

De Guerre et d'Amour

Les dessins de Charles et Joseph-François Parrocel

Charles Parrocel

Biographie

Charles Parrocel

(Paris, 1688 - Paris, 1752)

De cette dynastie de peintres avignonnais, Charles Parrocel et son père Joseph sont les seuls membres de la famille à avoir fait carrière à Paris. Né dans la Ville Lumière, Charles Parrocel est porté sur les fonts baptismaux le 8 mai 1688, deux jours après sa naissance, par son parrain le peintre Charles de La Fosse¹. Il perd son père prématurément à l'âge de seize ans après que ce dernier lui a inculqué les rudiments de la peinture. Charles poursuit brièvement son éducation chez son parrain, selon ses biographes Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville et Charles-Nicolas Cochin, avant de s'engager dans une division de dragons en 1705-1706². Après ce bref passage dans l'armée, et grâce à son observation de la vie militaire et du monde équestre, il se spécialise rapidement dans la peinture de batailles, comme son père avant lui. Il tente le concours du Grand prix sans succès en 1709, puis décide de partir à ses frais en Italie, en 1712. Rapidement, il est nommé pensionnaire à l'Académie de France à Rome entre 1713 et 1717, puis visite Venise avant de rentrer à Paris. À son retour d'Italie, où il était pensionné du roi, il est reçu académicien le 22 février 1721 sans morceau de réception « en considération de defunct Mr son père et de son mérite, dont Elle [l'Académie] conserve une estime singulière³ ». En 1721, Parrocel décide de commémorer l'événement politique, diplomatique et commercial de l'année : l'arrivée de l'ambassadeur turc Mehemet Effendi aux Tuileries, le 21 mars 1721⁴. C'est probablement l'un des premiers tableaux officiels de l'artiste que le surintendant des Bâtiments nommé en 1708, Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin (1665-1736), achète pour le roi. La toile sera ensuite présentée au concours que le duc d'Antin organisera en 1727 pour redynamiser la peinture française ; elle sera ensuite traduite en tapisserie⁵. Entre-temps, en 1723, la surintendance commande un *Portrait équestre de Louis XV* qui sera réalisé à quatre mains : Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) se concentrera sur la tête du roi ; Parrocel sur le cheval et le paysage de l'arrière-plan⁶.

Sa connaissance parfaite de l'anatomie équine, sans doute en partie grâce à son année de jeunesse passée dans la cavalerie, associée à une activité graphique abondante, l'amène à participer au grand projet éditorial de François Robichon de La Guérinière en 1733. Ce dernier publie son traité équestre, *École de cavalerie*⁷, et collabore avec Charles Parrocel qui va illustrer l'ouvrage et représenter ainsi différents airs de manège, l'occasion de faire valoir à nouveau sa passion pour les arts graphiques.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, Charles Parrocel fait partie des plus grands artistes de son temps et jouit d'une certaine célébrité : il participe à de nombreuses commandes officielles significatives aux côtés de peintres qui ont sans doute moins perdu leur notoriété au fil des siècles. Entre 1736 et 1745, il collabore ainsi à la commande royale des *Chasses exotiques de Louis XV* pour orner la Petite Galerie des petits appartements du roi, au château de Versailles, aux côtés de Jean-François de Troy (1679-1752), de Nicolas Lancret (1690-1743), de Jean-Baptiste Pater (1695-1736), de François Boucher (1703-1770) et de Carle Van Loo (1705-1765)⁸.

Après avoir été nommé conseiller à l'Académie en 1735, puis professeur le 30 octobre 1745⁹, il prend le titre de peintre officiel de batailles de Louis XV en 1745. Tel un reporter photographique sur les fronts de guerre, il est chargé de suivre les armées et de rapporter des comptes rendus visuels et graphiques au ministre et au roi aux côtés des ingénieurs géographes.

En marchant dans les pas du plus célèbre peintre de batailles de Louis XIV un siècle plus tôt, Adam Frans Van der Meulen, Charles Parrocel obtient aussi un logement de fonction aux Gobelins¹⁰ pour succéder à Jean-Baptiste Martin, dit Martin des Gobelins (1659-1735). Cette période de maturité sera très stimulante et prolifique pour Charles Parrocel, alors âgé de 57 ans. Sa place à l'hôtel des Gobelins lui permet de renforcer ses liens d'amitié avec les graveurs Jean Georges Wille (1715-1808) et Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), avec son biographe Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), son portraitiste Maurice-Quentin de La Tour¹¹ (1704-1788), Jean-Baptiste Massé (1687-1767) ou encore avec le sculpteur

Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). Il sera également proche du collectionneur Jean de Jullienne¹² (1686-1766) par l'intermédiaire de son oncle Jean Glucq (décédé en 1718), fondateur d'une manufacture de teinture dite « royale », mitoyenne de la manufacture royale de tapisserie des Gobelins.

La production artistique peinte de Charles Parrocel est riche à cette époque : les commandes officielles de la surintendance des Bâtiments affluent et Parrocel travaille ainsi pour le décor de la salle à manger du château de Fontainebleau, pour le château de la Muette ou encore pour celui de Choisy. Il travaille également pour des collectionneurs privés et expose au Salon de 1745 des tableaux et de grands dessins appartenant au comte de Caylus (1692-1765), à Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et à Jean de Jullienne précédemment cité. Il fournit aussi le duc de Luynes¹³ (1717-1771) qui fut sans doute proche de Parrocel par sa brillante et riche carrière militaire, et Antoine de Laroque (1672-1744), directeur du *Mercure de France*. Parrocel fit aussi commerce de sa production graphique auprès des plus grands collectionneurs de dessins du XVIII^e siècle, à l'instar de Pierre Crozat (1665-1740), d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) ou encore de l'ambassadeur de Suède en France, Carl Gustaf Tessin (1695-1770), dont treize dessins sont aujourd'hui conservés au Nationalmuseum de Stockholm¹⁴.

Au titre de peintre de batailles, il expose, au Salon de 1746, « Plufieurs Esquiffes deffinées au nombre de 10, repréfantans les Conquêtes du Roy en Flandre¹⁵ » dont les toiles correspondantes devaient orner la galerie de Choisy. Au vu du grand âge de Charles Parrocel, seule la bataille de Lawfeld du 2 juillet 1747 fut réalisée¹⁶.

En 1751, se voyant affaibli par l'âge, il propose à l'Académie « un aspirant peintre d'Histoire¹⁷ » pour lui succéder. C'est son collaborateur Pierre Lenfant (1704-1787) qui le remplace, notamment pour le projet des conquêtes en Flandre. Âgé de 64 ans, Charles Parrocel décède le 25 mai 1752 dans l'hôtel des Gobelins et est enterré à Saint-Hippolyte, selon ses volontés testamentaires¹⁸.

1. C. Gustin Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*, Paris, Faton, 2006, I, p. 89.
2. A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce*, Paris, de Bure l'aîné, 1745-1752, rééd. 1762, Genève, reprint 1972, IV., p. 430.
3. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1648-1793, éd. par A. de Montaiglon, Paris, J. Baur, 1875-1892, IV, p. 310.
4. Inv. MV 2215. Voir C. Constans, *Les Peintures : musée national du Château de Versailles*, cat. exp., musée national du Château, Versailles, 1995, II, n° 3936, ill.
5. M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours : 1600-1900*, Paris, Hachette, 1903-1923, III, p. 315.
6. Inv. MV 3749. Voir C. Constans, *Les Peintures : musée national du Château de Versailles*, cat. exp., musée national du château, Versailles, 1995, II, n° 5063, ill.
7. F. Robichon de La Guérinière, *École de cavalerie contenant la connoissance, l'instruction et la conservation du cheval, avec figures en taille douce / Par M. de La Guérinière*, Paris, rue Saint-Jacques. De l'imprimerie de Jacques Collombat, premier imprimeur ordinaire du Roi, MDCCXXXIII, 1733.
8. *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1995, n° 4 et n° 26, ill.
9. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, éd. par A. de Montaiglon, Paris J. Baur, 1675-1892, VI, p. 17.
10. AN, MC ET/XCI/822.
11. Musée Lécuyer, Saint-Quentin, inv. LT 23.
12. I. Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 73.
13. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1745, pp. 22-33, n° 49-72.
14. P. Bjurström, *French Drawings. Eighteenth Century*, Stockholm, Nationalmuseum, 1982, n° 1097-1118.
15. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1745, p. 13, n° 54.
16. Inv. MV 213. Voir C. Constans, *Les Peintures : musée national du Château de Versailles*, cat. exp., musée national du Château, Versailles, 1995, n° 3941, ill.
17. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, éd. par A. de Montaiglon, Paris J. Baur, 1675-1892, VI, p. 317.
18. Vie anonyme, manuscrit, p. 7, et AN, MC ET/CXXII/684.

Charles Parrocel

Portfolio

Provenance

Comte A. Doria

(selon une étiquette avec son numéro associé « 584 », au verso du cadre) ;
puis par descendance ;

Vente, Christie's, Paris, 27 mars 2019,
lot 67 ;

Collection particulière, France

Virtuose de l'utilisation de la sanguine et de la technique dite aux « trois crayons » en France dans la première moitié du XVIII^e siècle, Charles Parrocel réalise quantité d'études de têtes d'homme au tricorne. Comme la plupart de ses dessins, les feuilles ne sont pas préparatoires à des tableaux, mais ressemblent davantage à des études d'après le modèle vivant, croquées sur le vif ou réalisées de mémoire dans sa jeunesse, après son année de formation dans le régiment de cavalerie. De physionomie légèrement différente, mais exécutée dans le même esprit, une autre *Tête de soldat au tricorne vue de face*, de l'ancienne collection du comte de Tessin, où le modèle paraît plus joufflu et la moustache plus bouclée, est conservée au Nationalmuseum de Stockholm¹.

Stylistiquement, le dessin est encore plus proche d'une *Tête de soldat vue de dos* au Rijksmuseum, toujours coiffée d'un tricorne, de plus petit format que la présente feuille, où toute l'attention est portée sur la chevelure et le catogan,

réalisés avec une grande précision².

La présence de la craie blanche est beaucoup plus marquée dans le dessin du Rijksmuseum tandis que, dans le dessin présenté ici, la sanguine domine. Charles Parrocel aime travailler par série et ses choix iconographiques sont souvent récurrents. Provenant de l'ancienne collection de Jules Hédou, une autre version assez comparable à la présente étude est conservée à la bibliothèque municipale de Rouen. La monochromie de la sanguine y traduit un visage plus doux et moins vif³. Pierre Rosenberg, lors de l'exposition du legs Hédou à Rouen en 1970, date ce corpus de têtes d'homme au tricorne des années de jeunesse de Charles Parrocel, entre 1721 et 1732⁴.

1. Inv. NM 2900/1863. Voir P. Bjurström, *French Drawings. Eighteenth Century*, Stockholm, Nationalmuseum, 1982, n° 1097, ill.

2. Inv. RP-T-1967-42. Voir *De Watteau à Ingres. Dessins français du XVIII^e siècle du Rijksmuseum Amsterdam*, cat. exp., Paris, Fondation Custodia, 2003, n° 44, ill.

3. Inv. 1970.38. Voir *Trésors de l'ombre. Chefs-d'œuvre du dessin français du XVIII^e siècle. Collections de la ville de Rouen*, cat. exp., Rouen, musée des Beaux-Arts, 2013, n° 103, ill.

4. *Choix de dessins anciens*, cat. exp., Rouen, musée des Beaux-Arts, 1970, sous le n° 38.



