

Une esquisse d'Étienne Parrocel (1696-1775) pour un tableau d'autel de l'église du Couvent royal de Mafra

Olivier MICHEL et Yves DI DOMENICO

L'esquisse conservée au Musée Magnin de Dijon (fig. 1), représentant *Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l'intercession de la Vierge* avait été attribuée par Anthony M. Clark à l'artiste italien Pietro Bianchi dit, en raison de sa petite taille, *il Creatura* (Rome, 1694 - Rome, 1740) (1). C'est une première pensée pour un grand tableau peint pour le Palais-abbaye

de Mafra au Portugal (fig. 2). Arnauld Brejon de Lavergnée (2), Pier Paolo Quietto (3), Luciano Arcangeli (4), Olivier Michel (5) et Antonella Pampalone (6) ont repris cette attribution incertaine, fondée sur un texte de Ratti : « *Quindi il Guzman ordinò al Bianchi un altro quadro della Vergine co' Santi Domenico, e Francesco d'Assisi, che pure fu a Lisbona trasmesso* » (7).

Cependant, Clark signalait qu'il se trouvait dans le Palais de Mafra un autre tableau de même grandeur et de même sujet qu'il n'avait pas pu voir. Arcangeli, qui avait vu les deux peintures, notait que le tableau inconnu de Clark correspondait stylistiquement aux autres œuvres du *Creatura* (fig. 4), alors que celui dont le Musée Magnin possède l'esquisse semblait d'une autre main qu'il jugeait plus faible. Ayant étudié deux peintres homonymes nommés Pietro Bianchi, vivant à Rome à la même époque, Michel a découvert avec surprise qu'ils avaient tous deux traité le même sujet. Il a alors proposé l'hypothèse que le tableau jugé inférieur était de Pietro Bianchi, originaire de Côme, né vers 1657 et mort à Rome en 1732 (8). La grande exposition *Joanni V magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*, qui eut lieu à Lisbonne en 1994, a permis de réattribuer avec certitude le tableau de Mafra à Étienne Parrocel (fig. 2) (9).



Fig. 1 • Étienne Parrocel,
Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l'intercession de la Vierge, vers 1730, huile sur toile, 0,665 x 0,530 m., Dijon, Musée Magnin, inv. 1938 E 499.
© RMN-Grand Palais (musée Magnin) / René-Gabriel Ojeda.



Fig. 2 • Étienne Parrocel, *Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l'intercession de la Vierge*, 1730, huile sur toile, 3,28 x 2,44 m., Mafra, Palais national, PNM 380. © Manuel Silveira Ramos / Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica.

Une commande pour le Couvent royal de Mafra

Jean V de Portugal (1706-1750), désireux de décorer l'église du Couvent royal des Mineurs Observants réformés de Saint-Pierre d'Alcantara qu'il faisait construire à Mafra, demanda avant 1730 au Père José Maria Fonseca e Evora, qui faisait alors fonction d'ambassadeur près le Saint-Siège, de demander aux meilleurs artistes de Rome un grand nombre d'œuvres d'art (10). Il voulait en particulier un tableau de Pietro Bianchi, dit *il Creatura*, mais par un hasard peu ordinaire, deux peintres homonymes de ce nom vivaient au même moment à Rome. Le moins connu et le moins talentueux, originaire de Côme, avait décoré en 1710-1711 le Palais Cavalieri (détruit lors des fouilles du Largo Argentina), résidence de l'ambassadeur de Portugal. Aussi, tout naturellement, le P. d'Evora s'adressa à lui. Recevant l'esquisse à Lisbonne, le roi, fin connaisseur de la peinture romaine, s'aperçut aussitôt de l'erreur et demanda que l'œuvre définitive fût confiée à l'autre Pietro Bianchi, *il Creatura*. Le P. d'Evora, informé de la lenteur d'exécution de ce dernier, eut l'idée singulière de commander de grands tableaux du même sujet à plusieurs peintres différents. Olivier Michel a supposé et écrit à deux reprises (*Joanni V magnifico...*, 1994, p. 372-375, n° 55 ; *Giovanni V di Portogallo...*,

