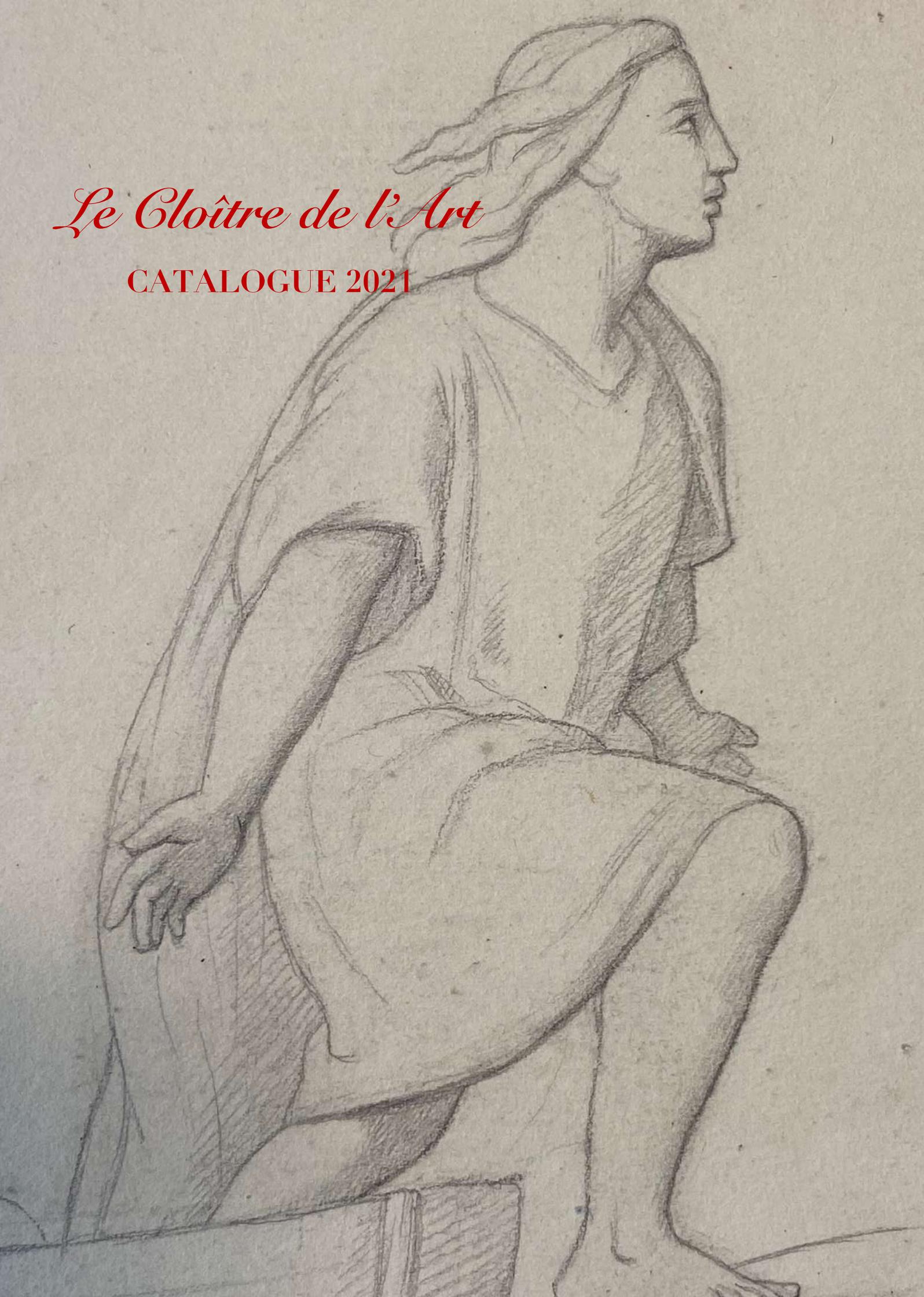
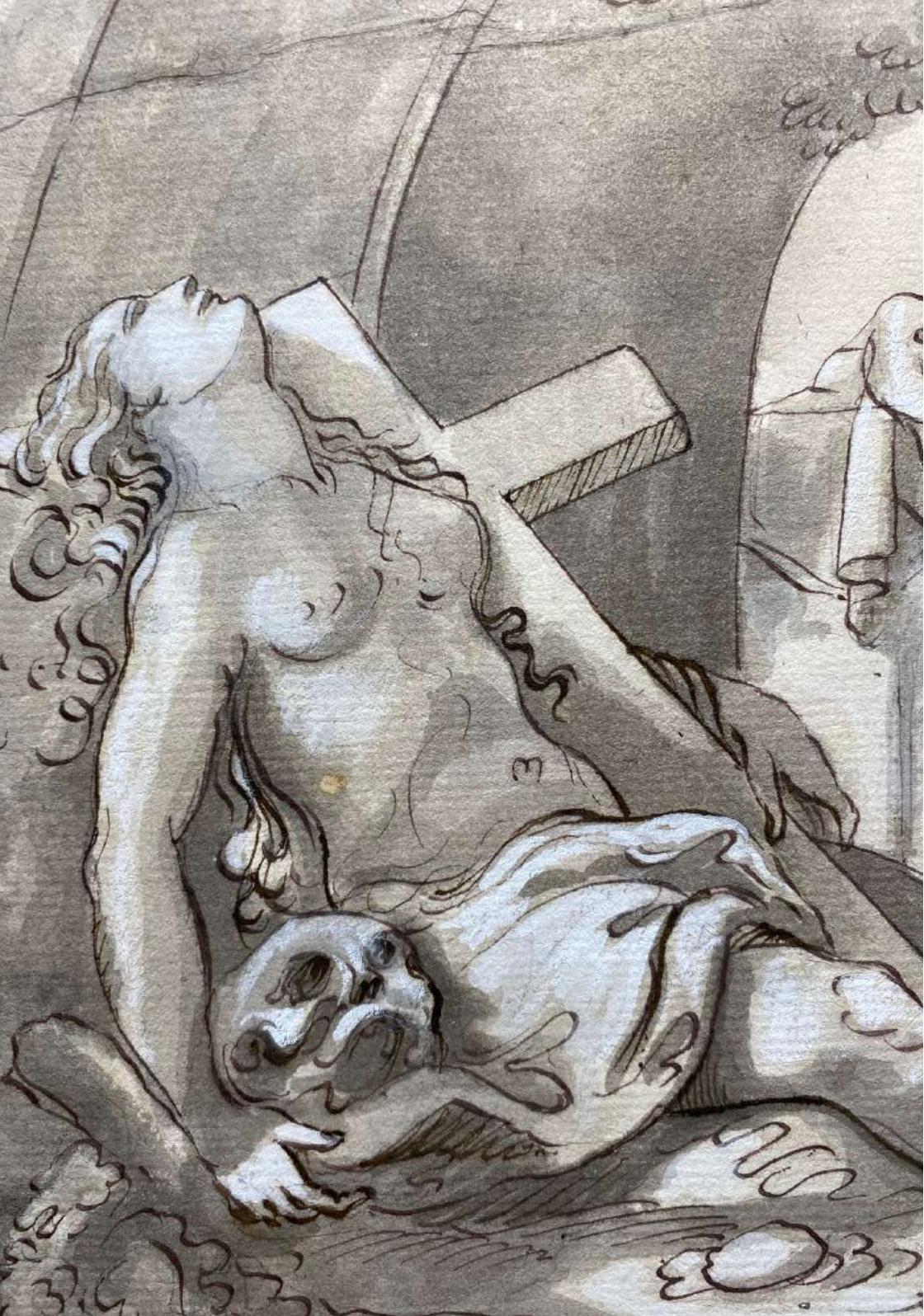


Le Cloître de l'Art

CATALOGUE 2021





Dessins Français & Italiens
des XVIIe et XIXe siècles

Désirer le Ciel

Le Cloître de l'Art

Juillet 2021

École Italienne
Vers 1660

La Passion de Marie-Madeleine

Plume et encre brune, lavis gris-brun, rehauts de gouache blanche
265 x 230 mm

Les dessins sont vendus encadrés, visibles sur rendez-vous
Présentation & Conseils d'accrochage à domicile offerts, sur demande



Le Cloître de l'Art

*"L'art n'est pas une jouissance, un plaisir, ni un amusement :
L'art est une grande chose.
C'est un organe vital de l'humanité, qui transporte dans le
domaine du sentiment les conceptions de la raison."*

Léon Tolstoï. *Qu'est-ce que l'Art ?* 1897

Salomé Chimier-Fischer
Le Cloître de l'Art
75016 Paris, France

E-mail : contact@lecloitredelart.com
Site web : www.lecloitredelart.com
Téléphone : +33 6 01 63 19 97



Que soient remerciés du fond de mon cœur

Agnès, Georges & Paulette Fischer, Père Dominique,
Frère Pierre-Marie de la Visitation,
Florence Israeli, Steeve Benabou, Atelier Saint-Martin,
Frédéric Ballon, Annie & Sylvie Prouté,
Jérôme Maingard, Anna Zabloski, Galerie de Bayser,
Francesco Monstramonaco, Serena Valenti,
Laury Labrouquère, Gabrielle Desazars de Montgailhard

1. Jean-Louis LACURIA

(Lyon 1808 – 1868 Oullins)

Saint Jean quitte tout

Circa 1840

Crayon noir

230 x 155 mm

Signé en bas à gauche *L.L.*

Inscription en bas à droite au crayon noir *St JEAN QUITTE TOUT
POUR SUIVRE JÉSUS H^{TE} FLANDRIN PINXIT.*

Marchant courageusement vers sa destinée, le jeune Jean déploie ses bras aux ailes séraphiques, irrésistiblement attiré vers la lumière. Transposée avec une virtuosité graphique stupéfiante, cette étude pourrait être de la main d'Hippolyte Flandrin. Elle se révèle être de Louis Lacuria, dont la ligne soignée résume toute l'admiration nourrie pour l'œuvre du frère d'art et d'âme. Dessinateur précoce, fils d'orfèvre et frère du prêtre **Paul-François Gaspard**, Louis Lacuria entre à l'âge de 15 ans aux Beaux-Arts de Lyon sous l'enseignement du peintre troubadour **Pierre Révoil**. C'est auprès d'**Ingres** qu'il poursuit sa formation artistique à Paris où il s'installe à l'automne 1830 en compagnie d'**Hippolyte Flandrin**.

Âgés de 20 ans, ils aspirent à trouver auprès du maître l'écho spirituel dont ils sont animés. Si la vie matérielle se révèle ardue, l'allégresse artistique et spirituelle compense les difficultés. En octobre 1831, Louis s'inscrit à l'École des Beaux-Arts. Participant au Prix de Rome, Flandrin lui sert de modèle pour son personnage de Thésée qu'il n'obtient pas, à l'inverse d'Hippolyte. Le douloureux départ de celui-ci en Italie contribue à la naissance d'une riche correspondance de 1832 à 1843. Parvenue jusqu'à nous, elle constitue un témoignage fidèle de l'atmosphère ingresque où intégrité morale rimait avec une certaine perfection graphique.

Les années 1835-45 constituent une décennie d'or pour la peinture religieuse et contribuent au formidable renouveau décoratif de nombreuses églises parisiennes, dans lesquelles fleurissent et s'épanouissent le talent des meilleurs artistes de l'époque.