Charles Parrocel (1688-1752)

Tête de soldat au tricorne

Pierre noire, sanguine,
fusain, craie blanche

245 × 298 mm

Monogrammé en bas à droite : « C.P. »



Charles Parrocel (1688-1752)

Deux études de soldat

debout en armure

Sanguine

440 × 290 mm

Signé et daté en bas

à gauche : « C. Parrocel f. 1718 »

Daté et signé en bas

à droite : « 1718 C. Parrocel f. »

Provenance

Jean-Denis Lempereur (1701-1779),
Paris (Lugt 1740) ;

Sa vente, Paris, 24 mai 1773, lot 643

(« Deux beaux dessins à la sanguine,

représentant chacun un officier

en cuirasse, l'un desquels a le bras

en raccourci ; on voit sur les seconds

plans plusieurs soldats assis ») ;

Galerie Aaron, Paris, 2004 ;

Collection particulière, France

Désireux de connaître les détails de la vie militaire, Charles Parrocel s'engage dans la cavalerie en 1705, pendant ses années de formation. C'est en partie de cette expérience qu'il s'inspire pour ses représentations de soldats tout au long de sa carrière. Ces deux grandes sanguines en sont un parfait exemple. Parrocel maîtrise à la perfection l'utilisation de la sanguine avec des accents nerveux et des traits appuyés, d'une grande puissance. Il excelle également dans la représentation des corps : les raccourcis des bras des soldats montrant une scène de l'arrière-plan sont particulièrement bien maîtrisés. En tout point, cette paire de soldats au repos est comparable à la grande sanguine conservée dans la collection américaine de Jeffrey E. Horvitz où l'on retrouve la même palissade ondulée derrière le soldat principal¹.

À l'instar des deux présents dessins, celui de la collection Horvitz a également appartenu à Jean-Denis Lempereur. En 1773, lors de la vente de la collection de ce joaillier professionnel, échevin de Paris, graveur puis collectionneur, et aussi grand amateur de dessins de Charles Parrocel, vingt-trois lots de l'artiste furent présentés aux enchères, les deux présents constituant le premier lot de la série.

Il est fort probable que le marchand de diamants ait acquis ses dessins directement auprès de Charles Parrocel : les deux hommes fréquentaient le même cercle artistique et amical et notamment Jean Georges Wille, ami et graveur de Parrocel, Charles-Nicolas Cochin, son biographe, ou encore Maurice-Quentin de La Tour à qui l'on doit un sensible portrait de l'artiste au pastel, réalisé en 1743 et conservé au musée Antoine-Lécuyer à Saint-Quentin².

1. Inv. D-F-427. Voir *Mastery* © *Elegance. Two Centuries of French Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, cat. exp., Cambridge, Harvard University Art Museums, et al., 1998-2000, n° 39, ill.

2. Inv. 1849. Pour les relations amicales de Parrocel, voir H. Rihal, *Charles Parrocel (1688-1752). Nouvelles perspectives de recherches*, mémoire inédit de DEA, sous la dir. de C. Michel, Université de Paris X, 2003, I., p. 45.



Charles Parrocel (1688-1752)

Choc de cavalerie

Plume et encre brune, lavis gris

92 x 246 mm

Inscription en bas à droite :

« parrocel fecit »

Provenance

Vente, Millon, Paris,

27 octobre 2017, lot 14 ;

Collection particulière, Paris

L'écriture graphique de cette feuille est identique à de nombreux chocs de cavalerie de Charles Parrocel à la plume et à l'encre brune, rapidement rehaussés de touches de lavis gris pour marquer les volumes et les accents de lumière. Le trait est vif, court et très rond, les contours sont allusifs, demandant ainsi une très grande maîtrise du trait. Cette liberté d'écriture, typique de la période de maturité de Charles Parrocel, date très probablement des années 1740. Plusieurs exemples de scènes de batailles ou combats de cavalerie comparables sont conservés au musée de Darmstadt¹ et au Nationalmuseum de Stockholm².

1. Inv. HZ 42 et inv. HZ 43. Voir D. Cordellier, P. Rosenberg, P. Märker, *Dessins français du musée de Darmstadt, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2007, nos 356-357, ill.

2. Inv. THC 5215, inv. THC 5216 et inv. THC 5219. Voir P. Bjurström, *French Drawings. Eighteenth Century*, Stockholm, Nationalmuseum, 1982, nos 1111-1112-1115.

Charles Parrocel (1688-1752)

Cavalier au manège

Sanguine

330 × 260 mm



© Hémocque

Provenance

Philippe Burty (1830-1890), Paris ;
Charles-Philippe, marquis de
Chennevières (1820-1899), Paris,
(Lugt 2073) ;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 5-6 mai
1898, lot 135 (125 francs à Morgand) ;
Collection particulière, Paris.

Bibliographie

P. de Chennevières, 'Une collection
de dessins d'artistes français, XIX,'
L'Artiste, mars 1897, p. 182.
L.-A. Prat, L. Lhinares, *La collection
Chennevières, quatre siècles de dessins
français*, Paris, 2007, p. 498, n° 1089
(localisation inconnue).

Ce cavalier à cheval, au trot, effectuant
un mouvement de dressage, *La Piaffe*,
entre deux piliers, illustre un autre
plan de l'activité artistique de Charles
Parrocel : les dessins d'illustration.
En 1733, il réalise dix-huit illustrations
pour l'*École de cavalerie* de François
Robichon de la Guerinière¹, cette bible
équestre qui révolutionne l'équitation
des temps modernes en France et en
Europe. Si l'ouvrage se découpe en

trois grandes parties : la connaissance,
l'instruction et la conservation du
cheval, Robichon de la Guerinière
y ajoute six portraits équestres de
personnalités renommées, dont le
Marquis de Kraut, lesquels portraits se
rapprochent fortement de la présente
sanguine. Les gravures de l'ouvrage
sont notamment réalisées par Charles
Parrocel lui-même, pour une petite
partie d'entre eux, et par les graveurs
Jacques-Philippe Lebas (1707-1783),
Louis Desplaces (1682-1739) ou encore
Laurent Cars (1699-1771) pour le
*Marquis de Kraut*². Entre le présent
dessin et le portrait du Marquis de
Kraut, non seulement les positions
du cheval et du cavalier sont similaires,
mais également l'arrière-plan, qui
présente plusieurs similitudes, dont les
bases des larges colonnes et les piliers
du manège, surmontés d'une boule.
Aujourd'hui, environ une vingtaine
de dessins, à mettre en rapport avec
ce projet, sont répertoriés³. Ici, malgré
la rapidité du trait, le dessin est d'une
grande maîtrise : le mouvement du
cheval est précis et gracieux et
le cavalier noblement campé sur sa

monture. Il n'est pas directement
préparatoire à une gravure du manuel
équestre, ce qui est également le cas
pour plusieurs autres dessins d'étude
précédemment cités.

Cette sanguine a appartenu au marquis
de Chennevières (1820-1899), grand
historien de l'art et directeur des
Beaux-Arts de France qui possédait
quatre œuvres sur papier de Charles
Parrocel⁴ et dont la collection de dessins
français ne comptait pas moins de trois
mille six cents feuilles françaises du XVI^e
au XIX^e siècle.

1. F. Robichon de la Guerinière, *École de
cavalerie contenant la connoissance, l'instruction
et la conservation du cheval, avec des figures en
taille douce/ Par M. de La Guerinière*, Paris,
rue Saint-Jacques, De l'imprimerie de Jacques
Collombat, premier imprimeur ordinaire du
Roi, 1733.

2. Ibid., p. 114.

3. H. Rihl, *Charles Parrocel (1688-1752),
Nouvelles pistes de recherches*, mémoire inédit
de DEA, sous la dir. de C. Michel, Université
de Paris X, 2003, II, n° 105-116.

4. Prat, Lhinares, *op. cit.*, n° 1088-1091.

Charles Parrocel (1688-1752)
**Homme attaché à une potence
et entouré de figures**
Sanguine
174 × 139 mm
Monogrammé et daté en bas
au centre : « CP. 35 »



Provenance
Vente, Christie's, Paris, 27 mars 2003,
lot 185 ;
Collection particulière, France

Ce dessin est l'une des rares sanguines de Charles Parrocel à être monogrammées et surtout datées 1735, année où il devient conseiller à l'Académie royale de peinture et de sculpture, avant d'obtenir le poste de professeur. C'est également une période très féconde pour l'artiste, qui se voit confier, aux côtés de Jean-François de Troy (1679-1752), de Nicolas Lancret (1690-1743), de Jean-Baptiste Pater (1695-1736), de François Boucher (1703-1770) et de Carle Van Loo (1705-1765), la décoration de la Petite Galerie des petits appartements de Louis XV à Versailles sur le thème des *Chasses exotiques de Louis XV*. De Parrocel, les réalisations d'une *Chasse à l'éléphant* et d'une *Chasse au taureau sauvage*

seront livrées entre 1736 et 1738. Elles sont aujourd'hui conservées au musée de Picardie d'Amiens¹.

Comme dans les autres études de soldats à la sanguine de cette exposition, le trait est rapide, esquissé, et la craie est densément appliquée, presque écrasée pour représenter les ombres. Là encore, il s'agit bien d'une scène de la vie militaire sans doute croquée sur le vif : un prisonnier ligoté s'apprête à être fusillé, tandis qu'une armée de soldats alignés est ébauchée à l'arrière-plan.

1. Inv. 2088. Voir *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1995, n° 4 et n° 26, ill.



Charles Parrocel (1688-1752)
Étude de trois cavaliers en buste
 Sanguine et craie blanche
 sur papier beige
 239 × 403 mm
 Inscription en bas à gauche :
 « Wauwerman 1679 »

Provenance
 William Bateson (1861-1926),
 Londres (Lugt 2604a) ;
 Alfred Normand (1910-1993),
 Paris (Lugt 153c) ;
 Vente, Christie's, Paris,
 24 mars 2021, lot 29 ;
 Den Otter Fine Art,
 Rotterdam

Si cette feuille a pu être confondue, comme l'indique l'inscription, avec l'œuvre graphique de l'artiste hollandais Philips Wouwerman (1619-1668), elle revient sans aucun doute à Charles Parrocel. L'utilisation de la sanguine, rehaussée de subtiles touches de craie blanche, bien que celle-ci soit rare chez l'artiste, se retrouve dans une *Étude de tête d'homme* exposée au musée des Beaux-Arts de Marseille¹, de facture assez proche notamment dans la précision des détails, ce qui est assez rare dans l'œuvre graphique de Parrocel. L'*Étude de tête* marseillaise est préparatoire à l'un des personnages de sa *Chasse à l'éléphant*, commande royale pour la Petite Galerie des petits appartements de Louis XV à Versailles et aujourd'hui conservée au musée de Picardie d'Amiens².

La précision des détails de ce cavalier en buste vu sous trois angles différents pourrait indiquer qu'il s'agit d'un dessin préparatoire à un tableau, à l'image de la *tête d'homme* mentionnée précédemment. Mais le corpus des tableaux connus de Charles Parrocel est limité en l'état actuel des recherches, hormis les commandes royales assez peu nombreuses, contrairement à ses dessins qui se comptent par centaines³.

1. Inv. 1990.1.1. Voir *L'Art et la Manière. Dessins français du XVIII^e siècle des musées de Marseille*, cat. exp., Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 2018-2019, n° 11, ill.

2. Inv. 2088. Voir *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1995, n° 4, ill.

3. J.-C. Schuman, *Charles Parrocel (1699-1752)*, thèse de doctorat de philosophie inédite, PhD, Université de Washington, 1979 ; H. Rihal, *Charles Parrocel (1688-1752)*. Nouvelles perspectives de recherches, mémoire inédit de DEA, sous la dir. de C. Michel, Université de Paris X, 2003

Charles Parrocel (1688-1752)
Scène de taverne
Sanguine, traces de pierre noire
334 × 508 mm

Provenance
Vente, Ader Nordmann, Paris,
24 mars 2023, lot 30 ;
Galerie Nathalie Motte Masselink, Paris

Comme son père Joseph (1646-1704) dont il reçoit une très brève formation dès son plus jeune âge, Charles Parrocel se spécialise dès le début de sa carrière dans les chocs de cavalerie, le monde équestre, la représentation des sièges de ville et, par extension, dans les scènes de la vie quotidienne des soldats au repos dans les campements militaires. Ces dernières deviennent l'un de ses thèmes de prédilection dans son œuvre dessiné et il réalise ainsi une série de douze sanguines gravées en sens inverse, par Jean Georges Wille, intitulées *Reîtres et lansquenets*¹, similaires au présent dessin. De nombreux points communs se retrouvent dans les dessins de cette série, à savoir les soldats casqués, en armures et attablés, un chien au premier plan à la tête très anguleuse et le détail de la suspension lumineuse.

