de Claude sont toujours le lieu d'une action plus ou moins dramatique, plus ou moins discrète. Qu'il s'agisse d'animaux, d'humains ou de dieux, les protagonistes de ses œuvres évoluent dans un environnement qui reflète leurs préoccupations. Le lieu et l'action se conjuguent pour générer un sens ou une ambiance. Comprenant que les moindres motifs sont susceptibles d'infinies variations, Claude se plaît à réduire ses œuvres à un petit nombre de sujets qu'il décline sans cesse dans de nouvelles configurations. En renouant perpétuellement avec ses propres compositions, Claude dialogue avec lui-même et explore toujours plus profondément le potentiel illimité que la nature offre à l'artiste paysagiste. Signe de cette quête exigeante, les études d'après nature qui composent son répertoire dessiné ne sont elles-mêmes jamais reprises à l'identique dans ses peintures, mais presque toujours transformées.

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)
Paysage avec un troupeau de vaches traversant un gué (image page 17)
1670

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, jaune-brun et rose, rehauts blancs sur papier vergé (doublé), trait d'encadrement partiellement recouverte de gouache blanche
15 × 21,1 cm

Chantilly, musée Condé, DE 381

© RMN-Grand Palais Domaine de Chantilly - Adrien Didierjean

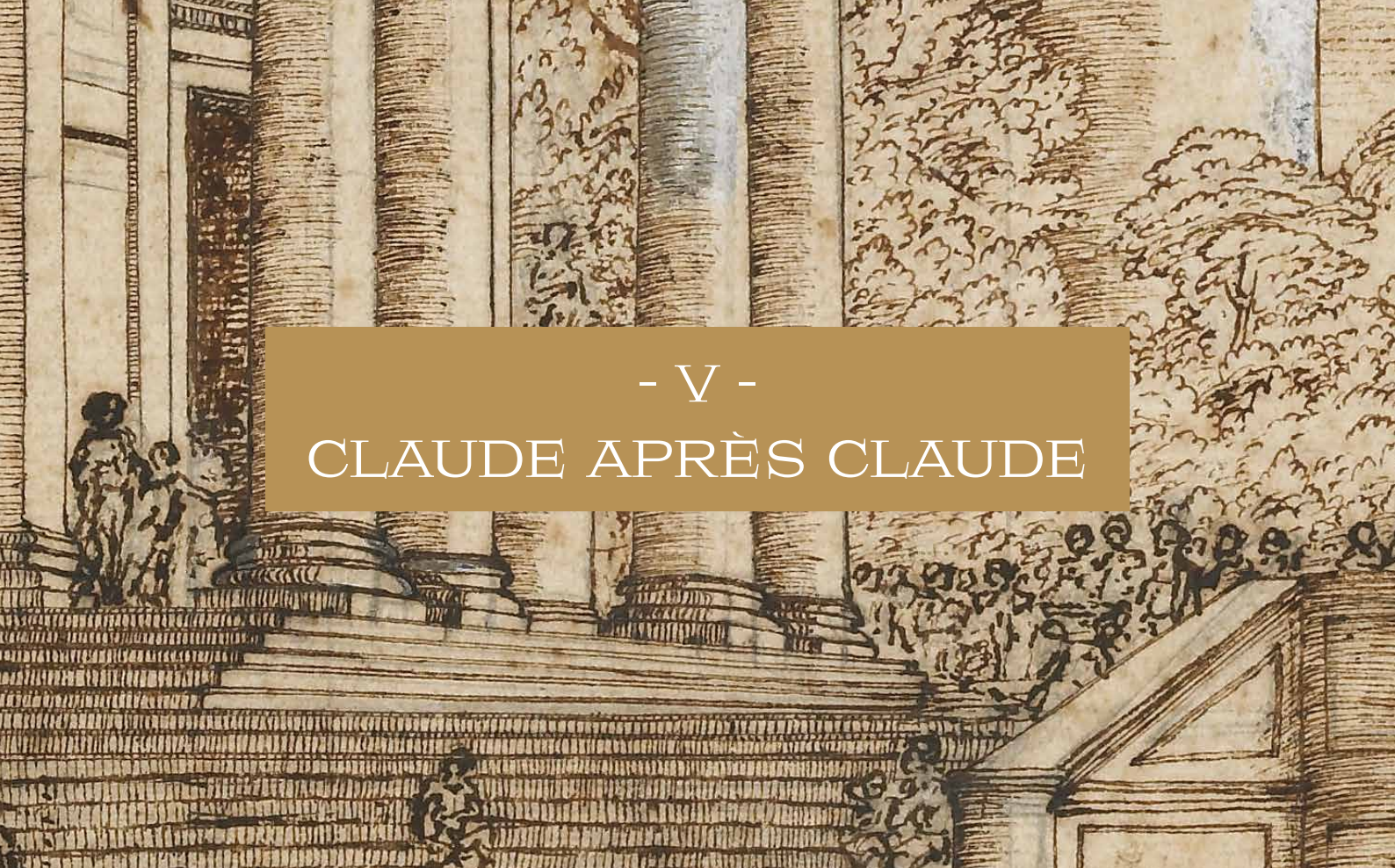
