

Une collection de peintures du Moyen Age et de la Renaissance à Marseille dans la première moitié du XX^e siècle

Elisabeth Mognetti

24 janvier 2013

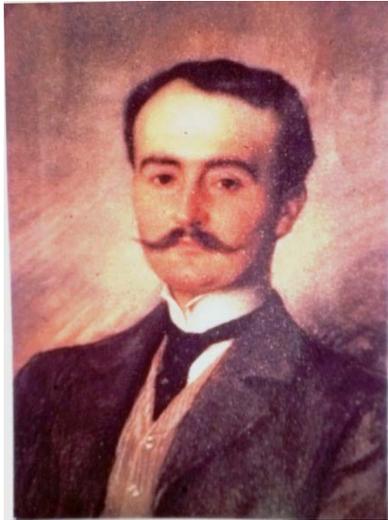
En souvenir d'une collaboration

Il y a presque huit ans, j'étais contactée par Roland Caty, chercheur de l'équipe de l'UMR TELEMME à l'Université de Provence que je connaissais pour ses travaux sur la haute société marseillaise et le milieu du négoce au XIX^e siècle, découverts pour moi à l'occasion des expositions consacrées en 1991 à « Marseille au XIX^e siècle » à l'initiative des conservateurs du musée des Beaux-Arts dont je faisais alors partie. Roland Caty avait rédigé avec Eliane Richard deux chapitres du catalogue accompagnant les manifestations. Il me demandait de m'associer à lui pour une communication au colloque du Comité des travaux historiques et scientifiques qui devait se tenir à Nice du 26 au 31 octobre 1996 et dont un des thèmes était « Mécènes et collectionneurs ». Ayant commencé à travailler sur le Comte de Demandolx-Dedons, Roland Caty cherchait un « spécialiste » pour l'étude plus particulière de sa collection. J'acceptais avec intérêt, vaguement informée de la présence de peintures provençales médiévales dans cette collection qui intriguait plusieurs de mes collègues du département des peintures du Louvre. J'évoque aujourd'hui avec émotion la personnalité de ce correspondant de notre Académie, si chaleureuse et si courtoise, si pointilleuse et si pleine d'humour et de gaieté, si discrète et si efficace, si méthodique et organisée mais tout aussi prête à l'aventure. Celle-ci nous a conduits de Marseille à Paris puis à Nice et enfin à Venelles pour régler les détails de notre publication dans les actes du colloque. Nous avons mis nos ressources en commun, Roland se chargeant d'étudier le collectionneur, sa famille, son milieu, mettant à profit les liens qu'il avait déjà noués avec ses descendants ; ma tâche étant de repérer et cataloguer ses collections de peintures, avec l'aide de mes collègues du Louvre. Nous avons reçu partout le meilleur accueil, Roland y fut pour beaucoup. Mon exposé porte sur le résultat de cette collaboration, sujet sur lequel je n'ai plus retravaillé depuis et dont nous avons conscience qu'il aurait mérité d'être poursuivi.

Dans le milieu des collectionneurs marseillais du XIX^e et du début du XX^e siècle, on connaît mieux les Charles-Roux, Fraissinet, Magne, Pastré, Ricard, amateurs de peintures des XVII^e et XVIII^e siècles (surtout XVIII^e) et du XIX^e siècle, appréciant l'art de leurs contemporains à qui ils commandent leurs portraits. Ou encore Zarifi pour les arts décoratifs. Et ceux dont les collections importantes et diversifiées sont à l'origine de nos musées (Jules Cantini, Marie et Louis Grobet, Clot-Bey). Mais le Comte de Demandolx-Dedons occupe une position originale par son attirance pour les peintres « primitifs », italiens, nordiques et particulièrement provençaux (ou considérés comme tels) et la peinture française du XVI^e siècle. Les plus remarquables des œuvres passées dans les mains du collectionneur ne sont pas dans les musées de Marseille, mais au Louvre, aux USA, à Tokyo, un noyau étant pieusement conservé dans sa famille.

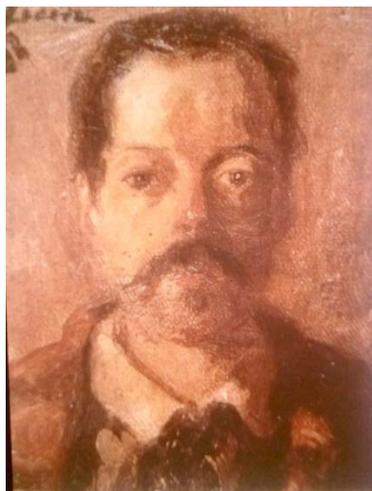
Le collectionneur, son milieu familial, son train de vie

La famille de notre collectionneur est de milieu nobiliaire par les Demandolx comme par les Dedons. Les Dedons sont co-seigneurs d'Istres, conseillers au parlement d'Aix au XVI^e siècle, marquis de Pierrefeu au XVII^e siècle. Les Demandolx de la Palud viennent de la région de Castellane (village et château de Demandolx), ils sont aussi conseillers au parlement d'Aix. Henri, le père du collectionneur, épouse en 1851 la fille d'un magistrat avignonnais. Il obtient en 1852 par décret du Prince-président l'autorisation de s'appeler « de Demandolx-Dedons » en intégrant à son patronyme celui de sa mère. Pierre est le dernier de leurs cinq enfants, né en 1866 à Avignon. Après des études chez les jésuites d'Avignon puis au collège catholique d'Aix, il épouse Madeleine Roux qui lui apporte une dot considérable.



Pierre de Demandolx-Dedons (1866-1955), coll. part.

Il n'exerce pas d'activité professionnelle. Il est peu expansif, parle peu de ses collections ; cultivé, il s'intéresse à l'histoire, à la généalogie et l'héraldique. C'est un royaliste traditionnaliste attaché à son lignage. Son père a eu un talent de dessinateur et fut l'élève de Félix Ziem, fréquentant son atelier marseillais dans les années 1840.



Henri de Demandolx-Dedons par F. Ziem, coll. part.

Henri lègue à son fils Pierre une collection de peintures (de Ziem, Monticelli, Meissonnier, Vollon, Horace Vernet ...).