Trois autres sanguines conservées à l'École nationale supérieure des beaux-arts², au Städelches Kunstinstitut de Francfort³ et dans la collection américaine de Jeffrey E. Horvitz⁴, de style et d'iconographie comparables, s'ajoutent à ce corpus de scènes de taverne d'une grande force d'expression, privilégiant la composition d'ensemble plutôt que les détails, avec vigueur, rapidité et assurance.

Ces œuvres font partie de la période de maturité de l'artiste, tout comme la série des gravures de Jean Georges Wille, publiée en 1753, soit un an après la mort du peintre. Les quelques mots de Charles-Nicolas Cochin décrivant la technique graphique de Parrocel s'appliquent parfaitement au présent dessin : « Les dessins, en général peu finis, et par conséquent peu attrayants pour ceux qui n'ont qu'une connaissance faible dans les arts, font l'admiration des gens de goût par le feu, l'esprit et la sûreté qui y brillent. [...] Ils sont dessinés carrément et même un peu outrés à cet égard. S'il s'y trouve des incorrections, ce sont (si j'ose m'exprimer ainsi) des incorrections savantes produites par l'ardeur de marquer sensiblement des vérités et des beautés de la nature, qu'on ressent vivement et qu'on exprime avec excès⁵. »

1. C. Le Blanc, *Catalogue de l'œuvre de Jean Georges Wille*, Leipzig, Rudolphe Weigel, 1847, nos 74-85. La planche la plus proche du présent dessin s'intitule *Quatre lansquenets jouant aux dés autour d'une table* (Londres, British Museum, inv. 1868, 0822.1067).
2. *Soldats jouant dans une taverne*, inv. P.M. 2349. Voir *Paris-Avignon*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007-2008, n° 19, ill.
3. *Soldats buvant devant une auberge*, inv. 1239. Voir *Französische, Zeichnungen im Städelchen Kunstinstitut, 1550 bis 1800*, cat. exp., Francfort, Städelches Kunstinstitut, 1986, p. 82, n° 62, ill.
4. *Soldats jouant aux cartes entourés de personnages*, inv. D-F-223. Voir *Mastery & Elegance. Two Centuries of French Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, cat. exp., Cambridge, Harvard University Art Museums, et al., 1998-2000, p. 180, fig. 1.
5. C.-N. Cochin, « Essai sur la vie de M. Charles Parrocel, peintre de batailles », dans L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaignon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, II, p. 422.





Charles Parrocel (1688-1752)

Scène pastorale

Plume et encre brune, lavis brun

290 × 220 mm

Monogrammé et signé en bas

à gauche : « CP/CParrocel »

Provenance

Vente, Tajan, Paris, 5 novembre 2014, lot 53 ;

Collection particulière, Paris (L. 3430)

Plus originale dans l'œuvre dessiné de Charles Parrocel, par son sujet iconographique, cette vigoureuse et rapide scène pastorale à la plume et au lavis n'en est pas moins typique par sa technique graphique. Antoine-Joseph

Dezallier d'Argenville et Charles-Nicolas Cochin, les deux biographes contemporains de l'artiste, s'attardent longuement sur cette rapidité du trait, qui fait tout le génie de Parrocel dessinateur : « ses dessins sont en général peu finis, [...] ordinairement arrêtés par un trait de plume, avec un lavis léger à l'encre de Chine ou au bistre¹ » et « son feu dans la composition n'est pas moindre² ». Nous pouvons mentionner deux autres *Scènes pastorales avec paysans et moutons*, d'une facture similaire, qui proviennent de l'ancienne collection de Carl Gustaf Tessin et qui sont aujourd'hui conservées au Nationalmuseum de Stockholm³, ainsi qu'un *Couple de paysans avec leurs moutons* de l'ancienne collection Baderou (1910-1991), œuvre aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen⁴.

1. A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce*, Paris, de Bure l'aîné, 1745-1752, rééd. 1762, Genève, reprint 1972, IV, p. 432.

2. C.-N. Cochin, « Essai sur la vie de M. Charles Parrocel, peintre de batailles », dans L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, II, p. 422.

3. Inv. 2893/1863 ; 2894/1863. Voir P. Bjurström, *French Drawings. Eighteenth Century*, Stockholm, Nationalmuseum, 1982, nos 1106-1107, ill.

4. Inv. 975-4-667.

5. Inv. 1991.4.1. Voir *L'Art et la Manière. Dessins français du XVIII^e siècle des musées de Marseille*, cat. exp., Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2018, n° 13, ill.

6. Inv. 32225. Voir J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys au cabinet des Dessins du musée du Louvre*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987, II, p. 527.

Les longs rayons du soleil qui traversent verticalement la composition à travers les nuages sont récurrents dans l'œuvre graphique de Parrocel et se retrouvent notamment dans une *Bataille* à la sanguine conservée au musée des Beaux-Arts de Marseille⁵ et une *Scène pastorale*, de même facture que le présent dessin, conservée au musée du Louvre, issue de la collection Saint-Morys (1743-1795)⁶.

Ce dessin, comme la majeure partie de ceux présentés dans cette exposition, n'est pas préparatoire à un tableau, mais réalisé de manière autonome, telle une partie d'un répertoire de modèles, un entraînement et une source d'inspiration. Rares sont les dessins signés de Charles Parrocel, mais celui-ci porte son monogramme typique où il enlace avec rapidité et assurance ses deux initiales.



Charles Parrocel (1688-1752)

**Siège d'une ville fortifiée,
probablement Audenarde**

Lavis gris et aquarelle sur une base
de contre-épreuve à la pierre noire
et sanguine

200 × 545 mm

Annoté en haut à gauche :
« inondations »

Provenance

Nicos Dhikeos (L. 3529), Paris ;
Galerie de Bayser, Paris ;
Collection particulière (L. 3430), Paris

1. Inv. RF. 1938-68

Charles Parrocel est nommé peintre de batailles de Louis XV en 1745, en parallèle de son activité de professeur à l'Académie. Dans le cadre de ses fonctions officielles, il se voit confier la mission d'illustrer les campagnes en Flandres du roi Louis XV et exécute plusieurs sièges de ville. Malgré la topographie du lieu représenté ici, avec ses fortifications Vauban à l'arrière-plan, il n'est pas aisé de l'identifier. Ce dessin fait écho au tableau représentant le *Siège d'Audenarde* en juillet 1745', conservé au musée du Louvre et probablement réalisé en collaboration avec Pierre Lenfant (1704-1787) au moment où Charles Parrocel est affaibli par des problèmes de santé avant de décéder en 1752. Dans ce tableau, la topographie de la ville à l'arrière-plan se rapproche fortement de celle du présent dessin avec notamment un large plan d'eau devant les fortifications. Le topos des scènes de siège de ville est repris, toujours sur le même modèle : une ville et ses fortifications apparaissent à l'arrière-plan tandis que les acteurs principaux de la scène – des cavaliers, dont le roi et ses principaux officiers – sont placés en figures repoussoirs au premier plan, ici à gauche. Si l'on considère que ce dessin est probablement à mettre en relation avec un tableau perdu, l'utilisation de la contre-épreuve retravaillée et colorée à l'aquarelle permet à l'artiste de tester dans le présent dessin la meilleure composition possible : les figures repoussoirs doivent-elles se situer à droite ou à gauche ?

Détail intéressant, l'annotation « inondations » qui se trouve au second plan du dessin, devant les fortifications, nous indique que Charles Parrocel a très certainement accompagné des convois militaires sur les champs de bataille aux côtés des ingénieurs géographes afin de retranscrire avec la plus grande véracité possible les actions militaires en Flandres, annotant ses croquis sur le vif.



Charles Parrocel (1688-1752)
**Scène de bataille panoramique
avec cavaliers orientaux**
Sanguine, sur quatre feuilles
de papier jointes
496 × 1322 mm
Signé en bas à droite : « C. Parrocel »

Provenance
Vente, M^{re} Laurin, Guillox, Buffetaud
et Tailleur, Paris, 25 mars 1982, lot 22 ;
Collection particulière,
Grande-Bretagne ;
Vente, Christie's, Londres,
4 juillet 2023, lot 62 ;
Galerie Nathalie Motte Masselink, Paris

Bibliographie
H. Rihal, *Charles Parrocel (1688-1752).
Nouvelles perspectives de recherches*,
mémoire inédit de DEA, sous la
dir. de C. Michel, Université de Paris X,
2003, II, n° 45, ill.

Rare par sa taille exceptionnelle –
plus d'un mètre trente de longueur –,
cette scène de bataille à la sanguine,
réalisée sur quatre feuilles de papier
jointes, est typique des chocs de
cavalerie de Charles Parrocel opposant
souvent des cavaliers orientaux
contre des Européens. Ces cavaliers
enturbannés, dont la présence
atteste de l'enthousiasme pour les
turqueries dans la première moitié
du XVIII^e siècle en France, font
également écho aux *Chasses exotiques
de Louis XV* pour le château de
Versailles, commande royale à laquelle
Charles Parrocel participa en 1745.

Ce format panoramique cher à l'artiste
se retrouve dans plusieurs batailles de
cette envergure dont celle conservée
au musée des Beaux-Arts de Marseille¹
qui ne mesure pas moins de deux
mètres trente de longueur – la plus
grande connue à ce jour – et celle
du Nationalmuseum de Stockholm²,
également à la sanguine, et de
dimensions similaires à la présente,
au centimètre près.

Au Salon de 1745³, Parrocel expose
deux chasses exotiques sur papier,
de format panoramique et d'une
grande vivacité à l'image de la présente
sanguine : *L'Europe sous l'emblème
d'une chasse au sanglier* et *L'Afrique
sous l'emblème d'une chasse au lion*.
Chacune, de plus d'un mètre de large,
est montée et encadrée sous verre.

À l'instar de ces deux dessins exposés
au Salon, la présente bataille a sans
doute été créée telle une œuvre d'art
à part entière – et non comme une

esquisse préparatoire à un tableau –,
elle n'est donc rattachée à aucune
peinture du corpus de Charles Parrocel.

Malgré la rapidité d'exécution et
la nervosité du trait de sanguine,
la composition est ambitieuse, soignée,
et la mise en page parfaitement bien
proportionnée et équilibrée. La fougue
et le chaos des corps entremêlés,
surmontés de fumée sur la droite,
s'opposent au vide entourant le
trompettiste à cheval sur la gauche
qui semble sonner l'arrêt du combat.
Tout le génie graphique de Charles
Parrocel s'exprime ici où « le feu
de l'imagination », selon l'expression
de Dezallier d'Argenville, prend tout
son sens.

1. Inv. 1991.4.1. Voir *L'Art et la Manière.
Dessins français du XVIII^e siècle des musées
de Marseille*, cat. exp., Cinisello Balsamo,
SilvanaEditoriale, 2018, n° 12, ill.

2. Inv. 2896/1863. Voir P. Bjurström,
French Drawings. Eighteenth Century,
Stockholm, Nationalmuseum, 1982,
n° 1104, ill.

3. *Collection des livrets des anciennes expositions
depuis 1673 jusqu'en 1800. Exposition de 1745*,
Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869-1872,
XI, p. 22, n° 56-57.

Joseph-François Parrocel

Biographie

Joseph-François Parrocel, alias Pierre-Ignace (Avignon, 1704 - Paris, 1781)

L'identité de l'artiste a longtemps interrogé les historiens. Mentionné, dans ses actes de baptême et de décès, sous le seul prénom de Joseph-François, il fut, sa vie durant, également enregistré sous celui de Pierre-Ignace¹. Ce double prénom qu'il associa, combina ou substitua indifféremment au sien semble emprunté à un frère homonyme supposé mort en bas âge². À moins qu'il ne fasse référence à celui de son père, Pierre, couplé à celui de son parrain, un certain Ignace Cimoron. Ces différentes appellations – et leurs déclinaisons en Joseph-Ignace, Pierre-Joseph, Pierre ou Joseph... – semèrent la confusion au point que l'on en vint à distinguer deux artistes autonomes : Pierre-Ignace et Joseph-François³. De nombreux documents d'archives sont venus depuis confirmer qu'il s'agissait d'une seule et même personne⁴. Aussi Jean-François Méjanès proposa, en 1997, d'intégrer le prénom d'Ignace à celui de Joseph-François, pour en faire Joseph-Ignace-François⁵. Olivier Michel préféra, quant à lui, réunir l'ensemble des prénoms pour finalement le dénommer Joseph-François-Pierre-Ignace⁶.