Si Claude porte un intérêt croissant aux sujets mythologiques et bibliques au cours de sa dernière période, il retourne également aux paysages bucoliques qui caractérisent son œuvre de jeunesse et contribuent à asseoir son succès dans les années 1630 et 1640. Ces vaches traversant un gué nouent un dialogue manifeste avec *Le Bouvier*, une estampe dont l'artiste reprend le schéma général plus de trente ans après. À mesure qu'il avance en âge, Claude travaille de manière toujours plus hermétique et autoréférentielle. Ses pastorales conjuguent des motifs de l'Italie antique et moderne dans des paysages harmonieux, tout aussi susceptibles d'être rattachés au XVII^e siècle qu'à un âge d'or mythique. L'artiste les compose à partir d'un vocabulaire réduit (arbres, tours, ruines antiques, berger, bétail, cours d'eau, montagnes au loin...), mais sans cesse réagencé pour aboutir à des formulations nouvelles. Les troupeaux en marche insufflent une dynamique et un mouvement aux paysages qu'ils traversent. Plutôt que des lieux où les protagonistes s'installent de manière pérenne, les paysages de l'artiste ne font la plupart du temps que l'objet de brèves traversées. La dimension passagère de ses compositions est une caractéristique constante de sa production et la philosophe Célia Nau relève à ce titre que le paysage lorrainien est un espace de transit, qu'on traverse, où l'on passe, qu'on parcourt le matin pour mener paître le bétail et le soir pour rentrer au bercail les troupeaux :