Louis Lacuria exerce pour sa part au sein de l'atelier d'**Alphonse Périn et de Victor Orsel** dont il devient le praticien à **Notre-Dame-de-Lorette** en 1834. A son retour en 1839, Hippolyte Flandrin se voit chargé de la décoration de la chapelle Saint-Jean en l'église gothique **Saint-Séverin** pour laquelle il réalise un dessin préparatoire. (Ill. 1). Cette fresque, peinte à l'encaustique sur pierre, représente les scènes principales de la vie de l'apôtre Jean. Elle s'organise en quatre parties dont deux carrées et deux autres en ogive. Achevée deux ans plus tard, elle révèle toute la singularité stylistique et la maîtrise technique de l'artiste, établissant la réputation de Flandrin comme peintre religieux à l'inspiration fra-angelesque en harmonie avec les origines médiévales de l'édifice datant du XV^{ème} siècle.

Bibliographie : Hardouin-Fugier, E. (1976). Jean-Louis Lacuria, élève d'Ingres, ami d'Hippolyte Flandrin. *Bulletin du Musée Ingres* (40), pp. 9-20.

Foucart, B. (1987). *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthena.





III.1. Hippolyte Flandrin,
Esquisse pour le décor de Saint-Severin
Cleveland, Collection Butkin



2. Attribué à Émile SIGNOL

(Paris 1804 – 1892 Montmorency)

Tête d'Ange, d'après Raphaël

Circa 1835

Crayon noir
196 x 125 mm

Si la paternité de notre ange revient assurément à un artiste français appartenant au courant Nazaréen de la première moitié du XIX^{ème} siècle, notre étude se rapproche plus particulièrement d'une autre tête d'ange¹ (Ill.1) attribuée à Émile Signol, préparatoire à un projet de décoration. L'écriture estompée à la pierre noire fait de notre dessin une œuvre charnue emplie d'enthousiasme et révélatrice des sources d'inspirations de l'artiste puisées dans les chambres vaticanes de **Raphaël**, dont notre ange constitue une reprise de celui situé à gauche du registre céleste (Ill.2).

Âgé de vingt-six ans, Émile Signol obtient le premier Prix de Rome en 1830². Durant ces cinq années italiennes, l'artiste se laisse subjugué par le primitivisme Fra-Angelesque et la douceur Raphaélesque ainsi que par l'audace coloriste des maniéristes. L'artiste se rend également à Florence en 1833 afin de réaliser sa copie de quatrième année d'après les fresques **d'Andrea del Sarto**³, peintes dans le cloître de l'église de la **Sainte Annonciation**. C'est à son retour de Rome qu'il commence une œuvre aussi dantesque qu'ésotérique dont la perfection formelle se fonde à une palette chromatique surprenante faite de notes pastelées et acides. Si le style des figures y est volontairement archaïsant, le singulier modelé des visages y sont proprement de leur temps.

La gracieuseté de sa ligne et la pédagogie de ses compositions incarnent ici toute la dimension catholique de son œuvre. Illustrant les préoccupations idéologiques en vogue sous le règne de **Louis-Philippe**, les peintres nazaréens offrent à la peinture française une profonde renaissance religieuse qui fut en grande partie théorisée par **le comte de Montalembert**⁴. Encensé par les conservateurs, sa proximité avec les maîtres du passé et ses nombreuses références à la peinture gothique furent jugées « régressives » par les critiques républicains. Émile Signol sut pourtant aller au-delà des conventions et dépasser la discorde manichéenne opposant linéaires aux coloristes, idéalistes aux romantiques, spiritualistes aux humanistes.

Réconciliatrice, son œuvre se fait profondément novatrice, d'un éclectisme raffiné dont la singularité iconographique renouvelle les traditionnelles scènes évangéliques, réconciliant Ingres à l'Angelico, alliant la sensibilité gréco-romaine du premier à la spiritualité chrétienne du second.

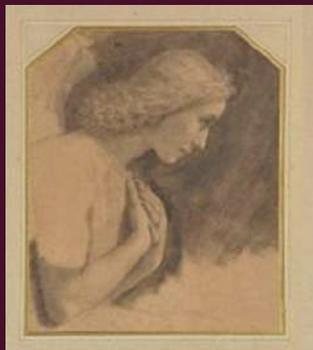
¹1. Marché de l'art parisien. (3 mars 2011). SVV Collin du Bocage, Lot 4 (Ill.1)

2. *Méléagre reprenant les armes à la sollicitation de son épouse*, huile sur toile, Paris, ENSBA.

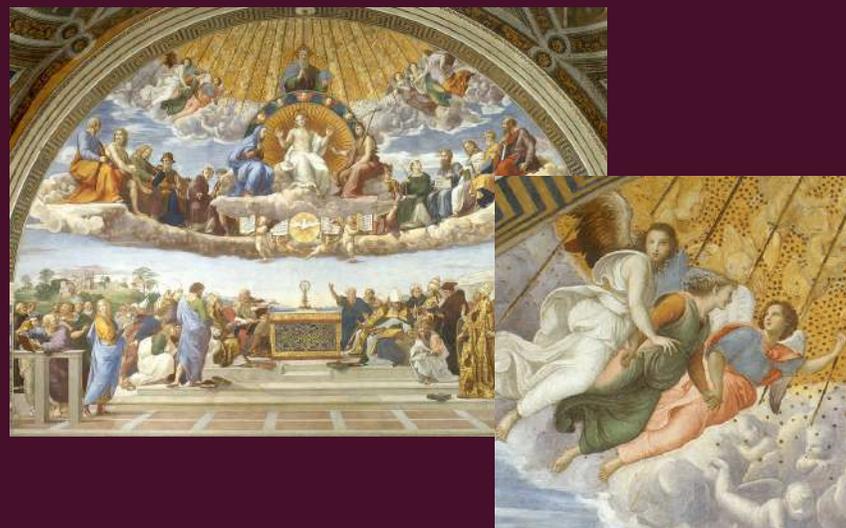
3. Caffort M. (1986) *Un Français « Nazaréen »* : Émile Signol. *Revue de l'Art*, (74), pp. 47-54.

4. Montalembert, C. (1837). *De l'État actuel de l'art religieux en France*.





III.1. Émile Signol, *Tête d'ange*, projet de décoration, vers 1830, fusain & estompe, 255 x 210 mm, marché de l'art.



III.1 Raphaël, *La Dispute du Saint-Sacrement*, 1509-1510, fresque, Musées du Vatican, Rome.

3. Joseph-Nicolas JOUY

(Paris 1809 – 1880)

Melchior

1843

Crayon noir sur papier brun , rehaut de craie blanche
Annotation à la plume sur le montage d'origine J. Jouy
235 x 80 mm

De cette étude au crayon noir au subtil clair-obscur se dégage une grande sérénité toute empreinte d'apaisement. Cheveux blanchis et longue barbe, mains en prière dissimulées sous un riche manteau, le roi mage porteur d'or s'abandonne ici paisiblement à la contemplation du Nouveau-Né d'où semble émaner la Lumière. S'étant mis en chemin à la suite de l'étoile malgré son âge, Melchior se fait sous le trait de Joseph Jouy symbole de l'humilité, de confiance et de sagesse.

C'est le 15 mars 1843 que l'artiste expose au Musée Royal son premier tableau religieux intitulé *L'Adoration des Rois Mages*. Malgré la disparition de l'œuvre peinte, sa mention dans les quotidiens artistiques de son temps¹ nous laisse à penser que notre dessin est préparatoire à la figure la plus royale du cortège magistral.

Peintre d'histoire, portraitiste et graveur sous les règnes successifs et fastueux de **Louis-Philippe** et **Louis-Napoléon**, Joseph-Nicolas Jouy se forme à l'école des Beaux-Arts de Paris où il entre le 10 mai 1824, alors âgé d'à peine quinze ans, suivant en parallèle l'enseignement de **Jean-Auguste Dominique Ingres**. Dès 1827, il expose au Salon, dont il sera médaillé de seconde classe en 1835, puis de première en 1839, et dont le portrait peint de *Jean-Baptiste Bernadotte, Maréchal de l'Empire, roi de Suède* et celui de *L'Empereur Napoléon Ier sur le champ de bataille de Heilsberg* sont actuellement conservés au Château de Versailles.

En 1873, il réalise deux tableaux d'autel pour l'église de Joinville-le-Pont illustrant les saints Léonard et Charles Borromé, dont la comparaison stylistique révèle une manière douce et moelleuse des esquisses peintes préparatoires (Ill 1 et 2) nous permettant d'appuyer la paternité de notre dessin à la main de l'artiste.



¹ *L'Adoration des Rois Mages*, Joseph-Nicolas Jouy, huile sur toile, n°664. 15 mars 1843, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Musée royal de Paris, Vinchon.



III. 1 & 2. Joseph-Nicolas Jouy, *Saint Léonard de Noblat faisant jaillir une source et Saint Charles Borromé*, huile sur toile, 1973
Petit-Palais, Musées des Beaux-Arts de la Ville de Paris.



4. Hippolyte FLANDRIN

(Lyon 1809 – 1854 Rome)

Étude préparatoire pour Saint-Martin d'Ainay

1855

Crayon noir sur papier

42 x 22,3 cm

Cachet de l'atelier de l'artiste en bas à droite

Provenance : Galerie Mazarini, Lyon.

Fils d'un miniaturiste lyonnais, Hippolyte Flandrin se forme très jeune à la pratique du dessin grâce à l'enseignement de son frère aîné, Auguste. Après avoir suivi celui du peintre troubadour **Pierre Révoil** à l'École des Beaux-Arts de Lyon, il obtient en 1828 le *Laurier d'Or* avant de poursuivre ses études à Paris accompagné de son frère Paul et de son meilleur ami **Louis Lacuria**. Les trois artistes étudient dans l'atelier **d'Ingres** dont Hippolyte devient le disciple préféré. Grand Prix de Rome à 23 ans, l'artiste s'imprègne durant six ans de la riche fresque italienne qui se déploie harmonieusement avec le Trecento de l'Antiquité à la Renaissance. De retour en France en 1839, il est immédiatement sollicité afin de participer à la décoration de la **chapelle Saint-Jean pour l'église Saint-Séverin, à Paris**.

Achevées en 1841, ses fresques sauront séduire contemporains et commanditaires. De 1846 à 1853, il œuvre aux décors de **l'église néo-byzantine Saint-Paul de Nîmes** et collabore avec l'architecte Questel.