Pierre habite à Marseille l'hôtel particulier construit par son beau-père Victor Roux, 21 rue Sylvabelle, richement meublé. Le couple voyage, en Hongrie, en Autriche, en Espagne, en Suisse où Pierre se fait soigner, mais il ne dispose pas des moyens financiers des Jacquemart-André ou des Grobet-Labadié.

La collection de Pierre de Demandolx-Dedons sera fluctuante, de taille limitée, il vendra pour acheter. Dès 1901, après le décès de son père, il se sépare de la quarantaine de toiles que celui-ci avait réunies : les contemporains ne l'intéressent pas.

En 1916, peut-être préoccupé par la guerre, il met en vente à Marseille une importante quantité de ses peintures, meubles et objets, soit 257 numéros, dont il tire 202 000 francs. D'après le catalogue de la vente et d'après des photographies de ses appartements antérieures à cette vente, ses collections sont alors éclectiques : tableaux dont quelques primitifs et des œuvres du XVI^e siècle (ces deux dernières catégories représentant un tiers des peintures), dessins, gravures, meubles anciens, faïences des XVII^e et XVIII^e siècles. On peut considérer qu'elles ont été réunies entre 1901 et 1916, en dehors des objets de provenance familiale.



Les collections de Pierre de Demandolx-Dedons avant la vente de 1916, photographies, coll. part. (A)



Idem. (B)



Idem. (C)



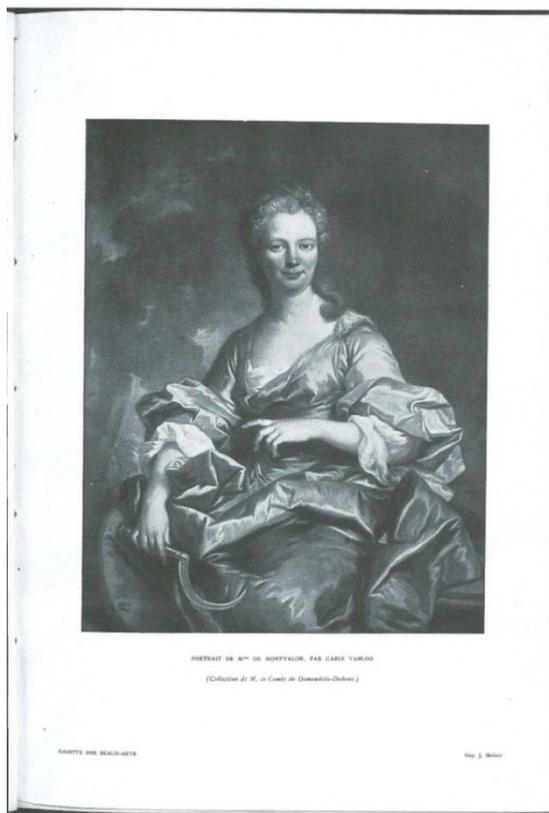
(Autre disposition : en vue de la vente ?). (D)

Les acheteurs de la vente de 1916 correspondent à l'establishment marseillais : Fraissinet, Rodocanachi, Zarifi, Rocca, de Ferry, Luzzati, mais une partie des « primitifs » figurant dans le catalogue n'est pas vendue (et se trouve encore chez ses descendants), attestant du peu de dynamisme du marché local pour cette période dont justement il va faire sa « spécialité ».

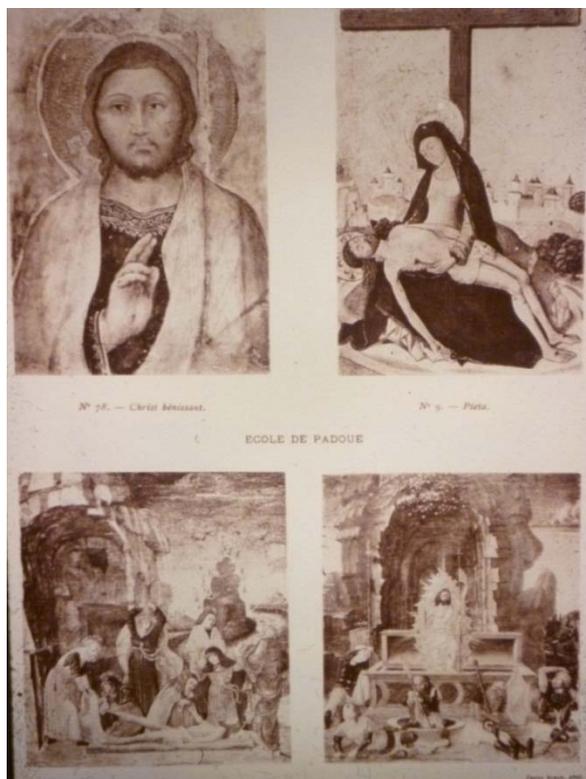
La description de sa collection en 1930 par Pierre Guerre dans un article de la revue *Sud* montre en effet qu'il a alors reconstitué une collection d'esprit différent en se tournant principalement vers les époques médiévale et Renaissance qui n'étaient pas absentes de sa première collection ni de la vente de 1916 mais qui vont désormais être pour lui un choix plus délibéré. Un tournant qui se situe dans les années 20, si on peut le déduire des œuvres qu'il présente à l'exposition coloniale de Marseille en 1922 : deux portraits de femme de l'école de Mignard, deux aquarelles d'Antoine Roux, des pièces de mobilier régional mais aussi un « triptyque reliquaire de la Trinité », Italie, XV^e siècle, et « La vision d'un pape » attribué à l'école provençale du XV^e siècle, en fait « Saint Nicolas apparaissant en songe à l'Empereur Constantin », école valencienne, XV^e siècle (les deux œuvres aujourd'hui de coll. part.).

Suivons la collection à travers les publications des historiens de l'art et des connaisseurs. Lorsqu'elle est mentionnée par Henri Dobler dans *Les vestiges des architectures et des arts décoratifs provençaux des XVII^e et XVIII^e siècles à Marseille*, en 1913, trois ans avant la vente de 1916, cet auteur met évidemment l'accent sur les œuvres et objets de cette période. Pour cet amateur, lui-même collectionneur, la collection du Comte de Demandolx-Dedons peut rivaliser avec la collection Baudouin-Gonnelle, « ce qui n'est pas un mince compliment à lui faire » car c'est une des plus riches galeries de tableaux de Marseille. Dobler a relevé du mobilier Louis XVI, des miroirs et glaces Louis XV, un cartel Régence, des cuirs dorés, des toiles peintes de marines, des éventails.

