AUTOMNE 2014

NOUVELLES DE L'ESTAMPE

TRIMESTRIEL - 19 €



■■■ THOMAS ILLYRICUS, C. ONOFRI, STATUTS DES GRAVEURS
CHAMPFLEURY, DEROUBAIX, KIVLAND, CLAUZEL

Numéro 248

SOMMAIRE

Articles

4 Saint François de Paule ou Thomas Illyricus ? Nouveau regard sur une estampe toulousaine du XVIe siècle
par Christian Péligry

18 Entre dessin et estampe. Réflexions sur quelques sources littéraires et figurées des œuvres graphiques de Crescenzio Onofri
par Francesca Mariano

34 Une question de statut ? L'organisation des graveurs sous la Révolution et l'Empire
par Joëlle Raineau

Vie de l'estampe

44 À fleur de pierre ou l'atelier Champfleury
par Maxime Préaud

50 Damien Deroubaix face à Picasso
par Lise Fauchereau

56 Sharon Kivland. Le temps logique
par Véronique Gorzcynski

Revue du Comité national de la gravure française

Revue publiée avec le concours du Centre national du Livre

La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations, dessins ou photocopies publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Les adresses qui peuvent paraître dans nos chroniques sont données à titre d'information, sans aucun but publicitaire. La reproduction, même partielle, des articles ou illustrations contenus dans ce numéro est strictement interdite. La rédaction prie les artistes, galeries et musées de bien vouloir lui annoncer leurs expositions au moins deux mois à l'avance.

Artists, art galeries and museums should keep us informed of their exhibitions at least two months in advance, if we are to announce them in due course.



> Damien Deroubaix : *Individual thought patterns*, aquatinte et pointe-sèche, 2014, 38 x 28 cm (tc), Item éditions et courtesy galeries In situ - Fabienne Leclerc (Paris), et galerie Nosbaum&Reding (Luxembourg)
© D. Deroubaix

Comptes rendus

68 La politique en affiche
par Anne-Marie Sauvage

70 Franck Bordas. La passion de l'imprimé
par Cécile Pocheau-Lesteven

74 Lise Follier-Morales. Joyeuses parques
par Céline Chicha-Castex

Actualités

76 De l'importance des notes manuscrites sur les estampes anciennes
par Rémi Mathis

78 Rencontre avec Christophe Penot
par Céline Chicha-Castex

82 Jacques Clauzel
par Marie Joqueviel-Bourjea

89 9e Triennale de Chamalières

92 Acquisition de la collection Leclerc de Ch.-A. Jombert par la BnF
par Rémi Mathis

94 Page(s), salon du livre d'artiste, 17e édition

96 Expositions • Brèves
100 Présentation des auteurs
101 Résumés (Trad. M.-A. Gariel-Mathis)

ENTRE DESSIN ET ESTAMPE. RÉFLEXIONS SUR QUELQUES SOURCES LITTÉRAIRES ET FIGURÉES DES ŒUVRES GRAPHIQUES DE CRESCENZIO ONOFRI

Francesca Mariano

Plusieurs causes viennent expliquer le retard pris dans l'étude de l'activité artistique du paysagiste romain Crescenzio Onofri (ill. 1) : l'absence de travail biographique à son sujet, la présence de son monogramme « CR » ou « CRO » sur des dessins que l'on croyait de Remigio Cantagallina (Sansepolcro v. 1582 – Florence 1656) et enfin les erreurs d'attributions et les confusions avec Gaspard Dughet (Rome 1615 – Rome 1675), Giovanni Francesco Grimaldi[1] (Bologne 1606 – Rome 1680), Giovanni Battista Crescenzi (Rome 1577 – Madrid 1635) et d'autres suiveurs anonymes[2].

On sait depuis peu que Crescenzio Onofri est né à Rome le 23 mai 1634 et, comme le soutenait déjà Lione Pascoli, qu'il a vécu de 1653 à 1688 dans le vieux quartier des artistes, via Gregoriana à Rome, avec sa mère et son épouse Anna Leonora Bucci, qui lui donne sept enfants[3]. On sait également de manière certaine, car cela est rapporté par toutes les sources, qu'il s'est formé dans la cité papale, dans l'atelier de Gaspard Dughet (dit Poussin)[4]. C'est de là, sans doute, qu'il faut partir pour approfondir notre connaissance de la production d'Onofri qui compte, outre de nombreuses peintures, plus de deux cents dessins et douze estampes.

De tempérament solitaire et indépendant, Dughet n'apprécie pas particulièrement de s'entourer d'élèves « parce que ceux-ci l'intimident »[5] et, toujours selon ce qu'affirme Pascoli, sortit de cet atelier Onofri seul s'était fait un nom : à partir de la campagne du Latium, il a appris du maître à composer un paysage fondé sur de grands arbres, des rochers, des rivières et des cascades, et parfois quelques personnages au premier plan. Ce qui, du reste, a longtemps été un des sujets préférés dans la peinture et la décoration des demeures romaines. Dughet, en concevant ses paysages comme

1. .*Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 11, 15 mars 2002. Le dessin vendu comme de Grimaldi est en réalité une étude préparatoire d'Onofri, dans le même sens, pour son estampe connue comme *La Cascade*.

2. Un grand nombre d'erreurs d'attribution a eu des conséquences négatives sur les études portant sur Onofri. Voir Ilaria Toesca, « G. B. Crescenzi, Crescenzio Onofri (e anche Dughet, Claude e G. B. Muti) », *Paragone. Arte*, n° 125, n° 11, 1960, p. 51-59 ; Marcel Roethlisberger « The drawing collection of prince Livio Odescalchi », *Master drawings*, n° 1, n°23/24, 1985/1986 (1986), p. 27 et note 52 ; Marco Chiarini, « Crescenzio Onofri a Firenze », *Bollettino d'Arte*, n° 52, 1967, p. 31.

3. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Rome, Edizioni Nuova Cultura 2012, p. 488-490.

4. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Antonio De' Rossi, 1730, vol. I, p. 62 ; Michel Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes du feu Monsieur Winkler*, Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1801-1810 (1803), École italienne, p. 483 ; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo… edizione quarta corretta e accresciuta dall'autore*, Bassano, Remondini, 1818, vol. II, p. 199 ; Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne, J. V. Degen, 1820, vol. XX, p. 237 ; Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Bouillon, 1854-1890, III, p. 118 ; certains savants comme Woltmann, Woermann et Boisclair ont proposé de voir une référence à Onofri dans le « Vincenzio dello Stato Ecclesiastico » cité par Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, Santi Franchi, 1728, p. 475.

5. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, 1730-1736, éd. A. Marabottini, Pérouse, Electa, 1992, p. 128.

Ill. 1. Pietro Zerman, *Portrait de Crescenzio Onofri*, Stockholm, National Museum.



un ensemble sans s'attacher à aucun détail en particulier, réussit à mettre en évidence toute la beauté et la vitalité de la nature qu'il représente, créant ainsi le modèle de référence du paysage baroque[6].

Suivant l'intérêt du maître pour le paysage pur, Onofri montra au début de sa carrière certaines difficultés à articuler les figures dans l'espace, et peut-être est-ce pour cette raison qu'il se résolut à copier les scènes d'ermites peintes de 1646 à 1650 ou 1651 par ce même Dughet, en collaboration avec Giovanni Francesco Grimaldi dans l'église romaine de San Martino ai Monti ou les fresques de Pierre de Cortone à la Villa Sacchetti de Castel Fusano[7].

Les dessins, provenant tous de la collection Odescalchi, témoignent de la grande précision des différents épisodes réalisés à la plume tout en affichant un retard notable pour la représentation des personnages et des animaux, réalisés au crayon.

Cette difficulté initiale se transforme rapidement en une limitation pour Onofri, qui doit compter tout au long de sa carrière, que ce soit à Rome ou à Florence, sur la collaboration de peintres spécialisés dans la représentation des personnages, les « figuristi » parmi lesquels Michelangelo Cerquozzi (Rome 1602- Rome 1660), Alessandro Magnasco (Gênes 1667 – Gênes 1749), Pier Dandini (Florence 1646 – 1712), Livio Mehus (Audenarde 1630 – Florence 1691) et Francesco Petrucci (1660 - 1719)[8].

6. Sur la poétique de Dughet, voir les contributions de Marie-Nicole Boisclair, « Gaspard Dughet: sa conception de la nature et les fresques du Palais Colonna », *Racar*, nº 12, 1985, p. 215-226 et *Gaspard Dughet. Sa vie et son oeuvre (1615-1675)*, Paris, Arthéna, 1986.

7. Sur les copies de San Martino ai Monti, voir Bert W. Meijer et Carel van Tuyll, *Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, Florence, 1983, p. 214 ; j'ai récemment reconnu des dessins d'Onofri copié à partir de la même église (Haarlem, Teylers Museum K VI 3, K VI 10, K VI 11, K VI 42, K VI 84). Sur la Villa Sacchetti, voir Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen, Wasmuth, 1991, p. 189 et Jörg Martin Merz 2004, « Landscape drawings by Pietro da Cortona », *Metropolitan Museum Journal*, n° 39, 2004, p. 142-143. Onofri a entretenu une relation directe avec la famille Sacchetti, si bien que l'un de ses fils, Carlo Antonio Benedetto, fut porté sur les fonds baptismaux par le marquis Marcello Sacchetti et Ottavia Sacchetti Nerli, comme on peut le lire dans Laura Bartoni, *op. cit.*, p. 489.

8. Marco Chiarini « Crescenzio Onofri a Firenze », *Bollettino d'Arte*, nº 52, 1967, p. 30-32.



La même caractéristique est également évidente pour quelques personnages présents dans les estampes d'Onofri représentant l'histoire des dieux, réalisées d'après des peintures qu'il avait lui-même réalisées au Castello Theodoli di San Vito Romano et pour lesquelles Bartsch, d'abord, puis Bellini ont lancé le nom de collaborateurs comme Pier Sante Bartoli (Pérouse 1635 – Rome 7 novembre 1700) et Alessandro Grimaldi (1630-1663)[9].

Grâce à son apprentissage chez Dughet puis à leur collaboration, Onofri eut l'opportunité de se former directement sur l'œuvre du maître[10], en s'exerçant également à la copie comme le montrent aujourd'hui divers dessins conservés au Teylers Museum d'Haarlem, parmi lesquels nous pouvons citer *Veduta di Tivoli*[11] (*Vue de Tivoli*), qu'Onofri copia à plusieurs reprises (ill. 2 et 3) lié au *Paesaggio con nuvola bianca*[12] (Paysage au nuage blanc) de la galerie Colonna, à Rome, peinte par Dughet entre 1671 et 1673 (ill. 4).

On retrouve en effet dans les feuilles d'Onofri le même panorama, avec, au fond, Tivoli accroché aux pentes du mont Tiburtin et les chutes d'eau à laquelle la cité du Latium doit sa célébrité. Au premier plan à gauche, arbres et buissons délimitent le champ de vision et, sur un chemin, deux pèlerins vus de dos, se sont arrêtés près de gros rochers.



9. Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. XX, p. 237 ; Paolo Bellini, « Contributi per Crescenzio Onofri », *Print Collector. Il conoscitore di stampe*, janvier-février, nº 30, 1976, p. 41.

