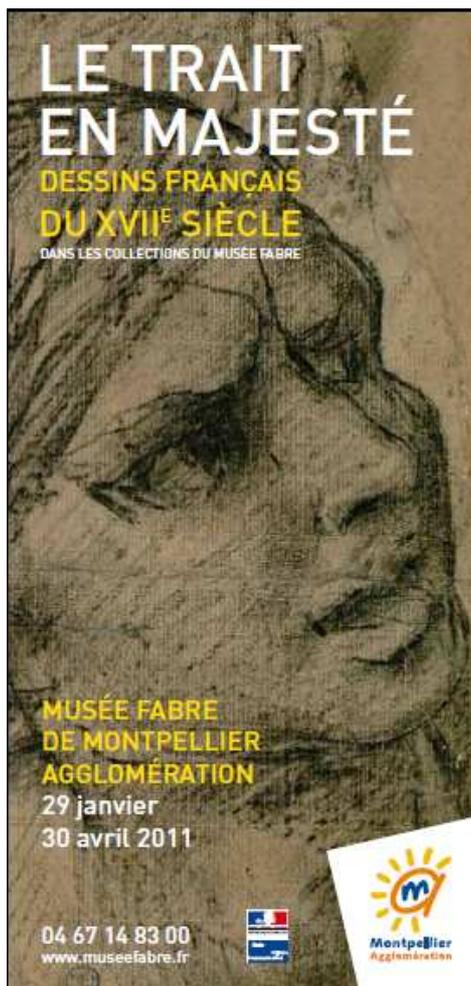


## Parcours de visite en autonomie Le trait en majesté,

Dessins français du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections du musée Fabre. Du 28 janvier au 30 avril.  
Collège

# Sommaire



Page 2 .....	Principe et déroulement de la visite
Page 4 .....	Définitions et techniques
Page 7.....	Informations sur les œuvres
Page 14.....	Repérage
Page 18 .....	Questionnaire à dupliquer pour les élèves
Page 19.....	Corrections des questionnaires

## Principe de la visite

L'objectif de la visite est de faire découvrir aux élèves l'exposition *Le trait en majesté*, mais aussi quelques techniques de dessin. Pour se faire, la visite se déroule en deux temps, l'un dans l'exposition et l'autre, dans les collections permanentes.

A l'aide d'un questionnaire (page 18), les élèves auront dans un premier temps, à découvrir librement les œuvres. L'enseignant pourra ensuite commenter ces œuvres avec les élèves en s'aidant des informations proposées des pages 7 à 27.

Pour une meilleure organisation, et à cause des contraintes d'espace (salles exigües), il est préférable de diviser la classe en deux. Un groupe est accompagné de l'enseignant et l'autre groupe, du parent accompagnateur. Au bout d'une demi-heure les groupes pourront être intervertis.

## Déroulement de la visite

### Introduction à la visite

#### En groupe entier (dans la galerie des Griffons).

Avant de commencer la visite, il est nécessaire de faire un rappel des consignes de sécurité.

Les élèves sont sous la responsabilité des enseignants, parents et accompagnateurs. L'équipe de surveillance est là pour faire respecter les consignes et pour accompagner le visiteur dans sa visite.

Diviser le groupe en deux.

Le premier groupe se dirige vers l'exposition de dessin, tandis que le deuxième reste dans la galerie des Griffons.

### Groupe 1 :

#### Etape 1

##### Repérage (exposition, *Le Trait en majesté*)

##### Découverte de la mallette pédagogique.

A l'aide du dossier sur les techniques du dessin en annexe, expliquer brièvement aux élèves chaque technique. Le but n'est pas de détailler, mais de faire comprendre aux élèves qu'il existe plusieurs outils pour dessiner. Certains ont été remplacés aujourd'hui, comme la pierre noire et d'autres perdurent.

#### Etape 2

##### Matériel

Questionnaires 1, crayons à papier (attention, les stylos bille et stylo à plume sont interdits), supports (si besoin).

**Consigne :** les élèves doivent répondre au questionnaire. Ils doivent trouver les dessins et les observer.

Ensuite, à eux de voir, quels sont les outils qui ont été utilisés dans chaque dessin.

#### Etape 3

Corriger le questionnaire ensemble.

Revenir sur les œuvres avec tout le groupe et les observer.



## Groupe 2

Repérage : Galerie des Griffons

### Matériel

Questionnaires 2, crayons à papier (attention, les stylos bille et stylo à plume sont interdits), supports (si besoin).

L'idée avec ce questionnaire est d'attirer l'attention des élèves sur des tableaux dont les artistes ont des dessins exposés dans l'exposition *Le Trait en Majesté*.

Le but est de montrer que les dessins sont certes de véritables œuvres d'art, mais que ce n'est pas le but final de ces artistes.

En effet, la finalité dans la grande majorité des cas est de réaliser des œuvres peintes.

Un second questionnaire est dédié à l'iconographie et permet d'attirer les élèves sur les histoires des dessins.



## 1/ Définitions

Le dessin a une fonction préparatoire : il permet de penser et de concevoir la composition d'une œuvre destinée à devenir peinture, sculpture, gravure, ensemble décoratif ou architecturé. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le mot dessin s'écrit avec un e.

La perte de cette lettre a permis de séparer l'acception de projet (dessein) de celle d'étude graphique (dessin).

Cette indistinction avait pourtant un mérite : elle donnait au dess(e)in une portée intellectuelle de recherche.

Avant de parvenir à l'œuvre finale, le concepteur/ dessinateur travaille sa composition au cours de plusieurs étapes caractérisées par des types particuliers. Le stade initial est celui de la « première pensée » consistant à mettre de manière sommaire les grandes lignes de la composition du sujet à étudier.

Les « **premières pensées** » peuvent être notées sur une feuille (« dite alors feuille d'étude ») les unes à côté des autres dans un mouvement évolutif et d'échange : ce sont les variantes.

En un second temps, le dessinateur procède à une étude plus poussée de sa composition. Avant d'arriver à ce stade ; de nombreuses études de détails (figure, têtes, draperies...) sont réalisés, « dal vivo » (devant modèle).

## 2/ Les techniques

# QUELQUES TECHNIQUES GRAPHIQUES

### LES MATÉRIAUX



#### L'encre

L'encre est la principale technique du dessin. D'origine animale ou végétale elle peut être de diverses couleurs. L'encre de Chine, quasiment inaltérable est à cette époque un mélange de noir de fumée de camphre et de gélatine. On peut l'utiliser pour dessiner au trait ou, diluée dans de l'eau, pour obtenir un lavis.



#### La pierre noire

C'est un crayon en schiste argileux à grain serré dont la teinte varie du noir au gris. Utilisée à Florence à partir du XVe siècle cette technique s'impose à toute l'Europe au début du XVIIe siècle.



#### La sanguine

A l'origine, cette terre d'un rouge intense saturée d'oxyde de fer, provient de la ville de Sinope au bord de la Mer rouge ; elle a donné le nom de " sinopia " aux dessins préparatoires des fresques italiennes du Moyen Age et du début de la Renaissance. Elle est utilisée de différentes façons : réduite en poudre, elle est diluée dans l'eau et posée au pinceau sous forme de lavis. En bâtonnet, elle est utilisée comme une craie ou un crayon pour dessiner. Sa couleur varie du rouge orangé au rouge-brun ou au rouge violacé. Son intense luminosité la rend particulièrement propice au rendu des carnations : les artistes s'en servent pour les portraits et les nus. La sanguine est parfois associée à la craie blanche et à la pierre noire. Cette technique est alors dite " aux trois crayons ".



### Le papier

C'est le support privilégié du dessin. Venu de Chine le papier arrive en Europe grâce aux Arabes. Dès le XIe siècle, il est produit en Espagne et en Italie. D'origine végétale diverse, plusieurs préparations sont nécessaires pour en atténuer le pouvoir absorbant. La qualité finale du dessin est évidemment liée à la texture du papier : lisse, il permet des traits nets et précis tandis qu'un grain favorise des lignes imprécises et onduleuses. Dès le XVIe siècle le papier est parfois teinté dans la masse en bleu ou en gris et plus tard en chamois, c'est-à-dire en ocre.

## LES TECHNIQUES



### Le lavis

C'est la technique qui permet de poser au pinceau une matière, encre ou sanguine par exemple, diluée dans de l'eau. Cela permet de créer des ombres et de modeler les formes. Cette technique proche de l'aquarelle nécessite une exécution rapide.



### La plume

Le premier outil de traçage était le roseau. Peu à peu, on utilise une plume taillée, généralement une plume d'oie. Elle sert à dessiner à l'aide de traits plus ou moins précis selon la finesse de sa hampe. Elle permet de cerner les formes mais aussi de créer des ombres au moyen de hachures lâches ou serrées.



### Les rehauts

Ce sont des touches souvent de couleur blanche, rajoutées sur le dessin au pinceau ou à la craie pour obtenir un effet de lumière.



### La mise au carreau

Utilisé pour agrandir un dessin, le quadrillage permet de reporter un sujet donné à une grande échelle sur une toile ou un mur en conservant ses proportions exactes.

#### 4/ Les œuvres de l'exposition

25

**Michel II Corneille**  
(Paris, 1642–1708)  
*Un quadriga du Triomphe  
de Camille, d'après Salviati*

Sanguine sur papier huilé  
21,2 × 21,5 cm  
Inscription à l'encre au verso:  
paraphe Jabach  
(dessin remonté; c'est donc  
la seule marque qui paraît)  
Historique: E. Jabach  
(L. 2959 au verso);  
legs Bonnet-Mel, 1864;  
marque du musée b.g. (L. 919)

Inv. 864.2.643



Dans la longue série des copies de Corneille d'après les maîtres italiens, ce dessin d'après Francesco Salviati illustre bien l'étendue des intérêts de l'artiste, comme le rapporte Guillet de Saint-Georges: «La passion qu'il avoit pour art étoit si grande qu'il employoit une partie de son temps à copier les tableaux des habiles peintres où il découvroit tous les jours de nouvelles beautés<sup>1</sup>. » En effet, la Florence maniériste de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle est un milieu artistique assez peu fréquenté par les artistes du Grand Siècle. *Le Triomphe de Camille* fut peint par Salviati vers 1543-1545 dans la salle des audiences du Palazzo Vecchio de Florence. Il reste que le motif choisi est particulièrement classique: mis à part les angles abattus, qui proviennent sans doute d'un décollage un peu hâtif de la feuille dans le passé, le format semble celui choisi par Corneille, qui s'est donc concentré sur un élément très antiquisant.