Ses peintures sont alors allemandes, italiennes ou flamandes et comptent des artistes provençaux tel Arnulphy, dans des portraits de famille et « un des plus beaux Van Loo que nous connaissions » : *La marquise de Montvalon en Cérès* (qu'on aperçoit à droite de la photo ci-dessus D). Ce portrait (localisation actuelle inconnue) a eu sa célébrité à l'occasion de l'exposition coloniale de Marseille de 1906 où il fut visible (ainsi qu'un portrait de gentilhomme de Claude Arnulphy et un meuble à deux corps en noyer sculpté du XVI^e siècle) dans « l'exposition générale d'art provençal » montrée au Grand Palais de l'exposition coloniale. Il est reproduit dans l'article que Ph. Auquier, le conservateur du musée des beaux-Arts de Marseille, consacre à la manifestation (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVI, juillet-déc. 1906, p. 161 et suiv.).



GBA, 1906, d'après le site *Gallica* de la BnF.



Une page du catalogue de vente de 1916

En haut : *Christ bénissant*, Taddeo di Bartolo, aj. coll. part ; *Pietà*, Provence v. 1460, aj. Hartford, Wasworth Atheneum. En bas : Butinone, *La mise au tombeau*, *La Résurrection*, aj. Milan, coll. Crespi.

La collection Demandolx-Dedons commence à jouir d'une réputation sortant du cadre régional dans les années 20 et 30. En 1920 Abraham Brédius publie dans le *Burlington Magazine* une des récentes trouvailles du Comte sous le titre de « *Un unknown Masterpiece by Rembrandt* ». Sa provenance n'est pas précisée : peut-être une vente de l'hôtel Drouot. L'avis de Brédius est partagé. La toile est acquise dès 1923 par Robert Sterling Clark pour son Institut de Williamston par l'intermédiaire du marchand new-yorkais Knoëdler.



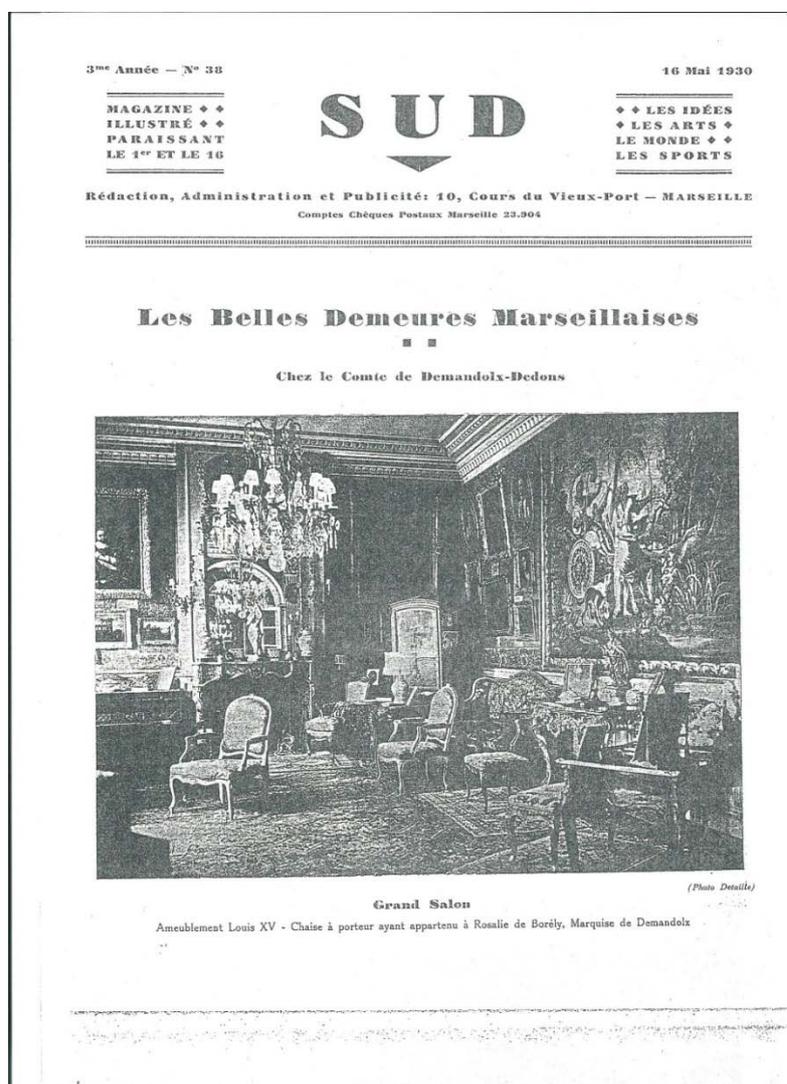
Rembrandt et/ou atelier,
Homme lisant,

Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute. Quoique signée (dans la pâte) et datée (1648) l'œuvre est problématique. Six versions sont connues dont celle-ci est la meilleure. Elles pourraient être des copies d'atelier (à plusieurs mains ?) par des élèves de Rembrandt d'un original de 1643 disparu.

La réussite de ce « coup » donnera peut-être à notre collectionneur l'envie de le reproduire mais désormais uniquement à la recherche des périodes plus anciennes.

Dans la revue *Sud* Pierre Guerre, lui-même collectionneur d'art africain, décrit en 1930 parmi « Les belles demeures marseillaises » celle du Comte de Demandolx-Dedons, rue Sylvabelle. Si le grand salon a gardé « un luxueux ameublement Louis XV », en partie issu de la lignée familiale des Borély, la salle à manger tendue de cuirs et de tapisseries est meublée « Renaissance » et ornée de quelques sculptures plus anciennes. C'est au premier étage que

« se trouvent deux petites galeries qui renferment une des plus importantes collections de primitifs et de bois sculptés du Moyen Âge », ce qui est sans doute exact à l'échelle régionale. L'auteur commente avec emphase une quinzaine de peintures du XIV^e au XVI^e siècle, italiennes, provençales, nordiques, françaises et quelques sculptures, « qui témoignent du goût de collectionneur en même temps que de la compétence de M. le Comte de Demandolx-Dedons ».