10. Dughet et Onofri collaborent pour les décorations du Palazzo Pamphilj et du Palazzo Colonna ; les noms des deux artistes se trouvent parmi ceux des membres de l'équipe qui réalise les décors de *La comica del cielo* en 1668, représenté pour la première fois en janvier de cette année au Palazzo Rospigliosi. La confiance entre eux était telle qu'Onofri a encaissé un paiement « per il signor Gasparo Duchet » pour des travaux non spécifiés lié à cette représentation, comme le montre Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 471.

11. Haarlem, Teylers Museum inv. K VI 73 e K VI 109.

12. Edouard A. Safarik, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma*, Busto Arsizio, Bramante, 1981, p. 58 et ill. 57 ; Boisclair, *op. cit.*, 1986, p. 278, n. 354 et ill. 391.

même caracté-
ue est également
nte pour quel-
personnages
nts dans les
pes d'Onofri
sentant l'histoire
dieux, réalisées
ès des peintures
avait lui-même
ées au Castello
doli di San Vito
ano et pour
ier Sante Bartoli

nité de se former
trent aujourd'hui
s citer *Veduta di*
n nuvola bianca[12]
1 et 1673 (ill. 4).
Tivoli accroché



Collector. Il conoscitore

ns des deux artistes se
senté pour la première
sé un paiement « per il
a Tamburini, *Due teatri*
1997, p. 471.

. 58 et ill. 57 ; Boisclair,

Ill. 2 (en haut à gauche). C. Onofri, *Paysage avec vue de Tivoli,* Haarlem, Teylers Museum.

Ill. 3 (en bas à gauche). C. Onofri, *Paysage avec vue de Tivoli,* Haarlem, Teylers Museum.

Ill. 4 (à droite). G. Dughet, *Paysage au nuage blanc*, Roma, Galleria Colonna.



Si on ne peut parler de copie au sens strict, il faut noter la tentative d'Onofri de retravailler la composition originale de Dughet afin, pensons-nous, de développer son style personnel, bien qu'il manque encore de maturité et que ce cas soit peu significatif. Onofri assimila avec le temps la structure des compositions de Dughet, ce que semblent confirmer les sources : Lanzi le définit comme « son véritable imitateur »[13] et l'abbé Fontani précise qu'Onofri fut « le plus parfait élève et imitateur de Gaspard Poussin »[14].

Des paysages avec un horizon placé très bas, une rivière ou un lac qui occupe le plan intermédiaire, avec des chemins le long des rives : voici les caractéristiques fondamentales des œuvres d'Onofri d'après Dughet. Le premier plan est occupé par de grands arbres qui contrastent avec des plantes plus petites ou des troncs rompus, ou plus rarement à des rochers, éléments que l'artiste insère ici et là comme repoussoirs, ou pour encadrer le paysage dans un semblant de perspective.

Quant au choix de la végétation, Onofri représente une grande variété de chênes et de hêtres, arbres méditerranéens décrits avec force détails comme dans les créations romaines de Jan Both (ca. 1618-1652) et Herman van Swanevelt (ca. 1600-1665)[15], à la différence des peintures de Dughet dans lesquelles, à l'inverse, se trouvent souvent des bouleaux, plantes que l'on observe plus fréquemment plus au nord.

Dans ces représentations règne un climat idyllique et les personnages qui y apparaissent sont des pêcheurs, des chasseurs, des promeneurs, souvent placés le long des rives d'un cours d'eau, et prêts à entamer une conversation. Même s'ils se trouvent au premier plan, les personnages, pour les raisons énoncées ci-dessus, n'ont jamais une importance plus grande que le reste de la scène. On ne les voit que si on regarde avec attention car ils sont cachés dans une construction savante du paysage et traités comme des motifs décoratifs[16].

13. Luigi Lanzi, *op. cit.*, vol. II, p. 199.

14. Francesco Fontani, *Viaggio Pittorico della Toscana*, Florence, Giovanni Maregine, 1822, vol. VI, p. 132.

15. Malcom R. Waddingam, « The Dughet problem », *Paragone. Arte*, n° 14, 1963, p. 50.

16. Le schéma formel utilisé dans les œuvres d'Onofri suit un stéréotype auquel obéissent, à des degrés divers, tous les peintres de paysage du dix-septième siècle (Luigi Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Rome, U. Bozzi, 1977, vol. I, p. XVII).



Ill. 5. C. Onofri, *Arbre brisé*, eau-forte.

Ill. 6. F. de Neve, *Arbre au bord de l'eau*, eau-forte.

En écho à Dughet, dans l'estampe d'Onofri *L'albero spezzato* (ill. 5) : comme l'avait déjà remarqué Petrucci[17], le sujet semble dérivé de *L'albero che sorge dall'acqua* de Frans de Neve (ill. 6), mais Onofri en accentue l'aspect dramatique de la tempête, réinterprétant ainsi de manière autonome l'un des thèmes chers au maître[18].

On a récemment retrouvé un dessin préparatoire de l'estampe d'Onofri (ill. 7), qui montre que l'artiste n'avait pas prévu de faire apparaître la figure du passant agenouillé au premier plan, mais qu'il fut seulement ajouté en cour de route[19]. Il traite le même sujet dans la peinture *Paesaggio con burrasca*, conservée dans la salle du trône du palais Doria Pamphilj (ill. 8) que certains historiens considèrent comme étant également d'Onofri[20]. La composition y est identique et le paysage présente les mêmes caractéristiques, avec pour



17. Alfredo Petrucci, « Crescenzio Onofri incisore romano », *Roma*, 1924, p. 7.

18. Le sujet avec un arbre tombé dans un cours d'eau lors d'une tempête se retrouve aussi dans une peinture de l'Art Gallery and Museum de Glasgow attribué à Pieter Mulier (Boisclair, *op. cit.*, p. 307, n° R. 34 et ill. 478) et dans l'*Incendio durante il temporale* de Dughet à la Galleria Colonna (Boisclair, *op. cit.*, p. 278-279, n° 355 et ill. 393).