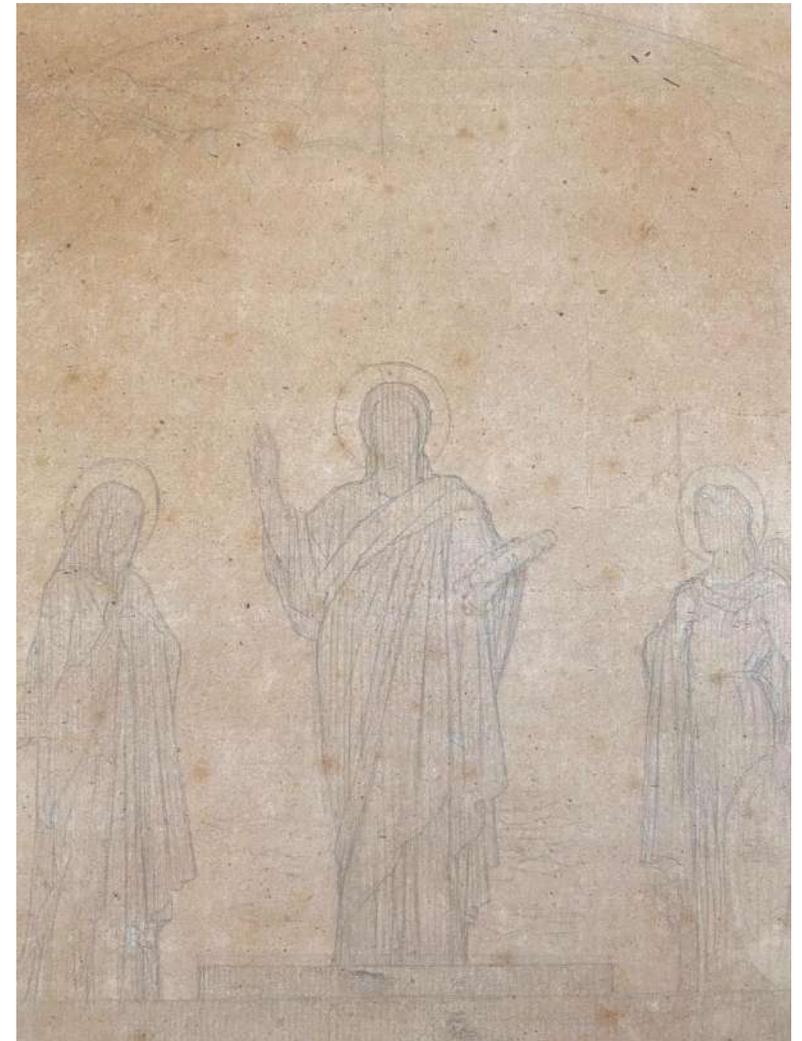
C'est par le biais de ce chantier qu'il reçoit en 1855 une commande lyonnaise de la part de l'abbé Boué avec la perspective de redonner à **Saint-Martin d'Ainay** une filiation décorative antique dans la lignée de **Santa-Maria in Trastevere à Rome ou de Saint-Marc à Venise**.

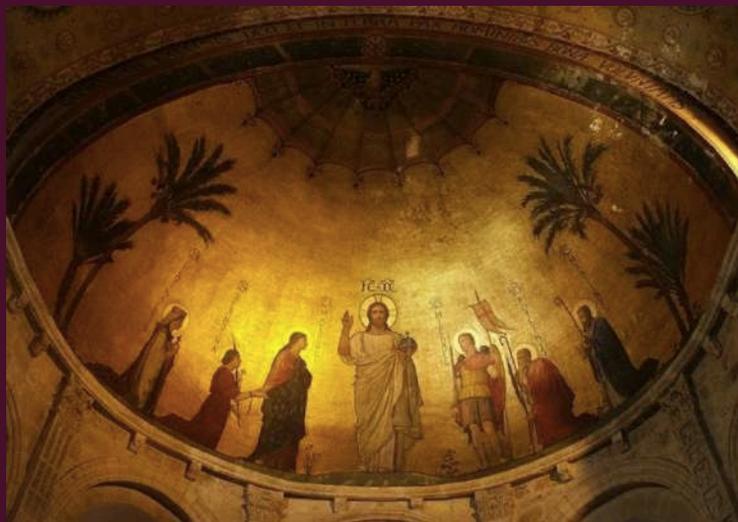
Hippolyte Flandrin est chargé d'harmoniser le style iconographique avec l'histoire du monument, dont les racines remontent aux débuts de l'iconographie chrétienne, encore empreinte d'un certain archaïsme et d'une certaine austérité.

Son programme peint (Ill.1), envisagé comme une résurrection byzantine dans un style antique transfiguré par l'expression chrétienne, fut incompris de ses contemporains, à l'exception d'une élite. Notre dessin, préparatoire au décor de l'abside, figure sept personnages hiératiques, épurés à l'antique. D'un trait dépouillé de toute portée passionnelle et temporelle domine la silhouette du Christ Pantocrator. A sa droite, la Vierge, drapée à la grecque, présente à son Fils Blandine agenouillée, suivie de Clotilde. A sa gauche se dresse, armé de son bouclier et de sa lance, saint Michel, patron originel de la paroisse d'Ainay, accompagné du premier apôtre de Lyon saint-Pothin, précédé de l'infatigable saint Martin. Bien loin des extases baroques et des tourments romantiques, c'est bien la sérénité de la Vie éternelle exempt de tout tourment que nous donne ici à méditer l'artiste.

Bibliographie : Saint-Pulgent (de), P.-A. (1856). Peintures murales de Saint-Martin d'Ainay par M. Hippolyte Flandrin. *La Revue du Lyonnais, recueil historique et littéraire*, (Tome XII, pp. 148-158.)

Foucart, B. (1987). *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthena.





III. 1. Hippolyte Flandrin, *Coupole de l'Abbatiale*, fresque, 1856, Saint-Martin d'Ainay, Lyon.



5. André-Jacques-Victor ORSEL

(Oullins 1795 – 1850 Paris)

Étude de tête du prophète Jeremias

Circa 1840

Crayon noir et lavis gris

202 x 146 mm

Cachet de l'atelier de l'artiste à droite

Inscription en bas à droite *I. Science et I. heure*

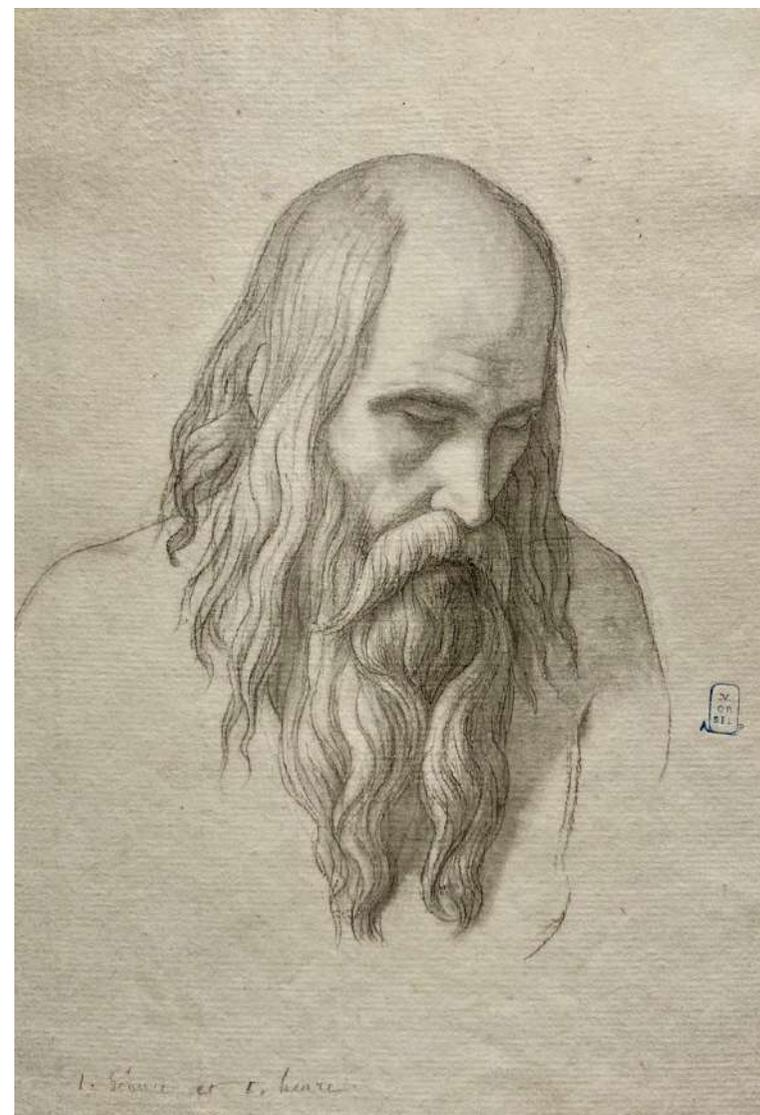
Provenance : Galerie Mazarini, Lyon.

Orphelin baptisé après la Terreur, Victor Orsel fut élevé dans un milieu catholique cultivé et esthète contributif à l'éclosion de son talent artistique. En 1809, il intègre l'École des Beaux-Arts de Lyon dirigée par **Pierre Révoil**. En 1815, il se rend au Louvre et découvre avec émerveillement les délicates et ferventes palettes de **Le Sueur, Poussin, Léonard et Raphaël**. Sa vocation de peintre religieux est née. Après avoir suivi à Paris l'enseignement du peintre néoclassique **Guérin**, Orsel séjourne de 1822 à 1831 à Rome en compagnie d'**Alphonse Périn**. Il se lie également d'amitié avec le groupe des **Nazaréens allemands** et se rapproche en particulier d'**Overbeck**, avec lequel il partage une nouvelle vision de l'art chrétien. L'artiste¹ fut impressionné par les *Stanze* de Raphaël, notamment par la fresque du *Saint-Sacrement*, celle-là même que ses contemporains romantiques considéraient comme trop gothique. Il visite également les basiliques chrétiennes antiques dont les mosaïques byzantines le fascinent. A Rome, Pise et Florence, il admire et étudie avec passion **Fra Angelico, Giotto, Andrea Orcagna et Le Pérugin**. En 1832, la Monarchie de Juillet fait appel aux plus

brillants talents artistiques de son temps afin d'orner les murs de la nouvelle église **Notre-Dame-de-Lorette** récemment édifiée entre 1824 et 1836, et dont le plan conçu par l'architecte Hippolyte Lebas, s'inspire de la basilique romane Sainte-Marie-Majeure.

De retour dans la capitale française, Victor Orsel est chargé de la décoration de **la chapelle des Litanies de la Vierge**. De plan rectangulaire et couronnée d'une voûte en berceau, l'artiste suit un programme iconographique paléochrétien, où le degré d'élévation murale de chaque figure symbolise son élévation spirituelle. Devant patienter trois ans l'assainissement de la surface à peindre due à la présence de salpêtre sur les murs, l'artiste opte pour la technique mystique de l'encaustique « *technique de l'art chrétien par excellence* »².

Notre dessin, étude préparatoire à la figure du prophète Jeremias (Ill.1) pour Notre-Dame de Lorette, constitue un témoignage graphique du cheminement complet de l'artiste : « *De cette seule chapelle, Orsel s'est fait un nom qui ne périra pas. Il avait deux grands dons que le ciel*



¹ Normand, C. (1851). *Orsel et Overbeck*. Revue des Beaux-Arts, Paris.

Périn, A. (1852). *Oeuvres diverses de Victor Orsel mises en lumière et présentées par Alphonse Périn*. (T.1)

² Foucart, B. (1987). *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthena.

3. Vitet, L. (1853) *La Revue des Deux Mondes*.

yeux que féconde en pensée ; c'est la tendresse onctueuse de l'école ombrienne unie à la justesse et à la mesure de l'esprit français. » Si l'œuvre d'Orsel traduit une volonté constante d'allier l'esprit à la matière, le contenu à l'enveloppe, l'âme au corps afin de réconcilier la charnelle beauté antique à la pensée chrétienne, c'est que celui-ci estimait en tant que chrétien accompli, que tout sentiment prime sur la forme et que l'idée doit avoir pour vêtement la beauté.