Espace de transhumance, espace de pérégrination et d'errance, où le voyageur fait escale avant de poursuivre son chemin, où les saintes attendent l'embarquement [...], où les héros venus d'ailleurs débarquent [...]. Le choix même des sujets – le repos pendant la fuite en Égypte, l'enlèvement d'Europe, l'expulsion d'Agar dans le désert, l'embarquement de la reine de Saba, de sainte Ursule ou de sainte Paule, le

débarquement d'Énée dans le Latium [...], etc. – témoigne de l'intérêt de Claude pour ces transports, ces déplacements, voyages, pèlerinages, processions, qui donnent à voir cette autre forme du temps [...] : la successivité. Dans le déroulement monotone, itératif, de ces passages, que vient redoubler l'écoulement de l'eau, presque toujours présente dans le paysage lorrainien et en perpétuel mouvement [...], c'est la vie même comme transitus, comme traversée, dans son « itinérance », qui trouve à se métaphoriser.

Outre une clarification de la composition de l'eau-forte, l'ajout de personnages et de bétail en bas à droite ou l'importance nouvelle qui échoit à la fortification de l'arrière-plan, ce dessin se démarque par la luxuriance de sa technique. La complexité ainsi que la richesse de celle-ci croissent également au fil du temps et la feuille de Chantilly est à ce titre parfaitement représentative du pan le plus sophistiqué de l'œuvre dessinée de Claude. Son caractère précieux ressort d'un format particulièrement réduit, qui concentre sur une petite surface l'intense effet pictural d'une accumulation de lavis gris, jaune-brun et rose, de rehauts atmosphériques blancs et d'un tracé virtuose à la plume et encre brune. Plutôt que de représenter un moment précis, la subtile lumière du dernier Claude, dans laquelle toutes les heures du jour se confondent, évoque davantage un instant situé hors du temps. Outre que cette œuvre soit la seule que Claude peint en 1670, il ajoute un codicille à son testament rédigé au mois de juin de la même année. Ceci suggère qu'il est peut-être durement éprouvé par la maladie et craint pour sa vie. Il ne réalise que deux peintures en 1669, une seule en 1671, et ne dessine qu'une petite trentaine de feuilles au cours de ces trois années, ce qui renforce l'idée qu'une santé déclinante diminue alors considérablement son rythme de travail.





- V -

CLAUDE APRÈS CLAUDE

À la mort de Claude, son fonds d'atelier est dispersé et de nombreux collectionneurs achètent les dessins que l'artiste gardait jusqu'alors pour lui. Les coulisses de ses peintures s'ouvrent aux amateurs, qui découvrent sa manière de construire les architectures en perspective, ses études préparatoires ou ses astuces pour équilibrer une composition. Les collectionneurs anglais développent un goût particulier pour lui et l'essentiel de son œuvre est aujourd'hui conservé outre-Manche. Durant ses années d'exil à Twickenham, dans la banlieue de Londres, le duc d'Aumale contracte à son tour cette passion. Il acquiert non seulement des dessins et eaux-fortes de Claude, mais aussi des gravures d'interprétation d'après ses dessins et peintures les plus célèbres. La renommée de l'artiste ressort de ces nombreuses reproductions qui apparaissent dès le XVIII^e siècle et diffusent ses œuvres à large échelle.

Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)

Paysage avec le palais de Staphyle (image page 20)

Vers 1672

Pierre noire, plume et encre brune, gouache blanche partiellement oxydée (repentirs) sur papier vergé

39,8 × 26,5 cm

Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, D.2698

© Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie - P. Guenat

Cette œuvre est la moitié d'un dessin originellement plus grand, dont l'autre partie se trouve à Rotterdam. Ces deux feuilles se rapportent au *Paysage avec Bacchus arrivant au palais de Staphyle mort* (1672, huile sur toile, 143 × 194 cm, Rome, Palazzo Pallavicini) commandé par Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689). Mécène de Claude pendant près de vingt ans, cet aristocrate italien possède l'un des plus superbes palais de Rome, célèbre pour sa galerie de peintures.

Acquéreur d'autres artistes comme Salvator Rosa (1615-1673), Gaspard Dughet (1615-1675) ou Carlo Maratta (1625-1713), Colonna aime particulièrement les paysages habités de scènes mythologiques. On sait qu'il discute avec Claude des motifs ou de la composition des œuvres qu'il lui achète, ce qui éclaire le caractère insolite de ce sujet provenant des *Dionysiaques*, une épopée composée au V^e siècle par Nonnos de Panopolis et relatant l'enfance et les exploits de Bacchus. L'artiste choisit un épisode tiré des chants XVIII et XIX : la réception de Bacchus chez Staphyle, roi d'une Assyrie correspondant à l'actuel Liban, puis la mort inopinée de ce dernier, que Bacchus honore en organisant des jeux funèbres musicaux. Cette œuvre et son pendant réalisé en 1669 (*La Nymphe Égérie pleurant Numa*, huile sur toile, 155 × 199 cm, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte) évoquent la mort de deux rois mythologiques auxquels s'identifie peut-être le prince Colonna.