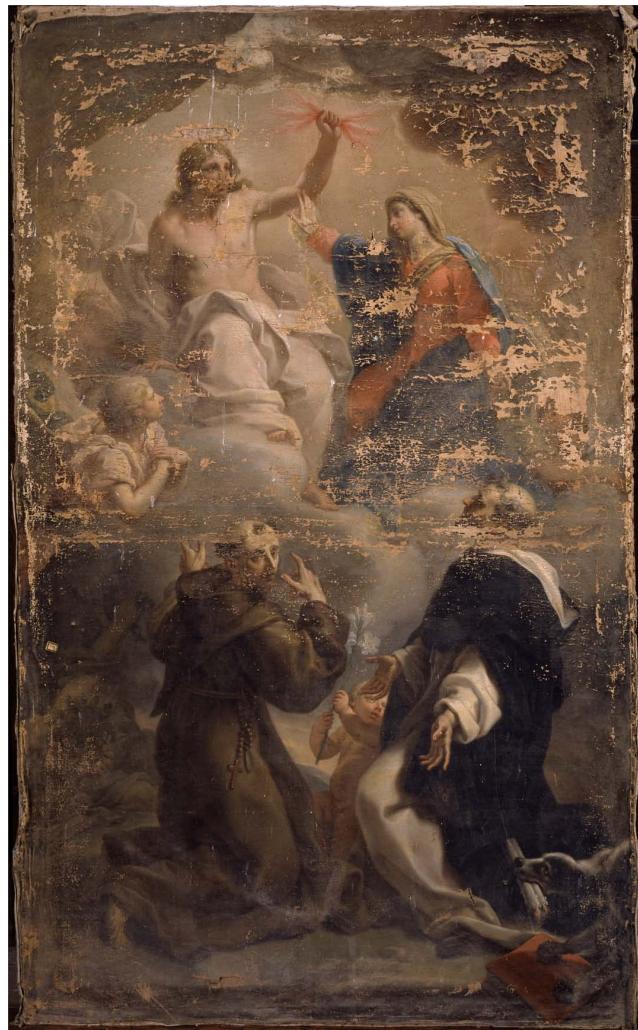


Fig. 3 • Étienne Parrocel, *Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l'intercession de la Vierge*, 1730, huile sur toile, 3,27 x 1,98 m., Mafra, Palais national, PNM 2638. © Manuel Silveira Ramos / Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica.

1995, p. 334) qu'il s'agissait des deux homonymes et cela était d'autant plus probable que la mention d'esquisses de ce sujet se retrouvait dans le testament et l'inventaire après décès de Pietro Bianchi de Côme. Dans le testament de 1731 est en effet mentionné : « *Parimente come sopra in attestato degli obliqui che devo alla felice memoria del Signore Avvocato Zannelli e alla di lui casa lascio all'Ill.mo Signore Antonio Maria Zannelli di lui fratello cinque quadri fatti da me e sono il primo rappresentante la visione di S. Domenico e S. Francesco che hanno del flagello che Gesù Cristo minacciava il mondo, in tela di sei palmi alta e quattro lunga con cornice dorata modello di Salvatore [Rosa]...* » (11). Il s'agit donc d'un tableau rectangulaire dans un cadre classique « *Salvator Rosa* », correspondant au n° 54 de l'inventaire de 1732 : « *Altro [quadro] da sette e cinque rappresentante S. Domenico e S. Francesco con cornice indorata lasciato al detto Sig.r Zanelli come sopra, opera del detto quondam Pietro Bianchi* » (12). On retrouve, toujours dans le même