Ill.1. Victor-André-Jacques Orsel, Carton préparatoire au décor de l'église Notre-Dame-de-Lorette à Paris : *Jeremias*, entre 1834 et 1850, pierre noire et encre. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts, Paris.



6. École Française

Milieu du XVII^e siècle

Vierge à l'Enfant avec le petit saint

Jean-Baptiste

Plume et encre brune, lavis bleu-gris

137 x 12 mm

Composition pyramidale, géométrie des drapés, écriture à la plume incisive, subtils aplats de lavis et petit nez pointu constituent les principales caractéristiques de l'école française du dix-septième siècle¹ sous influence poussinesque². Ayant affirmé son style lors de nombreux séjours romains, **Nicolas Poussin (1594-1665)** imprégna à sa suite une constellation d'artistes³. Notre dessin, de par la rondeur des orbites et la perceptible mollesse corporelle⁴ des petits Jésus et Jean-Baptiste dénote un certain héritage italien, qui, mâtiné d'un trait plus mesuré pourrait se rapprocher du cercle des élèves de Poussin, duquel se distinguent **Charles Mellin⁵ (1600–1649)** et **Nicolas Chaperon (1612-1655)**.

¹ Voir par exemple les dessins au Louvre (inv. 32497 ; inv 32428 et 33723)

² Idem (inv. 33668)

³ Prat, L.-A. (2013) *Le Dessin Français au XVII^e siècle*, Louvre & Somogy Éditions d'Art (p.p. 14 ; 107).

⁴ Musée du Louvre, cabinet des arts graphiques (inv. 32505)

⁵ Idem (inv. 32455)

Si la simplicité de la composition ainsi que la relative raideur de la ligne excluent une attribution au maître, l'écriture de notre dessin peut être cependant rapprochée de celle du bourguignon **François Perrier⁶ (1594-1649)**. Ayant synthétisé le style atticiste de Simon Vouet et suivi l'enseignement italien de **Giovanni Lanfranco (1582-1647)**, il développe au cours de sa carrière un style aux confluences entre Rome et Paris. Le corpus graphique de François Perrier faisant encore l'objet d'études disparates, il serait ainsi possible, au regard comparatif de ses divers croquis⁷ conservés aux arts graphiques du Louvre, d'envisager pour notre dessin une attribution de la main de l'artiste.

⁶ Prat, L.-A (2013) *Le Dessin Français au XVII^e siècle*, Louvre & Somogy Éditions d'Art (p.327, figs. 771 et 772).

⁷ Cabinet des dessins du Louvre, *Album François Perrier*





8. Jean-Louis LACURIA

(Lyon 1808 – 1868 Oullins)

Projet de vitrail : *Allégorie de l'Évangile & Christ aux stigmates*

1852

Plume et encre brune, aquarelle sur traits de crayon noir

233 x 148 mm

Annoté *Evangile imno*, signé et daté en bas à gauche *L.Lacuria 1852* à l'aquarelle rouge

Notre dessin est une étude préparatoire à l'un des nombreux projets de vitraux ecclésiastiques dont Lacuria fut chargé lors de son retour à Lyon à partir de 1840.

Dans l'intrados gauche, drapé de blanc, figure l'allégorie du Nouveau Testament. Tandis qu'elle brandit fièrement l'Évangile à sa droite, elle tient de sa main gauche une palme, attribut des premiers martyrs chrétiens. Le Christ, à droite, présente quant à lui les stigmates de la Croix.

Mains ouvertes, victorieux il se tient droit et digne, triomphant de sa couronne d'épines.

Bibliographie : Hardouin-Fugier, E. (1976). Jean-Louis Lacuria, élève d'Ingres, ami d'Hippolyte Flandrin.

Bulletin du Musée Ingres (40).





9. Henri-Joseph DUBOUCHET

(Caluire-et-Cuire 1833 – 1909 Paris)

Vierge à l'Enfant d'après Le Pérugin

Circa 1880

Crayon noir sur papier
120 x 160 mm

Notre dessin, copie de la *Vierge à l'Enfant* du Pérugin (Ill.1) restitué au plus près l'élégance du modello féminin aux traits botticelliens, le raffinement d'exécution et la douce mélancolie atmosphérique qui se dégage de l'œuvre peinte par Le Pérugin. Portant les fidèles à la dévotion dont émane, selon les bons mots de l'historien de l'art allemand Ernst Gombrich, *une sérénité et une harmonie supraterrrestre*², le trait raffiné de Dubouchet su séduire en son temps Adolphe Thiers, qui légua à sa suite plusieurs dessins aquarellés de l'artiste au musée du Louvre¹. Actif à Lyon de 1855 à 1880, ainsi qu'à Paris dans les années 1870, Henri-Joseph Dubouchet fut élève du peintre historiciste **Jean-Georges Vibert** à l'école des Beaux-Arts de Lyon avant d'obtenir, en 1860, à l'âge de vingt-sept ans, le prix de Rome de gravure. Alors qu'une classe nouvellement bourgeoise désire se familiariser, jouir et s'entourer d'art au quotidien et avant l'avènement

¹ RF 28666 ; 28679 ; 28681- Blanc, C. (1884) *Catalogue de la collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au musée du Louvre*.

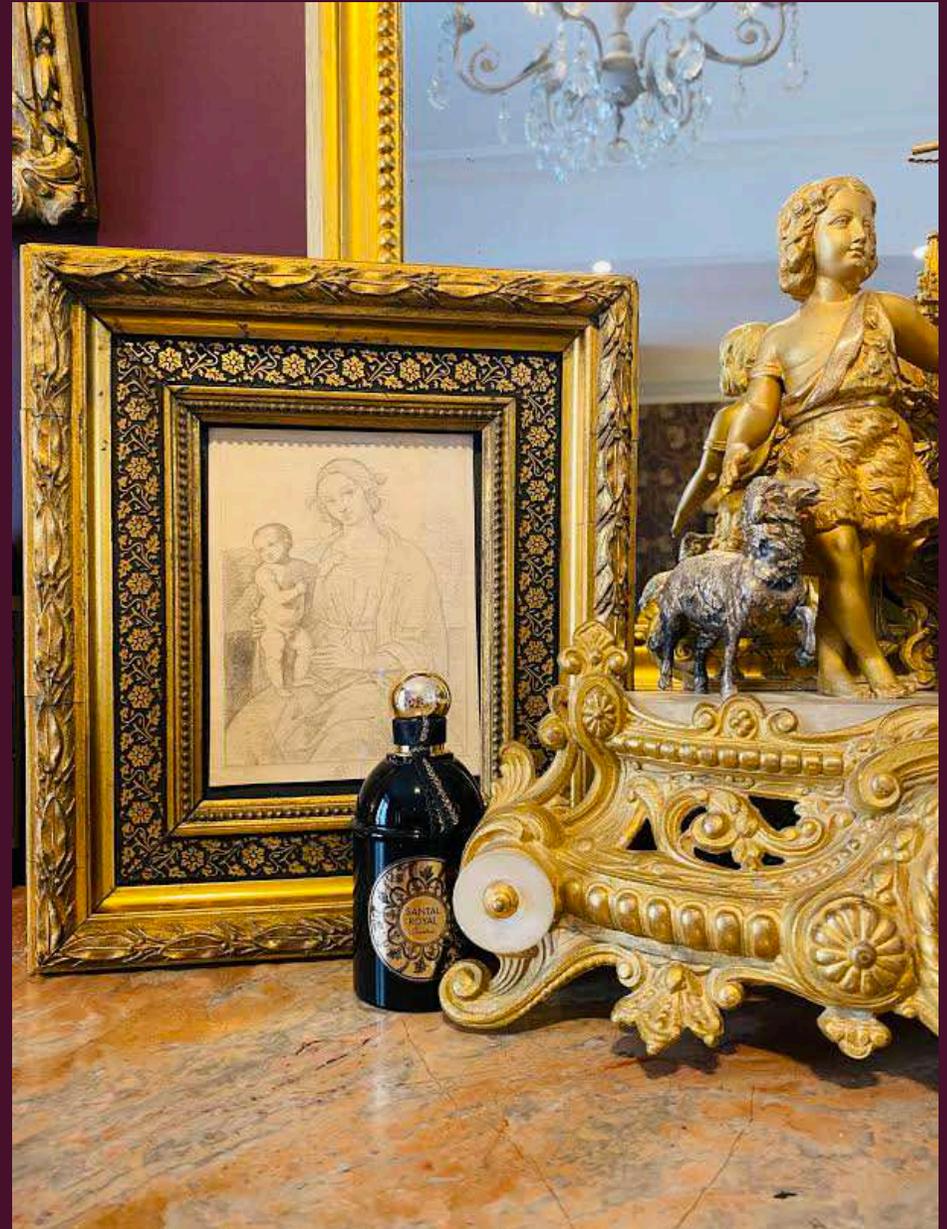
de la photographie dans les années 1900, Dubouchet a su tirer parti de son séjour à Rome afin de répondre à ce besoin en reproduisant à la main les plus grands chefs d'œuvres italiens dont il se fait une spécialité. De 1866 à 1908 il présente à de nombreux salons parisiens ses gravures au burin, dessins et aquarelles dites d'interprétation des grands maîtres de la Renaissance, qui connaissent alors un succès fou. C'est dans cette mouvance que le premier président de la III^e République **Adolphe Thiers** décide de se constituer une collection d'interprétation « images réduites de tout ce qu'il y a de plus beau dans le monde ».² Enfant de la cité phocéenne, Adolphe Thiers forme son goût au travers des collections avignonnaises, aixoises, marseillaises et italiennes. S'inscrivant dans la tradition mécénale colbertienne, Thiers fait appel aux meilleurs pensionnaires de l'Académie de France à Rome afin de copier les maîtres anciens, en particulier ceux de l'école florentine des XV^e et XVI^e siècle.

² Gombrich, E. (1950) *Histoire de l'Art*, Edition Phaidon





Ill.1. Pietro Vannucci, dit le Pérugin (1450-1524), *Madonna con Bambino*, huile sur toile, circa 1500, Galleria Borghese.



10. Jean-Louis LACURIA

(Lyon 1808 – 1868 Oullins)

Vierge à l'Enfant, d'après la Madone Sixtine de Raphaël

Circa 1840

Crayon noir sur papier

235 x 155 mm

Tout comme **Ingres** s'inspire en 1824 des traits maternels du prince des peintres pour couronner ceux de sa Vierge à l'Enfant accordant protection à la France sur la prière de Louis XIII (Ill. 2), c'est vers *La Madone Sixtine* (Ill. 1), peinte par **Raphaël** en 1514, que Lacuria regarde, rêve et prend plaisir à dessiner. De cette Madone renaissante aux traits doux, fins et fluides, caractéristiques de la manière de Lacuria résulte les fruits d'un long processus de théorisation iconographique, visant à rapprocher les fidèles de Dieu.