Ce dessin est, pour l'instant, le seul au musée Fabre qui soit identifié à Jabach<sup>2</sup> grâce au paraphe L. 2959. Cette feuille provient donc de la dispersion de la seconde collection Jabach qui, comme le rappelle Pierre-Jean Mariette, s'était réservé quelques œuvres qu'il ne vendit pas au roi en 1671, et qui « n'étaient certes pas les moins belles ». Toujours est-il qu'il avait aussi gardé certaines des copies effectuées par les artistes alors à son service comme Michel Corneille. La source exacte de notre copie (fresque, dessin ou gravure) n'est pas déterminée à ce jour. La technique est particulièrement caractéristique de Corneille, avec ses visages et cheveux dessinés au trait et ses hachures parallèles ou croisées.

1. Guillet de Saint-Georges, 1854, t. I, p. 384.

2. Le remontage d'autres dessins pourrait éventuellement faire réapparaître cette marque sur d'autres œuvres.

57

**Laurent de La Hyre**  
(Paris, 1606–1656)  
*Les Trois Grâces*

Pierre noire et rehauts de craie blanche  
sur papier beige.

30,2 x 21,2 cm.

Inscriptions : à l'encre sur le montage :

*Laurt. La hyre* ; à l'encre au verso : *FX Fabre/1828* ;  
au verso : tampon *Don Fabre 1837* ; tampon  
*Inventaire 1935*.

Historique : 1779, probablement le dessin passé  
le 5 mai dans la vente du marquis de Corbière,

cf. *Catalogue d'une précieuse collection...*, p. 66 :

« n° 447. Cinq sujets de dévotion et de fable

dont la Visitation, les Trois Grâces, etc.,

par L<sup>e</sup> de La Hyre » ; legs Fabre, 1837 ;

marque du musée en bas vers le centre (L. 919).

Bibliographie : Lafenestre et Michel, 1878, n° 254

(Laurent de La Hyre, *Les Trois Grâces*, don Fabre) ;

Rosenberg, 1971, p. 67, fig. 11 ; Rosenberg,

Thuillier, 1985, n° 24 ; Hilaire, 2006, n° 42, p. 56.

Expositions : Washington-Toledo-New York,

1960-1961, n° 52 ; Grenoble-Rennes-Bordeaux,

1988-1989, n° 169 ; Paris, 1993, n° 75 ;

Lausanne, 2006, n° 106 p. 238, ill. p. 84.

Inv. 837-1-211



Chef-d'œuvre de l'histoire du nu dans l'art français selon Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier, ce dessin, qui a toujours conservé sa véritable attribution, est l'un des plus connus du musée. Il fut d'ailleurs longuement exposé au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montre la décoloration du montage en bas, à l'emplacement d'une étiquette qui a protégé un petit rectangle qui est resté bleu, le reste de la bordure virant au kaki. Le papier, réputé « jaune » ou « ocre », a certainement foncé lors de cette exposition à la lumière, et la craie blanche qui le rehaussait ne joue plus de manière aussi subtile qu'à l'origine.

On sent dans ce dessin quelles furent la formation et les influences qui ont marqué La Hyre : Fontainebleau – dont l'aura est indiscutable pour tous les artistes français du XVII<sup>e</sup> siècle – est encore présent dans les petites têtes couronnant les corps généreux, qui semblent également se souvenir, lointainement, de Rubens dont La Hyre avait copié la galerie parisienne. De plus, La Hyre avait certainement en tête le groupe antique des Trois Grâces. Mais tous ces souvenirs sont retravaillés par une étude d'après le modèle vivant, et sont insérés dans le cadre d'un paysage aux arbres vivaces, qui s'unit aux Grâces dans une célébration de la beauté naturelle.

La Hyre est parvenu dans ce dessin à une première étape de sa maturité : les corps sont délimités par un contour précis mais sans raideur ; la lumière inonde la scène et les corps sont parfaitement modelés, malgré les larges zones laissées en réserve. Le paysage contraste avec les Grâces par une utilisation vigoureuse de la pierre noire qui fait ressortir l'aspect lisse des corps.

La destination de ce dessin reste hypothétique : François Chauveau a bien gravé la composition, mais la lettre de son estampe indique simplement « L. de la Hyre in. », ce qui peut faire référence à une gravure d'après un dessin comme d'après un tableau. Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier penchent, dans leur catalogue d'exposition, pour l'hypothèse d'un tableau, en avançant plusieurs raisons. La gravure présente des variantes avec le dessin, elle traduirait donc plutôt une autre version, peinte (mais en fait les variantes sont assez peu nombreuses et concernent surtout les physionomies des têtes et le paysage du fond). L'autre argument est que La Hyre, afin de les diffuser largement, aurait plutôt fait graver des compositions peintes que simplement dessinées. Il faut enfin remarquer que d'autres gravures où Chauveau a pareillement mentionné un simple « *invenit* » – comme le *Repos de Diane*, ou le *Jugement de Pâris*<sup>1</sup> – reproduisent des compositions, perdues, mais connues par des copies peintes en sens inverse de la gravure, ce qui fait donc conclure à l'existence d'un original peint par La Hyre. C'est probablement le cas du dessin de Montpellier, bien qu'aucun tableau n'ait jusqu'à présent été répertorié.

1. Respectivement  
cat. exp. Grenoble-Rennes-Bordeaux,  
1988-1989, n° 161 et 168.

François Chauveau,  
d'après Laurent de La Hyre,  
*Les Trois Grâces*,  
Dijon, musée des Beaux-Arts

80

**Charles Le Brun**  
(Paris, 1619–1690)  
*Tête enturbannée*

Pierre noire sur papier brun; incisé  
33,7 × 27,4 cm  
Inscriptions: montage Mariette  
(CAROLI LEBRUN); à l'encre au verso:  
FX Fabre /1828; au crayon: Le Brun 84;  
tampon *Inventaire* 1935  
Historique: P.-J. Mariette (L. 1852);  
sa vente, Paris, 15 novembre 1775–  
30 janvier 1776, partie du lot n° 1180,  
acquis par Basan; legs Fabre, 1837;  
marque du musée b.c. (L. 919)  
Bibliographie: Lafenestre et Michel, 1878,  
n° 84 (Charles Le Brun, *Tête d'homme*,  
don Fabre 1825); Jouin, 1889, p. 628;  
Brejon de Lavergnée, 1993, fig. 5, p. 47;  
Hilaire, 1995, p. 46; Gilles, 2001, p. 44  
Expositions: Montpellier, 1940, n° 141;  
Londres, 1958, n° 177; Paris, 1958, n° 213;  
Washington-Toledo-New York, 1960,  
n° 100; Montpellier, 1980, n° 51;  
Indianapolis-Coral Gables-Little Rock,  
1986-1987, n° 10, p. 11; Paris, 1993, n° 114  
Inv. 837.1.185

Comme pour le *Géryon tricéphale* (cat. 79), la destination finale de ce carton de Le Brun n'est pas connue. La liberté de facture et la vivacité de l'expression du personnage, rares même pour Le Brun, incitent Lydia Beauvais à dater cette étude de l'époque des compositions préparatoires au pavillon de l'Aurore, que Le Brun peignit à Sceaux pour Colbert à partir de 1674<sup>1</sup>, voire à être directement en relation avec l'une des Heures attelant le char d'Apollon<sup>2</sup>. Pour Bénédicte Gady cependant, la nervosité graphique de la feuille amène à situer plus tôt le décor auquel elle pourrait se rapporter, dans les années 1650, une période pour laquelle de nombreux décors de Le Brun nous restent inconnus<sup>3</sup>. Il paraît clair, en effet, que les contours des cartons de Le Brun sont, dès l'époque de Sceaux, plus ronds, voire plus mous, que ceux de cette tête enturbannée, qui reste exceptionnelle dans l'œuvre du Premier Peintre. Une tête extrêmement proche du dessin de Montpellier peut être aperçue dans la figure de Nestorius, au bas du *Triomphe de la Vierge*, gravé par Simoneau d'après le plafond réalisé vers 1655 par Le Brun au séminaire de Saint-Sulpice. La gravure est malheureusement inversée par rapport à la peinture, ce qui empêche, *a priori*, de voir dans la présente feuille le carton de ce personnage. La question de savoir s'il s'agit d'une tête d'homme ou de femme reste d'ailleurs ouverte, la plupart des commentateurs ne se prononçant pas, à l'exception de Lydia Beauvais pour qui il s'agit d'une tête de femme<sup>4</sup>.