19. Haarlem, Teylers Museum K VI 96 (plume et encre brume sur papier, 244 x 202 mm) ; Francesca Mariano, « Crescenzio Onofri. Catalogo delle acqueforti », *Grafica d'arte*, n° 91, juillet-septembre 2012, p. 13.

20. Tous les chercheurs ne sont pas d'accord sur cette oeuvre : Waddingham, *op. cit.*, p. 50-51 (comme d'Onofri) ; Salerno, *op. cit.*, vol. II, p. 646 et ill. 108.8 (comme d'Onofri, mais avec des réserves) ; Sue Welsh Reed et Richard Wallace, *Italian etchers of the Renaissance and Baroque*. Museum of Fine Arts Boston, Boston, Northeastern University Press in Komm, 1989, p. 177 n° 88 (comme d'Onofri) ; Francesca Cappelletti, « Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il Principe Giovanni Battista e il cardinale



Ill. 7. C. Onofri, *Arbre brisé*, Haarlem, Teylers Museum.

unique différence que le promeneur est remplacé par deux hommes et un chien, surpris par la tempête.

À Rome, Onofri est également en contact avec les suggestions que les peintres d'Europe du Nord portent en Italie à plusieurs reprises, agissant comme catalyseurs pour composer ses propres œuvres et terminer sa formation d'artiste autonome vis-à-vis de Dughet. En particulier, Onofri put certainement voir *Il flautista* (le Flûtiste) (ill. 9), estampe d'Adriaen van der Cabel, (Ryswick, 1630 ou 1631 – Lyon, 16 juin 1705), qui séjourna à Rome de 1656 à 1658 comme le montre un dessin aujourd'hui conservé au British Museum[21] (ill. 10). Nous retrouvons en effet dans un paysage de collines la scène du musicien solitaire au bord d'une rivière sur laquelle est jeté un pont à trois arcades, à côté d'un bâtiment rond. Ce dernier élément rappelle le mausolée des Plautius, à proximité du pont Lucano, sur la rivière Anio, dans la campagne romaine, près de Tivoli – zone par ailleurs bien connue d'Onofri.

Il ne fait pas de doute que la composition du dessin soit reprise de l'estampe du Hollandais, mais elle est réinterprétée avec une sensibilité toute classique, à l'unisson de la culture figurative qu'il acquérait alors comme paysagiste à Rome.

Benedetto Pamphilj » *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, Centro Di, 1999, p. 66 (comme d'Onofri) ; Andrea De Marchi, « Il paesaggio e la corte di Benedetto Pamphilj: il « pittore di casa » Giovan Battista Giovannini », *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Firenze, Centro Di, 1999, p. 139 et ill. 66 (comme de Giovanni Battista Giovannini) ; Francesca Cappelletti, *ad vocem* « Crescenzio Onofri », *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Rome, Electa, 2004, p. 317 (comme de Giovanni Battista Giovannini) ; A. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, Centro Di, 2008, p. 134 et ill. 76 (comme de Giovanni Battista Giovannini, ou de Crescenzio Onofri ?). La récente redécouverte de la part d'Andrea De Marchi du profil de Giovanni Battista Giovannini ne suffit toutefois pas à expliquer les relations entre Onofri et lui, passage obligé pour comprendre comme cette artiste méconnu est entré en possession des dessins d'Onofri et les a utilisé pour ses peintures. Cf. A. De Marchi 2008, op. cit., p. 123-139.

21. London, British Museum, 1900-8-24-128.



Ill. 8 (à gauche). Giovanni Battista Giovannini (d'après C. Onofri), *Paysage à la tempête*, Rome, Palazzo Doria Pamphilj, sala du Trône.

Nous ignorons quand précisément, peut-être lassé des paysages interprétés d'après Dughet, Onofri se rapprocha des compositions structurées à la manière de Giovanni Francesco Grimaldi, qui avait révélé le langage des Carrache à Rome. Les *vedute* d'Onofri abandonneront alors l'horizon placé très bas et les plans intermédiaires étriqués en faveur de paysages de collines fermés au loin par des montagnes. Les arbres sont toujours utilisés comme des rideaux, mais désormais de manière plus pensée et structurée, ils sont généralement disposés sur la côté afin de guider le regard du spectateur vers le fond, en suivant une diagonale tracée par un cours d'eau ou un sentier. Les nuages ne sont pas non plus placés au hasard dans le ciel ; leur place est assujettie à la construction d'un cadre pittoresque pour la scène que constitue le paysage de sorte que cirrus et autres cumulus sont repoussés par le vent jusqu'à l'endroit exact où ils doivent se trouver. Les paysages sont toujours décentrés et à une échelle réduite par rapport au reste du paysage, tout comme les éléments architecturaux, souvent situés dans les plans intermédiaires pour marquer la distance et la perspective.