Ce ravissant petit croquis symbolise un double hommage synthétique à Raphaël et à Ingres, qui constituent, en dépit des deux siècles qui les séparent, les divins modèles de toute une génération d'artistes catholiques de 1800 à 1860.



Ill. 1. Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1513-1514, huile sur toile, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Ill. 2. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le Vœu de Louis XIII*, 1824, huile sur toile, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Montauban.



11. Etienne-Frédéric LIGNON

(Paris 1779 – 1833)

Tobie, d'après Raphaël

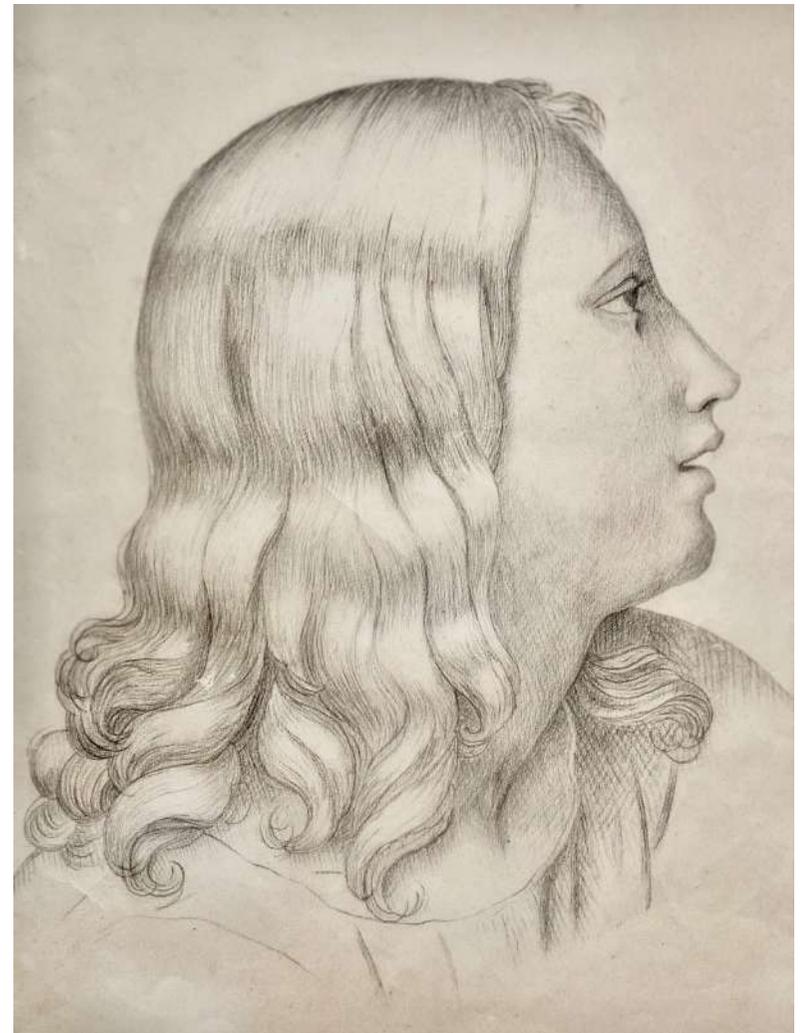
Circa 1820

Crayon noir
260 x 320 mm

« *Il fut le meilleur buriniste du XIX^{ème} siècle* ». C'est ainsi qu'**Henri Beraldi**, l'un des plus illustres collectionneur et amateur d'estampes du siècle passé qualifiait l'artiste parisien Etienne-Frédéric Lignon au sein de son anthologie en plusieurs volumes parue en 1885¹. Répondant à la demande croissante d'une clientèle érudite avide de reproductions qualitatives des chefs d'œuvres italiens, les graveurs d'interprétations préfigurent l'avènement de la photographie contemporaine. Fort d'un excellent enseignement du dessin qu'il reçoit du néoclassique **Antoine-Alexandre Morel** (1765-1829), Lignon développe une technique orfèvrée, pour la plus grande délectation des esthètes et collectionneurs de son temps. Contribuant à sa popularité, il expose régulièrement au Salon de 1810 à 1833, dont il est médaillé en 1810 et 1819 pour plusieurs gravures d'après différentes compositions peintes de **Guido Reni, Raphaël, Girodet et Fragonard**.² Bien qu'inspiré par la ligne moelleuse et harmonieuse du second style raphaélesque, c'est à travers le prisme nazaréen que Lignon transpose d'un trait incisif et précis le profil de Tobie. La singularité de cette modulation graphique se révèle être d'autant plus frappante à la

lumière de la comparaison des deux jeux d'écriture. La fluidité atmosphérique apportée par les modulations de lavis bruns et de rehauts de blanc sur la composition préparatoire de Raphaël (ill.3) permet de mettre d'autant plus en relief la qualité sculpturale de notre dessin. Il constitue une étude préparatoire à la gravure (Ill.1) pour la tête de profil du jeune Tobie d'après le tableau de Raphaël (Ill. 2). Ami, compagnon de route, protecteur et guide, l'ange Raphaël accompagne Tobie tout au long de son chemin spirituel à la quête du remède contre la cécité de son père dont le poisson christique en est la clé ; celle de la guérison des âmes ravivant le cœur divin présent en chaque homme.

L'œuvre originale fut commandée au prince des peintres par le napolitain **Giambattista del Doce** afin d'orner sa chapelle privée consacrée à Sainte Rosalie en l'Église San Domenico Maggiore, à Naples. C'est au XVII^{ème} siècle que *La Vierge au Poisson* raphaélesque entama sa navigation vers l'Espagne suite à son acquisition par le vice-roi de **Philippe IV**. Trônante, la Vierge y tient le Christ enfant sur ses genoux. A sa gauche, saint Jérôme revêtu de la robe cardinale lit la Vulgate, qu'il a lui-même traduite. L'Archange Raphaël, doublement représenté, symboliquement sous la forme du lion et humainement incarné auprès du jeune Tobie, lui guide tendrement la main gauche vers l'enfant Jésus, tandis qu'à sa main droite balance au bout d'un mince lacet bleu le poisson salvateur.



¹ Beraldi, H. (1885-1892) *Les Graveurs du XIX^e siècle, Guide de l'amateur d'estampes modernes*.

² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Napoléon* (1810) - (1819). Paris. (p. 132, n°1160 ; p.160 n°1511).



Ill.1 Etienne-Frédéric Lignon, *Vierge au Poisson*, eau-forte, Andrensen 2 ; Beraldi 17; LeBlanc 4, ii . Photo © President and Fellows of Harvard College

Ill.2. Raphaël, *Étude pour La Madone au Poisson*, Pierre noire, lavis brun et rehauts de blanc, 1512-14, 25,80 x 21,30 cm, National Galleries of Scotland © Private Treaty, Art Fund & the National Heritage Memorial Fund, Keith and Rene Andrews fund

Ill.3 Raphaël (1483-1520) *Vierge au Poisson*, huile sur toile, 1513-1514, Musée du Prado, Madrid



12. Jules MACHARD

(Sampans 1839 - 1900 Bellevue)

Étude pour la tête de Sainte Cécile

1878

Crayon noir sur papier

23 x 26,8 cm

Cachet d'atelier en bas à droite ; inscription « *Ste Cécile* » en bas à droite

Provenance : Galerie Artesepia, Paris.

Prédisposé très jeune au dessin, Jules Machard fréquente l'atelier du peintre bisontin **Édouard Baille** avant d'entrer en 1861 à l'école des Beaux-Arts de Paris où il intègre l'atelier d'**Émile Signol**. Prix de Rome en 1865¹ il acquiert lors de son séjour romain une solide réputation de portraitiste et connaît à son retour en 1874 un fort succès auprès du Paris mondain et proustien de son temps, comme en témoigne un corpus de trois cent portraits. C'est, en 1875, que **le marquis de Chennevières** lui commande quatre panneaux destinés à **l'église Notre-Dame de la Croix** afin d'illustrer quatre temps forts christiques : *Annonciation*, *Visitation*, *Crucifixion* et *Assomption*. En mauvaise santé, l'artiste n'honore que deux panneaux sur quatre, mais l'inspiration religieuse est née : deux ans plus tard, Machard présente au Salon de 1878 *L'Inspiration de sainte Cécile* (ill. 1).

Martyre romaine (200 ap. J.C), Cécile est issue d'une famille patricienne. Selon *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, la jeune fille voua sa vie à Dieu et fit vœu de virginité. Condamnée avec son mari Valérien sous la Rome antique après avoir évangélisé sur le mont Palatin, la courageuse jeune fille fut accompagnée par le chant céleste des anges durant son martyre. Elle est la patronne des musiciens.

Si la touche et le vibrant colorito vénitien rendent hommage au Titien, l'artiste parvient à conjuguer une douceur et une tendresse toute corrégienne. De l'obscurité dont jaillit le lumineux soutien divin, éclot une moelleuse nuée séraphique. L'œuvre tant et si bien reçue lui vaudra la Légion d'Honneur et son acquisition par M. Morton, ministre des États-Unis. Notre dessin, esquisse préparatoire à la tête de sainte Cécile, se révèle être chargé de toute la puissance du ravissement mystique : aile duveteuse sur laquelle repose sa tête gracieusement rejetée en arrière, yeux aux cieux et lèvres délicatement entrouvertes témoignent de la capacité de l'artiste à transcrire la mélodie de l'Esprit matinée de belles notes préraphaélites.

Bibliographie : Coulon, E. Frelin, V. (2003) *Jules Machard, le culte de la ligne*. Catalogue d'exposition (4 avril - 15 juin 2003) Dole, Musée des Beaux-Arts.

¹ Jules Machard, *Orphée aux enfers*, huile sur toile, 1865, Musée des Beaux-Arts de Paris.





Ill. 1. Jules Machard, *L'Inspiration de sainte Cécile*, c.1878, huile sur toile, 40 x 24 cm, Le Mans, musée de Tessé.



13. Louis JANMOT

(Lyon 1814 – 1892)

Étude d'Ange en prière

1863

Crayon noir sur papier

Annoté « C.15 » en bas à gauche

Signé *L. Janmot*, daté et situé *Paris 1863* en bas à droite

230 x 300 mm

Provenance : Galerie Mazarini, Lyon.

Artiste singulier, à la fois mystique, romantique, symboliste, visionnaire et ingriste, Louis Janmot grandit à Lyon où il participe avec délice aux processions solennelles de l'église lyonnaise Saint-Pierre-des-Terreux dont il garde adulte un souvenir empreint de nostalgie : « Les robes blanches ou roses, les jolies têtes bouclées et ornées de couronnes sortaient de tous côtés comme des fleurs. Dans les rues, il n'était rien de plus saintement solennel et joyeux. »¹ Admis à l'École des Beaux-Arts de sa ville natale en 1831 sous la direction du peintre historiciste **Claude Bonnefond**, il remporte à l'âge de dix-huit ans le Laurier d'Or². Deux ans plus tard, il s'installe à Paris, rue de Buci, aux côtés de **Jean-Baptiste Frénet** et de **Claudius Lavergne**, afin d'étudier auprès de **Jean-Auguste-Dominique Ingres** avant de séjourner à Rome en 1835. De retour en France en 1836, Louis Janmot participe au Salon de peinture et de sculpture. Il présentera trois grandes toiles à sujet christiques dont la tragique *Agonie au Jardin des Oliviers* et le puissant *Christ au Tombeau* en 1840 qui fut élogieusement rapprochée par les critiques de son temps

¹ Lettre de Louis Janmot à Marthe Janmot, Lyon, 8 juin 1890.