La scène est située devant un palais à l'architecture classique, précédé d'un fossé, au milieu des bois. Sur le dessin de Rotterdam, on distingue quelques figures – un homme jouant de la flûte, une femme portant une corbeille sur la tête, des animaux – se dirigeant vers le palais. Sur la feuille de Besançon, l'entourage de Bacchus et la cour de Staphyle se rassemblent sur la terrasse de l'édifice. D'une exécution minutieuse, ce dessin témoigne de la maîtrise de la représentation architecturale (les traits de construction des éléments du palais, à la pierre noire, sont visibles) que Claude acquiert dès ses débuts auprès de Goffredo Wals (1595-1638) et Agostino Tassi (vers 1580 – 1644), ainsi que de sa capacité à l'insérer dans un paysage structuré. Les lignes verticales, horizontales et obliques du palais (colonnes, marches, entablement) font savamment écho à celles qui organisent la nature environnante (arbres, chemin, fossé). Assemblé avec la feuille de Rotterdam, le dessin correspond à quelques éléments près à la peinture, et les deux œuvres sont homothétiques. Toutefois, il reste difficile de déterminer si le dessin précède la toile ou s'il la suit. Les différences de composition plaident en faveur de la première hypothèse, mais la pratique du dessin reproductif, fréquente chez Claude à la fin de sa carrière, fait pencher en faveur de la seconde.



Wilhelm Friedrich Gmelin (Badenweiler, 1760 - Rome, 1820), d'après Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 - Rome, 1682)

Acis et Galatée (image page 22)

1813

Burin, roulette et eau-forte

49,5 × 61 cm (cuvette) ; 70 × 90 cm (feuille)

Chantilly, musée Condé, EST SUPPL 12

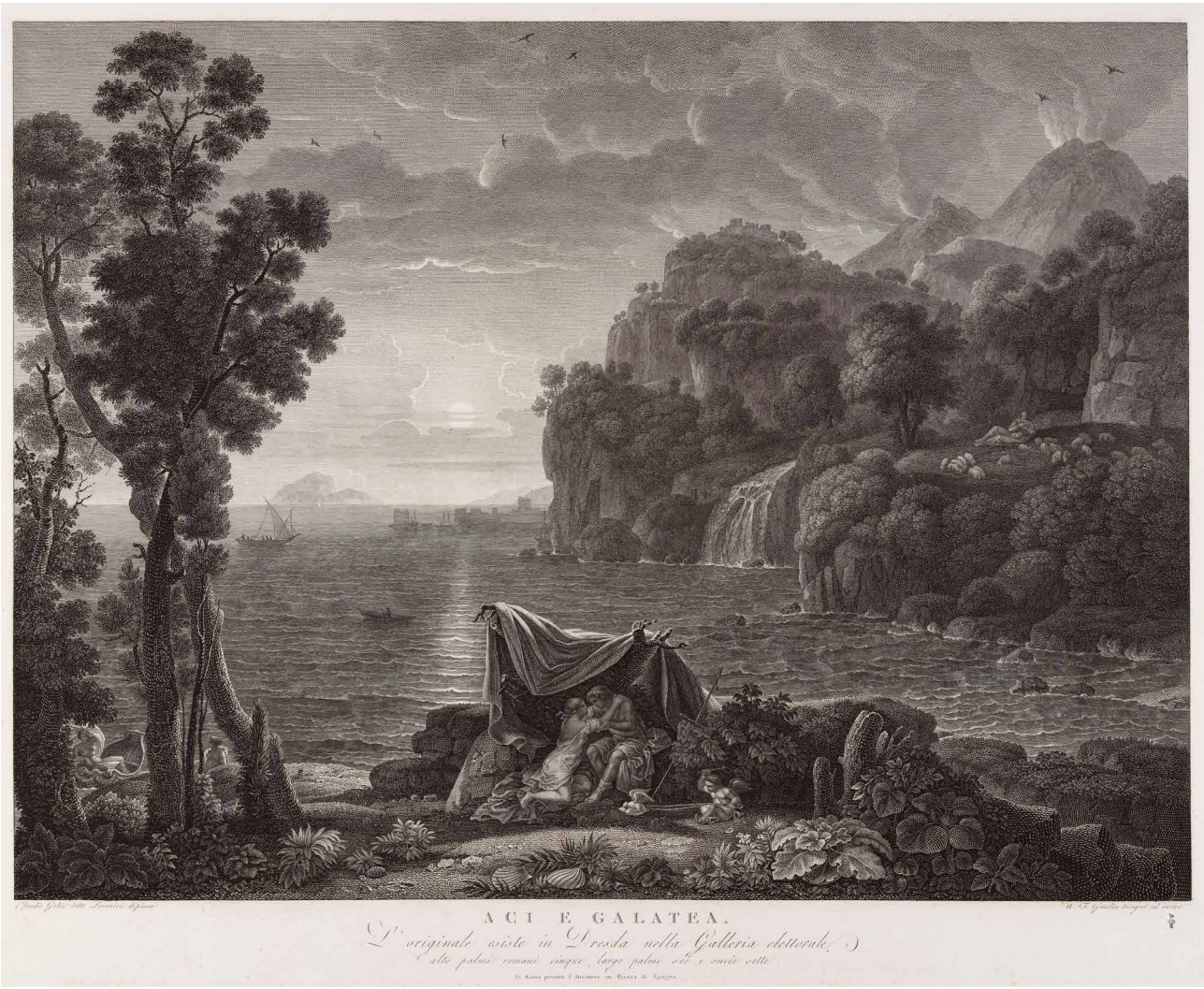
© RMN-Grand Palais Domaine de Chantilly - Adrien Didierjean