1. Cf. cat. exp. Paris, 1993, n° 114.

2. Communication écrite,  
19 septembre 2002.

3. Communication orale, juillet 2010.

4. Cf. *supra*, note 2.



128

**Nicolas Poussin**  
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)  
*La Pénitence*

Plume et encre brune, lavis brun sur tracé  
à la pierre noire, mis au carreau à la pierre noire  
21 x 31,2 cm

Inscriptions : au stylo-bille rouge au verso : 837.1.240  
N. POUSSIN Vente Silvestre N47 / Poussin N° 2429  
Inventaire 1943

Historique : collection Silvestre (vente, 1811, n° 471) ;  
François Matet en 1806 (d'après cat. exp. Paris, 1994 ;  
cependant cela n'est pas compatible avec la vente  
Silvestre qui eut lieu en 1811) ; legs Fabre, 1837 ;  
pas de marque du musée

Bibliographie : Clément de Ris, 1872, pp. 292-293 ;  
Lafenestre et Michel, 1878, n° 379

(Poussin, *La Madeleine baisant les pieds de Jésus-Christ*,  
don Fabre) ; Friedlander, 1914, p. 47 ; Grautoff, 1914 ;  
Joubin, 1924, pp. 344-345 ; Joubin, 1929, pp. 10, 26 ;  
Friedlander, Blunt, 1939-1974, I, n° 99 ; Vanuxem, 1960,  
fig. 118, pp. 156-157 ; Blunt, 1966, sous le n° 115/1 ;  
Badt, 1969, fig. 26, p. 227 ; Brejon de Lavergnée, 1977,  
pp. 50-52, fig. 52 p. 57 ; Blunt, 1979, pp. 63, 110, fig. 61 ;  
Wild, 1980, p. 122 ; cat. exp. Edimbourg, 1981,  
sous le n° 52 ; Bajou, 1989, p. 20 ; Batschmann, 1990,  
fig. 64 ; Mérot, 1990, p. 108 ; Rosenberg, Prat, 1994,  
n° 260 ; Hilaire, 1995, p. 36 ; Gilles, 2001, pp. 42 et 44 ;  
Hilaire 2006, n° 36, p. 50

Expositions : Paris, 1939, n° 155 ; Berne, 1939, n° 125 ;  
Montpellier, 1940, p. 26 ; Washington-Cleveland-  
Saint Louis-Harvard-New York, 1952-1953, n° 30 ;  
Londres, 1958, n° 281 ; Paris, 1958, n° 235 ; Berne, 1959,  
n° 176 ; Paris, 1960, n° 202 ; Montpellier, 1980, n° 42 ;  
Paris, 1993, n° 40 ; Paris, 1994, n° 126 ;  
Grenoble, 2006-2007, n° 25, pp. 72-73

Inv. 837.1.240



Ce dessin est, à l'heure actuelle, certainement le plus connu du musée, ayant été présenté à onze expositions en moins de soixante ans : il surpasse ainsi aujourd'hui la notoriété des deux dessins sûrs de Raphaël conservés au cabinet des dessins<sup>1</sup>. Par une certaine ironie du sort, alors que le musée possède trois copies dessinées d'après les tableaux de la première série des *Sacrements*, ce dessin autographe est préparatoire à *La Pénitence* de la seconde série des *Sacrements*, que Poussin peignit pour Fréart de Chantelou, ne voulant pas que cet amateur l'apprécie seulement au travers de copies de la première série. Ces sept tableaux appartiennent aujourd'hui au duc de Sutherland, qui les a déposés à la National Gallery of Scotland à Edimbourg. La feuille de Montpellier est tout à fait caractéristique des méthodes de travail de Poussin, qui plaçait de petites figures en cire ou en terre cuite dans une boîte dont il variait l'éclairage afin d'étudier le jeu des lumières et des ombres. Curieusement cependant, alors que les sources écrites précisent que l'artiste drapait généralement ses figures, celles-ci sont ici laissées nues. L'artiste a approfondi sa réflexion sur le thème des *Sacrements* dans cette seconde série, plus homogène stylistiquement que la première, plus austère également. *La Pénitence* fut peinte entre février et juin 1647, quatrième tableau de la série, venant après *Le Baptême*, qui avait déçu Chantelou. Poussin reprit l'idée générale du tableau du premier

ensemble, figurant ce sacrement par la Madeleine repentante, essuyant les pieds du Christ avec ses cheveux<sup>2</sup>. Sa correspondance avec Chantelou semble indiquer qu'il a accordé toute son attention, dans ce tableau peut-être plus que dans les autres de la série, à la restitution des détails archéologiques comme le triclinium en forme de sigma. Marque également de son attention aux sources, Poussin nous montre ici la Madeleine séchant les pieds du Christ debout devant lui, et non agenouillée comme elle l'était dans la première série. Pour harmoniser sa composition, Poussin a surélevé le triclinium sur une petite estrade. Malheureusement, la feuille de Montpellier est le seul dessin de composition identifié pour le tableau, dont il est d'ailleurs très proche – mis à part les vêtements, qui sont absents. On ne connaît donc pas les hésitations que l'artiste a pu connaître dans l'invention ou, plutôt, la réinvention du tableau, alors qu'on connaît, pour d'autres œuvres de la même série, près d'une dizaine de feuilles préparatoires.

1. Il s'agit du carton pour la *Madone Tempi* et de l'*Étude pour la Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, les fleurons du cabinet au XIX<sup>e</sup> siècle.

2. Pour une discussion plus détaillée de l'iconographie des tableaux de *La Pénitence* des deux séries, cf. Henneberg, 1987 et 1990.

102

**Eustache Le Sueur**  
(Paris, 1616–1655)  
*La Miséricorde*

Pierre noire et graphite ; mis au carreau à la pierre noire et à la sanguine  
11,5 x 13,5 cm  
Inscriptions : à l'encre sur le dessin :  
...ossibile est hominem misericordiam non plorare divinam ; au crayon au verso : 1498 ; tampon *Don Fabre* 1837  
Historique : legs Fabre, 1837 ; marque du musée b.d. (L. 1866)  
Bibliographie : Lafenestre et Michel, 1878, n° 463 (*Le Sueur, La Vierge, Jésus-Christ, saint Jean-Baptiste, don Fabre*) ; Mérol, 1987, D 238, p. 248  
Exposition : Montpellier, 2005-2006, n° 100  
Inv. 837.1.1153



Eustache Le Sueur,  
*La Douceur*,  
Chicago, The Art Institute



Cette très belle esquisse, rapidement jetée sur le papier, est l'un des rares vestiges qui nous restent du décor de la chapelle de l'hôtel Brissonnet, à Paris, exécuté vers 1650, datation confirmée par le visage sévère du personnage central. Si le morceau principal de la chapelle est l'une des compositions les plus célèbres de Le Sueur – il s'agit de l'Annonciation aujourd'hui conservée à Toledo –, le décor des murs fut dispersé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et demeure difficilement reconstituable, en partie à cause des sujets rares qui l'ornaient. En effet, seuls deux panneaux sont conservés, sur l'ensemble de huit à l'origine, et si Guillet de Saint-Georges parle de huit Vertus, il semble qu'il faille plutôt suivre Dezallier d'Argenville quand il parle de Béatitudes : celles-ci sont en effet au nombre de huit, alors que les Vertus, si elles sont représentées dans un ensemble réduit, sont plutôt sept (les trois Vertus théologiques et les quatre Vertus cardinales). Cette difficulté à interpréter les sujets est en partie cause de la difficulté à les identifier, tant en vente publique que dans les œuvres aujourd'hui conservées. Il semble cependant possible d'identifier l'esquisse de Montpellier à la Miséricorde, l'une des huit Béatitudes dont parle le Christ dans le sermon sur la montagne (Matthieu, V, 1-12), en particulier grâce à l'inscription difficilement lisible citant la miséricorde, en bas du dessin. L'absence de tout fond figuré est également un indice permettant de rapprocher cette composition des deux Béatitudes de Le Sueur aujourd'hui repérées, dont le fond est curieusement orné d'une sorte d'imitation de mosaïque d'or, assez archaïsante pour l'époque. Quoi qu'il en soit, la singularité des compositions de ces huit panneaux, leur raffinement et leur rareté programmatique, la simplicité et la qualité du grand tableau d'autel semblent indiquer qu'il s'agissait d'un des ensembles les plus importants conçus par Le Sueur à la fin de sa vie.

50

Charles-Alphonse Dufresnoy  
(d'après ?)

(Paris, vers 1611

– Villiers-le-Bel, 1667 ou 1668)

*Bacchus et Ariane*

Plume et encre brune

21,3 × 27,6 cm

Inscriptions : à l'encre sur le dessin :

Blanchard ; à l'encre au verso :

FX Fabre / 1828 ; au crayon :

Blanchard 27 ; 18 dans un cercle

Historique : legs Fabre, 1837 ;

marque du musée b.c. (L. 919)

Bibliographie : Lafenestre et Michel,

1878, n° 27 (Jacques Blanchard,

*Ariane et Bacchus*, don Fabre)

Inv. 837.1.797



Ce dessin reste pour l'instant énigmatique. L'inscription Blanchard qu'il porte semble ancienne ; cependant, stylistiquement, il semble au mieux une œuvre de graveur, et n'est probablement qu'une copie. Mais de quelle composition, et de quel Blanchard ? Un *Bacchus et Ariane* de « Blanchard » est bien passé en vente en 1741 à Londres<sup>1</sup> mais le tableau est perdu, et de toute manière la feuille de Montpellier n'est guère susceptible de refléter un tableau de Jacques Blanchard, un artiste dont les personnages sensuels correspondent peu au style classicisant des figures du dessin. D'autre part, le peu que l'on connaît de son fils Gabriel Blanchard – principalement des œuvres décoratives faites pour Versailles –, acteur important de la querelle du coloris, ne nous incite pas à le croire inventeur de cette composition. Emmanuel Coquery propose pour sa part d'y voir la main de l'un des deux frères Corneille, Michel II ou Jean-Baptiste<sup>2</sup>, mais cette œuvre nous paraît devoir être placée plutôt au milieu du siècle, ce qui exclut ces deux artistes, dont on ne retrouve pas non plus la manière dans les feuillages de l'arrière-plan.

Le Bacchus, présentant son visage de profil alors que son torse est de face, la draperie « mouillée » antiquisante d'Ariane rapprochent la feuille des milieux d'inspiration poussinesque d'un peintre tel que Nicolas Chaperon, ou Charles-Alphonse Dufresnoy dont le *Pâris et Enone*<sup>3</sup> présente des analogies de composition frappantes : couple assis de manière légèrement décentrée dans la composition, personnage féminin placé de dos par rapport au spectateur, draperies fines et classicisantes. Notons que le dessin préparatoire à cette dernière composition, conservé à Stockholm, fut jusqu'à récemment également attribué aussi à Blanchard. Ces différents éléments nous poussent à proposer le dessin de Montpellier comme une copie d'après une œuvre perdue de Dufresnoy.