Quoi qu'il en soit, c'est sous le nom de Joseph-François Parrocel qu'il fut, le 3 décembre 1704, porté sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Agricol d'Avignon. Fils du peintre Pierre Parrocel et dernier rejeton d'une lignée d'artistes, l'enfant disposait de solides atouts pour suivre le même chemin...

On ignore tout concernant son apprentissage, hormis qu'il acquit les premiers rudiments du métier dans l'atelier paternel. L'enseignement qu'il reçut mêlait, selon toute vraisemblance, les exercices d'après l'antique et l'étude des maîtres modernes, selon un cursus déjà éprouvé outre-monts par son maître⁷. Un voyage à Rome compléta, en 1717, sa formation. Pierre, accompagné de son neveu Étienne, lui servit en la circonstance de mentor⁸.

Après une longue éclipse, nous retrouvons sa trace à l'Académie royale de Paris. Il s'y distingua, en 1731 et en 1732, comme lauréat d'un deuxième grand prix de Rome⁹. Cette même

année 1732 le voit aussi convoler avec Marguerite-Françoise Lemarchand, fille de François Lemarchand, intendant de l'abbaye de Montmartre¹⁰. De cette union naquit, le 3 décembre 1733, une petite Marguerite-Françoise Pallas¹¹. Quelles furent, durant ces années parisiennes, les ressources et occupations du peintre ? Une note marginale des frères Parfaict, datée de 1734, suggère qu'il travailla pour le spectacle¹². Il y est notamment question d'un décor d'opéra réalisé sous la férule de Giovanni Servandoni. Pour autant, les revenus du jeune père de famille semblent difficilement assurés, l'obligeant à solliciter plusieurs fois le secours financier de son père¹³.

Cette première étape dans la capitale fut suivie d'un séjour à Rome en qualité de pensionnaire à l'Académie de France. C'est ainsi qu'il reçut, le 9 octobre 1735, son « brevet d'élève peintre » pour la Ville éternelle et, le 18 février de l'année suivante, 200 livres pour ses frais de voyage¹⁴. Le 20 juillet 1736, Vleughels informait le duc d'Antin de l'arrivée de Parrocel à Rome : « Nous avons ici Parrocel, qui paraît promettre beaucoup, il a du génie, et si V.G. le veut bien permettre, je lui donnerai à faire un tableau d'invention, où il mettra tous ses soins¹⁵. » On retient de son activité dans la cité papale quelques copies d'après les maîtres (la galerie des Carrache au palais Farnèse, *La Chasse de Diane* de Domenico Zampieri), et de nombreuses gravures d'inspiration populaire. Sa production fut aussi plus ambitieuse. On oublie, trop souvent, le rôle essentiel qu'il joua dans la réalisation des grands décors conçus pour la fête de la *Chinea* (l'une des principales cérémonies civiles de Rome). Il se chargea des dessins et reproduisit, par la gravure, sous le nom de *Pietro Parrocel*, les *maschine* de juin 1738, 1739 et de septembre 1740.

Ses talents s'exercèrent, à partir de l'automne 1740, au service du cardinal de Rohan et de l'évêché de Strasbourg. On le découvre alors occupé à la décoration du palais épiscopal, avant que les chanoines de la cathédrale ne l'emploient à leur tour pour deux tableaux d'autel¹⁶. Sa production strasbourgeoise compte aussi une série de petits dessins qui, gravés par Jean Striedbeck (1707-1772), illustrèrent le *Ritualetto argentinense* (Strasbourg, 1742)¹⁷. Éloigné de sa femme et des siens, l'artiste

se lia, dans la même ville, avec Christine Hallé (Hochfeld, 1712 - Paris, 1785) dont il eut une petite fille – Marguerite-Ursule Parrocel¹⁸ –, baptisée le 7 août 1742.

Au cours de l'année 1744, nous le suivons à Lyon. Il est alors père d'une petite Marie, née sur place le 24 décembre¹⁹. La mère – Christine Hallé – est cette fois mentionnée sous le nom de Christine-Edwige Ally. Cette étape fut suivie l'année suivante par un séjour à Avignon. Le couple y baptisa, le 12 décembre 1745, leur troisième fille, Thérèse²⁰.

L'intermède avignonnais fut de courte durée. Le décès, à l'automne 1746, de Marguerite-Françoise Lemarchand – épouse légitime du peintre – requit sa présence à Paris, carrefour Saint-Benoît²¹. Il y installa sa famille qui au même moment comptait un enfant de plus, Jeanne, née le 26 octobre 1746²². Deux autres naissances suivirent, celles de Louise-Jeanne, le 14 octobre 1747, et de Catherine-Charlotte, le 6 novembre 1750²³. L'une et l'autre moururent prématurément en 1753.

Désormais établi dans la capitale, Joseph-François y fit le reste de sa carrière. Reçu à l'Académie de Saint-Luc²⁴ en 1751, il fut, deux ans plus tard, agréé, comme peintre d'histoire, à l'Académie royale²⁵. À ce titre, il exposa régulièrement au Salon de 1755 jusqu'à sa mort en 1781. L'essentiel de ses activités se résume, durant cette période, à l'exécution de grandes machines en faveur du théâtre (décors pour l'Opéra, plafond pour la Comédie-Française), de décors pour les bâtiments du Roi (château de Choisy, hôtel de la Marine) et différents hôtels particuliers. « C'est un bonhomme, qui a même, à ce qu'on dit, quelque goût pour la décoration », remarque Diderot en 1765²⁶. S'ajouta, à ces commandes, une production plus courante de tableaux profanes, de paysages, de mythologies galantes, de jeux d'enfants et de scènes de genre à destination d'une clientèle privée.

L'artiste se fit aussi connaître en province comme peintre religieux, auprès des paroisses et couvents, pour s'imposer comme interprète privilégié des Bénédictins de Saint-Maur. La Picardie retint d'abord son attention. L'hôtel-Dieu de Saint-Riquier, la cathédrale d'Amiens et l'abbaye de Valloires

l'employèrent successivement à leurs travaux d'embellissement. Son œuvre la plus marquante reste toutefois le grand décor réalisé, en 1755, pour la coupole de l'abbaye du Mont-Saint-Quentin (détruite). En 1759, nous le trouvons occupé à peindre une autre coupole, celle du couvent de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle d'Orléans (détruite). Après les bords de Loire, ses pas le portèrent en Bourgogne. Deux grands tableaux d'autels, respectivement destinés à l'abbaye Saint-Michel de Tonnerre, autour de 1770, et à la cathédrale de Sens, en 1777, le signalèrent dans la région. Les archives évoquent également un projet (non détaillé) pour la fabrique de Mélisey dans l'Yonne²⁷. Ce périple provincial se conclut enfin par le Maine. L'artiste y reçut, en 1779, sa dernière grande commande, soit un cycle de sept toiles peintes à l'intention des moines de Saint-Pierre de La Couture du Mans.

En marge de ses activités professionnelles, les années de la maturité ouvrent une période durant laquelle nous en savons davantage sur sa vie et ses rencontres. Les relations avec son cousin Charles sont difficiles à circonscrire. Leur qualité d'académicien et des amis communs – Nicolas Cochin et Jean Georges Wille – laissent à penser qu'ils fréquentèrent les mêmes cercles. Si les deux hommes se côtoyèrent certainement à Paris, Charles, bien que célibataire, ne testa pas pour autant en faveur de son cadet²⁸. Archives et témoignages permettent également d'entrevoir des liens avec François Boucher, Jean-Baptiste Greuze, Joseph Vernet, les sculpteurs Dominique Slodtz, Augustin Pajou, Charles-Guillaume Cousin, les architectes Ange-Jacques Gabriel et Pierre Desmaisons. Diderot fut aussi de ses familiers. On devine par ailleurs des contacts réguliers avec certains des membres de l'Académie de Saint-Luc.

Difficile enfin d'évoquer l'intimité du peintre sans parler de ses filles²⁹. Si l'aînée fut, dès sa naissance, reconnue comme héritière légale, ses demi-sœurs ne jouèrent pas d'emblée du même statut. Nées hors mariage, celles-ci durent attendre que leurs parents s'unissent officiellement pour se voir,

le 24 novembre 1777, enfin légitimées³⁰. Élevées ensemble sous le même toit, toutes suivirent l'exemple paternel. Marguerite-Françoise Pallas se fit connaître comme peintre de fleurs, Marie cultiva le genre historique, alors que Thérèse pratiqua la miniature et le portrait. La cadette, Jeanne, montra, elle aussi, des dispositions analogues, mais la faiblesse de sa vue l'obligea, jeune encore, à délaisser les pinceaux³¹. C'est entouré de leur affection que l'artiste s'éteignit, rue de Bourbon, le 15 décembre 1781.

1. Son acte de baptême (ADV, GG 13, Saint-Agricol, 3 décembre 1704) nous donne en effet le prénom de Josephus Franciscus. Son acte de décès, aujourd'hui disparu, mais recopié par A.-H. Taillandier (« Les Derniers des Parrocel », dans *Archives de l'art français*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1858-1860, p. 61) sur les registres de la paroisse Saint-Sulpice, aux archives de l'Hôtel de Ville, mentionne le seul prénom de Joseph-François.

2. Un acte de baptême au nom de Pierre-Ignace est effectivement conservé (ADV, GG 13, Saint-Agricol, 26 mars 1702, f° 108), mais aucun acte de décès n'a en revanche été retrouvé.

3. Voir É. Parrocel, *Monographie des Parrocel*, Marseille, J. Clappier, 1861, pp. 144 et 154 ; P. de Baudicour, *Le Peintre-Graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, nés dans le XVIII^e siècle*, Paris, Mme Bouchard-Huzard, 1859-1861, II, pp. 5-20.

4. Voir à ce sujet l'article « Qui est qui ? », publié sur le blog consacré à l'artiste : <http://jifparrocel17041781.unblog.fr>.

5. Voir J.-F. Méjanès, « PARROCEL Joseph-Ignace-François. Avignon, 1704 - Paris, 1781 », dans *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée d'Orsay. École française*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, XIII, pp. 205-206, n° 844, 845.

6. O. Michel, « Un auditeur de rote incommode : l'abbé de Canillac. Le mécène et le collectionneur », dans *L'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 124.

7. J.-B. de Boyer, marquis d'Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin, 1768, pp. 125-127.

8. Voir É. Parrocel, *Monographie des Parrocel*, Marseille, J. Clappier, 1861, p. 119.

9. J. Guiffrey et J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1663 à 1907*, Paris, Firmin-Didot, 1908, pp. 27-28.

10. Son mariage donna lieu à un contrat (AN, MC/CXVII/735, 4 novembre 1732).

11. Ses actes de naissance et de baptême sont disponibles aux Archives nationales (MC/ET/LXV/386).

12. F. et C. Parfait, *Histoire de l'Académie royale de musique*, 1701-1800, BNF, mss, fonds français 12355.

13. ADV, 3E 7/409, Étude G. Roux, f° 399 v°, fonds Lapeyre.

14. Concernant les grands prix, voir J. Guiffrey et J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1663 à 1907*, Paris, Firmin-Didot, 1908, note 8, pp. 27-28. Au sujet de son brevet de pensionnaire, consulter : AN, O1 1088, Ordres du directeur général, f° 77 ; J. Guiffrey, « Brevets des pensionnaires à l'Académie de Rome et à l'École des élèves protégés de Paris », dans *Nouvelles Archives de l'art français*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1879, 2^e série, I, p. 383.

15. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des Bâtiments*, éd. par A. de Montaiglon et J. Guiffrey, Paris, Charavay Frères, 1887-1912, IX, p. 264.

16. Voir J.-D. Ludmann, *Le Palais Rohan de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Dernières Nouvelles, 1979, I, p. 55 et ss.

17. Voir au sujet de cet ouvrage L. Châtellier, *Tradition chrétienne et renouveau catholique dans l'ancien diocèse de Strasbourg (1650-1670)*, Paris-Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1981, p. 394 et ss. ; B. Jordan, *Objets et ornements liturgiques en Alsace, de la Réforme à la Révolution*, Paris, École pratique des Hautes Études, thèse de doctorat sous la direction d'I. Saint-Martin, 9 décembre 2016, pp. 271-274.

18. Archives municipales de Strasbourg, registres de la paroisse Saint-Étienne, N.18, f° 292. Document cité par J.-D. Ludmann, *Le Palais Rohan de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Dernières Nouvelles, 1979, I, note 15, p. 55. L'enfant n'est, par la suite, plus jamais mentionnée.

19. Archives de la Seine, 1OU1, carton 17 : acte de notoriété de Marie Parrocel – 14 thermidor an II. Nous n'avons hélas pas retrouvé son acte de baptême dans les archives paroissiales de Lyon.

20. ADV, GG 49, 12 décembre 1745, f° 18, paroisse Saint-Didier : acte de baptême de Thérèse Parrocel.

21. À la suite du décès de son épouse Marguerite-Françoise Lemarchand, l'artiste est désigné, le 5 décembre 1746, tuteur de sa fille mineure, Marguerite Pallas, âgée de treize ans (AN, Châtelet de Paris, registre des tutelles, Y4654/A, f° 591).

22. AP, état civil reconstitué, V3E/D1146.

23. Pour leurs actes de naissance et de décès, voir AP, état civil (1500-1860), V8E/17, pp. 153 et 157.

24. J. Guiffrey, « Procès-verbal de saisie faite chez le peintre Pierre-Joseph Parrocel, par les maîtres de la corporation de Saint-Luc, rue Saint-Benoît », dans *Courrier de l'Art*, janvier 1885, p. 21.

25. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, éd. par A. de Montaiglon, Paris, J. Baur, 1875-1892, VI, p. 344 ; AN, O1 1907, documents n^{os} 170 et 171.

26. D. Diderot, *Salons*, éd. par J. Seznec et J. Adhémar, Oxford, The Clarendon Press, 1957-1967, II, p. 144.

27. Cette commande est évoquée sans autre détail dans l'inventaire après décès de l'artiste, daté du 18 janvier 1782 (AN, MC ET/LXV/455, document n^o 31, f^o 19). Peut-être avait-elle quelque rapport avec les tableaux aujourd'hui conservés dans l'église de Pont-sur-Yonne.

28. J. Guiffrey, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVII^e et du XVIII^e siècle*, Paris, Charavay Frères, 1884-1886, part. II, XI de la Collection des Nouvelles Archives de l'art français, pp. 145-160.

29. Voir, au sujet des filles Parrocel, A.-H. Taillandier, « Les Derniers des Parrocel », *Archives de l'art français*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1858-1860, pp. 56-61.

30. AP, état civil (1500-1860), V8E/17, pp. 151-152. Leur union, si l'on en croit l'inventaire après décès de l'artiste, ne donna lieu à aucun acte de mariage (AN, MC ET/LXV/455, document n^o 31, f^o 1).

31. Détail donné par l'abbé Nardi, protecteur des filles Parrocel, dans un mémoire adressé, le 4 mars 1786, au comte d'Angiviller (AN, O1 1929, pièce 69).

Joseph-François Parrocel Portfolio



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

**Portrait de pape dans un médaillon
soutenu par deux angelots**

Plume et encre brune, lavis gris
sur traits de pierre noire

190 × 130 mm

Dessin au verso, de même facture,
représentant deux études de femmes

Provenance

Collection particulière, Périgueux

La présente étude, tout comme celle dessinée au verso, doit être rapprochée, sur le plan iconographique, technique et stylistique, des motifs rassemblés dans l'album Parrocel conservé à la médiathèque d'Avignon¹. Réalisé lors du séjour de l'artiste au palais Mancini (1736-1740), cet album égrène, au fil des pages, des notations d'après les maîtres et des scènes inspirées du quotidien. On y trouve aussi plus rarement quelques croquis d'après l'antique, la faune et la nature environnante. Quel que soit le sujet, la plume et l'encre brune sont généralement privilégiées, s'adaptant de manière *ad hoc* aux contraintes matérielles d'une pratique nomade.

D'un format identique à celles composant l'album d'Avignon, notre feuille provient probablement d'un même type de carnet dont elle fut détachée. Elle se rapproche en cela de deux autres études de même genre et de mêmes dimensions, aujourd'hui conservées au musée du Louvre² et datées, par Jean-François Méjanès, de la période romaine.

Il s'agit ici d'une copie d'un des portraits de pape conçus par Le Bernin, pour les médaillons ornant la face interne des piliers de la nef de Saint-Pierre de Rome. Une étude très semblable, inspirée de la même série, figure également dans l'album d'Avignon³. Il est possible qu'elles fussent réalisées ensemble à la suite l'une de l'autre, d'autant qu'on y observe une mise en page et une distribution des valeurs parfaitement similaires.

L'étude de deux femmes assises, au verso, s'inscrit, quant à elle, dans la continuité des figures dessinées d'après nature, consignées dans l'album d'Avignon, et de certaines gravures de veine populaire produites par Joseph-François à Rome, sous le nom de *P.* ou *Pietro Parrocel*.

1. Inv. Est 8°, n° 14.

2. DAG, inv. 32271 (recto) et inv. 34449 (verso).

3. f° 13.

Provenance

Vente, Ader Nordmann, Paris,
23 mai 2023, lot n° 9 ;
Galerie Nathalie Motte Masselink, Paris

Joseph-François s'intéressa également aux sujets galants. Si rares sont aujourd'hui les tableaux conservés, gardons-nous de conclure qu'il n'accorda guère d'importance à ce type de production. À y regarder de plus près, un premier constat s'impose : la supériorité numérique des feuilles à résonance ovidienne sur celles illustrant l'histoire sainte. Son inventaire après décès confirme nos observations avec une forte proportion de tableaux empruntés à la Fable.

Vendu sous l'attribution *École française du XVIII^e siècle*, le dessin a été justement rendu par Nathalie Motte Masselink au cadet des Parrocel. Si le cadrage serré des figures demeure plutôt rare dans la production de l'artiste, le choix du médium, la souplesse de la ligne,

la manière d'attacher et d'articuler les membres ou encore l'écriture filandreuse des draperies s'apparentent à autant d'idiomatismes. On consultera, à titre de comparaison, le *Pan et Syrinx* passé naguère en vente publique¹ ou l'*Étude de Renommée* du musée des Beaux-Arts de Marseille².

L'identification de la scène pose en revanche question. Proposé sous le titre *Mars et Vénus*, ce dessin convoque le thème du couple enlacé qui peut tout aussi bien se référer à la Fable qu'à la tradition romanesque. En l'absence de signes distinctifs, rien n'exclut d'y voir Angélique et Médor ou d'autres amants légendaires. L'étoile qui les éclaire nous interroge tout autant. Est-elle en lien avec leur histoire ? Désigne-t-elle leur bonne fortune ou n'est-elle qu'un élément du décor suggérant la nuit ? L'intensité de son rayonnement peut encore évoquer Vénus, soit comme attribut de la déesse elle-même, soit comme son double astral

dont on devine ici l'influence. À moins qu'on n'interprète les six branches qui la composent comme le symbole alchimique de la pierre philosophale. Dans ce contexte, l'union des deux amants représenterait celle du mercure et du soufre, autrement dit l'ultime étape de la transmutation des métaux en or : l'œuvre au rouge. À défaut d'être entendu par le plus grand nombre, un tel sujet aurait au moins satisfait une des relations proches du peintre, dom Antoine-Joseph Pernety, dont on sait l'intérêt pour l'Opus Magnum.

1. Vente, Thierry de Maigret, Paris,
23 mars 2007, lot n° 63.

2. Inv. L. 86.54.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Couple enlacé

**Crayon noir, craie blanche
et traces de sanguine sur papier bis**

155 × 205 mm



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Le Triomphe de la Foi

Plume et encre brune, lavis gris

201 × 146 mm

Signé en bas à gauche à l'encre

brune : « j f Parrocel »

Exposition

One Hundred Drawings and Watercolours: Dating from the 16th Century to the 21st Century, cat. exp., Londres, Stephen Ongpin Fine Art, Guy Peppiatt Fine Art, hiver 2019-2020, p. 18, n° 15.

Provenance

Collection non identifiée (Lugt 3341) ; Maria Cristina Funghino, Rome ; P. & D. Colnaghi, Londres ; Collection particulière, Middlesex ; Galerie Stephen Ongpin Fine Art, Londres

Cette belle feuille de Joseph-François doit être mise en relation avec le tableau traitant du même sujet, actuellement conservé à la Cassa di Risparmio de Pérouse¹, que nous a très aimablement signalé Yves Di Domenico.

Bien que proche dans sa disposition de l'œuvre achevée, la présente composition s'en éloigne cependant par quelques détails. Citons notamment l'attitude inversée de l'angelot dans la partie supérieure gauche et la totale nudité de la femme (la Vérité) qui lui répond à droite. On note également que le démon, sous le pied de la Religion, ne s'écrase plus au sol mais tente, par une torsion du buste, d'opposer une dernière résistance. Il a de surcroît changé de sexe, métamorphosé en Furie.

Une variante du même dessin, naguère attribuée à Pierre Parrocel, est actuellement conservée au musée Atger de Montpellier². On y retrouve pour l'essentiel les mêmes groupes de figures et les mêmes attitudes. La principale différence réside dans le couple de chérubins qui remplace, dans le coin supérieur gauche, l'unique angelot du projet londonien. La facture est par ailleurs comparable.

Des deux versions graphiques, celle du musée Atger est manifestement la plus proche du tableau de Pérouse. Cette proximité ne permet pas pour autant d'établir l'antériorité de l'une par rapport à l'autre. Observons par ailleurs que la vocation préparatoire du dessin de la galerie Stephen Ongpin n'est pas avérée. La signature *j f Parrocel* qui s'y trouve apposée suggère qu'il

s'agit d'une œuvre en soi, d'une variante *post festum*, éventuellement destinée à la vente.

Si l'on en croit l'inscription annotée sur la version du musée Atger, notre feuille représente une allégorie de la Foi chrétienne. Cette dernière est ici personnifiée sous les traits d'une femme voilée. Elle triomphe en la circonstance de l'Hérésie en lui arrachant son masque, cependant qu'elle piétine un démon. L'angelot qui s'élève dans les airs porte quant à lui, en signe de victoire, le calice et la croix. Parallèlement la femme assise dans les nuées incarne la Vérité, pourvue de ses traditionnels attributs : le soleil, le livre et la palme.



1. Huile sur toile, 2,04 × 1,37 m. Voir Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Turin, Umberto Allemandi, 1994, III, p. 903, n° 858, ill.

2. *La Peinture de langue d'Oc (aspects de la peinture dans les sociétés de langue d'Oc de 1700 à 1735)*, cat. exp., Valence-sur-Baïse, abbaye de Flaran, 1984, p. 56, n° 35.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)
Études de deux pieds et de deux mains
Pierre noire et craie blanche
270 × 445 mm

Deux études de bras féminins
Pierre noire et craie blanche
260 × 440 mm
Papier filigrané
(grappe de raisin et inscription illisible)



Provenance
Collection Hervé Le Blan, Paris ;
Vente, Artcurial, Paris, 14 juin 2017,
lot n° 411 ;
Galerie Amicorum, Paris ;
Collection particulière, France

Les deux feuilles ici présentées appartiennent à une série de trois dessins du même genre, dont deux peuvent être mis en rapport avec les tableaux peints pour le réfectoire de l'abbaye bénédictine Saint-Pierre de La Couture du Mans, réalisés vers 1780.