Cette scène est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide. Au premier plan, sous les replis drapés d'une tente improvisée, la Néréide Galatée se penche pour enlacer Acis, son amant humain. Les vagues éclairées par le soleil font allusion à son origine marine, tout comme le bateau en forme de coquillage dont elle a débarqué en bas à gauche. Sur terre, les amants sont accompagnés d'un Cupidon ailé brandissant la flèche qui a fait succomber deux colombes en train de s'accoupler. Mais au bout de la baie, une crête rocheuse se dresse de manière menaçante sous un volcan qui crache de la fumée. Il s'agit de la demeure du cyclope Polyphème, un berger à ce point épris de Galatée qu'il en viendra à tuer Acis par jalousie. Peint en 1657, *Acis et Galatée* cristallise l'essence des peintures de Claude, le soleil qui se lève ou se couche sur la mer devenant l'un des motifs les plus iconiques de l'artiste. C'est devant l'un de ces soleils levants que le jeune Joseph Mallord William Turner (1775-1851) s'est trouvé aussi démuni que désespéré à l'idée de ne jamais parvenir à peindre d'aussi beaux soleils. Le graveur d'interprétation Wilhelm Friedrich Gmelin semble au contraire avoir pris un plaisir particulier à se confronter à ce motif claudien par excellence. La clarté de son papier communique une sensation d'illumination et les rayons du soleil sont brillamment rendus par le travail en réserve.

Gmelin a même un avantage sur Claude en la matière. De même que *La Fuite en Égypte* également présentée dans l'exposition, *Acis et Galatée* est une peinture copiée par le graveur dans la Galerie électorale de Dresde au cours de son séjour en Allemagne. Bien qu'il soit difficile de déterminer quel était alors l'état de conservation de cette peinture, il apparaît aujourd'hui que les pigments verts et les bruns utilisés par Claude pour représenter la côte rocheuse se sont ternis. Cela n'a en soi rien d'inhabituel pour une peinture du XVII^e siècle, mais cette altération nuit au rendu de la

profondeur et des détails que Gmelin restitue pour sa part parfaitement en monochrome. Son paysage, avec ses affleurements rocheux, sa végétation variée, sa cascade et surtout Polyphème accompagné de son troupeau, est nettement plus lisible que celui de la peinture de Claude, où le cyclope menaçant et ses moutons sont difficiles à distinguer et où la cascade a presque disparu.