1. Cf. cat. exp. Rennes, 1998, p. 341.

2. Communications écrites, 7 et 30 juin 2010.

3. Cf. Laveissière, 2002, fig. 6, p. 258 ;

vente Christie's New York, 23 octobre 1998, lot n° 14.

5

**Sébastien Bourdon**  
(Montpellier, 1616 – Paris, 1671)  
*Le Sacrifice d'Iphigénie*

Pierre noire, lavis brun  
et rehauts de gouache blanche  
44,5 x 30 cm  
Inscription : à la plume sur le dessin  
b.c. : S. Bourdon  
Historique : Antoine-Joseph Dezallier  
d'Argenville, son paragraphe (L. 2951),  
n° 2690, b.d.

Inv. 2010.5.1



Cette feuille spectaculaire est sans doute, vu ses grandes dimensions et son aspect très achevé, un dessin de présentation, sorte de modèle destiné à soumettre la composition au commanditaire afin d'obtenir sa validation avant la réalisation de la peinture, en l'occurrence un *Sacrifice d'Iphigénie*, conservé au musée de Novi Sad, en Serbie<sup>1</sup>. La technique au lavis et à la gouache, très picturale, est semblable à celle des autres grands dessins de présentation connus de l'artiste, comme les feuilles similaires du Louvre (inv. 25002 et 25003), qui sont préparatoires à la grande *Élévation du Christ en croix* commandée par Jabach pour sa ville natale de Cologne, et probablement détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, si ce n'est avant.

L'iconographie du tableau de Novi Sad reste très classique, même s'il faut relever que Bourdon ne représente pas le moment le plus courant, la princesse sur l'autel, prête à être immolée par son père afin que les vents soient favorables à l'expédition grecque contre Troie. Bourdon préfère se concentrer sur l'épisode plus dramatique mais moins émouvant du sauvetage d'Iphigénie par sa déesse protectrice Diane, parfaitement reconnaissable à son croissant et au char tiré par des biches – qui curieusement portent ici des cornes. Il n'existe presque aucune différence de composition entre le dessin et la peinture – c'est à peine si les bras de Diane ont changé de position – ce qui est, somme toute, assez logique pour un dessin de présentation.

L'œuvre est typique de la maturité de Bourdon : la figure musculeuse au premier plan se retrouve à l'identique dans *Abraham et les Trois Anges* de Saint-Germain-en-Laye<sup>2</sup>. Le soldat casqué à gauche et la structure fortement basée sur des orthogonales sont déjà présents dans le *Martyre de saint André* peint pour Chartres<sup>3</sup> et datable de 1650-1651. On trouve également le jeune homme aux longs cheveux blonds dans le *Saint Paul et saint Barnabé à Lystra* du Prado tout comme dans la *Décollation de saint Protas d'Arras*<sup>4</sup>. C'est cependant de la grande *Chute de Simon le Magicien*, peinte pour la cathédrale de Montpellier

en 1657-1658, que le tableau de Novi Sad nous semble le plus proche : on y trouve le même type de composition très orthogonale mais intégrant de nombreux personnages, avec un grand dynamisme ; des figures similaires tant au premier plan (les femmes issues du répertoire du Dominiquin) qu'à l'arrière-plan ; enfin un coloris très proche. Le tableau de Novi Sad pourrait ainsi être contemporain du grand maître-autel de Montpellier, ou légèrement plus tardif<sup>5</sup>. Il demeure cependant que l'œuvre du musée serbe ne paraît pas avoir le coloris aux reflets mordorés et métalliques qui est celui des œuvres « expressionnistes » de la dernière période de l'artiste – *Sainte Geneviève priant pour Paris* ou *Saint Jean baptisant le Christ* de l'église Saint-Nicolas à Nantes. Sa datation ne saurait donc être trop tardive dans la décennie 1660.

1. Identifié par Pierre Rosenberg en 2002, le tableau a été publié par Mandrella, 2007.
2. Cat. exp. Montpellier-Strasbourg, 2000, n° 193-II, p. 329.
3. Aujourd'hui au musée des Augustins de Toulouse, cf. cat. exp. Montpellier-Strasbourg, 2000, n° 136-1, pp. 278-279.
4. Cf. cat. exp. Montpellier-Strasbourg, 2000, nos 204 et 205, pp. 349-343.
5. David Mandrella le date en effet des années 1660.

Sébastien Bourdon,  
*Le Sacrifice d'Iphigénie*,  
Serbie, musée de Novi Sad



Montpellier  
Agglomération

musée fabre  
montpellier agglomération

16

**Louis Chéron**  
(Paris, 1660– Londres, 1723)  
*Dédale préparant  
des ailes pour Icare*

Pierre noire, plume et encre brune,  
lavis brun, gouache blanche  
21,5 × 32 cm

Inscriptions : à l'encre sur le montage :  
*Ch Lebrun... Dédale essaie des ailes à Icare*;  
tampon *Don Bouisson 1897* sur le montage

Historique : legs Bouisson-Bertrand, 1897 ;  
marque du musée b.c. (L. 919)  
Bibliographie : cat. exp. Cambridge-Paris,  
1998, cité sous le n° 29, n. 3, p. 365  
Exposition : Paris, 1993, n° 161 ;  
Montpellier, 2005-2006, n° 105

Inv. 895.7.93

Longtemps attribué à Le Brun, ce dessin relève de toute évidence de l'art de Louis Chéron. Certes, les visages et les draperies sont très redevables à l'exemple du Premier Peintre, dont Chéron fut le disciple avant de fuir en Angleterre en 1695 avec d'autres huguenots. Les contours secs et assez durs de sa plume se reconnaissent aisément, mais cette feuille est exempte des outrances, annonçant presque l'art de Flaxman (1755-1826), et qui se font jour sur certaines feuilles.

La technique de ce dessin, avec de fines hachures à la gouache blanche, se retrouve dans deux œuvres exposées à la galerie Hazlitt de Londres en 1990 (*Diane et Actéon* et *Vénus et Mars découverts par Vulcain*, plume et encre brune, avec rehauts de gouache blanche sur une préparation à la pierre noire<sup>1</sup>). Le premier fut gravé par Bernard Baron (vers 1696-1762)<sup>2</sup>, comme un *Bain de Diane*, l'autre devant probablement lui faire pendant. La technique de la feuille de Montpellier doit-elle faire penser à une étude pour une composition devant être gravée ? Il est difficile de se prononcer tant qu'aucune estampe ou aucun tableau correspondant n'aura été retrouvé. À signaler également, une *Callirhoé suppliant Jupiter de faire grandir ses deux fils*, de technique identique et de dimensions très voisines, exposée à Rennes en 1995<sup>3</sup>.

1. Cf. cat. exp. Londres, 1990, n° 9 et 10, respectivement 41,1 × 55,1 cm et 39,9 × 55,5 cm.

2. Cf. IFF, n° 1.

3. Cf. cat. exp. Rennes, 1995, n° 57, p. 120 ; 22,9 × 32,5 cm.



3

**Louis II de Boullogne**  
(Paris, 1654–1733)  
*Vertumne et Pomone*

Pierre noire, craie blanche (contre-épreuve?)  
22,5 × 29,5 cm

Inscriptions : au verso : tampon  
*Don Canonge 1865*; tampon  
*Inventaire 1935*; tampon *Richesses*  
*d'art de la France 645*

Historique : legs Canonge, 1870;  
marque du musée h.d. (L. 1866)  
Bibliographie : Lafenestre et Michel, 1878,  
n° 645 (inconnu de l'école française XVIII<sup>e</sup>,  
*Deux femmes vues à mi-corps*,  
*l'une nue, l'autre drapée*, don Canonge)  
Exposition : Montpellier, 1942  
(sans catalogue)

Inv. 870.1.119

Dans cette feuille, encore classée parmi les anonymes du xviii<sup>e</sup> siècle, l'utilisation de la pierre noire et des rehauts de blanc zigzaguant en tous sens sur du papier bleu nous paraît caractéristique des œuvres de Louis de Boullogne le jeune. La qualité de certaines parties (les seins de Pomone, par exemple) ne correspond pas tout à fait à ce que l'on connaît de l'artiste, mais le dessin semble tout à fait préparatoire à une composition que Louis de Boullogne a exécutée plusieurs fois : une version autographe de la composition est signalée au château d'Aulteribe et une autre version existe au musée de l'Ermitage selon Caix de Saint-Aymour<sup>1</sup>. La composition eut du succès, puisqu'elle fut copiée par Pierre Paul Mérelle (1685-1773) pour le château de Guermantes et qu'une autre version encore (sans doute aussi une copie) existe au musée des Ursulines de Mâcon, sous le nom d'Antoine Coypel<sup>2</sup>. Seule différence avec les versions peintes, Pomone est ici plus légèrement vêtue et le petit amour malicieux se trouve de l'autre côté de la composition ; le format ovale peut être le résultat d'un découpage de la feuille. Louis de Boullogne était habitué à de telles modifications : dans le cas du pendant de cette composition, *Bacchus couronnant Ariane*, l'artiste ira jusqu'à inverser entièrement dans la peinture la composition du dessin<sup>3</sup>. La même technique a servi dans les deux feuilles préparatoires : même utilisation très schématique de la pierre noire, même entrelacement des traits de craie blanche qui vont jusqu'à recouvrir la pierre noire. On assiste à une sorte d'exagération de la technique favorite de l'artiste. Cela doit-il nous inciter à situer la feuille dans l'atelier de Boullogne plutôt que de sa main même ? Hélène Guicharnaud, pour qui le dessin évoque bien la sphère des Boullogne, est tentée par une attribution en direction de Jean Raoux (1677-1734)<sup>4</sup>, dont on connaît encore fort peu les dessins. Les visages nous semblent cependant plus proches de Louis de Boullogne, et le lien avec le tableau d'Aulteribe nous incite à laisser la feuille montpelliéraine à ce dernier.