La double étude de pieds prépare ici, selon toute vraisemblance, ceux du Christ au centre de *La Multiplication des pains*, destinée aux Bénédictins. L'étude de main et sa variante concernent, quant à elles, la femme au premier plan de la même composition.

Les *Deux études de bras féminins* ne se rapportent à aucune toile du cycle. Rien n'exclut pour autant un possible projet en relation avec cet ensemble,

non retenu par l'artiste ou ses commanditaires. Le doigt indicateur du membre supérieur, tout comme la main posée sur le livre, peut, en la circonstance, évoquer l'histoire de Marthe et Marie, précisément illustrée pour le même réfectoire.

Observons par ailleurs que la troisième pièce du lot – une *Étude de bras et de main*¹, hélas absente de nos cimaises – semble également trouver sa réplique dans le geste d'un des anges adorateurs de la scène *Jésus dans le désert*, peinte également pour la série sarthoise.

Difficile cependant d'affirmer que les trois feuilles sont véritablement préparatoires aux tableaux du Mans, c'est-à-dire conçues pour une finalité unique. Il est possible qu'elles fussent réalisées *ex nihilo*, comme simples modèles génériques destinés à soutenir l'imagination du peintre en diverses circonstances et pour différents sujets.

1. Collection particulière, France.





Joseph-François Parrocel (1704-1781)

**Homme brandissant une épée
aux portes d'un tombeau**

Plume et encre brune, lavis gris

188 × 191 mm

Provenance

Vente, Christie's, Monaco,
22 juin 1991, lot n° 17 ;
Olivier Scherberich Art Conseil,
Colmar ;
Collection particulière, France

Au-delà des tableaux de dévotion,
Joseph-François fut un peintre d'histoire
au sens large du terme, illustrant à la
fois la Fable, l'allégorie, la tragédie ou

l'épopée. En témoigne la présente
étude dont la fougue n'est pas sans
rappeler quelques-unes des feuilles
les plus lyriques de l'auteur. On pense
en particulier au *Combat de deux
hommes casqués* conservé au musée des
Beaux-Arts de Grenoble¹ ou au dessin
Adam et Ève chassés du Paradis terrestre
du musée du Louvre².

Dans un souci de convenance, l'artiste
adapte ici – comme dans les œuvres
précédemment citées – ses outils et
son style graphique à la nature du sujet,
réservant généralement sa plume la plus
fougueuse et son encre la plus sombre
aux scènes d'inspiration dramatique.
Cette manière preste et vive de noter
les figures correspond également, chez

l'artiste, à l'impatience des premières
pensées qui s'expriment dans
les incertitudes et l'ellipse du trait,
comme autant d'ouvertures possibles
à d'autres propositions. Le sujet
représenté est difficile à déterminer.
L'attitude menaçante du personnage
aux portes d'un tombeau suggère
toutefois la vision d'Oreste vengeant
la mort d'Agamemnon, par le meurtre
de sa mère. Le caractère déclamatoire
de l'ensemble évoque, au demeurant,
une scène inspirée du théâtre,
peut-être même de la pièce homonyme
de Voltaire, *Oreste*, créée en 1750.

1. Inv. MG D 2221.

2. DAG, inv. 32275.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Le Parnasse

**Pierre noire et rehauts de craie blanche
sur papier bis, trait d'encadrement
à la pierre noire**

560 × 630 mm

**Signé à la pierre noire en bas à droite :
« Parrocel »**

Exposition

*Les Fastes du pouvoir. Dessins et estampes
du xvi^e au xviii^e siècle*, cat. exp., Paris,
Galerie Tarantino, 2014, p. 80, n° 26.

Provenance

Collection particulière, France

À l'instar de nombreux peintres
d'histoire, Parrocel fut aussi et peut-être
avant tout un peintre-décorateur.
Des églises aux palais, des théâtres
aux places publiques, il se distingua
partout par un pinceau facile, maîtrisant
en particulier de manière virtuose
les techniques de détrempe.

Les débuts de Joseph-François dans le
domaine particulier du décor éphémère
sont mal documentés. La première
mention de ses talents en la matière date
de 1734, c'est-à-dire lors de son premier
séjour parisien (1731-1736). Il s'agit
en l'occurrence d'une note des frères
Parfaict¹ évoquant un décor de scène
peint sous la direction de Giovanni
Servandoni. Quatre ans plus tard,
l'artiste poursuivit à Rome la même voie,
avec pas moins de cinq grandes machines
destinées à la fête de la *Chinea* (1738,
1739, 1740). Ces projets, connus par
la gravure et deux dessins préparatoires²,
révèlent un peintre rompu à ce type
d'exercice, y déployant avec verve toutes
les ressources de l'allégorie baroque.
À son retour à Paris en 1746, l'ancien
pensionnaire de l'Académie de France
se mit encore au service du théâtre,
avec cette fois une production en faveur
de l'Opéra. Si les archives de l'Académie
royale de musique ne le mentionnent
pas au-delà de 1749, nous savons qu'il
exposa au Salon de 1757 (n° 99) une
grande feuille représentant *Apollon sur
le Parnasse distribuant des couronnes aux
Muses*. Le livret, publié pour l'occasion,

précise qu'il s'agit d'un « Deffein
aux crayons noirs & blanc, haut de
23. pouces fur 26. pouces de large »,
et ajoute : « Ce fujet eft destiné pour
ornier le fond d'une Salle de Concert. »

Il n'est pas impossible que la présente
composition entretienne quelque
rapport avec celle entrevue au Salon.
Du moins partagent-elles ensemble
un sujet et des médiums communs.
Au reste, l'ordonnance de la scène telle
que nous la découvrons ici relève
manifestement d'une inspiration festive
et théâtrale susceptible de lui assigner
la même destination. Il n'y a pas loin du
Parnasse aux scénographies de la *Chinea*.
À ces nombreuses coïncidences aux-
quelles s'ajoute l'homothétie du format
s'oppose toutefois la différence d'échelle.
Pour autant, difficile de savoir si les
mesures données par le livret de 1757
(622 × 703 mm), supérieures de 20 %,
incluent ou non le montage, en plus
du papier d'œuvre. Si l'on s'interroge
maintenant sur l'exacte finalité de notre
dessin, force est de constater que
le soin apporté à son exécution suggère
non une étude préparatoire, mais bien
un dessin de présentation qui, en la
circonstance, aurait pu être exposé.
La signature de l'artiste, en bas à droite,
confirme notre impression, en affirmant,
d'une certaine façon, le caractère
ostensible de l'œuvre.

Précisons enfin, à titre d'information,
que l'artiste donna également un
projet de rideau pour une avant-scène,
aujourd'hui conservé au musée
du Louvre³.

1. *Histoire de l'Académie royale de musique*,
1701-1800, Bibliothèque nationale, mss,
fonds français 12355.

2. Paris, musée du Louvre, DAG,
inv. RF 14 867 ; 32270.

3. DAG, inv. 32.272.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Jésus guérissant des malades

Plume et encre brune, lavis gris,
trait d'encadrement à l'encre brune

249 × 202 mm

Inscription en bas à gauche

à l'encre brune : « J.-F. Parrocel »

Inscription à la plume et

à l'encre brune en bas sous

le trait d'encadrement :

« Le Sauveur sur la montagne
guérissant toutes sortes de malades »

Provenance

Galerie Paul Prouté, Paris

L'artiste a traité, à plusieurs reprises, le thème du Christ parmi les malades. Cet épisode lui inspira notamment une toile exposée au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1751 (n° 93) et une esquisse mentionnée dans son catalogue de vente après décès. On lui doit encore sur le sujet le retable de l'hôtel-Dieu de Saint-Riquier (Somme)¹ et deux autres dessins conservés au musée du Louvre², dont un lavis préparatoire au tableau picard. Nous ignorons à quelle composition au juste se rapporte la présente feuille. L'ordonnance générale de la scène distribuée sur deux niveaux, le groupe du Christ flanqué de ses disciples, la figure du paralytique, en bas à gauche, les bras tendus vers le Sauveur tout comme le paysage minéral animé d'une rare végétation ne sont toutefois pas sans évoquer le tableau de Saint-Riquier.

Les principales différences résident essentiellement dans la distribution des figures dans l'espace. Le groupe du Christ est ici nettement déporté vers la gauche alors qu'il occupe dans la toile une position centrale. D'autre part, au lieu de s'étagier, la foule des fidèles tend au contraire à se développer en frise. À noter encore l'importance particulière accordée à l'espace paysager. Difficile, dans ces conditions, de déterminer si nous avons là une première pensée pour le retable de Saint-Riquier ou une variation sur le même thème. Quoi qu'il en soit, le style de l'ensemble et en particulier la manière assez libre et légère du lavis que disciplinent difficilement les traits de plume suggèrent une datation proche du dessin du Louvre, préparatoire au tableau de Saint-Riquier, c'est-à-dire autour de 1750.

1. Huile sur toile, 3,10 × 1,80 m. Saint-Riquier, hôtel-Dieu.

2. DAG, inv. 32260 et 32259.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Un dieu visitant une jeune femme endormie

Crayon noir et craie blanche, trait d'encadrement, cintré dans sa partie supérieure

243 × 411 mm

Daté au crayon indistinctement en bas à droite : « 1781 »

Annoté à l'encre noire en bas au centre hors du trait d'encadrement : « d'après nature »

Provenance
Vente, Binoche & Giquello, Paris, 23 novembre 2018, lot n° 3 ;
Vente, Thierry de Maigret, Paris, 27 mars 2019, lot n° 62 ;
Galerie Nathalie Motte Masselink, Paris ;
Collection particulière, France

Rares sont les dessins datés de l'artiste. Cette œuvre fut exécutée l'année même de sa mort et se range, à ce titre, parmi les réalisations ultimes. On y retrouve certaines des caractéristiques graphiques des dernières feuilles de l'auteur, telles qu'on peut les observer dans les *Quatre mains et une tête de putto* de l'École nationale supérieure des beaux-arts¹. C'est notamment une même manière de modeler les valeurs par hachures régulières, pour une plus grande lisibilité des formes et des volumes.

Nous ignorons la destination de la présente composition. Le cintre du trait d'encadrement suggère toutefois une possible étude préparatoire pour un tableau destiné à s'insérer dans la lunette d'une voûte ou l'arcade aveugle d'un dessus-de-porte.

Notons par ailleurs que la disposition d'ensemble présente de fortes similitudes avec une autre feuille de l'artiste, naguère attribuée au Napolitain Domenico Gargiulo². On y retrouve la même jeune femme endormie visitée par un dieu accompagné d'un amour. La scène, exécutée d'une plume rapide, est également circonscrite par un trait d'encadrement décrivant un arc de cercle dans sa partie supérieure. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une première pensée pour le même projet.

Le sujet reste, pour l'heure, indéfini. Si l'on devine qu'il s'agit bien d'un dieu visitant une mortelle endormie, l'absence d'attribut permet difficilement de l'identifier. On peut y voir l'Amour volant au secours de Psyché plongée dans un profond sommeil ; à moins qu'on ne préfère lui substituer Morphée qui, sous les traits de Céyx, apparaît en songe à son épouse Alcyone. Les fleurs qui couronnent le jeune homme pourraient être, dans le cas de Cupidon, empruntées à Hymen. Dans le cas de Morphée, les mêmes fleurs, assimilées à des pavots, feraient office d'attribut.

La draperie gonflée par le vent et la couronne fleurie évoquent également le nom de Zéphyr qui, en la circonstance, surprendrait Flore assoupie.