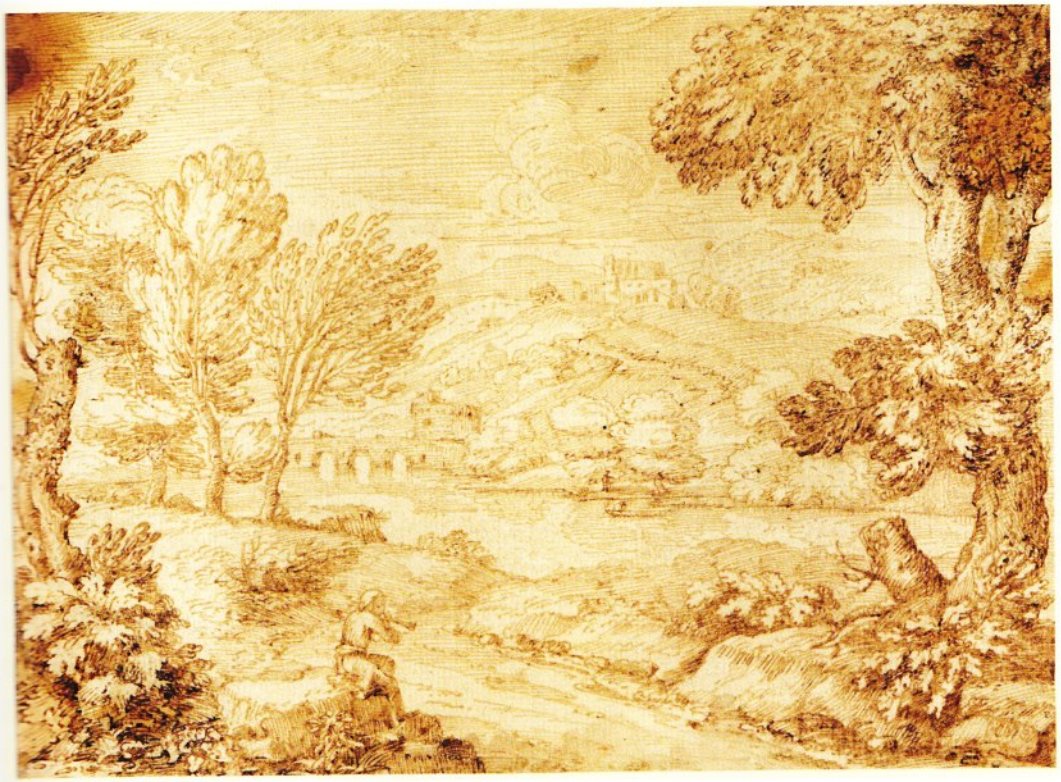
Ill. 9. A. van der Cabel, *Le Flûtiste*, eau-forte.



3 (à gauche). Giovanni
ista Giovannini (d'après
Onofri), *Paysage à la tem-*
Rome, Palazzo Doria
philj, sala du Trône.

ès Dughet, Onofri se
naldi, qui avait révélé
rizon placé très bas et
n par des montagnes.
s pensée et structurée,
ers le fond, en suivant
plus placés au hasard
la scène que constitue
à l'endroit exact où ils
e par rapport au reste
s intermédiaires pour





Ill. 10. C. Onofri, *Paysage au jeune homme jouant de la flûte*, Londres, British Museum.

Ce type de représentation est clairement liée à une activité d'Onofri, en plus de celles de peintre et de graveur : celle de scénographe, également pratiquée par Grimaldi[22]. Nous savons qu'à la demande de Christine de Suède, dans les années 1660, il collabora avec un groupe d'artistes au théâtre privé du Palazzo Riario, à Rome ; puis il décora pour les Médicis le théâtre, aujourd'hui disparu, de la villa di Pratolino[23].

Onofri eut certainement l'occasion d'étudier certaines œuvres de Grimaldi, comme le montre entre autre le dessin *Paesaggio con la Maddalena penitente* conservé à Haarlem[24] (ill. 11), repris de celui du Bolognais portant sur le même sujet aujourd'hui conservé au British Museum[25] (ill. 12) : Onofri reproduit la composition mais, si d'un côté il réussit à copier les éléments naturels avec une grande

22. Sur la production scénographique de Grimaldi, voir en particulier Diana Perego, « Grimaldi disegnatore e Galestruzzi incisore di un melodramma seicentesco », *Grafica d'arte*, n° 83, 2010, p. 2-7.

23. Pour approfondir sur l'activité scénographique d'Onofri à Rome, voir Elena Tamburini, *op. cit.*, p. 130-131, p. 190 et p. 471 ; Elena Povoledo « Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia», *Cristina di Svezia e la musica. Convegno internazionale. Roma 5-6 dicembre 1996*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, p. 181. À la cour des Médicis, Onofri réalisa la décoration, aujourd'hui détruite, du petit théâtre de la villa di Pratolino : voir à ce sujet Chiarini 1967, *op. cit.*, p. 30-32 ; Marco Chiarini, *Artisti alla corte granducale. Palazzo Pitti, Appartamenti Monumentali*, mai-juillet 1969, Florence, Centro Di, 1969, p. 66-69 ; Salerno 1977, *op. cit.*, vol. II, p. 646.

24. Haarlem, Teylers Museum, K V 35.

25. London, British Museum, 1895, 0915.715. Le dessin (crayon, 194 x 276 mm), avec cependant quelques variantes, semble être préparatoire à l'estampe *Paesaggio con la Maddalena penitente* du même Grimaldi. La gravure est étudiée dans Paolo Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna, Clueb 2012, p. 114-116.



Ill. 11. C. Onofri, *Paysage a la Madeleine pénitente*, Haarlem, Teylers Museum.

désinvolture, de l'autre il échoue à interpréter avec le même pathos la sainte perdue dans sa prière, dépeignant le personnage de manière inexpressive, trop rigide.

L'influence de Grimaldi sur le jeune Onofri va toutefois bien au-delà de la simple copie plus ou moins fidèle d'un dessin ou d'une estampe, mais est enracinée dans la manière de l'artiste romain qui, comme nous le disions, commença à réaliser de véritables paysages scénographiques, également à l'eau-forte, affinant progressivement son trait pour le rendre toujours plus précis et incisif. Sans peut-être pleinement comprendre la portée artistique d'une si grande quantité de stimuli, Onofri commença à élaborer à Rome son propre langage baroque ensuite développé à Florence : si la structure des compositions se répète, c'est la graphie qui varie, méticuleuse dans les détails et maîtrisée dans les effets spectaculaires et presque grotesques qui gonflent les nuages et tordent bizarrement le tronc et les branches des arbres (ill. 13).