1. Caix de Saint-Aymour, 1919.

2. Cf. Lapalus, 1999, p. 24, repr.

3. Dessin conservé au musée de Rouen, cf. cat. exp. Rouen, 1984, n° 87.

4. Communication écrite, 25 août 2010.



26

**Michel II Corneille**  
(Paris, 1642 – 1708)  
*Le Mariage mystique*  
de sainte Catherine,  
d'après Agostino Carracci

Sanguine (contre-épreuve),  
traces de plume et encre grise  
25,3 × 39 cm  
Inscriptions : au crayon  
sur le montage : *contre épreuve* ;  
à l'encre : *dessiné par M. Corneille*  
*d'après Annibal Carrache* ;  
au crayon au verso : *Canonge 34*  
Historique : legs Canonge, 1870  
[inventaire n° 34] ;  
marque du musée b.d. (L. 919)  
Bibliographie : cat. exp. Montpellier,  
1996, repr. p. 128

Inv. 870.1.502

Cette feuille est une copie « adaptée » par Michel Corneille à partir d'un original aujourd'hui attribué à Augustin Carrache (Louvre, inv. 11332, entré en 1671), mais que Jabach pensait d'Annibal Carrache<sup>1</sup>. Il est intéressant de noter que Corneille, en modifiant le format de la composition devenue horizontale, a ajouté tout le paysage de l'arrière-plan et a modifié l'attitude de saint Joseph. Curieusement, Jean Pesne (1623-1700), dans sa gravure du recueil Jabach, a conservé le paysage ajouté par Corneille, mais est revenu à l'attitude penchée du saint Joseph de Carrache. Il faut souligner à ce propos la polyvalence des artistes qui ont travaillé pour le banquier colonais et qui pouvaient graver d'après leur propre copie, mais aussi d'après des copies faites par un autre membre de l'équipe. C'est le cas ici où Pesne a gravé d'après la copie de Michel Corneille. La démarche de Stephen Bailey<sup>2</sup>, qui a tenté d'attribuer de manière systématique chaque copie du cabinet Jabach à l'artiste qui en avait effectué la gravure, nous semble trop radicale : le visage du saint Joseph paraît très typique de Corneille, à qui ce dessin nous semble bien revenir. Il faut toutefois signaler au musée du Louvre un dessin entré sous le nom de Jacques Rousseau (1630-1693), et qui nous semble très proche de ce *Mariage mystique*, avec les mêmes contours et hachures très marqués<sup>3</sup>. Si l'attribution du dessin du Louvre se confirmait, il faudrait admettre que cet artiste aurait réussi à imiter Corneille à la perfection, ce qui est possible mais nous paraît peu probable car les dessins actuellement sûrs de Rousseau sont assez différents<sup>4</sup>.

74 Le Trait en majesté. Dessins français du XVIII<sup>e</sup> siècle au musée Fabre

60

**Raymond Lafage**  
(Lisle-sur-Tarn, 1656–Lyon, 1684)  
*Adoration des bergers*

Plume et encre brune, lavis gris  
31 x 20,5 cm  
Inscriptions: à l'encre b.d. sur le dessin:  
*R. Lafage; cartel R. LAFAGE sur le montage;*  
au crayon au verso: *Bonnet 263; 84;*  
tampon *Don Bonnet-Mel 1864;*  
tampon *Inventaire 1935*  
Historique: legs Bonnet-Mel, 1864;  
marque du musée b.d. (L. 919)  
Bibliographie: Lafenestre et Michel, 1878,  
n° 270 (Lafage, *Adoration des bergers*,  
don Bonnet-Mel)  
Expositions: Toulouse, 1887, n° 253;  
Toulouse, 1962, n° 36  
(retenu comme Lafage, exposé);  
Lisle-sur-Tarn, 1984, n° 14; Montpellier,  
2005-2006, n° 13, p. 6  
Inv. 864.2.66

Ce dessin, l'un des plus maîtrisés de Lafage, est également l'un des plus admirés puisqu'il figura dès 1887, avec le *Tarquain* (cat. 61), dans une exposition organisée à Toulouse sur les artistes toulousains<sup>1</sup>. Il fut également présenté dans les deux grandes rétrospectives organisées sur l'artiste en 1962 et 1984. La composition en fut très tôt diffusée, grâce à la gravure de Corneille de La Haye: celle-ci, bien qu'en sens inverse, le reproduit très fidèlement, mis à part le mouton, omis<sup>2</sup>. La Haye parvient bien à rendre le trait nerveux et agité de Lafage; en revanche, il traduit le lavis par de simples hachures parallèles, rendant ainsi un modelé plat et plutôt ennuyeux, même s'il densifie les tailles lorsque le lavis est plus foncé, pour les personnages du premier plan. Le graveur perd ainsi le contraste du lavis gris, jeté avec une certaine désinvolture, avec l'encre brune, qui donne une saveur toute particulière au dessin. Lafage montre ici toute sa maîtrise de cette technique plutôt italienne, que les Français ont moins utilisée.

Comme d'habitude avec Lafage, on est en présence d'une œuvre toute de «*fa presto*», sans volonté de réflexion théologique. C'est pourquoi il ne faut pas tenter d'analyser trop subtilement la présence incongrue de Dieu le Père dans le ciel, absent des Écritures et des représentations habituelles du thème de l'Adoration des bergers: il s'agissait sans doute plutôt pour l'artiste de remplir la partie supérieure de la composition par une figure au but uniquement décoratif, qui lui permettait d'allonger le format en hauteur.

1. Cette exposition est, selon les sources retrouvées, la première dans laquelle un dessin de Montpellier figura.  
2. On peut également citer à l'Albertina une copie à la plume, encre noire et lavis gris de la gravure, d'une bien moins belle qualité d'exécution que le dessin de Montpellier (inv. 11874, cf. Wildauer, 2009, n° E. 962, p. 189, pour qui le dessin de Montpellier est bien l'original).

Catalogue des œuvres attribuées 119



5/ Les œuvres de la collection permanentes

**BOURDON Sébastien**

Montpellier, 1616 - Paris, 1671

*La guérison du démoniaque*

Vers 1653-1657

Huile sur toile

1,105 x 1,440 m

Hist. : Achat de la Ville avec la participation du FRAM Languedoc-Roussillon, 1982, Inv. 82.3.29



Superbe exemple de l'idéal classique de Sébastien Bourdon au lendemain du séjour à la cour de Christine de Suède et avant le séjour à Montpellier en 1657. L'artiste, fin connaisseur de la Bible, emprunte son sujet à un passage, peu souvent abordé par les peintres, de l'Evangile de Luc (8 : 26-39) : le Christ, pivot central de la composition, chasse d'un geste autoritaire de la main les esprits malins qui habitaient le démoniaque, figurés par des pourceaux se jetant dans la mer. Les trois hommes à droite, rigoureusement campés dans l'espace, expriment par la déclinaison systématique de leur tête et de leur bras l'émoi de la foule qui assiste au miracle. La composition toute abstraite, à l'aide d'orthogonales puissantes, enferme les figures et les éléments du décor dans un rigoureux canevas géométrique égayé ici et là par des tâches de couleurs sonores : bleu, rouge, jaune. La maîtrise de l'espace comme la rhétorique des passions sont des emprunts directs à l'art de Raphaël (*Tentures des Actes des apôtres*) et de Poussin. Mais ce ralliement exclusif à un classicisme exigeant n'exclut pas l'expression d'une sensibilité personnelle pour la couleur, pleine de raffinements poétiques et surtout pour le paysage empreint ici de réminiscences vénitiennes et caraccesques.

MH

**LA HYRE Laurent de**

Paris, 1606 - Paris, 1656

*Paysage au pâtre jouant de la flûte*

1647

Huile sur toile

0,590 x 0,780 m

Hist. : Legs François-Xavier Fabre, 1837,  
Inv. 837.1.50

Formé au contact de l'art bellifontain, peintre d'histoire reconnu et recherché, La Hyre montre un goût de plus en plus marqué pour le paysage qui connaît alors une floraison sans précédent tant en Italie qu'en France. Au sein d'une nature secrète et romantique deux pâtres ont trouvé refuge. Le son de la flûte se mêle au murmure de l'eau. Des animaux ont envahi les abords de ce ruisseau escarpé où la végétation sauvage submerge des vestiges de l'Antiquité classique. La Hyre emprunte à son contemporain Claude Lorrain (qui travaille à Rome) les conventions du paysage idyllique et pastoral largement diffusées dans les milieux artistiques parisiens proche de l'Académie. Les amateurs du temps goûtaient particulièrement cette poésie virgilienne qui permettait une évasion commode d'une réalité inquiétante et troublée. A l'exemple italien La Hyre juxtapose une science naturaliste héritée du nord et des Flandres (Fouquières, Champagne), particulièrement sensible dans le rendu de la lumière dans les lointains, et la précision toute graphique des frondaisons et des troncs. Ce paysage plein de poésie et de fantaisie révèle aussi chez La Hyre le besoin de contrôler la nature en la soumettant aux règles strictes de l'esprit, préoccupation qu'il partage avec les principaux peintres au même moment, membres fondateurs, comme lui, de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (Le Sueur, Bourdon, Stella...).