² Louis Janmot, *Autoportrait*, huile sur toile, 1832, musée des Beaux-Arts de Lyon.

de l'œuvre de **Philippe de Champaigne**, inscrivant ainsi l'artiste dans la noble école de peinture religieuse du XVII^e siècle français. Parallèlement aux Salons, Louis Janmot s'investit dans un colossal programme pictural et littéraire, qui, l'ayant animé depuis son adolescence, l'accompagne jusqu'à sa mort : *Le Poème de l'Âme*. Composée de dix-huit tableaux, la première partie est dévoilée au public lors de l'Exposition Universelle de 1855, grâce au soutien d'**Eugène Delacroix**. Accompagné d'un long poème ésotérique à la manière de **William Blake**, cet ambitieux cycle aux accents dantesques et symbolistes illustre les différentes étapes de l'évolution de la vie de l'âme humaine. L'iconographie à la philosophie complexe préfigure la psychologie freudienne et les études de l'inconscient humain au XX^e siècle. En 1856, lui est commandé un tableau d'autel pour l'**église lyonnaise Saint-François-de-Sales** consacré au **Sacré-Cœur de Jésus**. Notre dessin est une étude préparatoire à l'ange en prière figurant en haut à gauche de la composition. Encore sous influence ingresque, le premier corpus graphique de l'artiste se compose essentiellement de dessins tracés à la mine de plomb. L'utilisation du crayon noir témoigne, ici, de la fluidification de son style après son retour de la Cité Éternelle.

Bibliographie : Hardouin-Fugier, E. (2020). *Louis Janmot, peintre de l'âme*. Frémur Éditions.





III.1. Louis Janmot, *Christ au Calice*, entouré de la Vierge et saint Jean debout, sainte Madeleine et saint François de Sales agenouillés. huile sur toile, autel latéral droit du Sacré-Cœur de Lyon, 1863.



14. Georges LACOMBE

(Versailles 1868- 1916 Alençon)

Étude pour le Christ d'Acajou

1898

Crayon noir sur papier

27,3 x 21,1 cm

Cachet du monogramme GL en bas à droite.

Provenance : Famille de l'artiste, Collection particulière

Issu de la bourgeoisie Versaillaise et d'un père bijoutier, c'est sous l'aile paternelle que Georges Lacombe se forme au minutieux travail du bois. Jeune, il reçoit une excellente formation culturelle teintée de religiosité. C'est à la fin de ses études qu'il s'oriente vers la peinture. Lacombe fréquente l'atelier parisien d' **Henri Gervex**, sans pour autant entreprendre une formation artistique suivie. Bénéficiant d'un entourage familial intellectuel, il noue très tôt de riches relations artistiques. C'est par ce biais qu'il fait en 1892 la rencontre déterminante de Paul Sérusier qui l'introduit auprès de ses condisciples **Nabis à l'Académie Julian**. Lacombe se lie ainsi d'amitié avec **Maurice Denis, Bonnard, Roussel, Ranson et Vuillard**. Il rejoint dès octobre 1893 leur exposition à la galerie *Le Barc de Boutteville* où il y présente des bois sculptés, ce qui lui vaut d'être baptisé par ses amis le nabi sculpteur. Durant l'hiver 1894, il rend visite à **Paul Gauguin** dans l'atelier de la rue Vercingétorix à Paris. Tous deux se trouvent une passion commune pour le travail du bois et s'intéressent à un langage mystique sans frontière.

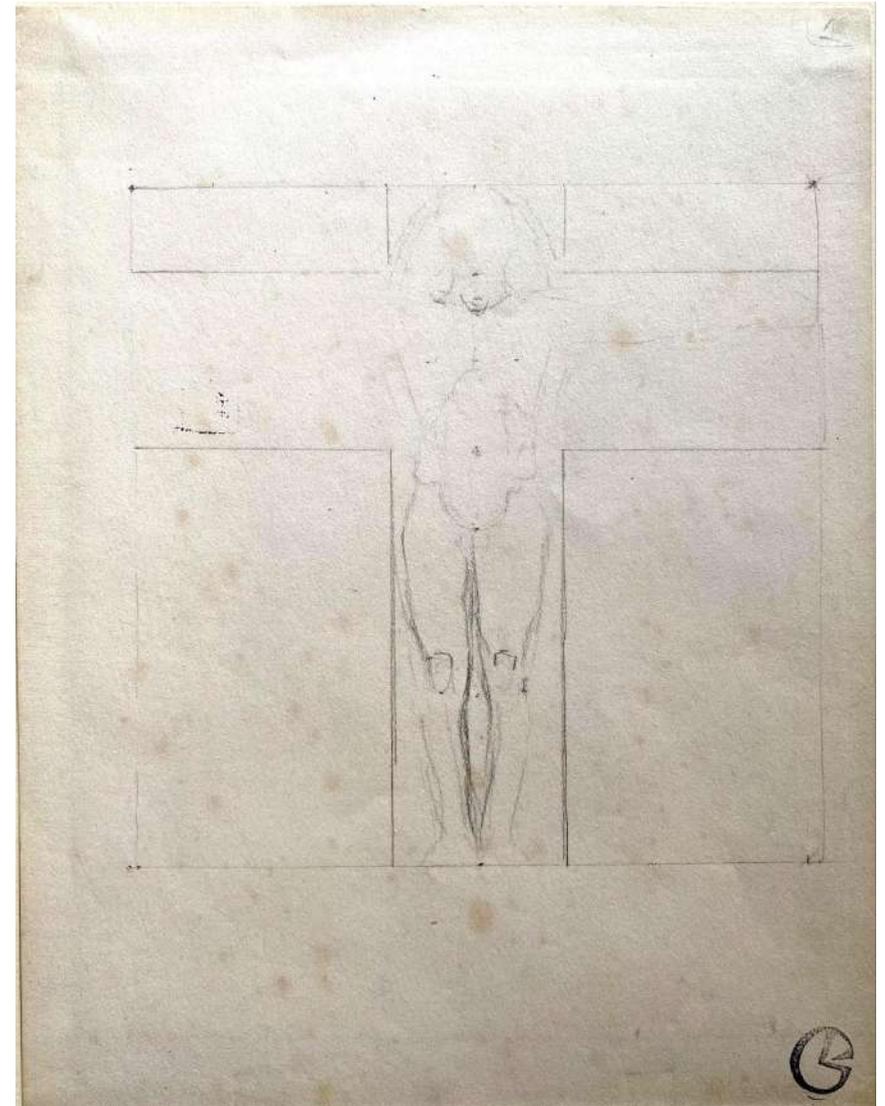
Cette rencontre encourage et conforte profondément l'orientation artistique de Lacombe.

Notre dessin, esquisse préparatoire pour le monumental *Christ d'Acajou* conservé au musée des Beaux-Arts de Brest (Ill. 1) se révèle être l'incarnation des diverses inspirations artistiques de l'artiste. C'est durant son séjour dans le Sud-Ouest en 1895 que l'artiste commence une série de croquis d'après un *Christ en Croix* du XVII^e siècle conservé dans la collégiale Saint-Salvi d'Albi. La singularité du Christ de Lacombe résulte en effet d'une inspiration protéiforme issue de la sculpture égyptienne, romane bretonne et albigeoise. Notre dessin doit être rapproché de la photographie (Ill. 2) de Lacombe lui-même, âgé de 30 ans, posant en Christ. Tout comme Paul Gauguin, Georges Lacombe est un autodidacte, qui ayant librement médité des références éclectiques, nous a permis d'ouvrir les yeux sur des formes de beautés non académiques.

Bibliographie :

Notre dessin est reproduit page 71, au numéro 96, de l'ouvrage de B. Salmon, O. Meslay. (1991) *Georges Lacombe, Sculptures-Peintures- Dessins*. Charles et André Bailly Éditeurs, Paris.

Bigo, F. Roussel-Leriché, F. (2012) *Les Univers de Georges Lacombe*. Musée Maurice Denis & Musée Lambinet. Éditions Silvana.





Ill. 1 : Georges Lacombe, *Christ*, 1989-90. Acajou sculpté, 2,75 m x 2,18 m, Brest, musée des Beaux-Arts.

Ill. 2 : Photographe anonyme, *Lacombe posant en Christ*, 1898. Tirage albuminé, coll. particulière



15. Jean-Louis LACURIA

(Lyon 1808 – 1868 Oullins)

Autoportrait en buste

Circa 1850

Crayon noir

180 x 245 mm

Notre portrait, mis en regard avec celui réalisé vingt années auparavant par l'ami Flandrin (Ill.1), est aussi saisissant qu'émouvant. Au séduisant jeune homme à l'allure dynamique et au regard fier s'efface un homme vieilli au regard triste et fatigué. Si le temps n'a pas ôté à l'artiste l'intensité de son regard, les désillusions semblent cependant l'avoir teinté d'une infinie mélancolie. Modelée par un subtil jeu d'ombre et de lumière, la probité du visage s'oppose à la rapidité d'exécution du vêtement. Assis dans un fauteuil, mains calmement entrecroisées, Louis Lacuria semble malgré tout poser sur la vie un regard empli de compassion, de douceur et de profondeur.



Ill.1 Paul Flandrin, *Portrait de Jean-Louis Lacuria*, crayon noir, 1833. collection privée.





16. Anonyme Français du XVIIème

Saint Matthias, d'après Raphaël

Mine de plomb

153 x 200 mm

Fêté le 14 mai, saint Matthias, surnommé « **le Remplaçant** », suivit Jésus depuis son baptême dans le Jourdain par Jean-Baptiste et fut choisi parmi les soixante-dix disciples afin de remplacer Judas après son suicide. Le nombre sacré des douze apôtres, écho à la lignée des douze tribus d'Israël, devait en effet être complété. Désigné par Dieu, il reçoit ensuite l'Esprit Saint à la Pentecôte avant de partir prêcher la bonne parole en Judée et en Colchide, où il fut crucifié. Notre dessin, au trait raffiné et précis, à l'instar de la gravure qui servi de modèle, représente **l'apôtre saint Matthias** les traits âgés, portant barbe et cheveux courts et revêtu d'une tunique à manches longues retenue par une ceinture couverte d'un manteau. Marchant, il prend appui sur l'instrument de son martyre par décollation, une hallebarde. Inspiré de la **série des Douze Apôtres, cycle de fresques en *chiaroscuro*, peintes par Raphaël en 1517** qui furent détruites sous le pontificat de **Paul IV (1476-1559)**, on ne conserve de leur existence qu'une série de gravures au burin de l'artiste **Marc Antonio Raimondi (1480-1532)**. Né dans un petit village de Bologne, l'artiste se rend en 1510 à Rome, où il est

introduit dans les cercles artistiques les plus en vogue de la Cité Éternelle, gravitant tous autour du solaire génie raphaëlesque. Dans son célèbre recueil, **Giorgio Vasari** relate que Raphaël s'associe au graveur afin de diffuser plus largement son œuvre.