1. Inv. EBA n° PM 2318.

2. Voir vente, Crait & Müller, Paris, 2 décembre 2016, lot n° 6, ill.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Le Christ et la Samaritaine

Plume et encre brune sur tracé

au crayon, trait d'encadrement

à la plume et à l'encre brune,

cintré dans sa partie supérieure

168 × 239 mm

Papier filigrané (Auvergne 1742)

Inscrit au verso au crayon noir

et barré : « N 57 » ; au crayon violet

et entouré d'un ovale : « 72 »

Provenance

Collection du général Romayolo ;

Marché de l'art, Marseille ;

Collection particulière, France

Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Le Christ et la Samaritaine

Pierre noire et craie blanche,

trait d'encadrement au crayon,

cintré dans sa partie supérieure

130 × 185 mm

Provenance

Galerie Éric Coatalem, Paris ;

Collection Jean-Christophe

Baudequin, France

Les Bénédictins de l'abbaye Saint-Pierre de La Couture du Mans ordonnèrent en 1760 la reconstruction de leur abbaye dont les travaux se poursuivirent jusqu'en 1775. Le nouveau réfectoire fut alors doté de sept toiles commandées, pour l'occasion, à Parrocel. La réputation dont celui-ci jouissait auprès de la congrégation de Saint-Maur le désigna probablement à l'attention des religieux sarthois.

Inspiré des Évangiles, l'ensemble du cycle illustrait les épisodes suivants : *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, *Jésus et la Cananéenne*, *Le Christ et la Samaritaine*, *Jésus chez Marthe et Marie*, *Jésus dans le désert*, *La Multiplication des pains* et *La Pêche miraculeuse*. Les cinq premières scènes étaient autrefois enchâssées dans un décor de lambris et placées sur le mur, face aux fenêtres ; les deux dernières, situées aux extrémités de la salle, s'inscrivaient dans les lunettes de la voûte surbaissée. L'ensemble fut démantelé à la Révolution.

Plusieurs études préparatoires à la série mancelle sont aujourd'hui conservées, dont en particulier trois esquisses peintes ou *modellé*. *La Fuite en Égypte* et le *Jésus dans le désert* du musée municipal de Cholet¹ tout comme *Le Christ et la Samaritaine* du musée de Tessé au Mans² appartiennent à cette dernière catégorie. *La Multiplication des pains* et *La Pêche miraculeuse* furent, quant à elles, représentées par leurs esquisses aux Salons de 1779 et de 1781.

Aux esquisses peintes s'ajoutent plusieurs dessins dont les présentes études préparatoires au tableau du *Christ et la Samaritaine*³. Ces dernières nous permettent d'entrevoir la manière dont l'artiste modélise son projet par approches successives de la forme. Si la disposition d'ensemble fut sans doute vite arrêtée, l'attitude des figures semble avoir fait l'objet de plus nombreuses propositions. Le personnage de la Samaritaine mérite notamment qu'on s'y attarde. Ainsi la cruche qu'elle enserre de son bras droit, dans la version à l'encre, lui permet, dans celle au crayon, d'appuyer son bras gauche, avant d'en être libérée dans le tableau du Mans. La position du Christ varie également.

Le buste et le bras gauche, ostensiblement tournés vers la jeune femme, évoluent des études à la peinture vers un modèle plus frontal, les deux bras ouverts en signe d'accueil. Le groupe, à l'arrière-plan, voit quant à lui le nombre, la silhouette et la gestuelle de ses acteurs changer d'une œuvre à l'autre.

Les dissemblances qui séparent nos deux feuilles entre elles et avec la toile qu'elles préparent permettent difficilement d'établir une chronologie d'exécution. Du moins pouvons-nous, à défaut, les ranger dans la catégorie des études en cours. Il est possible que d'autres encore suivirent celles exposées ici, pour finalement se rapprocher de la composition finale.



1. Inv. 67, 68.

2. Inv. 1994.10/10.1171.

3. Huile sur toile, 2,80 × 2,60 m. Le Mans, église Notre-Dame de La Couture.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Le Vieillard présente

Psyché à ses filles

Plume et encre noire, lavis gris,
sur légère esquisse à la pierre noire,
trait d'encadrement à la plume
et à l'encre brune,

feuille irrégulièrement découpée

235 × 178 mm

Annoté en bas, hors du trait
d'encadrement, à la plume
et à l'encre brune :

« Le Vieillard présente Psiché
à ses filles, elles s'admirent [...] »

Provenance

Galerie Paul Prouté, Paris

La scène est empruntée aux *Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de La Fontaine. Elle illustre, en l'occurrence, l'épisode où Psyché, après avoir trouvé asile auprès d'un vieil homme, est présentée à ses deux petites filles : « Là, deux jeunes bergères assises voyaient paître, à dix pas d'elles, cinq à six chèvres, et filoient de si bonne grace, que Psyché ne se put tenir de les admirer. [...] Mais ce qui fit principalement que Psyché crut trouver de l'esprit en elles, ce fut l'admiration qu'elles témoignèrent en la regardant¹. »

Nous ignorons hélas la destination de la présente feuille. Prépare-t-elle un tableau ou une illustration du texte de La Fontaine ? Notons seulement

la relative fidélité de l'artiste par rapport au texte, puisqu'une des deux bergères se tient non assise mais debout.

Le musée du Louvre² conserve par ailleurs une feuille de même format, représentant l'épisode mentionné supra, c'est-à-dire la rencontre entre Psyché et son hôte. Ce qui laisse croire à une éventuelle suite d'illustrations ou d'études consacrées à la campagne de l'Amour et préparatoires à des tableaux.

1. J. de La Fontaine, *Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Didot, éd. 1782, II, p. 26.

2. DAG, inv. 32269.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)
Allégorie du Goût
Pierre noire, estompe,
rehauts de blanc,
léger lavis bistre sur papier beige
220 × 360 mm

Provenance
Vente, Ader Picard Tajan, Paris,
11 juin 1990, lot n° 132 ;
Vente, Baron Ribeyre & Associés, Paris,
12 avril 2013, lot n° 177 ;
Collection particulière, France

La présente feuille peut être mise en rapport avec l’un des dessus-de-porte du grand salon du château de Montmirail (Sarthe), pour lequel l’artiste réalisa une suite de quatre autres toiles sur le thème des sens, *La Vue*, *L’Odorat*, *L’Oûie* et *Le Toucher*.

Si la version graphique ne présente, par rapport à la peinture, aucune variante significative, on note toutefois quelques changements dans la mise de la jeune femme et dans le choix des accessoires. L’arrière-plan paysager est également différent. On n’y trouve ni le bosquet servant d’écran au modèle, ni la pièce d’eau s’étirant dans le lointain.

En dépit des fortes analogies formelles observées entre les deux œuvres, rien ne nous permet d’affirmer que le dessin est véritablement préparatoire au tableau, ni même antérieur à son exécution. Adeptes des formules, Joseph-François exploita, sa vie durant, un répertoire de motifs, d’attitudes et de compositions déclinés en *topoi*. C’est ainsi que la figure du Toucher, peinte pour le même salon de Montmirail, reprend fidèlement la pose donnée à la personnification de l’Odorat, dans une autre allégorie datée de 1757¹. On peut croire qu’un même modèle servit aux deux toiles, à moins que l’une emprunta directement à l’autre.

Le sujet est, quant à lui, très probablement emprunté à l’*Iconologie* de Cesare Ripa (1593) dont Parrocel fut un lecteur et un interprète assidus. L’auteur, traduit en français par Jacques Baudoin², y décrit précisément le Goût sous les traits d’une « Femme, qui de la main gauche tient une Pesche, & de la droite un Pannier remply de toutes sortes de fruicts ». Si l’artiste prend quelques libertés avec le texte, on voit cependant qu’il y puise l’essentiel de ses motifs et symboles. Seul le détail du panier est ici supprimé au profit d’un seul fruit qui, en la circonstance, fait office de parangon. Notons cependant

que ce même panier figure dans la version peinte du château sarthois.

L’artiste a plusieurs fois illustré le thème traditionnel des cinq sens, dont le mérite – à l’instar des allégories des éléments ou des saisons – est d’offrir un programme iconographique cohérent susceptible de s’adapter à une suite d’images ou de tableaux. Observons que le Goût lui inspira deux autres compositions : un tableau³, et un dessin conservé au musée des Beaux-Arts de Grenoble⁴.



1. Vente, Artcurial, Paris, 27 mars 2019, lot n° 34.
2. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, éd. 1643, II, p. 51.
3. Vente, Europ Auction, Paris, 18 janvier 2012, lot n° 15.
4. Inv. MG D 1252.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Annonciation

Pierre noire et rehauts de blanc
sur papier beige, trait d'encadrement
à la pierre noire

260 × 197 mm

Provenance
Galerie Paul Prouté, Paris

Traduites en quelques lignes directives, les figures sont ici prestement enlevées, pour donner toute son importance à la dynamique de la scène et des corps. L'écriture schématique des têtes, réduites à leurs traits essentiels, est par ailleurs caractéristique de la manière de Parrocel, dans ses croquis les plus hâtifs. Ce souci de synthèse se manifeste plus encore dans le visage de l'ange où la croix, formée par les deux axes des yeux et du nez, suffit à en traduire la physionomie.

La présente feuille peut être rapprochée, sur le plan formel et thématique, d'une autre *Annonciation*, exécutée à l'encre, conservée au musée du Louvre¹. On y retrouve une distribution des figures dans l'espace et des attitudes analogues. Il est probable que les deux œuvres

préparent la même composition, bien que la version du Louvre s'inscrive dans un trait d'encadrement centré et non rectangulaire, comme ici.

L'ordonnance générale de l'ensemble, construit sur deux niveaux rythmés par la double diagonale des figures, s'impose chez l'artiste, de façon récurrente, dans les scènes d'apparition céleste. On l'observe notamment dans le tableau du *Christ au mont des Oliviers*, peint en 1753 pour l'abbaye de Valloires (Somme) et dans plusieurs autres dessins se rapportant à des sujets similaires, tels *Agar et l'ange* de la galerie Artesepia² ou le *Saint Pierre* du musée Calvet³ d'Avignon. Les figures elles-mêmes n'échappent pas à un certain formalisme, lié à une nécessaire codification de l'image et des rôles, généralement propre aux sujets religieux. Seuls quelques détails semblent différencier l'ange ici dessiné de celui qui accompagne

le Christ au mont des Oliviers, tel qu'il apparaît dans la grande toile de l'église Saint-Pierre de Montmartre⁴.

Précisons enfin que l'École nationale supérieure des beaux-arts possède une autre feuille sur le thème de la Salutation angélique⁵. Ce dessin se révèle toutefois sans rapport avec celui qui nous occupe.

1. DAG, inv. 32 258.

2. Galerie Artesepia, Paris, 2011.

3. Inv. 996-7.457.

4. J.-F. Parrocel, *Le Christ au jardin des Oliviers*, huile sur toile, 4,70 × 2,30 m. Paris, église Saint-Pierre de Montmartre.

5. Inv. PM2321, enregistré sous le titre *Agar et l'ange*.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Étude de religieux implorant

Pierre noire et rehauts de craie blanche

sur papier bis

285 x 215 mm

Exposition

Techniques et finalités du dessin,
cat. exp., Poissy, Centre de diffusion
artistique, du 1^{er} au 16 février 2014,
p. 103, n° 29

Provenance

Vente, Piasa, Paris, 31 mars 2011,
lot 116 ;
Collection particulière, France

Les très nombreuses feuilles
de l'artiste, conservées dans les
collections publiques ou privées,
témoignent de l'attention particulière
que celui-ci accordait au dessin.
Ses tableaux sont généralement
précédés d'études préparatoires
qu'il décline du simple croquis
au projet d'ensemble, en passant
par l'analyse descriptive de détails.