MH



## STELLA Jacques

Lyon, 1596 - Paris, 1657

*Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*

1635

Huile sur ardoise

0,530 x 0,370 m

Hist. : Achat de la Ville, 2001, Inv. 2001.6.1



Ce chef-d'œuvre du classicisme français récemment entré dans les collections, appartient à la phase italienne de la carrière de Stella, peu avant le retour en France en 1634. Il se lève ici à une variation très savante, à partir d'un thème particulièrement répandu en Italie depuis Raphaël et son école, La Vierge, pleine de retenue et de noblesse retient délicatement son fils qui esquisse un mouvement en direction de Jean-Baptiste enfant, sensiblement plus âgé que lui selon l'iconographie traditionnelle fixée à la Renaissance en Italie. Le précurseur du Christ tire, à l'aide d'une fine cordelette, un agneau, symbole du sacrifice futur de Jésus selon le passage célèbre du quatrième Evangile (I, 36) « Jean, ayant regardé Jésus qui passait dit : "Voilà l'agneau de Dieu" » Sur la croupe de l'animal, un ballot de fruits parmi lesquels on distingue la grenade, symbole de la Résurrection et aussi de l'unité triomphante de l'Eglise, la pomme qui rappelle la chute dans le péché, la cerise dont le jus rouge est assimilé au sang du Christ, fait allusion à la Passion. Devant l'animal, posée sur le sol, la croix sous l'aspect d'une fine tige de roseau (attribut de Jean-Baptiste) préfigure la Passion de Jésus de même que le petit panier chargé de raisins fait allusion à l'Eucharistie et donc au sang versé par le Christ. Le visage empreint de douceur et de dignité de la Vierge montre qu'elle accepte déjà de sacrifier son fils unique. A ses côtés, en guise de soutien, Joseph, à l'expression à la fois tendre et bienveillante montre la place grandissante qu'occupait le compagnon de Marie dans la piété de la Contre-Réforme. Les formes rondes, puissantes, fortement modelées par la lumière, rattachent encore l'œuvre à l'esthétique baroque tandis que le coloris précieux et l'exécution fine et virtuose trahissent les origines flamandes de l'artiste et son goût prononcé pour les tableaux sur pierres fines qu'il multiplia durant le séjour en Toscane. Ce tableau charnière, plein de noblesse et de dignité laisse entrevoir, sans sécheresse, les orientations classiques de l'œuvre à venir.

MH



**POUSSIN Nicolas**

Andelys, 1594 - Rome, 1665

*Paysage au satyre endormi,*

Vers 1625- 1627

Huile sur toile

89,5 x 114 cm

Hist : Don François-Xavier Fabre, 1825,

Inv. 825.1.169

Comme l'attestait une inscription ancienne au dos de la toile le tableau provient de la célèbre collection de « l'antiquaire » et ami de Poussin Cassiano dal Pozzo. Au XVIII siècle il figure dans la collection du bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome avant d'être acquis par Fabre en Italie. Diversement apprécié par la critique, parfois rejeté, le tableau constitue un témoignage essentiel de l'activité de jeunesse de Poussin dans les années qui suivent directement son installation à Rome vers 1625-1626 avant le départ de Cassiano dal Pozzo pour l'Espagne avec la légation du Cardinal Francesco Barberini.

Le climat vénitien du tableau, la composition en frise lucide des personnages, le caractère méditatif et serein, l'écriture en petites touches hâtivement juxtaposées sont bien caractéristiques de la manière de jeunesse. Bien que profondément marqué par Titien et ses *Baccchantales* admirées à la *Vigna Aldobrandini*, Poussin montre clairement ici son attrait pour la statuaire classique et sa transposition dans l'œuvre peinte : la figure du dieu fleuve réapparaît d'un tableau à l'autre ; le satyre endormi fait songer au célèbre Faune Barberini aujourd'hui à Munich, découvert vers la même période dans les fossés du château Saint-Ange et aussitôt transporté chez le Cardinal Barberini ; la nymphe au centre, accoudée à un bloc de pierre, est directement inspirée par une des figures des *Noces Aldobrandines* et encore plus nettement de la *Muse Polymnie*, un des antiques fameux de Rome, conservé au Louvre. Cette synthèse unique de sensualité pour la touche et la couleur qui vient de Venise mais aussi des Carrache et de leur Ecole, cette passion pour la culture classique et archéologique (voulue par Cassiano), cette recherche constante d'intégration de la figure dans un cadre naturel, ce romantisme diffus et contemplatif que l'on dénote dans notre tableau, constituent bien la marque essentielle de Poussin au début de son installation en Italie et laissent présager de nombreux chefs-d'œuvre réalisés au cours de la décennie suivante.

MH



**RANC Jean**

Montpellier, 1674- Madrid, 1735

*Vertumne et Pomone*

Vers 1710-1722

Huile sur toile

1,713 x 1,195 m

Hist. : Achat de la Ville, 1964, Inv. 64.3.1

Jean Ranc fut l'élève de son père Antoine à Montpellier, puis celui de Hyacinthe Rigaud (1659-1743) à Paris. Protégé par le roi, il entame une carrière de portraitiste puis il s'installe en 1723 à Madrid comme peintre du roi d'Espagne, Philippe V. Il peint en France dans la deuxième décennie du siècle son chef d'œuvre : *Vertumne et Pomone*. Ovide raconte dans ses *Métamorphoses* (XIV) comment la nymphe Pomone qui fuyait les dieux champêtres et leur violence virile, fut séduite par Vertumne, amoureux d'elle : il prit l'apparence d'une vieille femme pour l'approcher et lui conta l'histoire édifiante d'une belle insensible qui causa la mort de son soupirant. Son style qui est à son meilleur porte la marque de Rigaud : longs doigts fuselés, visages ovales stylisés, draperies en coup de vent. La mode du portrait déguisé se propageait en France par l'entremise de Rigaud, Nicolas de Largillière (1656-1746) et Jean Raoux (1677-1734). Mais, l'idéalisation du visage de Pomone incline à penser que nous ne sommes pas devant un portrait. L'influence nordique est sensible dans l'exécution fine, le clair-obscur froid et le contre-jour, à la manière d'Adrian van der Werff (1659-1722), artiste très renommé. Ranc intègre le goût précieux hollandais à une composition de grand format, d'une emphase élégante plus française. Le coloris acidulé où scintillent le jaune citron et l'orangé, le clair-obscur efficace, la douceur attendrissante de la vieille femme, le visage altier mais d'une écoute attendrie de la nymphe sont d'un effet hautement séduisant. L'atmosphère crépusculaire et la qualité des regards entre Vertumne et Pomone rappellent que ce tableau est contemporain des Fêtes galantes de Watteau.

OZ

## COPPOLA, Giovanni Andrea (attr.à)

Gallipoli, 1597- id. 1659

*Adoration des bergers*

Huile sur toile

3,650 x 2,870 m

Hist.: Don Collot, 1843, Inv. 843.1.1

Ce tableau d'autel, pièce majeure de l'école napolitaine dans les musées français, a été acheté par Collot lors de l'une des ventes de la célèbre collection de l'Espagnol Alejandro Maria Aguado (1785-1842), allié des Français pendant la guerre d'Espagne et installé en France après la chute du roi Joseph en 1813.

Son attribution a évolué et reste incertaine. Elle oscille entre les noms de Coppola, peintre actif à Naples et dans les Pouilles et Antonio Verrio (1639-1703), son élève, qui eut une carrière internationale puisqu'il travailla à Toulouse (*Le Mariage de la Vierge*, Toulouse, musée des Augustins...), à Paris et en Angleterre. Roberto Longhi, Michèle D'Elia et d'autres donnent ce tableau à Verrio par analogie avec les œuvres toulousaines. Dans un premier temps, Longhi avait évoqué le nom de Coppola par comparaison entre le tableau de Montpellier et le *Martyre de sainte Agathe* de la cathédrale de Gallipoli. Arnaud Brejon de Lavergnée et Nathalie Volle l'attribuent pour leur part à Coppola et signalent que son influence sur Verrio explique les ambiguïtés d'attribution. Il nous semble en effet que la facture souple aux effets veloutés de l'*Adoration des bergers*, le coloris clair, le dynamisme des formes d'un élan baroque sont bien plutôt ceux du tableau de Coppola à Gallipoli. L'exécution plus froide et sèche de Verrio dans les œuvres de Toulouse, leurs compositions moins déliées, leur connivence avec le style des Français comme Simon Vouet ne se retrouvent pas le tableau de Montpellier qui est en fait d'une plus grande qualité. Les armoiries restent encore non identifiées.

Les accords lyriques de bleu, orange, rose et rouge correspondent au caractère jubilatoire de la touche légère et ondulante. Cette *Adoration des bergers*, qui n'a rien de l'intimisme touchant d'autres interprétations de ce thème, est d'un triomphalisme très baroque. La belle nature morte du premier plan participe du milieu des peintres de natures-mortes napolitains comme Giuseppe Ruoppolo (dates inconnues). De même, certains visages de jeunes bergers témoignent de l'ambiance caravagesque qui marqua si profondément Naples.

OZ



**CALIARI Paolo dit Véronèse**

Vérone, 1528 - Venise, 1588

*Le mariage mystique de sainte Catherine*

Vers 1560-1565

Huile sur toile

1,305 x 1,300 m

Hist. : Legs François-Xavier Fabre, 1837, Inv 837.1.69



Ce superbe tableau, récemment restauré compte parmi les œuvres les plus attachantes du musée. Le thème, très en vogue à la renaissance, met en scène une figure purement légendaire dont l'histoire a été rapportée d'Egypte par les Croisés : Catherine, fille du roi Costus, était renommée par sa beauté et sa science. Pour avoir refusé de sacrifier aux idoles, elle fut condamnée une première fois au supplice de la roue, sauvée par le Christ et finalement décapitée. La composition dérive des « conversations sacrées » de Titien : d'un côté la vierge bienveillante et attentive est assise devant un puissant soubassement classique vu de biais ; de l'autre Catherine, éclatante de jeunesse et de pureté, parée d'un lourd manteau de brocart noir et or (qui rappelle ses origines royales) est agenouillée tout près du rebord de la toile. L'enfant Jésus se penche vers elle avec une expression de douceur ineffable et lui remet l'anneau symbolique du mariage en témoignage de sa foi héroïque. La richesse des textures, l'éclat des carnations, le modelé délicat, donnent l'illusion d'une réalité immédiate tandis que la lumière irréaliste (sans source précise) ramène le spectateur dans la sphère plus abstraite du rêve et du sacré. Parmi les nombreux tableaux de même sujet peints par Véronèse (Londres, Hampton Court ; Gallerie dell'Academia, provenant de l'église Santa Catarina de Venise ; Venise, Eglise San Sebastiano), la version de Montpellier appartient à la phase juvénile de l'artiste vers 1557-1565 -soit après l'installation définitive à Venise- et offre de nombreuses affinités stylistiques avec un ensemble de *Sainte Famille* datant de la même période. Le tableau sans doute diminué dans sa partie haute provient de la célèbre collection du marquis Gerini de Florence où Fabre en fait l'acquisition. Bazille copie le tableau du musée Fabre. Après la mort du peintre, Gaston Bazille offrit le tableau à l'église de Beaune-la-Rolande, en remerciement de l'aide que le prêtre lui avait apportée pour retrouver le corps de son fils bien-aimé.