Fig. 4 • Pietro Bianchi, dit « il Creatura », Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l’intercession de la Vierge, vers 1730, huile sur toile, 5,27 x 2,77 m., Mafra, Escola pratica de Infantaria, Salon de espera, PNM 7520.
© Manuel Silveira Ramos / Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica.

inventaire, quelques lignes plus loin sous le numéro 163, la mention d'une œuvre de même sujet dont on peut penser qu'il s'agit d'une copie du précédent ou d'une autre esquisse : « *Altro [quadro] di sette palmi in circa per alto rappresentante un sbozzo di Nostro Signore sostenuto da angeli con la B. Vergine, S. Domenico e S. Francesco che supplcano per il perdono dell’umani peccati figurati dell’Idra, maniera del fù Signor Pietro Bianchi senza cornice con regoletti attorno, 1,80 scudo* » (13). Depuis, des découvertes récentes nous ont permis de reconsidérer l'ensemble de ces attributions.

Aujourd'hui, quatre grands tableaux du même sujet existent encore dont trois se trouvent au Palais de Mafra. Le tableau est rendu à Étienne Parrocel (fig. 2) grâce à une restauration qui a fait apparaître l'inscription lacunaire « ...us ...inx. ...xxx », mais que l'on peut restituer grâce à une seconde toile moins large et usée (fig. 3), conservée dans les réserves, sur laquelle on lit clairement la signature suivante : « *Stephanus Parrocel pinx. Rom(a)e anno MDCCXXX* ». En 1994, Nuno Saldanha publia cette découverte à la suite du texte d'Olivier Michel (14) qui commente le tableau (fig. 4) correspondant mieux au style du *Creatura* ; tableau qui se trouve dans la « *sala de Espera* » située dans la partie du couvent occupée par l'« *Escola pratica de infantaria* ». Un tableau de même sujet (fig. 5) mais de moins bonne qualité artistique et qui ne paraît pas signé décore le « *subcoro* » de l'église de la Madre de Deus à Lisbonne. Olivier Michel propose d'y voir l'œuvre rejetée du Bianchi de Côme où, comme dans les tableaux de Mafra, saint François se trouve au premier plan. Le P. d'Evora aurait donc maintenu les deux commandes « *Bianchi* » mais aurait demandé une toile à Parrocel estimé plus rapide que le *Creatura*. Le tableau est certainement arrivé à temps pour la consécration de l'église le 19 octobre 1730, fête de saint Pierre d'Alcantara. Selon Saldanha, l'erreur dans les dimensions de la toile expliquerait l'existence des deux tableaux de même sujet d'Étienne Parrocel. Cette erreur serait due à la hâte du père d'Evora qui avait passé commande sans avoir les dimensions exactes (15).

Les paiements des trois peintres n'apparaissent dans aucun registre comptable actuellement connu (16). Quelques années plus tard, en 1744, on retrouve à nouveau Étienne Parrocel au service du roi de Portugal. Il se vit confier la copie de la bannière de procession de la « *Compania del Santissimo Nome di Maria* » de Rome pour la Patriarchale de Lisbonne. Elle lui avait été payée 300 écus romains mais a disparu lors du tremblement de terre de 1755 et aucune représentation de ces deux bannières n'est connue. On y voyait « *La gloria con vari angeli e in mezzo il Nome di Maria, con un angelo che tiene il fuoco in mano in atto minaciante che disperde l'esercito ottomano* » (17). Un dessin vendu chez Christie's à Monaco le 30 juin 1995 (lot 73), aujourd'hui à l'Ashmolean Museum de Cambridge, où l'on voit des soldats enturbannés renversés à terre, pourrait être une étude préparatoire à ce projet.