Les spécialistes citent désormais les « primitifs » et les peintures du XVI^e siècle de la collection. Léon-Honoré Labande, dans *Les primitifs français, peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932, ouvrage fondamental d'un chercheur archiviste explorant les sources notariales mais aux critères stylistiques parfois plus incertains, reproduit cinq œuvres de la collection Demandolx-Dedons. L'une d'elles, «Trois docteurs de l'Eglise, saint Augustin, saint Jérôme et saint Ambroise », a figuré à l'exposition des *Primitifs français* à Paris en 1904 alors qu'elle était détenue par Henri Pontier, le conservateur du musée Granet. Il est difficile de savoir si le Comte l'a achetée directement à Pontier ou après sa mort (1926). En fait, seuls deux des panneaux (*Saint Augustin* et *Saint Louis de Toulouse ?* (sic)) étaient montrés à l'exposition de 1904 sur quatre (au moins) que comptait le retable original, alors réunis dans un encadrement « à meneaux ». Le montage de trois d'entre eux dans un encadrement solidaire et le sacrifice du quatrième (*Saint Grégoire*, d'après Labande) jugé en

trop mauvais état a dû intervenir entre 1904 et 1932. Au moment de l'achat par notre collectionneur et à son initiative ? C'est dans ce nouveau cadre moderne de style médiéval que les trois docteurs, que leur propriétaire montrait alors « provisoirement » à Paris au Musée des Arts décoratifs (Labande), sont acquis par le musée du Louvre la même année 1932. Une récente restauration l'ayant supprimé, ils sont à nouveau séparés comme ils l'étaient avant l'exposition de 1904 (d'après la notice du catalogue) et toujours attribués à l'école d'Avignon vers 1470.



Trois docteurs de l'Eglise, Provence, vers 1470, Musée du Louvre.

Peu avant, en 1929, le Comte avait déjà vendu au Louvre une autre œuvre avignonnaise de belle qualité, deux panneaux provençaux d'un même retable, qui se trouvaient encore vers 1880 (selon l'abbé Requin qui les mentionne en 1904) dans une chapelle du prieuré de Thouzon près du Thor, dépendance de l'abbaye de Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon, avant de passer dans la collection Martin, du Thor (vers 1900) : deux scènes de la vie de saint André, entre sainte Catherine et saint Sébastien, de la première moitié du XVe siècle (vers 1410). A. Pératé les a étudiés en 1924 dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (mars 1924), indiquant qu'ils sont alors « depuis peu » propriété du Comte de Demandolx-Dedons qui les a « très aimablement prêtés au Musée des Arts décoratifs où on peut les voir installés sur des chevalets dans la petite salle gothique » (le moyen de leur assurer une certaine publicité, comme ce fut aussi le cas pour les *Trois docteurs*).



Le retable de Thouzon, Musée du Louvre.

L'iconographie des deux panneaux peut suggérer que le retable a été réalisé pour l'abbaye de Saint-André de Villeneuve et relégué plus tard, pour des raisons de changement de goût, dans un de ses prieurés de campagne.

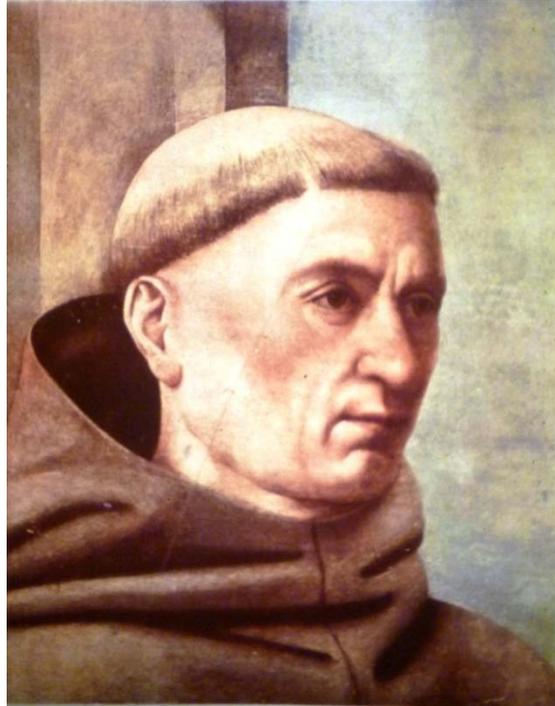
Labande citait également en 1932 un diptyque double face, acheté à Gand par le Comte, représentant le Christ apparaissant à sainte Madeleine et l'incrédulité de saint Thomas, au revers : saint Antoine et saint Sébastien, qu'il plaçait dans la proximité de Nicolas Froment mais que Grete Ring (*La peinture française du XV^e siècle*, Glasgow, 1949) a situé dans le nord de la France vers 1470. Sa localisation actuelle est inconnue.



PLANCHE LXVII. — S. ANTOINE ET S. SÉBASTIEN.
(Coll. de musée de Dronmbois-Orléans à Marseille.)

Face reproduite par Louis Gillet, *Les Primitifs français*, Marseille, 1941, revers par Léon-Honoré Labande, *Les primitifs français, peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932.

Louis Dimier le met en couverture de son ouvrage « Les Primitifs français », Marseille, 1941. Charles Sterling la même année l'a classé parmi les œuvres de « Jean Fouquet et son école », y décelant la présence d'un nimbe et un fragment d'une plus vaste composition, avec fond d'architecture et de ciel, ainsi que « tous les caractères du dessin de Fouquet » (Ch. Jacques, *La peinture française. Les peintres du Moyen-Âge*, Paris, 1941).