C'est cette exactitude dans la représentation des réalités du paysage que les contemporains de Gmelin appréciaient dans ses œuvres. Pour l'autrice danoise Friederike Brun (1765-1835), « tout est là [...]. Les buissons murmurent, l'eau ruisselle, mousse, éclabousse et fait des bulles [...]. Les encres de ses paysages gravés sont admirables et les nuances délicates des lignes de perspectives sont époustouflantes ». On déduit de sa double admission à l'Accademia di San Luca de Rome et à la Bayerische Akademie der Schönen Künste en 1814 que ses talents étaient appréciés de son vivant, mais ils le furent aussi après sa mort, puisque la Stamperia pontificale (actuel Istituto centrale per la grafica) acquit vingt-trois de ses matrices auprès de sa veuve en 1820 – dont celles ayant servi à imprimer les quatre estampes conservées au musée Condé. Au début du XIX^e siècle, les gravures de Gmelin étaient aussi bien acquises comme des souvenirs de Rome que par des amateurs ne pouvant effectuer ce voyage. Sans doute était-ce sa capacité à représenter la *campagna* romaine, et tout particulièrement la *campagna* de Claude, qui conduisit le duc d'Aumale à faire l'acquisition de ses quatre gravures d'après Claude pour sa collection. Malheureux dans sa tentative d'acheter une peinture de l'artiste pour Chantilly, il put voir en ces reproductions de Gmelin, « le fameux graveur de Claude », des lots de consolation.



LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Soulevant le voile doré des paysages d'une poésie sans pareille qu'il peint principalement à Rome, ce catalogue éclaire les dessins et eaux-fortes de Claude Gellée, dit le Lorrain, pour étudier les fulgurances, les hésitations et les doutes de ce maître parmi les plus importants du XVII^e siècle. Dessinateur infatigable, Claude joue d'amples lavis d'encre, de tracés minutieux à la plume ou de notations rapides à la pierre noire pour étudier la nature, transcrire la lumière du soleil aux différentes heures du jour ou composer des scènes quotidiennes, religieuses ou mythologiques. Transposés en gravures, ses sujets gagnent de nouvelles tonalités sans rien perdre de la liberté expérimentale qui fait la singularité de Claude.



Provenant de collections publiques et privées, ces feuilles inédites ou admirées de longue date sont ici commentées par des historiens de l'art internationaux qui puisent aux études environnementales, au connoisseurship, aux archives ou à l'histoire du regard pour proposer une approche renouvelée des pratiques graphiques de Claude. Ce catalogue publie en outre dans son intégralité le fonds du musée Condé, château de Chantilly, plus importante collection de dessins de l'artiste en France après celle du musée du Louvre.

En outre, deux biographies ont été consacrées à Claude par des historiens de l'art qui le fréquentèrent à Rome. Originellement publiée en allemand, la première est l'œuvre de Joachim von Sandrart. En langue italienne, la seconde est rédigée par Filippo Baldinucci. Tous deux comptent parmi les pionniers de l'histoire de l'art et leurs écrits livrent des informations inestimables sur les artistes de leur temps. Les textes que tous deux consacrent à Claude sont traduits et reproduits dans leur intégralité dans ce catalogue pour la première fois.

Le catalogue de l'exposition est rendu possible grâce au soutien d'Alice Goldet.

21,5 × 21,5 cm, couverture reliée
Coédition Éditions Faton / Château de Chantilly
24 euros, parution le 2 mars 2024

Ouvrage collectif sous la direction de **Baptiste Roelly**, conservateur du patrimoine au musée Condé, Château de Chantilly.