La surface tout entière des feuilles est alors pris d'une sorte d'*horror vacui* qui ne laisse jamais au repos l'œil du spectateur[26] : un dense réseau de lignes s'épaissit au premier plan, en particulier sur les éléments choisis pour délimiter le paysage en un jeu de perspectives plus nuancé, souvenir, certainement, du travail de gravure que l'artiste expérimenta à Rome[27].

Les paysages d'Onofri font donc appel à des motifs chers à l'imaginaire baroque : un espace défini comme la scène d'un théâtre dans lequel tous les éléments sont en mouvement, soulignant en même temps la fuite du temps, puisque la présence de l'homme est accessoire, fugace et transitoire.

26. La répétition de ces lignes rend l'écriture de l'artiste un peu trop mécanique, comme on peut le voir dans Salerno, *op. cit.*, vol. II, p. 646.

27. En particulier, voir les dessins conservés à la Biblioteca Comunale degli Intronati de Sienne (inv. E.I.40003 recto et inv. E.I.40014) préparatoires respectivement pour les estampes *Case di fronte alle montagne* et *Il ponte a due archi*. Un catalogue raisonné récent des eaux-fortes d'Onofri se trouve dans Mariano, *op. cit.*, p. 10-21.

Onofri, *Paysage a la pénitente*, Haarlem, seum.

re, de l'autre il échoue
éter avec le même
sainte perdue dans
e, dépeignant le
ge de manière
ve, trop rigide.
e de Grimaldi sur le
ofri va toutefois bien
la simple copie plus
fidèle d'un dessin
estampe, mais est
à réaliser de véritables
n trait pour le rendre
stique d'une si grande
que ensuite développé
uleuse dans les détails
es nuages et tordent

laisse jamais au repos
culier sur les éléments
nir, certainement, du

ue : un espace défini
soulignant en même
transitoire.

voir dans Salerno, *op. cit.*,

0003 recto et inv. E.I.40014)
catalogue raisonné récent

Ill. 12. G. F. Grimaldi, *Paysage à la Madeleine pŭnitente*, Londres, British Museum.



Sont également baroques les paysages, qui ne rappellent la nature qu'en apparence, mais sont en réalité le fruit d'une opération intellectuelle qui n'a rien de naturelle. En ce sens apparaît évidente l'influence de la poésie de Giovanni Battista Marino (Naples, 18 octobre 1569 – Naples, 25 mars 1625), relevant du conceptisme et de l'artificiel, qui révèle une conception du monde où l'art est fondamentalement supérieur à la nature[28].

Au mois d'avril 1689 meurent Lorenzo Onofrio Colonna et la reine Christine de Suède, deux importants clients d'Onofri à Rome. C'est peut-être pour cette raison que cette année-là, grâce à des contacts familiaux, il se résout à accepter l'invitation du prince Ferdinant de Médicis et à rejoindre Florence en qualité de peintre de cour[29] : comme l'a déjà amplement illustré Chiarini, cette nouvelle phase de l'activité artistique d'Onofri l'amène à être le principal diffuseur du courant « dughettien » en Toscane[30] jusqu'à sa mort, qui advient en 1712.

Ces caractéristiques fondamentales de la production artistique d'Onofri unissent clairement les dessins et les eaux-fortes de paysage imprimés à Rome par Domenico De' Rossi et lui-même, rassemblés en une unique série avec celles dérivées des peintures que le même Onofri réalisa dans le castello Theodoli di San Vito Romano. Dans ses écrits, déjà, Petrucci distingue les deux groupes d'œuvres présents dans la série et déclare que « les estampes originales de Crescenzio Onofri ont « toutes l'immédiateté des croquis réalisés à l'impromptu. La même composition est dans les autres un peu émaciée, à la manière de ses dessins originaux, presque comme s'ils étaient exécutés à la plume[31] ». En observant attentivement les estampes de paysage, on note qu'elles se fondent en effet sur les plans intermédiaires construits à partir des dessins et que les états successifs, dans certains cas, donnent lieu à une modification profonde des structures géométriques qui régissaient les compositions, comme dans *La Cascade* (ill. 14 et 15).

28. Il y a de très nombreuses publications sur l'influence de la poésie du Cavalier Marin sur les arts. Voir Francesco Guardiani (dir.) *The sense of Marino: literature, fine arts and music of the Italian Baroque*, New York, Legas 1994.

29. Onofri est mentionné pour la dernière fois comme habitant via Gregoriana à Rome à Pâques 1668. À la mort de sa mère en 1680, Crescenzio Onofri hérita de peintures dont des portraits de membres de la famille Médicis. Voir Bartoni, *op. cit.*, p. 11 et 490.

30. Chiarini, *op. cit.*, 1967, p. 30-40.

31. Petrucci, *op. cit.*, 1956, p. 106.



Ill. 13. C. Onofri, *Paysage boisé avec deux pêcheurs sur la rive d'une rivière*, coll. part.

Il est certain qu'Onofri pourrait avoir retravaillé sa plaque afin de trouver un effet qui le satisfasse. Mais, étant donné la radicalité de ces modifications, on peut émettre l'hypothèse d'une intervention du graveur, peut-être dans une tentative maladroite d'uniformiser le style de toutes les estampes.

Les eaux-fortes représentant l'histoire des dieux sont plus faibles en ce qui concerne le traitement des paysages et présentent, comme nous venons de le dire, des interventions d'une autre main que celle d'Onofri... mais sont néanmoins d'intérêt pour la sélection des sujets mythologiques tirées des pièces du château Theodoli de San Vito Romano.