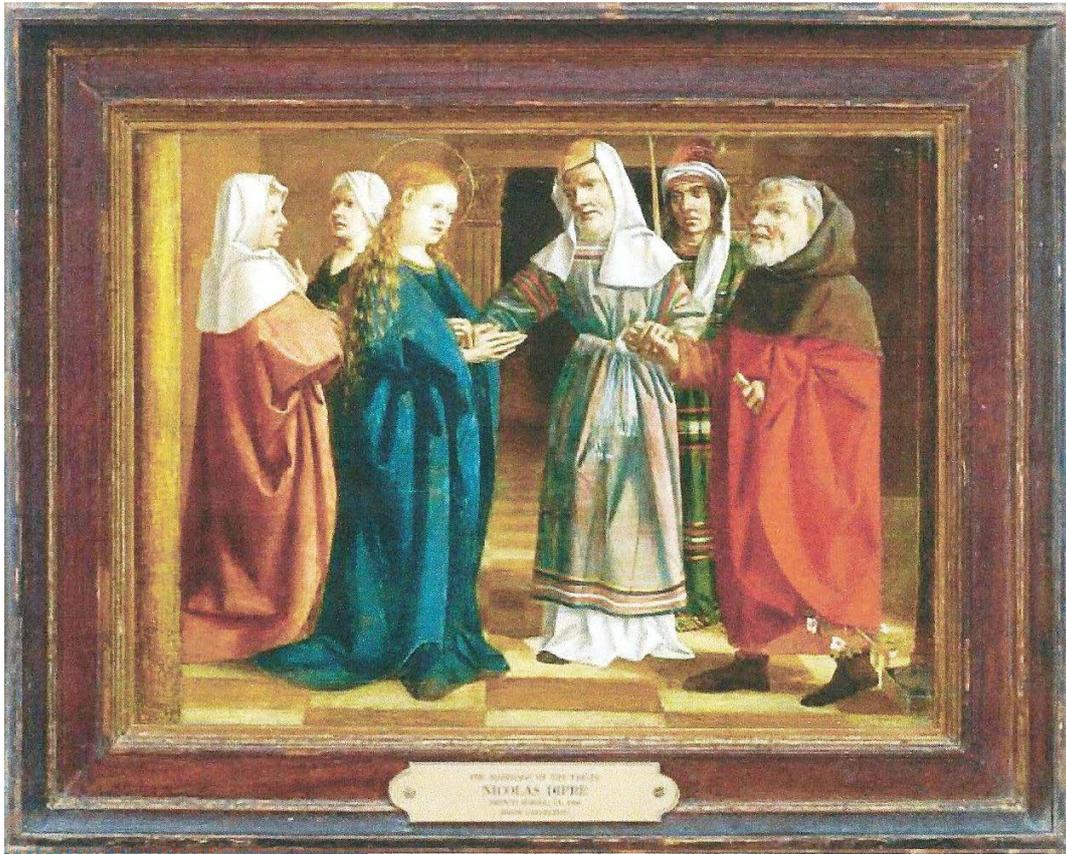


Tête d'un saint franciscain, Italie du sud (?), XVe siècle, Musée des Beaux-arts de Tours, dépôt du Musée du Louvre, MNR 599.

Contacté par le marchand Théo Hermsen, le Comte exporte le panneau en Allemagne en 1943 où il sera finalement vendu au musée de Cologne en 1944. Attribué au musée du Louvre en 1951 par l'Office des Biens et Intérêts privés, il est ensuite déposé au musée des Beaux-Arts de Tours où il n'est plus considéré comme une œuvre de Fouquet : des éléments techniques et stylistiques orientent les spécialistes vers l'hypothèse d'une origine méridionale, plus précisément du sud de l'Italie (N. Reynaud, *Jean Fouquet, Les dossiers du département des peintures*, 22, Paris, 1981, p. 45).

Dans l'ouvrage que nous venons de citer, écrit en pleine guerre sous un nom d'emprunt, premier corpus des « Primitifs français » fondé sur une méthodologie scientifique, Charles Sterling a mentionné trois autres œuvres de la collection du Comte de Demandolx-Dedons, le « *Songe d'un pape* », confirmé comme un panneau dont « le caractère dominant est espagnol », le diptyque double face du *Christ apparaissant à sainte Madeleine* et de *L'incrédulité de saint Thomas*, pour lui à classer dans l'école d'Avignon quoique sur un modèle « picard ou de la Flandre française » vers 1475, et le *Mariage de la Vierge* dans lequel il discerne un rapport étroit avec la *Rencontre à la porte dorée* du musée de Carpentras qu'il attribue à Nicolas Dipre (ibidem, *Répertoire*, p. 27, n°49). Il identifie les deux œuvres comme des éléments du retable commandé par les prieurs de la confrérie de de la Conception de la Vierge pour l'église Saint-Siffrein de Carpentras le 11 mars 1499 (dont la partie centrale, selon le prix fait, devait comporter une représentation de la Vierge et, sur les côtés, quatre scènes dont Anne et Joachim à la Porte dorée et la Nativité de la Vierge). Louis Dimier avait déjà publié le panneau du *Mariage de la Vierge* en 1938 dans la *Gazette des beaux-Arts*, signalant une provenance de l'ancien couvent des Trinitaires de Marseille (chapelle d'une

œuvre de bienfaisance installée dans le lieu et qui le tenait d'une donation avignonnaise). Il a également figuré à l'exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français* (Paris, 1937).



Nicolas Dipre, *Le mariage de la Vierge*, Denver Art Museum.

Le Comte vend le panneau sur le marché new-yorkais vers 1950 où il est acquis par Kress en 1954 pour aboutir au musée de Denver. Si l'attribution à Nicolas Dipre et une datation voisine de 1499 ne font toujours aucun doute, le rapport avec le retable de la confrérie de la Conception de la Vierge de Saint-Siffrein de Carpentras peut être rediscuté. En effet, le *Mariage de la Vierge* est mutilé. Il a été réduit en largeur et a perdu une partie haute en accolade qui se retrouve sur trois panneaux de la même main, réapparus sur le marché et acquis par le Louvre en 1972 et 1986, illustrant également des épisodes de la vie de la Vierge et appartenant à une même prédelle.



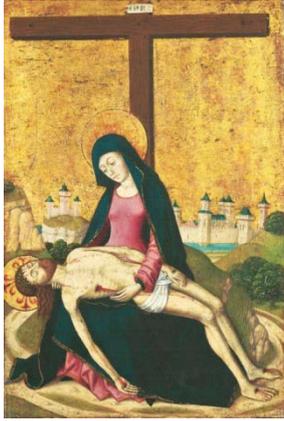
Nicolas Dipre, *La rencontre à la porte dorée*, *La naissance de la Vierge*, *La présentation de la Vierge au temple*, musée du Louvre.