Une iconographie rare

Le thème de la colère du Christ est connu, quoique peu fréquent. De grands artistes ont traité ce sujet. Paris Bordon pour les Dominicains de Trévise (Milan, Brera), Strozzi pour les Dominicains de Gênes (esquisse d'une fresque perdue à l'Accademia Ligustica de Gênes) ou Rubens pour ceux d'Anvers (Lyon,

Musée des Beaux-Arts) pour ne citer que les plus célèbres. Ce thème qui peut être également désigné comme la “Vision du Christ aux trois lances” ou la “Vision de saint Dominique” était habituellement commandé pour décorer des églises de l’ordre des prêcheurs. L’épisode de la vision par saint Dominique du Christ aux trois flèches est relaté dans les plus anciens textes concernant la vie du saint mais il fut surtout développé à la Contre-Réforme, plus généralement par les Dominicains que les Franciscains. Saint Dominique se trouvait à Rome pour faire approuver la règle de son ordre lorsqu’une nuit, il vit le Christ debout dans le ciel, irrité envers le genre humain contre lequel il s’apprêtait à décocher trois flèches destinées à punir des vices : l’Orgueil, l’Avarice et la Luxure. La Vierge l’arrêta en lui montrant deux moines agenouillés à ses pieds, saint Dominique et saint François, qui faisaient régner dans le monde les vertus opposées : l’Obéissance, l’Austérité et l’Chasteté. Le thème des trois flèches est emprunté aux trois fléaux du châtiment du roi David (Samuel 2/24) (18).

Fig. 5 • Attribué ici à Pietro Bianchi de Côme, Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l’intercession de la Vierge, vers 1730, huile sur toile, Lisbonne, Subcoro de l’église de la Madre de Deus, Musée national de l’Azulejo.
© Museu Nacional do Azulejo.



Fig. 6 • Étienne Parrocel, Saint Dominique et saint François implorant le Christ avec l’intercession de la Vierge, vers 1730, huile sur toile, 1,08 x 0,76 m., localisation actuelle inconnue (ex collection Pouncey, Londres). © Cliché Christie’s Londres.

L'esquisse du Musée Magnin de Dijon : une première pensée du tableau

L'esquisse du Musée Magnin de Dijon, qui est donc la première pensée du tableau de Parrocel, montre les deux saints côté à côté, Dominique se trouvant au premier plan, cachant en partie François. À droite, l'hydre symbolisant les vices jouit d'une place privilégiée pour accentuer l'effroi que provoque la vision. Les deux saints se trouvent dans une loggia s'ouvrant sur un paysage. Ce décor ne sera pas repris dans la version finale. Le Christ n'est pas “armé”, exprimant par sa main ouverte la réconciliation plutôt que la condamnation.

Sur une autre esquisse (fig. 6) ayant appartenu à Philip Pouncey (Christie's 27 juillet 1962, lot 51), saint François fait face à saint Dominique dans une position assez étrange. Cette modification avait sans doute été voulue par les “Alcantarini”, jugeant que leur saint protecteur se trouvait en position d'infériorité par rapport à saint Dominique. Le Christ brandit le foudre et au sol, à l'arrière-plan, une vieille femme, symbole de l'hérésie, se mord la main. Cette esquisse fixe la composition du tableau définitif.

Le Musée des Beaux-Arts de Marseille conserve un dessin où est représenté saint Dominique (fig. 7) tel qu'il apparaît sur l'esquisse de Dijon, une main sur le cœur et l'autre tenant un livre, mais accompagné de deux études de mains ouvertes, telles qu'on les voit sur la seconde esquisse (ex. coll. Pouncey) et les deux tableaux d'Étienne Parrocel.



Fig. 7 • Étienne Parrocel, Étude pour le Saint Dominique, vers 1730, Pierre noire, rehauts de craie blanche, sanguine sur papier gris, 0,436 x 0,273 m., Marseille, Musée des Beaux-Arts, inv. 993.001.078. © Yves di Domenico.

NOTES

Les auteurs tiennent à remercier : Mesdames Hélène Isnard, Maria Gabriela Cordeiro et Ana Constança Azeve ; Messieurs Luciano Arcangeli, Nuño Saldanha, Remi Cariel et Philippe Esteves Mendes.