Au bas des cinq eaux-fortes, qui ont pour protagonistes Apollon, Jupiter et Mercure, apparaît l'inscription « In aedibus Marchionis Caroli Theoduli Oppidi Sancti Viti pinxit et aere incidit Crescentius de Hunufrijs » : des recherches dans les archives, menées par Salinas récemment, nous



Ill. 14. C. Onofri, *La Cascade*, premier état.

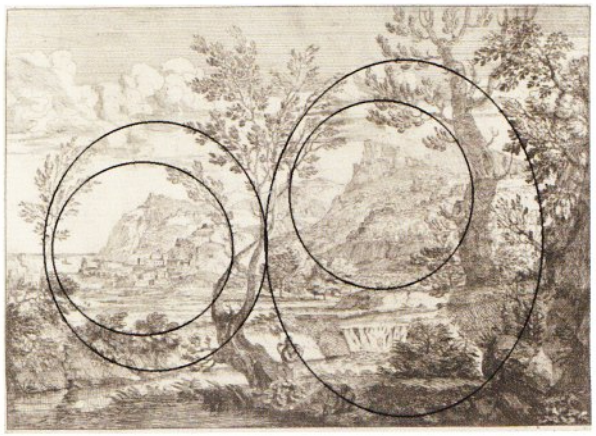


le satisfasse. Mais,
e intervention du
stampes.
e le traitement des
tre main que celle
es tirées des pièces

Mercure, apparaît
kit et aere incidit
récemment, nous

Ill. 14. C. Onofri, *La Cascade*, premier état.

Ill. 15. C. Onofri, *La Cascade*, second état.



apprennent que ces travaux furent réalisés par Onofri en 1667-1668, et les six salles du rez-de-chaussée qu'il décora furent dédiées respectivement à Saturne, Jupiter (ill. 16), Mars, Apollon, Mercure et Vénus[32]. On ne connaît pas précisément le programme iconographique, mais, en comparant le nom des salles et les sujets mythologiques représentés sur les estampes, il ne semble pas y avoir de correspondance exacte entre les deux entreprises. Il se peut que se soient passées plusieurs années entre la réalisation des peintures et celle des estampes, ce qui expliquerait une telle différence. Certains épisodes sont clairement identifiables, comme *Mercure transforme Battus en pierre*, tiré du second livre des Métamorphoses d'Ovide ou *Mars se venge d'Adonis*, épisode central du dix-huitième chant de *L'Adonis* du Cavalier Marin. En revanche, d'autres scènes sont difficiles à interpréter comme *Apollon et la nymphe qui conduit un lion* (ill. 17) : l'iconographie, assez rare, pourrait puiser dans les *Métamorphoses* de Giovanni Andrea dell'Anguillara, écrites en 1584 d'après celles d'Ovide, où l'on raconte qu'Apollon se transforma en lion pour « far d'acquisto alla figliuola di Macareo, Vergine votata, e sacrata a Diana ; che significa, che fa bisogno, che l'innamorato sia forte, & ardito come il Leone, se vuole violare la vergine amata, trovandola lontana dai pensieri amorosi »[33]. Une autre source pourrait être Pindare qui, dans la 9e Pythique raconte l'histoire de la nymphe Cyrène qu'Apollon voit dompter un lion et dont il tombe amoureux[34].

Ill. 16. C. Onofri, Salle de Jupiter, Castello Theodoli, San Vito Romano (1667-1668).



32. Francesco Solinas, « Politica familiare e storia artistica nella Roma del primo Seicento. Il caso dei Marchesi Theodoli, », *Storia dell'Arte*, nº 116/117, 2007, p. 139 et p. 161, note 37.

33. Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venise, 1563 (I ed. 1561), VI, f. 93 (www.iconos.it).

34. Enzo Mandruzzato, *Pindaro. Tutte le opere*, Milan, Bompiani 2010, vv. 26-70.



Ill. 17. C. Onofri, *Apollon et la nymphe conduisant le lion*, eau-forte.

L'estampe connue comme *Jupiter dans un paysage* (ill. 18) doit être dérivée de la salle des amours de Jupiter peints par Onofri pour le marquis Theodoli, donc ce serait un outil utile pour l'identification de notre sujet.

Au centre de la composition, haut dans le ciel, Jupiter, assis sur l'aigle, tient un foudre. Assis sur un rocher, le long d'un sentier qui suit un cours d'eau, un personnage féminin tient d'une main un serpent et de l'autre un bâton. Cette femme, vêtue d'amples draperies et coiffée d'une couronne, la poitrine découverte, pourrait être Latone, qui n'était pas une simple nymphe mais appartenait à la noble et antique souche des Titans. L'amour de Jupiter pour elle déchaîna la fureur d'Héra qui, pour se débarrasser de cette rivale, la poursuivit et chargea le terrible Python de la tuer.

Une autre lecture iconographique pourrait voir dans cette figure féminine Déméter, dont le serpent est un des symboles, déesse de la terre et sœur de Jupiter, avec qui elle eut une relation incestueuse[35].

Ill. 18. C. Onofri, *Jupiter dans un paysage*, eau-forte.



35. Pour approfondir sur les figures mythologiques sont il est question, voir Eric M. Moorman, Wilfried Uitterhoeve (éd. ital. par Elisa Tetamo), *Miti e personaggi del mondo classico*, Milan, Mondadori 1997, *ad vocem Demetra*, p. 276-279 ; *ad vocem* Latona, p. 444-456.

. Onofri, *Apollon et la conduisant le lion,*

e la salle des amours
pour l'identification

foudre. Assis sur un
'une main un serpent
ouronne, la poitrine
artenait à la noble et
d'Héra qui, pour se

er, dont le serpent est
n incestueuse[35].



d Uitterhoeve (éd. ital. par
6-279 ; *ad vocem* Latona,



Ill. 19. C. Onofri, *Mercure et l'homme montrant l'aigle de Jupiter*, eau-forte.