Mais si les scènes de de la Rencontre à la porte dorée et de la Nativité de la Vierge sont sur la prédelle, elles ne pouvaient être également représentées sur la partie haute. Le retable auquel ont appartenu le *Mariage de la Vierge* et les panneaux du Louvre ne peut donc être celui qui a été commandé en 1499 par la confrérie de la Conception de la Vierge de Saint-Siffrein. Il faut peut-être en rapprocher *La Toison de Gédéon* et *l'Echelle de Jacob* du musée du Petit Palais d'Avignon, volet double face aujourd'hui dédoublé (Dominique Thiébaut, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004, p. 156-160).



Nicolas Dipre, *Le songe de Jacob, La toison de Gédéon*, Avignon, musée du Petit Palais.

Deux autres panneaux ayant appartenu au Comte sont encore cités par Sterling dans le même ouvrage. Une *Pietà* reproduite dans le catalogue de la vente de 1916 (n° 9, cf. ill. ci-dessus) entrée en 1928 dans la collection du Wadsworth Atheneum de Hartford (USA) par un achat à New-York au marchand René Gimpel, considérée par Sterling comme provençale, due vers 1460 à un artiste connaissant la miniature (même avis de D. Thiébaut dans *L' école d'Avignon*, Paris, 1983, p. 253, avec une datation vers 1480).



La Piéta, Provence, vers 1460, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

Et une *Mise au tombeau* figurant dans le catalogue de la vente de 1916 (n° 71) sous le nom de Rogier Van der Weyden avec une provenance indiquée de la collection Lamponi de Florence (n° 2335 du catalogue de la vente Lamponi du 10 novembre 1902, attr. à Lucas de Leyde), une acquisition que le Comte avait pu faire à Paris où le panneau est signalé dans la collection de Rodolphe Kann (ou par le marchand René Gimpel, acquéreur de cette dernière collection). Le collectionneur milanais Achillito Chiesa vend le panneau à New-York en 1926 à l'Art Institute de Chicago où il entre comme « école d'Avignon ». Pour Sterling, approuvant une suggestion de Heil (*Panthéon*, 1929), la *Mise au tombeau* est « de l'atelier et peut-être de la main » du peintre allemand (colonais) qui a exécuté la *Pietà avec la vue de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, vers 1500.



La mise au tombeau, Cologne vers 1500, Chicago, The Art Institute.

Louis Gillet dans *Les Primitifs français* qu'il publie la même année 1941 à Marseille met particulièrement en valeur la collection du Comte dont il cite une dizaine d'œuvres, choisissant pour sa couverture la *Tête de moine* alors attribuée à Fouquet. Normalien, académicien français, ce critique et historien de la littérature, chrétien et traditionnaliste, est-il proche des aspirations de notre collectionneur ? Ses attributions sont moins convaincantes que celles de Sterling : il place dans l'école d'Avignon *Deux saints abbés* (Saint Benoît et saint Bernard surmontés de deux bustes de prophètes) et un *Retable de la Vierge à l'Enfant*, deux œuvres espagnoles, la première de l'école aragonaise du début du XV^e siècle (passée sur le marché d'art en 1978 et 1987, galerie Koller, Zurich, localisation actuelle inconnue), la seconde de l'école valencienne du XV^e siècle (coll. part.).



Deux saints abbés, Aragon, vers 1400, localisation inconnue et *Retable*, Valence, fin du XV^e siècle, coll. part.

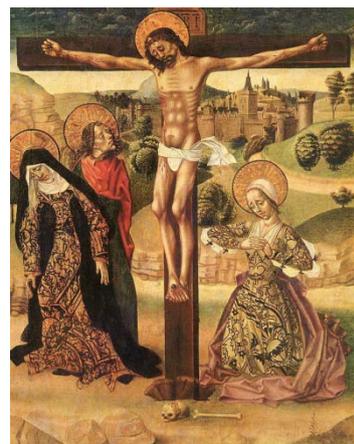
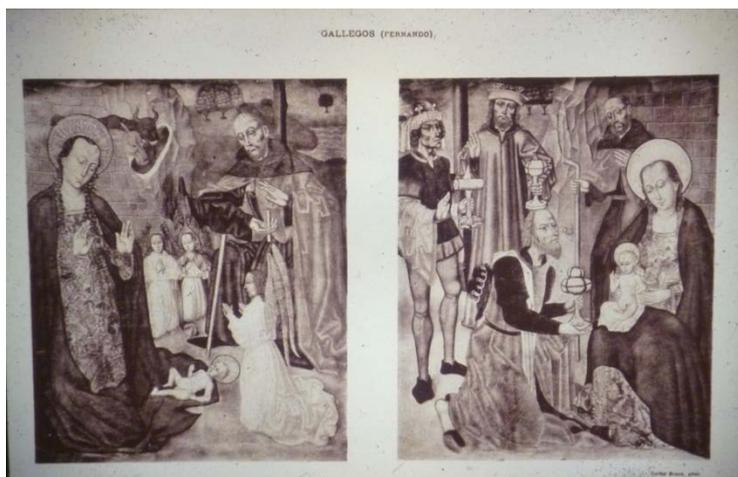
Il est le premier (après Pierre Guerre) à signaler dans la collection du Comte une *Sainte Véronique* qui avait figuré à l'exposition parisienne des Primitifs français en 1904, alors propriété de la Comtesse Durrieu (dans un cadre cintré, avec des dim. supérieures aux dim. actuelles). Passée sur le marché d'art anglais et américain, elle sera acquise en 1971 par le National Museum of Western Art de Tokyo. Provenant d'un monastère du Val d'Arno puis de l'église de la Santissima Annunziata de Florence (selon le cat. de 1904), elle a été attribuée à Pietro del Donzello par Everett Fahy (*Some Followers of Domenico del Ghirlandajo*, Harvard University, *Dissertation*, 1968).



Tokyo, The National Museum of Art.