La collaboration se révèle fructueuse et l'entreprise prospère. Raimondi diffuse à l'échelle européenne avec l'aide de collaborateurs les peintures et dessins de Raphaël¹. Détruites par Paul VI, les *Douze Apôtres* avaient été peints à la demande de **Léon X** afin d'orne les murs d'un *studiolo* du palais apostolique de la Cité du Vatican². La série de gravures de Raimondi d'après les fresques détruites constitue donc le seul témoignage visuel de l'œuvre à jamais disparue (Ill. 1).

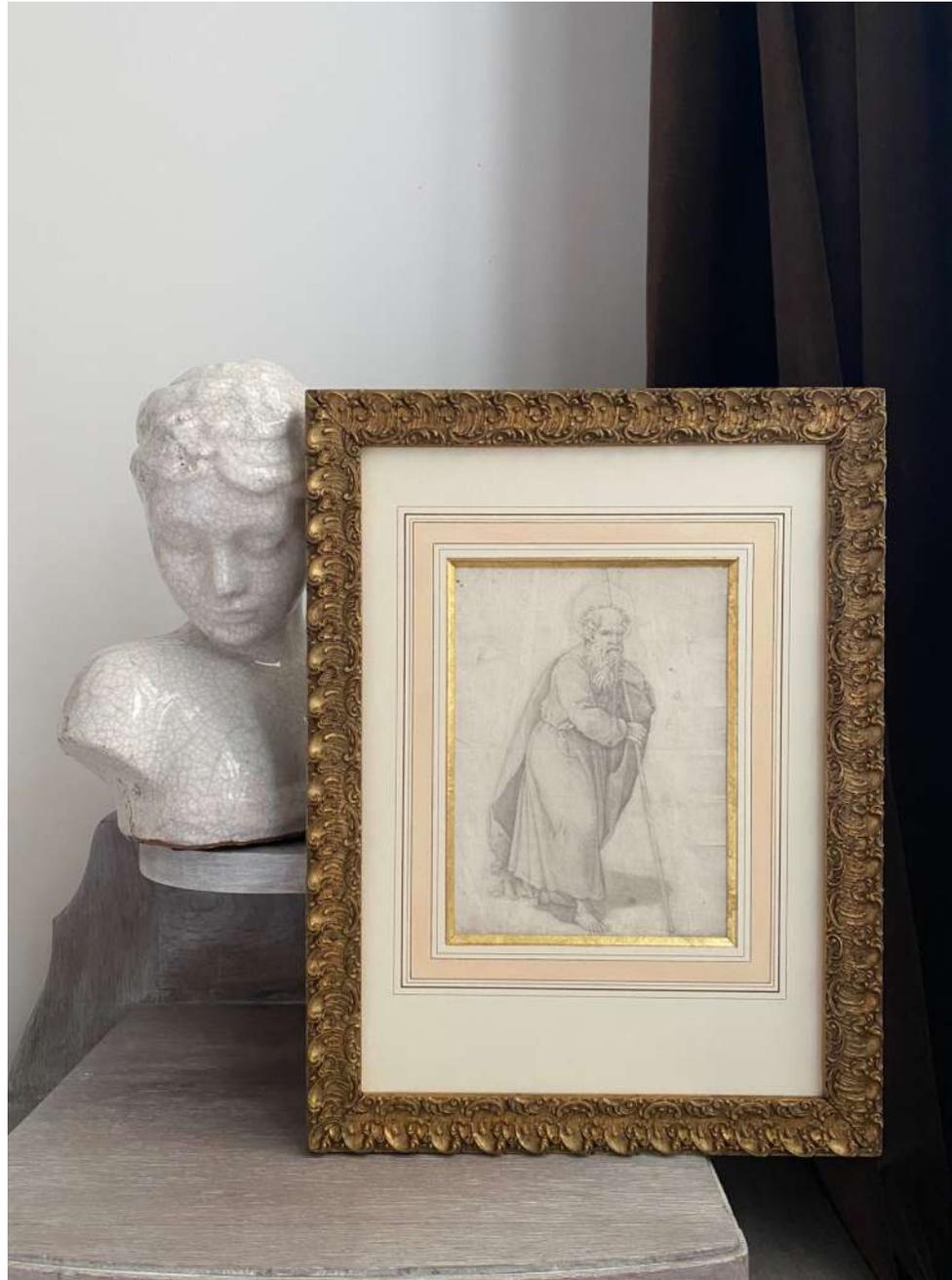
¹ Gennaro Toscano et Caroline Vrand (dir.), *Raphaël et la gravure*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tours, 8 octobre 2020-11 janvier 2021, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2020.

² Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Giovanni da Udine.





Ill.1. Marcantonio Raimondi, Saint Jude Thaddée,
burin, vers 1517.
Bibliothèque Municipale de Lyon



17. École Nazaréenne, France

Vers 1830

Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et saint Michel

Crayon noir sur papier mince

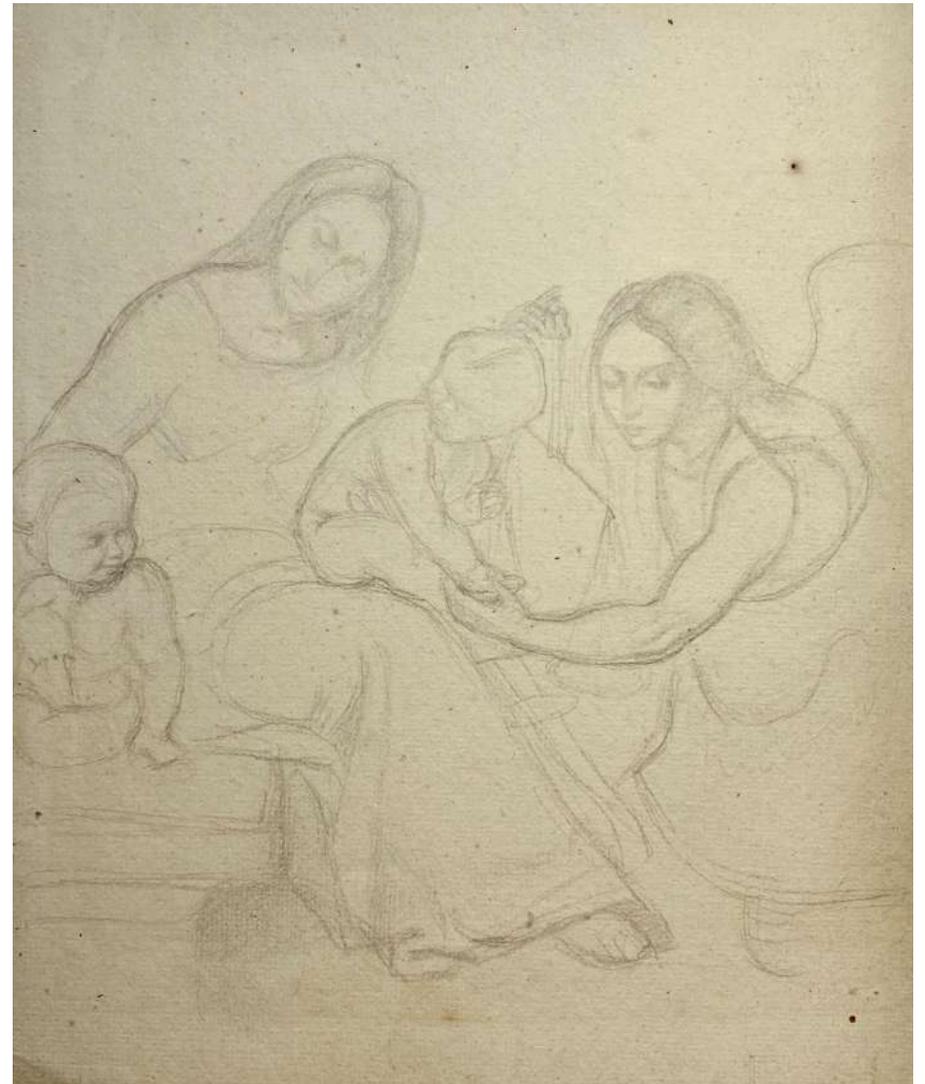
165 x 140 mm

Véritables adorateurs de la grâce florentine des XVe et XVIe siècles italiens, les élèves de **Jean-Auguste-Dominique Ingres** deviennent à partir des années 1800 les protagonistes du renouveau religieux de la peinture en France. S'inscrivant dans la mouvance idéologique des Nazaréens allemands et se faisant proche de l'esthétisme préraphaélite anglais, ces artistes parviennent à allier la précision primitive médiévale à celle de la peinture atmosphérique propre à la Renaissance. Notre dessin, au doux modelé et à la tendre expression des visages, doit beaucoup au *sfumato* Léonardesque. Du bras de l'archange Michel saisissant amoureuxment la main de l'enfant Jésus aux tendres regards entrecroisés, cette composition pyramidale d'une admirable fluidité se révèle être une réminiscence directe de *La Vierge aux Balances* (III.1). Acquis dès 1671 par Louis XIV et anciennement attribuée au milanais **Cesare da Sesto** (1477 – 1523), élève de **Léonard de Vinci** puis de **Raphaël**, l'œuvre fut offerte à la contemplation du public dès le début du dix-neuvième siècle au sein de la grande Galerie du Louvre dont a su profiter l'auteur de cette étude aux lignes épurées.

L'intérêt pour les maîtres anciens italiens, la finesse du trait ainsi que l'évanescence de la technique – mine de plomb – situent la réalisation de ce dessin vers 1830. Malgré une exécution plus libre et une anatomie moins précise, l'intérêt porté à la copie des maîtres italiens ainsi que l'utilisation appliquée du graphite à peine appuyée se rapproche plus particulièrement du style graphique de **Victor Orsel**¹.

Bibliographie : Michel, C.(2009) *Les Nazaréens français, théorie et pratique de la peinture religieuse au XIXe siècle*. PUF.

¹ Voir les dessins de Victor Orsel (1795-1850) conservés aux arts graphiques du musée des Beaux-Arts de Lyon.





Ill. 1. Maître de La Vierge aux Balances,
*La Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Élisabeth,
le petit saint Jean-Baptiste et saint Michel*, vers
1510, huile sur bois, Paris, Musée du Louvre.



18. École Nazaréenne, France

début du XIX^{ème} siècle

Ange Drapé, mains jointes.

Crayon noir sur papier mince

240 x 130 mm

D'une extrême finesse et d'une immense délicatesse, le minutieux trait drapant cette figure d'ange en prière adopte le langage symbolique d'une foi profonde dû à la main d'un artiste appartenant au courant *Nazaréen*, naissant en Europe dans les années 1800. Mûs par un retour aux sources artistiques primitives italiennes, ces peintres s'emploient à épurer une iconographie religieuse encore teintée de figures néo-classiques dénudées et de mutins angelots profanes. Y sont substitués, à l'instar de notre ange, « de chastes adolescents aux grandes ailes découpées la plupart du temps revêtus d'ornements liturgiques offrant nos vœux et priant pour nous, remplissant à notre égard une sorte de ministère sacerdotal »¹.

C'est au regard des figures angéliques d'un **Fra Angelico**² (1395-1455) ou d'un **Buonamico Buffalmacco**³ (1262-1304) que notre dessin fut sans doute réalisé par un artiste proche de l'entourage d'**Émile Signol**⁴ (1804-1892), d'**Amaury-Duval**⁵ (1808-1885) ou de **Louis-Marie Charles de Bodin**, dit comte de Galembert (1813-1897).