Il est plus difficile d'identifier le sujet de l'eau-forte connue sous le nom de *Un homme indique à Mercure l'aigle de Jupiter* (ill. 19), dans lequel Huber[36] propose de reconnaître l'histoire de Philémon et Baucis, tirée du huitième livre des *Métamorphoses* d'Ovide.
L'interprétation traditionnelle du sujet ne semble toutefois pas du tout convaincante puisque, selon le mythe, Mercure et Jupiter se manifestent tous deux sous forme humaine d'un couple de vieillards et qu'en outre, l'iconographie habituelle place la scène dans l'humble demeure de Philémon et Baucis.
L'eau-forte *Le Flûtiste*, dont l'unique épreuve connue du premier état est conservée à la BnF à Paris[37] (ill. 20), est peut-être la plus intéressante de la petite série réalisée par l'artiste. Il s'agit d'une estampe d'invention – on ne connaît pas d'équivalent à San Vito Romano. Dans la marge supérieure, on peut lire une dédicace au cardinal Lorenzo Raggi (Gênes 1615 – Ravenne 1687), suivie d'une inscription écrite de la main même d'Onofri : « Ad ogni parto per aver vita nei primi vagiti è bisognosa la luce; poiché da quella riceve l'aura e il respiro così questo primiero parto del mio / sterile ingegno per non morire nel suo natale ricorre ai RAGGI luminosi di V.Em^za che lo tolgano dall'ombre dell'Obligione e Gradisca / la sua generosa puerizia di questo che può chiamarsi aborro, ne si sdegni di alimentarlo con la sua protezione ed illustrarlo / col suo chiarissimo nome che godendo così una vita immortale inanimato il suo Genitore da tante grazie si sforza d'esser sempre / D. V. Em.^za Humiliss.^mo et Obligat.^mo Servo Crescentio Onofrij ».

36. Huber, *op. cit.*, 2231. Ovide, *Métamorphoses* (éd. Bernardini Marzolla), Milan, Einaudi, 2005, libro VIII, v. 618-724.

37. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, AA 2.



Ill. 20. C. Onofri, *Le Flûtiste*, eau-forte, premier état. Paris, BnF, AA-2 (Onofri).

La longue métaphore, avec un jeu de mots sur le nom du dédicataire, sonne comme une sorte de *captatio benevolentiae* afin d'obtenir la protection et une certaine notoriété grâce au cardinal Raggi qui fut un philosophe, un poète mais surtout un influent collectionneur et mécène[38].

Aucune référence aux peintures de San Vito Romano dans cette inscription mais l'expression « [...] questo primiero parto del mio sterile ingegno [...] » pourrait faire référence à l'estampe ci-dessous, peut-être la première d'Onofri qui, ainsi, la soumet à l'attention du cardinal, grand amateur d'art.

Raggi est élu cardinal par le pape Innocent X le 7 octobre 1647 et fut ordonné évêque de Palestrina en 1680 : ces informations biographiques datent donc l'estampe entre 1647 et 1680, c'est-à-dire qu'il s'agirait d'une édition précédant celle de Domenico De' Rossi.

Quand la série d'eaux-fortes est publiée en 1696, Onofri se trouvait déjà à Florence à la cour des Médicis depuis un moment, ce qui laisse à penser qu'il avait eu carte blanche pour la réalisation et la commercialisation de la série[39] : les douze estampes, outre qu'elles garantissaient une large diffusion de l'œuvre d'Onofri à San Vito Romano, devaient avoir une certaine fonction didactique dans la mesure où

38. Anne Rivoallan, « Entre Gênes et Rome : le cardinal Lorenzo Raggi, amateur éclairé et homme d'affaires averti », *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien*, nº 11, 2005 (2006), p. 42-79.

39. On peut supposer qu'il existe un rapport entre l'imprimerie des De' Rossi, à Rome, et Onofri. À ce propos, voir Anna Grelle Iusco, *Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Rome, Artemide Edizioni, 1996, p. 58.



Ill. 21. C. Onofri, *Le Flûtiste*, eau-forte, second état.

elles offraient aux artistes un répertoire et une méthode pour la représentation des paysages alors en vogue[40]. On connaît également un tirage tardif de la plaque citée ci-dessus, probablement posthume, demandé par l'éditeur Lorenzo Filippo De' Rossi (actif entre 1721 et 1738), qui la choisit comme frontispice de la série tout entière, avec l'inscription « VARIJ PROSPECTVS SYLVESTRES IN OPPIDO SANCTI VITI, ET IN AEDIBVS D. MARCHIONIS / CAROLI THEODOLI A CRESCENTIO DE HONVFRIJS COLORIBVS EXPRESSI, AC ETIAM / AERE INCISI » et une dédicace à Atanasio Clappini, abbé général des chanoines réguliers du Latran[41] (ill. 21).

Le rôle qui incomba aux éditeurs d'Onofri, d'abord Domenico puis Lorenzo Filippo De' Rossi est aujourd'hui difficile à reconstruire avec précision, mais ce que nous savons, c'est que les douze estampes publiées à Rome consacrent pour des siècles la renommée de Crescenzio Onofri, non seulement comme peintre mais aussi comme graveur spécialisé dans les paysages, c'est-à-dire, au fond, ce qu'il souhaitait en se tournant vers son protecteur le cardinal Lorenzo Raggi.

40. Salerno, *op. cit.*, vol. I, p. XXXVI.

41. À la mort d'Onofri la série est plusieurs fois rééditée. Voir Zeno Davoli, *La raccolta di stampe di Angelo Davoli*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2008, vol. VIII, p. 40.