Sainte Véronique, Florence fin du XV^e siècle,

Le grand historien de la peinture espagnole, Chandler Rathfon Post, a cité quelques-unes des œuvres de la collection dans sa somme *A History of Spanish Painting*, 1930-1953. On y repère les deux scènes de l'histoire de saint Romain d'Antioche, éléments du retable de Saint-Romain de Caldegas, qu'il attribue au maître de Canapost ; le *Songe d'un pape* et le retable de la *Vierge et l'Enfant*, rapprochés de Juan Reixach ; la prédelle à cinq compartiments, attribuée au Sigüenza Master et *La Pentecôte* à Francisco Solibès (toutes œuvres de coll. privée). Les rapprochements avec les peintres cités ne peuvent être retenus autrement que comme génériques. Si l'on y ajoute une *Nativité* et une *Epiphanie* qui figuraient dans le catalogue de la vente de 1916 (sous une attribution à Fernando Gallego, localisation actuelle inconnue) et qui sont les pendants, pour C. R. Post, d'une *Annonciation* (The Metropolitan Museum of Art) du peintre castillan dit Maître de Budapest (artiste et atelier tirant son nom de cinq panneaux de la vie du Christ de ce musée ; l'appartenance à un même retable que l'*Annonciation* est contestable mais le rapprochement avec les panneaux de Budapest plus convaincant), de la fin du XV^e siècle, ce petit groupe d'œuvres catalanes, valenciennes, aragonaises et castillanes du XV^e siècle, que l'on peut encore compléter d'un panneau représentant saint Pierre trônant, également mentionné dans le catalogue de la vente de 1916 et visible sur une des photographies de cette époque que nous reproduisons plus haut (C, en haut à gauche), attribuable à l'école aragonaise du XV^e siècle, constitue bien un intéressant noyau constitué en mains privées (nous avons bénéficié des avis de Claudie Ressort pour les œuvres espagnoles).



Nativité et Adoration des mages, pl. du catalogue de vente de 1916 (localisation actuelle inconnue) ; *Crucifixion*, peintre castillan XVe siècle, Musée de Budapest.

Les « primitifs italiens » de la collection ont moins retenu l'attention des spécialistes : dans la photothèque de la fondation Federico Zeri ne se trouvent que deux panneaux siennois du XIV^e siècle, un *Christ bénissant* de Taddeo di Barlolo (ayant figuré dans le cat. de vente de 1916, cf. ill. ci-dessus, il est resté dans la coll. familiale. Voir même attr. dans les listes de Berenson, 1968, p. 419) et un *Saint diacre* en buste tenant des tenailles (saint Romain d'Antioche ?) anonyme (coll. privée). La même photothèque conserve également la reproduction d'un *Portrait de gentilhomme* de Bernardino Campi, signé et daté 1569 (localisation actuelle inconnue).

Par contre la photothèque de la bibliothèque Berenson à la villa *I Tatti* de Settignano (*The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*) conserve 14 photos d'œuvres italiennes, la plupart envoyées par le Comte lui-même à Bernard Berenson pour solliciter ses avis (soit la quasi-totalité des œuvres italiennes qu'il a collectionnées puisque nous avons pu pour notre part en identifier 16). Les revers de certaines d'entre elles portent le nom et l'adresse du collectionneur écrits de sa main, le tampon d'un photographe marseillais (Ch. Hereis, rue Saint-Ferréol) et une date de 1928, 1930 ou 1940 (nous avons consulté les photothèques Zeri et Berenson sur leur site internet).

Les « primitifs italiens » n'ont pas été le domaine privilégié de compétence du Comte. S'il acquiert la *Sainte Véronique*, aujourd'hui au musée de Tokyo et reconnue comme une œuvre italienne dans la photothèque Berenson, il s'agissait pour lui d'un « primitif français ». Plusieurs des « primitifs italiens » qu'il a détenus nous paraissent des œuvres douteuses, certaines identifiées comme des copies ou des faux par Berenson (deux saints d'après Lorenzo Monaco, la *Vision de saint Eustache* d'après Pisanello) ; d'autres appellent des réserves (une Vierge avec l'Enfant de type « ducciesque », un panneau figurant saint Christophe et saint Julien (?), coll. part). Qu'en est-il de deux saintes attribuées à Giovanni dal Ponte par Berenson et à Starnina par Pierre Guerre dans son article de 1930 ? Nous apprenons par la photothèque Berenson que le panneau est passé en vente chez Christie's à Londres le 4 avril 1986. Sa localisation actuelle est inconnue.

Le Comte a su cependant repérer des œuvres peu courantes. En témoigne un intéressant triptyque représentant au centre la Vierge trônant apprenant à lire à l'Enfant, entre deux saints en pied, resté inédit malgré une signature de Guillelmus Galeazzo de Crémone et une date de

1469 (coll. part.). Ou encore cette curieuse représentation dévotionnelle de l'Eucharistie « près de Giovanni Baronzio » selon la photothèque Berenson (Emilie-Romagne ? XIV^e siècle, coll. part.).



La Vierge apprenant à lire à l'Enfant, panneau central de triptyque,

Guillelmo Galeazzo de Crémone, 1469, coll. part

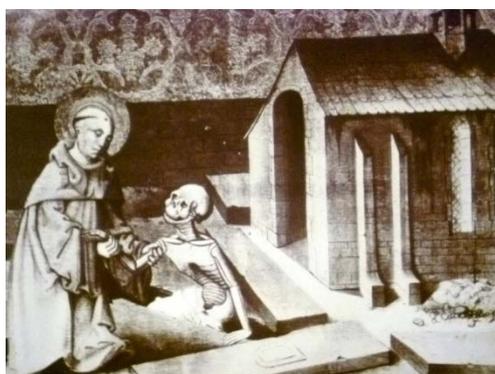


Allégorie de l'Eucharistie, Italie centrale, XIV^e siècle, coll. part.