MH

# Repérage

BOURDON Sébastien,  
*Le sacrifice d'Iphigénie*



POUSSIN Nicolas,  
*La Pénitence*

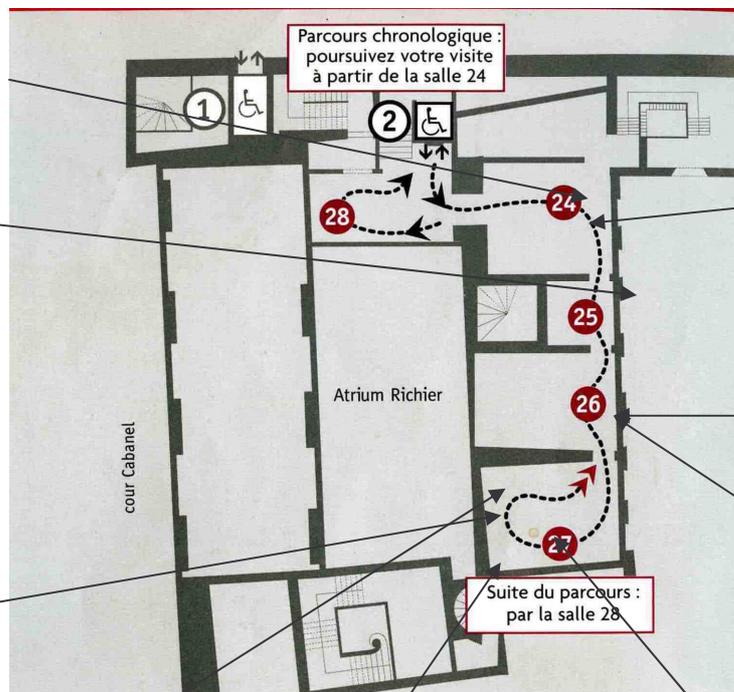


LAFAGE Raymond,  
*Adoration des bergers*



D'après Dufresnoy  
*Ariane et Bacchus*

## Salles d'exposition temporaire



CORNEILLE Michel II,  
*Un quadriga du triomphe de Camille, d'après Salviata*



LE BRUN Charles,  
*Tête enturbannée*



CHERON Louis,  
*Dédale préparant des ailes pour Icare*



Le SUEUR Eustache,  
*La miséricorde*



LA HYRE Laurent de,  
*Les trois Grâces*

- 24 Salle Gauffier
- 25 Salle Demarne
- 26 Salle Girodet

- 27 Salle Fabre
- 28 Salon Fabre (2)  
Cabinet d'interprétation



CORNEILLE Michel II, *Le Mariage mystique de sainte Catherine, d'après Agostino Carracci*



BOULLOGNE Louis II  
de, *Vertumne et Pomone*

# Repérage

## Salles des collections permanentes



COPPOLLA Giovanni Andrea  
(attr.a) Adoration des bergers



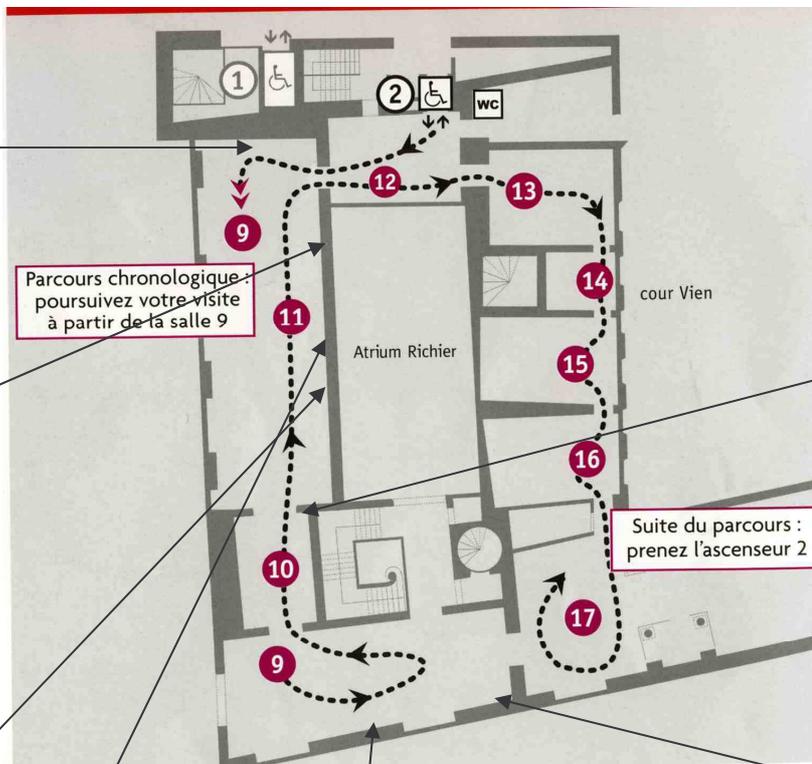
BOURDON Sébastien  
La guérison du démoniaque



POUSSIN Nicolas,  
Paysage au satyre  
endormi



LA HYRE Laurent de,  
Paysage au pâtre jouant de la flûte



Parcours chronologique :  
poursuivez votre visite  
à partir de la salle 9

Suite du parcours :  
prenez l'ascenseur 2

- 9 Salle du Jeu de Paume
- 10 Vestibule des Griffons
- 11 Galerie des Griffons
- 12 Cabinet d'amateur
- 13 Salle Zurbaran

- 14 Salon Fabre (1)  
Cabinet d'interprétation
- 15 Salle Bernin
- 16 Salle Bourdon
- 17 Salle Raoux



STELLA Jacques,  
Sainte Famille avec  
saint Jean-Baptiste



Jean RANC, Vertumne et  
Pomone

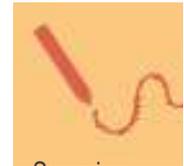


CALIARI Paolo dit  
Véronèse, Le mariage  
mystique de sainte  
Catherine

Questionnaire 1 (recto) : Relie chaque dessin à l'outil que l'artiste a utilisé



Titre : .....  
Artiste : .....



Sanguine



Titre : .....  
Artiste : .....



Encre



Pierre noire



Titre : .....  
Artiste : .....



Lavis



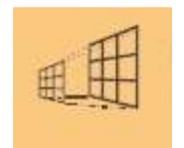
La plume



Titre : .....  
Artiste : .....



Les rehauts



La mise aux carreaux

Questionnaire 1 (verso) :



Titre : .....  
Artiste : .....



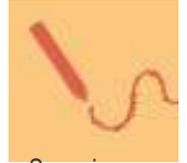
Titre : .....  
Artiste : .....



Titre : .....  
Artiste : .....



Titre : .....  
Artiste : .....



Sanguine



Encre



Pierre noire



Lavis



La plume



Les réhauts



La mise aux carreaux

## Galerie des Griffons

Chercher les détails dans les tableaux de la galerie des Colonnes



Titre du tableau : .....

Artiste : .....



Titre du tableau : .....

Artiste : .....



Titre du tableau : .....

Artiste : .....



Titre du tableau : .....

Artiste : .....

**Rechercher dans la salle de la galerie des colonnes les tableaux correspondant aux textes suivants :**

**Retrouver le tableau qui a pour sujet *Les métamorphoses* d'Ovide XIV, 608- 697 suivante :**

« Déjà Procas tenait le sceptre sur le mont Palatin. Sous son règne vivait Pomone. Parmi les Hamadryades du Latium, aucune ne fut plus habile dans la culture des jardins, aucune ne connut mieux celui des vergers; et de son art vient le nom qu'elle porte. Elle n'aime ni la chasse dans les forêts, ni la pêche au bord des rivières. Seuls les champs et les arbres, chargés de fruits, peuvent lui plaire. Sa main n'est point armée du javelot : elle porte une faucille recourbée, et tantôt élague des branches inutiles, tantôt émonde des rameaux qui s'étendent trop loin; tantôt insère, dans l'écorce entrouverte, une tige étrangère, et fait porter à un arbre des fruits qui croissent sur un autre. Elle prévient la soif des plantes, et arrose les filaments recourbés d'une racine amie de l'onde : ce sont là ses plaisirs et ses soins. Elle ignore l'amour, mais craignant la rudesse de l'habitant des champs, elle entoure ses jardins de remparts de verdure, et en défend l'entrée aux hommes qu'elle fuit. [...]

Vertumne, avec plus d'amour, n'était pas plus heureux. Combien de fois, pour chercher les regards de Pomone, il prit l'habit du rude moissonneur, et courba sa tête sous le poids des gerbes ! Combien de fois, couronné de guirlandes de foin, il offrit l'image du faucheur sortant de la prairie ! Souvent, armé d'un aiguillon, il semblait ramener de la charrue des bœufs au pas tardif; souvent, la serpe en main, on eût dit qu'il venait d'émonder un arbre ou de façonner la vigne. Parfois, chargé d'une échelle, il paraissait aller cueillir des fruits. Tantôt, avec l'épée, c'était un soldat; tantôt, avec la ligne, c'était un pêcheur. C'est ainsi que, cent fois, changeant de forme, il parvenait à voir Pomone, et à contempler les trésors de sa beauté. [...]