Bibliographie : Michel, C. (2009) *Les Nazaréens français, théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle*. (p.46) PUF.

¹ Abbé Van Drival. (1866) *L'Iconographie des anges, Revue de l'art chrétien*. (Tome X, p. 442).

² Notre ange fait référence aux caractéristiques stylistiques angéliques des fresques du Couvent San Marco à Florence.

³ Fresques du Campo Santo à Pise

⁴ En particulier les drapés des anges du *Réveil du juste ; réveil du méchant* (1835), huile sur toile, Angers, Musée des Beaux-Arts.

⁵ En particulier les chœurs angéliques entourant le *Couronnement de la Vierge* (1846) à Saint-Germain l'Auxerrois ainsi que sa *Vierge en Gloire* (1856) de la chapelle éponyme à Saint-Germain en Laye.





19. Attribué à Louis JANMOT

(Lyon 1814 – 1892)

Étude d'une branche d'Églantier

préparatoire au tableau *Fleur des Champs*

Circa 1845

Graphite sur papier mince

207 x 150 mm

Vanité apaisée, ode à la beauté de la nature et à la délicatesse divine, cette belle étude d'églantier à l'esthétique poétique révèle, à travers son trait orfèvre aux ombres subtiles, toute la finesse du dessin de son auteur. C'est à l'instar de **Balzac** avec son *Lys dans la Vallée* et de **Baudelaire** avec ses *Fleurs du Mal* que Janmot cultivait un singulier intérêt pour la flore, dont il parsème son élégiaque *Poème de l'âme*. Omniprésentes dans l'éponyme tableau *Fleur des Champs* (Ill.1), la symbolique flore se fait tour à tour parure féminine, bouquet et sauvage. Figurant en son centre une mystérieuse jeune femme aux accents raphaélésques, Louis Janmot substitue aux douces collines ombriennes du **Pérugin** les sommets alpins enneigés de sa campagne lyonnaise. Présentée au Salon de 1845, l'œuvre suscite l'admiration de **Jean-Auguste Dominique Ingres**, de **Charles Baudelaire** et de **Théophile Gautier** par la grâce et la mélancolie mystique préfigurant l'Ophélie préraphaélite de l'anglais **John Everett Millais**.

Si le manque de témoignages graphiques liés à l'élaboration de l'œuvre ne permet pas une comparaison stylistique directe, il est néanmoins pertinent d'envisager notre dessin comme une étude préparatoire à l'une de ses branches en fleurs de l'églantier sauvage dit aussi « Rosiers des Chiens » encadrant la partie droite de la composition peinte (Ill.2). L'utilisation du crayon graphite ainsi que la préciosité du trait n'est pas sans rappeler la première manière de Louis Janmot, encore emprunte de l'enseignement ingresque suivi à Paris depuis 1835.

Bibliographie :

Baudelaire, C. (1845). *Le Salon de 1845*. (P.93).

Gautier, T. (1845). *Le Salon de 1845*. *La Presse*. (15 avril 1845, p.2). Mention du tableau dans *L'Illustration* du 31 mai 1845.

Hardouin-Fugier, E. (2020). *Louis Janmot, peintre de l'âme*. Frémur Éditions.



Ill. 1 Louis Janmot. *Fleur des Champs*, huile sur bois, 1845, musée des Beaux-Arts de Lyon.

Ill.2 Détail.



20. École Italienne

Vers 1660

La Passion de Marie-Madeleine

Plume et encre brune, lavis gris-brun, rehauts de gouache blanche

265 x 230 mm

Notre dessin présente une femme dépouillée, tête abandonnée et longs cheveux dénoués, enlaçant la Croix, bras grands ouverts dont le droit enveloppe tendrement un crâne. Ces attributs s'apparentent à ceux de l'iconographie de la Madeleine pénitente. Toutefois, la tête à l'arrière, la présence d'éléments funèbres et, enfin, la comparaison avec d'autres dessins¹, nous permettent d'identifier plutôt la passion de Marie Madeleine. Le dessin montre un arrière-plan sobre; le décor est constitué d'une grotte d'où l'on voit une roche avec un drap qui pourrait s'apparenter à un tombeau sur lequel est posé un vase, qui pourrait être une urne funéraire. Les caractéristiques de ces éléments, de la croix, ainsi que le ton de la scène, se rapprochent du style néoclassique italien. Le dessin pourrait donc être daté de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Toutefois, la comparaison avec des dessins ayant un sujet similaire nous permettrait plutôt de le rapprocher stylistiquement d'œuvres plus anciennes, réalisées entre la fin du XVII^e siècle et les premières décennies du siècle suivant. Le caractère arrondi des feuilles des arbres se rapproche du style de

l'école vénitienne². De la même façon, les formes arrondies du drapé et la douceur du corps féminin renvoient plutôt vers cette école régionale³ ou celles liées à la ville lagunaire, comme celle de Bologne. En effet, les formes du ventre et les traits qui définissent le genou se retrouvent dans des exemples de ces régions⁴. L'analyse de l'emploi du lavis gris le rattache également au nord de l'Italie, dû à une main ayant su nuancer avec fluidité ombres et lumière, conférant à la feuille un caractère à la fois tragique et doux, dramatique et sensuel.

“Car elle a beaucoup aimé”⁵ Le mot beaucoup dit ce corps perdu qui se jette dans les bras de celui qui l'aimera peut-être. Il raconte cette femme qui se livre à qui veut (...) et dont l'échec ressemble à celui du Verbe fait chair : car lui aussi, le Fils de Dieu, s'est donné à corps perdu, s'est passionnément livré aux hommes, sans rencontrer jamais de bras qui fussent aussi ouverts que les siens propres. Au contraire : on s'est défoulé sur lui, on l'a déshabillé, on en a pris sa part, on l'a abandonné comme on laisse la femme trompée. Cela s'appelle “la Passion.”⁶

² Jacopo Palma il Giovane, *Madeleine pénitente, assise tenant un crucifix*, XVI^e-XVII^e siècle, Paris, Musée du Louvre et British Museum

³ Jacopo Ligozzi, école vénitienne, *Mort de Marie Madeleine*, Inv 5030, Paris, Musée du Louvre.

⁴ Copie d'après Annibale Carracci, *La Madeleine repentante*, Inv 14623, Paris, Musée du Louvre ; Copie d'après Francesco Albani, *La Madeleine assise dans un paysage*, Inv 6836, Paris, Musée du Louvre.

⁵ Luc, 7, 47

⁶ Steffens, M. (2018). *L'amour vrai, au seuil de l'autre*. Forum Salvator. (p. 53-54)

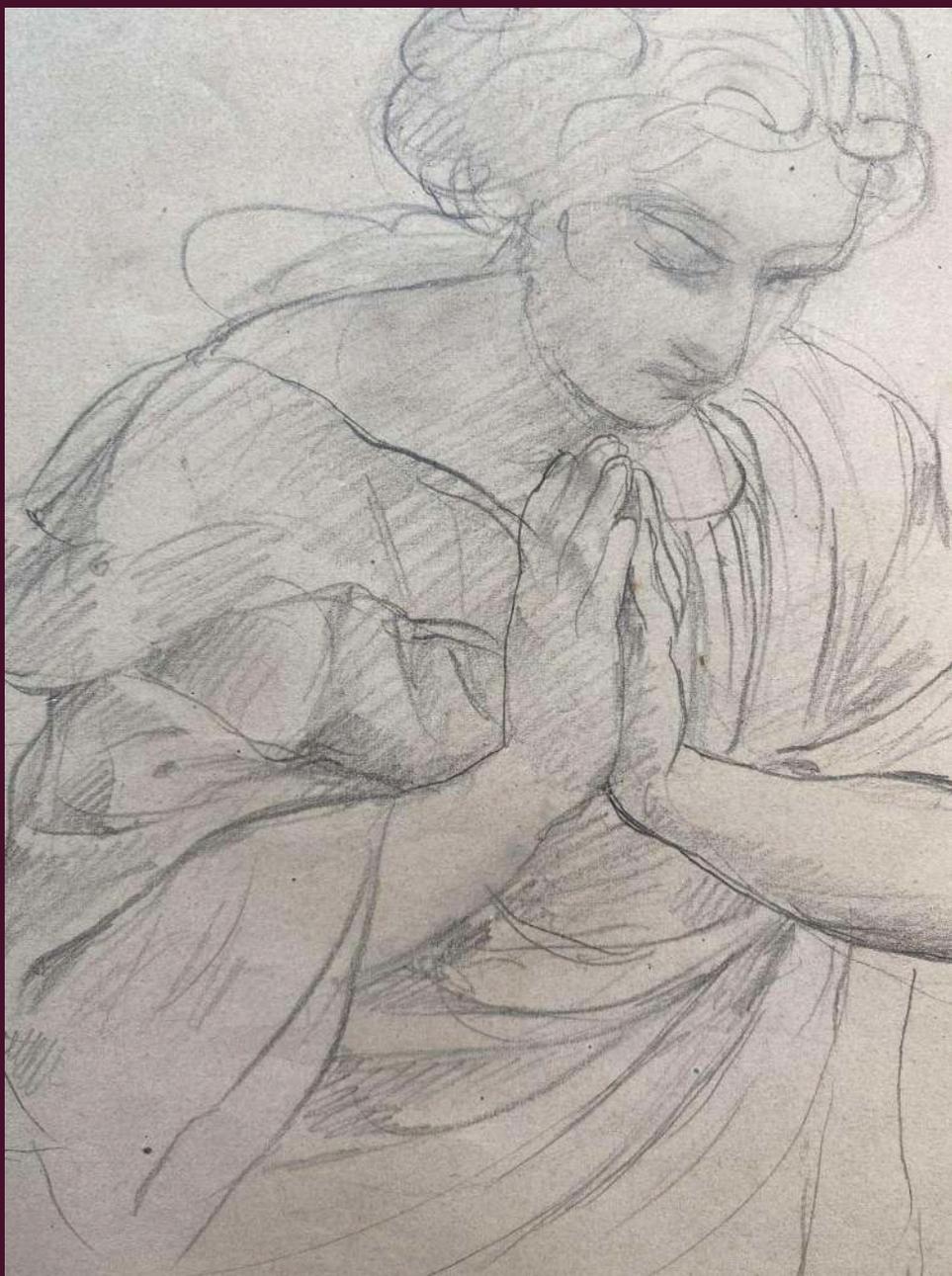


¹ Voir les Madeleines italiennes du XVII^e conservés au musée du Louvre : École des Carracci, *Madeleine dans le désert en méditation devant une tête de mort* Inv. 7965 ; Anonyme bolonais, *La Madeleine dans le désert*, Inv. 7811, Inv. 17358



Liste de Prix

1.	1 100 €
2.	650 €
3.	770 €
4.	1 300 €
5.	1 200 €
6.	1 100 €
7.	750 €
8.	660 €
9.	870 €
10.	460 €
11.	730 €
12.	850 €
13.	2 100 €
14.	880 €
15.	830 €
16.	750 €
17.	570 €
18.	620 €
19.	520 €
20.	2 300 €



Le Cloître de l'Art

75116 - Paris

www.lecloitredelart.com