Parmi les « primitifs » collectionnés par le Comte de Demandolx-Dedons et ayant peu retenu les spécialistes, il faut également citer des œuvres nordiques : flamandes (une *Vierge allaitante* du groupe « Maître de la légende de sainte Marie Madeleine », coll. part., et plusieurs oeuvres ayant figuré dans la vente de 1916, dont un triptyque aujourd'hui au musée des Beaux-arts de Nîmes où il est entré avec le legs Tur en 1948) ; alémaniques (la *Tentation de saint Antoine*, coll. part., élément d'un retable dont trois autres panneaux sont conservés au musée Zeppelin de Friedrichshafen et la *Légende de saint Fridolin*, coll. part., ayant figuré comme propriété du docteur G. F. Reber de Lausanne à l'exposition française de Londres en 1932 sous le n° 71 avec une identification catalane mais que l'iconographie rattache à la Suisse et la zone de diffusion du culte du saint fondateur du couvent de Säkingen) ; savoyarde (La *Présentation de l'Enfant au temple* avec au revers un saint docteur, coll. part., ayant participé à l'exposition parisienne des Chefs d'œuvre de l'art français en 1937) ; bourguignonne (*Christ en croix entre deux moines en prière devant une église*, coll. part.). Elles montrent le caractère éclectique de son goût pour les « primitifs » de la peinture.



La tentation de saint Antoine, Souabe ? XV^e siècle, coll. part., élément d'un retable dont deux autres panneaux sont au musée Zeppelin, Friedrichshafen.



Urso sortant de sa tombe, scène de la légende de Saint Fridolin, Suisse alémanique, fin XV^e siècle, coll. part.



Présentation de l'Enfant au temple, au revers Saint docteur, Savoie ?, XV^e siècle, coll. part.

Un bilan en conclusion ?

Notre intérêt s'est porté dans cette présentation à peu près exclusivement sur les œuvres des XIV^e et XV^e siècles qui sont passées entre les mains du Comte Pierre de Demandolx-Dedons et que nous avons considérées comme la part la plus originale de sa collection, axée

sur les peintures provençales ou réputées telles. Le collectionneur n'a jamais atteint le niveau d'un connaisseur réellement spécialiste mais a pu faire quelques remarquables acquisitions qu'il a vendues au bout de quelques années au Louvre ou sur le marché international une fois qu'elles ont acquis une certaine notoriété. En l'absence de notes personnelles concernant ses achats et ses ventes (perdus ou plutôt inexistantes, de l'avis de ses descendants), on ne peut que relever certaines provenances locales (le conservateur du musée Granet, une collection du Thor, un couvent marseillais, un marchand d'Aix...) ou en rapport avec les lieux de ses villégiatures (Lausanne, Gand, Paris... ou Nazelles ?). Il correspond avec quelques marchands (Gimpel, Seligmann, Knoedler, Wildenstein). Il est aussi en rapport avec des historiens de l'art (Brédius, Post, Dimier, Berenson), des conservateurs (René Huyghe). Il prête assez généreusement aux grandes expositions marseillaises (1906, 1922 et surtout 1935, exposition de « L'art chrétien », dite « exposition catholique », où sont présentées 21 œuvres lui appartenant), parisiennes (« L'art flamand » en 1935 à l'Orangerie puis « les chefs d'œuvre de l'art français » en 1937 où il fait connaître son « Fouquet » et le *Mariage de la Vierge*), des prêts plus modestes étant réservés à Bruxelles (« Arts anciens. Cinq siècles d'art », 1935). Les dernières expositions auxquelles il participe sont de 1952, à Marseille et Bordeaux. Y figurent le « Songe d'un pape » (Bordeaux) et les deux panneaux de l'histoire de saint Romain (Marseille, « L'art du moyen-Age dans les collections marseillaises ») : ses activités de collectionneur et de revendeur ont sans doute cessé depuis la dernière guerre.

Il a ouvert ses collections à des spécialistes : Louis Gillet semble y avoir eu un accès direct, comme Jacqueline Marete qui mentionne quatre peintures dans « La connaissance des primitifs par l'étude des bois », 1961.

Le point d'intérêt majeur de notre collectionneur dans sa période de plus grande activité des années 20 et 30 du siècle dernier est bien la peinture provençale. Rare, elle circule peu, est encore mal connue et sans doute peu appréciée à cette époque mais le Comte a quelques intuitions pertinentes : n'écrit-il pas à Louis Demonts, conservateur au Louvre, en 1937 pour suggérer le premier l'attribution de l'*Annonciation* de la collection Chalendon à Jacques Iverny ? (correspondance signalée par D. Thiébaud, *L'Ecole d'Avignon*, 1983, p. 215). En 1996 nous tentions une « appréciation » de la collection de « primitifs » telle que nous l'avions reconstituée à travers une liste des œuvres repérées dans les collections publiques et privées ou connues par des photographies (41 mentions auxquelles il faut ajouter celle du retable de Thouzon, malencontreusement oublié dans notre publication). Soit six œuvres provençales (si nous ajoutons le retable de Thouzon et excluons l'ex-Fouquet au bénéfice de l'aire napolitaine). C'est sans doute moins que ne le pensait – ou l'espérait ? – le Comte qui a fait dans cette spécialité ses plus belles ventes. Nous avons souligné les œuvres espagnoles possédées par le Comte comme un point d'intérêt particulier. Elles sont notablement présentes dans la grande histoire de la peinture espagnole de Post, posant la question de leur acquisition que nous supposons sur un marché local : des œuvres arrivées en Provence dès leur origine ou attestant de la création d'un courant commercial spécifique dans la première moitié du XX^e siècle ? Les autres catégories de « primitifs » de la collection, nordiques ou italiens, nous ont paru résulter d'achats plus occasionnels, pour étoffer un ensemble « haute époque » ou dans l'objectif d'être négociés. Notons que les quelques faux (ou œuvres douteuses) de la collection sont de prétendus italiens, les « faux » provençaux ne sont que des erreurs d'attribution. La peinture flamande du XV^e-début XVI^e siècle de qualité n'était pas absente du premier noyau vendu en 1916 mais elle disparaît ensuite ou du moins ne retrouve pas un tel niveau.

La collection du Comte Pierre de Demandolx-Dedons, fluctuante, nous l'avons dit, ayant connu son heure de gloire entre 1920 et 1940, pose encore des questions ; elle demeure, comme nous l'exprimions en 1996, sans équivalent à Marseille et dans le midi de la France pour la première moitié du XX^e siècle.

Voir : Roland Caty et Elisabeth Mognetti, « Une collection de peintures du Moyen Age et de la Renaissance à Marseille dans la première moitié du XX^e siècle » dans *Mécènes et collectionneurs : Lyon et le midi de la France*, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999, p. 195- 223.