1. CLARK Antony M., « Introduction to Pietro Bianchi », *Paragone arte*, XV, 169, 1964, p. 42-47, ill. 56-62b ; 2e édition avec des notes dans *Studies in Roman Eighteenth-century painting*, Washington, 1981, p. 48-53, ill. 51-58.

2. BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, *Dijon, Musée Magnin, Catalogue des tableaux et dessins italiens, XV-XIXe siècles, Inventaire des collections publiques françaises, 24*, Paris, RMN, 1980, n° 17 p. 44-46.

3. QUIETO Pierpaolo, *Giovanni V di Portogallo e le sue committente nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisboa)*, Bologna, 1988, p. 93-94, ill. 45.

4. *Roma lusitana-Lisbona romana* (Guida alla mostra), Roma, Argos edizioni, 1990, p. 52, p. 116-117, n° 38 ; *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos edizioni, 1995, p. 332-333, n° 42.

5. *Ibid.*, note 4, « Un caso di omonimia : precisazioni sui Pietro Bianchi e sulle pale d'altare di Mafra », p. 334.

6. PAMPALONE Antonella, « Pietro Bianchi tra Arcadia e neoclassicismo. Un quadro inedito e riflessioni sul rapporto pittura-scultura », *Storia dell'Arte*, 84, 1995, p. 255, note 49.

7. RATTI Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi...*, Genova, 1797, p. 296.

8. *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, München-Leipzig, 1995, t. 10, p. 424-426 (notices Bianchi, le comasque par Olivier MICHEL et le *Creatura* par Giancarlo SESTIERI). Concernant l'attribution du tableau de Mafra à Pietro Bianchi de Côme voir note 5.

9. *Joanni V magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*, Lisbonne, 1994, p. 372-381, n° 55-56. Olivier MICHEL a rectifié son erreur dans *Album amicorum. Œuvres choisies pour Arnauld Brejon de Lavergnée*, Paris, Editions librairie des musées, 2012, p. 132-133 (MICHEL Olivier, *Un roi impatient et trois peintres romains : Jean V de Portugal, Etienne Parrocel et deux Pietro Bianchi homonymes*).

10. Cf DE CARVALHO Ayres, *D. João V e a arte do seu tempo*, [Lisboa] edição do autor, 1962, t. 2, p. 387-423.

11. Archivio di Stato di Roma, 30 Notai capitolini, ufficio 10 (Notaio Cesare Parchetti), busta 725, Testamenti, vol. 16, 1732, fol. 121 verso. (second testament, du 2 avril 1731).

12. Archivio di Stato di Roma, 30 Notai capitolini, ufficio 10 (Notaio Cesare Parchetti), busta 421, Istrumenti 1732 prima parte, fol. 535-596 (Inventario du 26 mars 1732 et jours suivants), fol. 545v (Nella camera dove dormiva il detto quondam pietro Bianchi) [n° 54].

13. Archivio di Stato di Roma, 30 Notai capitolini, ufficio 10 (Notaio Cesare Parchetti), busta 421, Istrumenti 1732 prima parte, fol. 535-596 (Inventario du 26 mars 1732 et jours suivants), fol. 568r et v (Nell'altra stanza) [n° 163].

14. *Joanni V magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*, Lisbonne, 1994, p. 372-381, n° 55-56.

15. *Ibid.*, note 14, p. 378 et p. 380.

16. Les recherches en cours par Yves di Domenico, dans le cadre d'une thèse de doctorat sur Étienne Parrocel, permettront peut-être de découvrir de nouveaux documents.

17. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos edizioni, 1995, p. 332-333, n° 42, p. 321 et 328-329, notes 92 à 94.

18. RÉAU Louis, *Iconographie de l'art Chrétien*, tome III.I, Paris, 1958, p. 395-396.