Textes de **Lisa Beaven**, Adjunct Senior Research Fellow à La Trobe University (Australie), **Rhea Sylvia Blok**, Conservatrice à la Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, **Angélique Franck-Niclot**, Historienne de l'art et conservatrice de la collection Daniel Thierry, **Frédérique Lanoë**, Conservatrice des dessins, Mission de préfiguration du musée du Grand Siècle. – Collection Pierre Rosenberg, **Maïté Metz**, Conservatrice du patrimoine au Petit Palais – musée des beaux-arts de la Ville de Paris, **Catherine Monbeig Goguel**, Ancienne directrice de recherche au C.N.R.S., département des Arts graphiques, musée du Louvre, **Amandine Royer**, Conservatrice des arts graphiques au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, **Francesca Whitlum-Cooper**, Associate Curator, National Gallery, Londres.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Chantilly est à moins d'une heure de Paris et à vingt minutes de l'aéroport Roissy-Charles-De-Gaulle.

HORAIRES

Haute saison :

Château et Grandes Écuries : 10h00 - 18h00
Parc : 10h00 - 20h00

Basse saison :

Château : 10h00 - 17h00
Grandes Écuries : 12h00 - 17h00
Parc : 10h00 - 18h00

Dernier accès une heure avant la fermeture de la billetterie.

Fermeture hebdomadaire le mardi.

ACCÈS

En voiture :

- En venant de Paris : autoroute A1, sortie n°7 Chantilly
- En venant de Lille ; autoroute A1, sortie n°8 Survilliers, autoroute A16, sortie Champagne-sur-Oise

En train :

- Gare du Nord SNCF Grandes lignes (25 minutes), arrêt Chantilly-Gouvieux.

Pack TER Chantilly :

25 € pour les plus de 12 ans

1 € pour les moins de 12 ans

Accès Château, Parc, Grandes Écuries et expositions temporaires. Le pack TER ne comprend pas les événements organisés en soirée.

De la gare au Château :

- À pied : 20-25 minutes
 - Le DUC (Desserte Urbaine Cantillienne), le bus gratuit de la ville de Chantilly ou le bus n°645 à destination de Senlis : départ de la gare routière, descendre à l'arrêt « Notre Dame-Musée du Cheval »
- Navette gratuite les week-ends et jours fériés.

TARIFS

Billet 1 Jour :

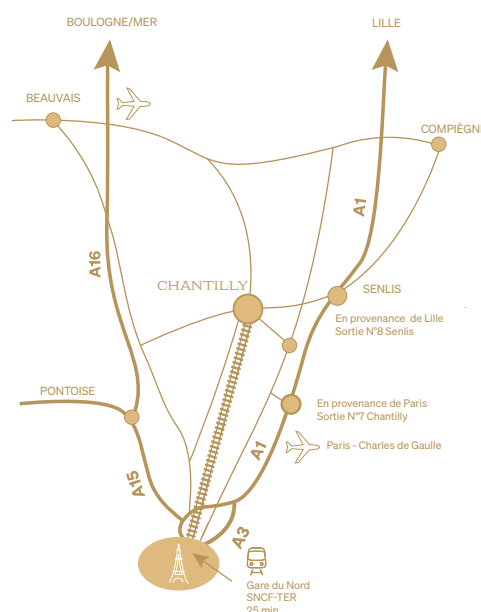
(Château, Parc, Grandes Écuries, expositions temporaires)

Plein tarif : 18 € - tarif réduit : 14,50 €

Pass annuel du Château de Chantilly :

Pass Solo : 45 € (valable 1 an pour un abonné)

Pass Tribu : 95 € (valable 1 an pour un abonné et jusqu'à 3 accompagnants gratuits, pour le billet 1 jour uniquement)



À PROXIMITÉ DU CHÂTEAU DE CHANTILLY

Hôtel Auberge du Jeu de Paume :
aubergedujeudepaumechantilly.fr

Office de Tourisme de Chantilly :
chantilly-senlis-tourisme.com
+33 (0)3 44 67 37 37





Claude Gellée, dit le Lorrain (Chamagne, vers 1600 – Rome, 1682)

Paysage fluvial

Vers 1645

Plume et encre brune, pierre noire, lavis gris et brun sur papier vergé teinté rose, traces de traits d'encadrement à la plume et encre brune

26,8 × 41,5 cm

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, 5564

© Fondation Custodia



Suivez-nous !