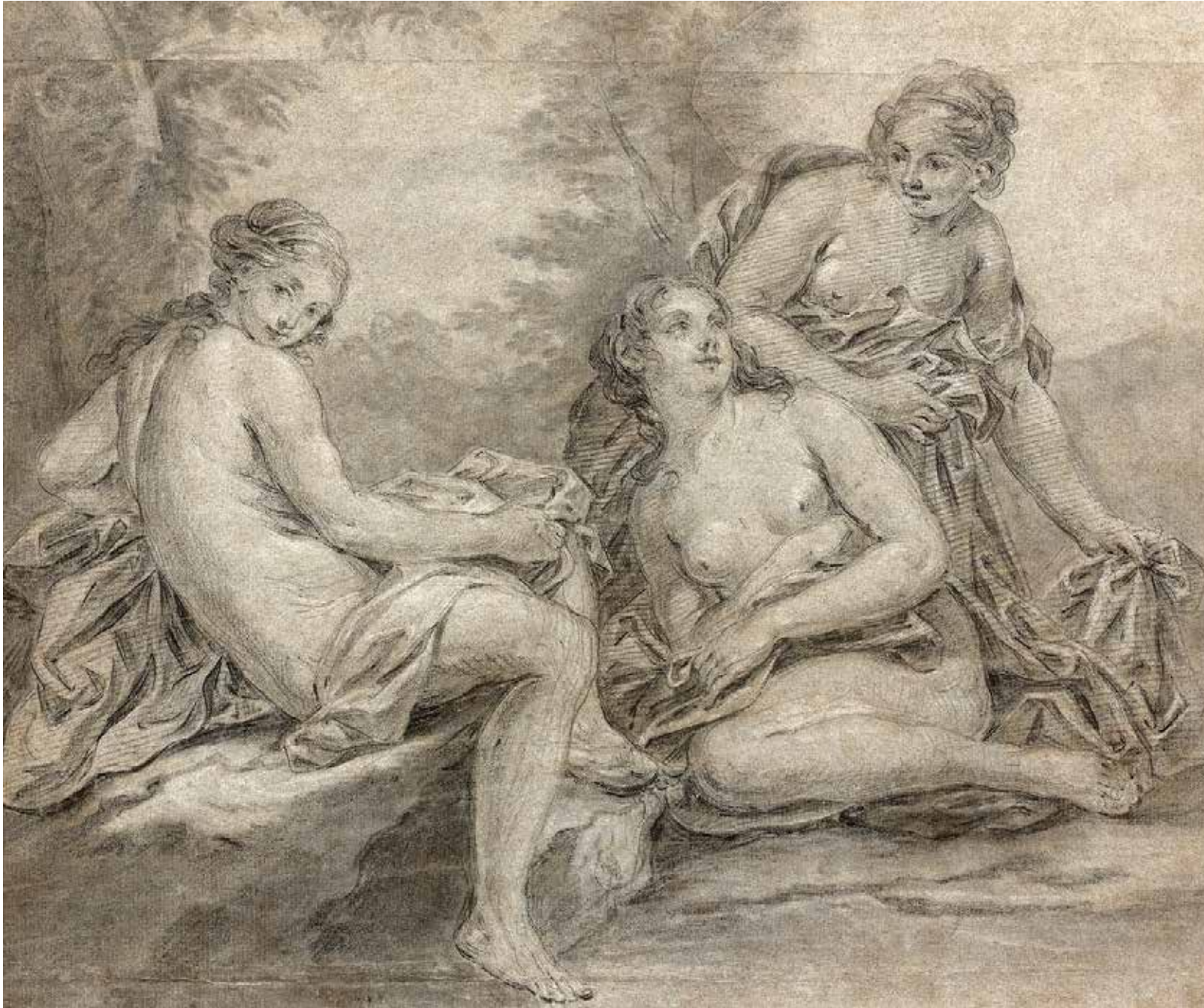
La présente feuille peut être considérée
comme une étude particulière de figure

en vue d'un de ces grands tableaux
d'autel qui firent sa renommée.
Plus qu'à la gestuelle et à l'expression
du modèle, Parrocel, ici, semble
avant tout s'attacher à la description
de l'habit. Le mouvement donné
aux plis de la tunique, du scapulaire
et du capuce fut très probablement
repris tel quel dans la version définitive.
Rares et souvent discrètes sont
en effet, dans son œuvre, les variantes
observées entre le projet avancé
et le tableau final.

Ce jeu de miroirs entre l'étude et
l'œuvre achevée se manifeste non
seulement dans la forme, mais
également dans les choix techniques
du praticien. L'usage des deux crayons
sur papier demi-teinte révèle, en
la circonstance, l'importance accordée
aux valeurs, aux couleurs et aux
textures, dans une optique plus
picturale que véritablement graphique.

L'attitude du religieux agenouillé n'est pas
sans rappeler celle donnée aux deux variantes
de l'étude d'un *Saint aux pieds de la Vierge*
conservée au musée Calvet d'Avignon¹ dont
elle condense, en quelque sorte, la double
proposition. Pour autant, le caractère
conventionnel de ce type de figure n'autorise
pas forcément de relations directes entre
les deux œuvres. À l'instar de nombreux
peintres-décorateurs, Joseph-François recourut
volontiers aux formules éprouvées, donnant
parfois à ses modèles un air de déjà-vu.

1. Inv. 996-7.182.



Joseph-François Parrocel (1704-1781)

Trois femmes au bain (Diane et Callisto ?)

**Pierre noire et rehauts de blanc,
estompe, sur papier gris-bleu
304 × 373 mm**

Provenance

Hôtel des ventes, Monaco,
29 novembre 2014

Bibliographie

N. Motte Masselink, *Catalogue
hiver 2018*, version digitale, p. 5
(dessin enregistré sous le nom
de Guillaume-Thomas Taraval) ;
N. Motte Masselink, *Catalogue
hiver 2021*, version digitale, p. 16

Relativement rare dans l'œuvre
de Joseph-François, ce type de grande
feuille, élaborée avec soin, n'en garde
pas moins les caractéristiques de
sa production ordinaire. On y retrouve
notamment une même manière
de chiffonner les draperies en plis
animés et parfaitement circonscrits,
comme sculptés en surface. Non
moins caractéristique est sa manière
d'évoquer certains reliefs des corps,
en séparant d'un trait curviligne
l'ombre et la lumière, au lieu de graduer
classiquement les valeurs.

Quel est au juste le statut du présent
dessin ? L'importance du format et
la qualité des détails l'apparentent à la
catégorie des *modelli*, à moins qu'on
ne préfère y voir une œuvre autonome
sans autre finalité qu'elle-même.
En l'absence de peinture en rapport,
difficile de trancher.

Le thème des femmes au bain semble
ici faire écho à l'histoire de Callisto qui,
séduite par Jupiter, voit sa faute révélée.
C'est du moins ce que suggère la pose
de la jeune femme assise les mains sur
le ventre alors qu'une de ses compagnes
la déshabille. Ovide rapporte ainsi
dans ses *Métamorphoses* : « Elle était
déjà dans le neuvième mois [Callisto],
lorsque Diane, fatiguée de la chasse et du
chaud, se retira sous un sombre bocage,
arrosé d'un petit ruisseau qui promenait
ses eaux sur le sable. Charmée de la
beauté de ce lieu, elle se lave les pieds

dans ce ruisseau. "Nous sommes ici
sans témoins, dit-elle, baignons-nous."
Callisto rougit, toutes les nymphes
quittent leurs habits, mais comme elle
différait trop, les autres la déshabillent,
sa nudité fit connaître son crime¹. »

La composition, le sujet et l'esprit
de l'ensemble s'inscrivent dans
la veine d'un Boucher ou d'un Natoire.
La pose du personnage de gauche,
fortement inspirée de *La Terre,
ou Cérès nourrissant Triptolème*
(Autun, musée Rolin) du peintre
nîmois, témoigne, à l'évidence,
des liens qu'entretint Parrocel avec
les grands modèles de sa génération.

Cette feuille peut être rapprochée de
l'Allégorie de l'Odorat passée naguère
en vente sur le marché de l'art parisien².
Elle n'est pas non plus sans rapport
avec le grand dessin du *Repos de Diane
chasserresse* conservé au musée des
Beaux-Arts de Marseille³. Précisons
encore qu'un tableau « représentant
des baigneuses » figura à la vente après
décès de l'artiste, le 18 février 1782
(n° 10).

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. abbé de
Bellegarde, Paris, Michel David, 1701, II, p. 97.

2. Vente, Baron Ribeyre & Associés, Paris,
12 avril 2013, lot n° 177.

3. Inv. C 22.



Provenance
Galerie Paul Prouté, Paris

Les feuilles ici présentées sont caractéristiques des multiples études de putti réalisées par Joseph-François. Le choix des poses, la typologie des corps, tout comme le relief leur servant d'appui, s'inscrivent dans un large corpus de motifs du même genre. Au-delà des questions formelles, la technique requise, la manière d'accentuer les visages et les extrémités, le traitement des ombres et du fond en grosses hachures parallèles caractérisent la manière dont l'artiste aborde très généralement l'exercice.



Le thème de l'enfance revient de façon récurrente dans sa production graphique et picturale. Le catalogue de vente après décès signale, entre autres, « un très beau dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, formant un rouleau de trente pieds d'étendue dans sa longueur [9, 72 mètres] ; composition d'un sujet d'enfant varié à l'infini : on y compte plus de mille petites figures d'enfants, toutes analogues à l'ensemble de la composition et dont aucune ne se ressemble ». Plus ordinairement, ce genre d'exercice – son catalogue en compte une cinquantaine – se présente sous forme de deux, trois, voire quatre figures généralement assises ou allongées, plus rarement debout, avec pour seul décor la pierre ou la couche qui les supporte. D'une feuille à l'autre domine un même type d'enfant replet au ventre ballonné. Cette permanence des types et la rapidité du crayon suggèrent que leur auteur dessinait non d'après modèle mais au gré de son inspiration.

S'agit-il d'études préparatoires à des projets définis ou de simples délasséments pouvant, à l'occasion, servir de répertoire de formes et d'attitudes ? Faute de pouvoir, à de rares exceptions près, les relier à des œuvres précises, la question reste posée.

Joseph-François Parrocel (1704-1781)
Deux putti, l'un couché, l'autre debout
Crayon noir, rehauts de blanc
137 × 184 mm

Joseph-François Parrocel (1704-1781)
Deux putti assis
Crayon noir, rehauts de blanc
139 × 187 mm

De Guerre et d'Amour

Les dessins de Charles et Joseph-François Parrocel

Éditeur **Nathalie Motte Masselink**

Notices de Charles Parrocel **Hélène Rihal**

Notices de Joseph-François Parrocel **Fabrice Denis**

Relecture **Florence Coquet**

Design graphique **Simon Dara**

Photogravure & procédés d'impression **Printmodel**

Un dépliant illustrant la grande majorité des dessins ici présentés a été publié pour accompagner l'exposition. Ce dépliant est disponible sur demande auprès de la galerie.

L'exposition se tient au 12, rue Jacob 75006 Paris, du 22 septembre au 24 novembre 2023, du mardi au samedi, de 14h00 à 18h00, et sur rendez-vous.

Je tiens à remercier Hélène Rihal et Fabrice Denis qui se sont tous les deux passionnément impliqués dans la réalisation de cette exposition. Ils se joignent à moi pour remercier l'ensemble des prêteurs qui ont accepté de se séparer de leurs dessins pour le temps de l'exposition. Nous les remercions très sincèrement pour leur participation. L'exposition a également reçu le soutien financier de la société FOREVER, ainsi que l'aide de l'association BELLA MANIERA. Un grand merci pour leur générosité et leur implication.

Hélène Rihal, Fabrice Denis et moi-même tenons enfin à remercier toutes les personnes qui nous ont aidées et soutenues dans la réalisation de cette exposition : Jean-Christophe Baudequin, Nadra Belhaffaf, Alesa Boyle, Sarah Catala, Alvin L. Clark, Florence Coquet, Simon Dara, Jean-Marc et Valérie Denis, Yves Di Domenico, Pierre Étienne, Jérôme Maingard, l'équipe de Printmodel, Catherine Monod, le personnel du château de Montmirail, Stephen Ongpin, Jacques Pierrin, Annie Martinez Prouté, Sylvie Tocci Prouté et Antoine Tarantino.

Les rapports d'état des œuvres, les photographies hautes résolutions et les prix des dessins à vendre sont disponibles sur demande.

Nathalie Motte Masselink



Galerie Nathalie Motte Masselink

12, rue Jacob 75006 Paris

+ 33 1 43 54 99 92

info@mottemasselink.com