Un jour, ayant couvert sa tête d'une coiffe peinte, et entouré ses tempes de cheveux gris, il s'appuie courbé sur un bâton, et sous les traits flétris d'une vieille, pénètre dans les jardins de Pomone. D'abord, il admire la beauté des fruits, et plus encore celle de la Nymphé qui les cultive. À la louange succèdent quelques baisers, mais des baisers tels qu'une vieille n'en donna jamais. Il s'assied ensuite sur un tertre que couvre un gazon frais, et regarde les arbres dont les rameaux chargés de fruits plient inclinés vers la terre."Si cet arbre, dit-il, fût resté sans compagne, il ne porterait qu'un feuillage stérile; et que pourrait-on lui demander de plus ? Si la vigne ne se reposait point attachée à ses bras, elle ramperait sur la terre. Et cependant, peu touchée de cet exemple, vous fuyez l'hymen et ne songez à vous unir à aucun mortel. Maintenant même que vous dédaignez, en les fuyant, ceux qui recherchent votre main, mille encore aspirent à vous plaire; et, dans ce nombre, sont des dieux et des demi-dieux, tous ceux qui ont fixé leur séjour sur les montagnes d'Albe."

"Mais, si vous êtes sage, et si vous voulez un hymen heureux, écoutez les conseils d'une vieille qui vous aime plus que tous vos amants, et plus que vous ne pensez : rejetez des flammes vulgaires, et choisissez Vertumne pour époux. Je réponds de sa foi; car il ne se connaît pas mieux que je ne le connais moi-même. Ce n'est point un volage qui promène ses feux de climat en climat. Il ne se plaît qu'aux lieux où vous êtes. On ne le voit point, tel que l'inconstante foule des amants, s'attacher à la dernière femme qu'il a vue : vous serez son premier et son dernier amour. À vous seule il a consacré son cœur et sa vie. Ajoutez qu'il est jeune, qu'il a reçu le don de la beauté, et celui de prendre toutes les formes qu'il désire. Ce que vous ordonnerez qu'il soit, et vous pouvez tout ordonner, il le sera. »

**Titre du tableau :.....**

**Artiste :.....**

**Retrouve ensuite dans l'exposition de dessin un artiste qui a traité le même sujet. Note son nom et le titre de l'œuvre ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :**

**Titre du tableau :.....**

**Artiste :.....**

**Différences observables :**

.....  
.....

**Retrouver le tableau qui a pour sujet l'extrait de La Bible, l'évangile selon Saint Luc :**

« [...] Joseph aussi monta de Galilée, de la ville de Nazareth, en Judée, à la ville de David, qui s'appelle Bethléem, - parce qu'il était de la maison et de la lignée de David – afin de se faire recenser avec Marie, sa fiancée, qui était enceinte. Or il advint, comme ils étaient là, que les jours furent accomplis où elle devait enfanter. Elle enfanta son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'ils manquaient de place dans la salle.

Il y avait dans la même région des bergers qui vivaient aux champs et gardaient leur troupeaux durant les veilles de la nuit. L'Ange du Seigneur se tint près d'eux et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté ; et ils furent saisis d'une grande crainte. Mais l'ange leur dit : « Soyez sans crainte, car voici que je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple : aujourd'hui vous est né un Sauveur, qui est le Christ Seigneur, dans la ville de David. Et ceci vous servira de signe : vous trouverez un nouveau-né enveloppé de langes et couché dans une crèche. » Et soudain se joignit à l'ange une troupe nombreuse de l'armée céleste, qui louait Dieu, en disant :

« Gloire à Dieu au plus haut des cieux et sur la terre paix aux hommes objets de sa complaisance ! »

Et il advint, quand les anges les eurent quittés pour le ciel, que les bergers se dirent entre eux : « Allons jusqu'à Bethléem et voyons ce qui est arrivé et que le Seigneur nous a fait connaître. » Ils vinrent donc en hâte et trouvèrent Marie, Joseph et le nouveau-né couché dans la crèche. [...] »

**Titre du tableau :**.....

**Artiste :**.....

**Retrouve ensuite dans l'exposition deux dessins d'artiste qui ont traité le même sujet. Note leurs noms et le titre de leurs œuvres ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :**

**Titre du 1<sup>er</sup> dessin :** .....

**Artiste :** .....

**Titre du 2<sup>e</sup> dessin :** .....

**Artiste :**.....

**Différences observables avec l'œuvre peinte:**

.....  
.....

**Retrouver le tableau correspondant au texte suivant dans la salle du Jeu de Paume :  
La Légende dorée de Jacques de Voragine :**

« Lorsque l'empereur Maxence convoqua à Alexandrie tous les habitants de la province, riches et pauvres, pour sacrifier aux idoles. Catherine, qui avait alors dix-huit ans, et qui était restée seule dans son palais avec de nombreux serviteurs, entendit un jour un grand bruit mêlé de chants et de gémissements. Elle demanda d'où cela provenait ; et quand elle le sut, prenant avec elle quelques serviteurs et se munissant du signe de la croix, elle se rendit sur la place, où elle vit de nombreux chrétiens qui, par peur de la mort, se laissaient conduire aux temples pour y sacrifier. Blessée de cette vue jusqu'au fond de son cœur elle aborda audacieusement l'empereur et lui dit : « Je viens te saluer, empereur, à la fois par déférence pour ta dignité et parce que je veux n'engager à t'éloigner du culte de tes dieux pour reconnaître le seul vrai créateur ! » [...] Enfin il lui dit : « Ô femme, laisse-moi achever le sacrifice, et ensuite je te répondrai ! » [...]

Après la fête, l'empereur se rendit au palais et dit à Catherine : « J'ai entendu ton éloquence et admiré ta sagesse ; mais, absorbé comme je l'étais par la cérémonie, je n'ai pas pu pleinement comprendre tout ce que tu disais. Dis-moi donc à présent qui tu es ! » Et elle : « Je suis Catherine, fille du roi Coste. Née dans la pourpre, et élevée dès l'enfance dans les arts libéraux, j'ai dédaigné tout cela pour me réfugier auprès de mon Seigneur Jésus-Christ. Et quant aux dieux que tu adores, ils ne sauraient secourir ni toi, ni personne ! » Et l'empereur : « Je le vois, tu cherches à nous décevoir par ta pernicieuse éloquence, en t'efforçant d'argumenter à la manière des philosophes ! » Et, comprenant qu'il ne parviendrait pas à lui répondre lui-même, il manda en grande hâte, à Alexandrie, tous les grammairiens et rhéteurs du temps, leur promettant de grandes récompenses s'ils parvenaient à réfuter la jeune fille. [...]

Mais, Catherine, en apprenant le combat qui se préparait pour elle, se recommanda au Seigneur ; et un ange descendit vers elle pour l'engager à la fermeté, lui affirmant que, non seulement elle ne serait pas vaincue par ses adversaires, mais que même elle les convertirait et leur procurerait la palme du martyre. [...] Maxence dit à Catherine : « Noble jeune fille, aie pitié de ta jeunesse, et je te ferai impératrice dans mon palais, et le peuple entier adorera ton image, au milieu de la ville ! » Mais elle : « Cesse de dire des choses dont la pensée même est un crime. J'ai pris le Christ pour fiancé, lui seul est ma gloire et mon amour ; et ni caresses ni tourments ne pourront me détourner de lui ! » L'empereur la fit alors dépouiller de ses vêtements ; il la fit frapper de griffes de fer, puis, l'ayant jetée dans une obscure prison, il ordonna que pendant dix jours on la laissât sans nourriture. [...]

Alors l'empereur [...] lui proposa, une fois de plus, de l'élever au trône avec lui. Et comme elle s'y refusait, il lui dit : « Choisis entre deux choses, ou bien de sacrifier aux idoles, et de vivre, ou bien de mourir dans des tourments effroyables ! » Et elle : « Quelques tourments que tu puisses imaginer, n'hésite pas à me les infliger, car j'ai soif d'offrir ma chair et mon sang à Jésus, qui a offert pour moi sa chair et son sang ! Lui seul est mon Dieu, mon maître, mon mari et mon amant ! »

Puis, l'empereur se tournant vers Catherine : « Bien que, par tes sortilèges, tu aies causé la mort de l'impératrice, je t'offre encore, cependant, de devenir la première dans mon palais ! » Et comme, de nouveau, elle repoussait son offre avec indignation, il la condamna à être décapitée. Or, pendant qu'on la menait au supplice, elle dit, les yeux levés au ciel : « Espoir et salut des croyants, honneur et gloire des vierges, Jésus, mon bon maître, exauce ma prière ! Fais en sorte que toute personne qui m'invoquera, soit à l'heure de la mort ou dans le danger, se trouve secourue en souvenir de ma passion ! » Et une voix, du haut du ciel, lui répondit : « Viens, ma chère fiancée, les portes du ciel sont ouvertes devant toi. Et à ceux qui célébreront pieusement ton martyre je promets le secours qu'ils demanderont ! »

**Titre du tableau :**.....

**Artiste :**.....

**Retrouve ensuite dans l'exposition de dessin un artiste qui a traité le même sujet. Note son nom et le titre de l'œuvre ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :**

**Titre du tableau :**.....

**Artiste :**.....

**Différences observables :**.....  
.....

Correction des questionnaires

Questionnaire 1 (recto) : Relie chaque dessin à l'outil que l'artiste a utilisé



Titre : *La Miséricorde*  
Artiste : Eustache Le Sueur



Titre : *Un quadriga du Triomphe de Camille, d'après Salviati*  
Artiste : Michel II Corneille



Titre : *Tête enturbannée*  
Artiste : Charles le Brun



Titre : *Ariane et Bacchus*  
Artiste : D'après Dufresnoy



Sanguine



Encre



Pierre noire



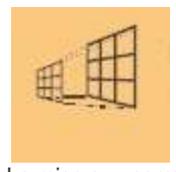
Lavis



La plume



Les rehauts



La mise aux carreaux

Questionnaire 1 (verso) :



Titre : *La Pénitence*  
Artiste : Nicolas Poussin



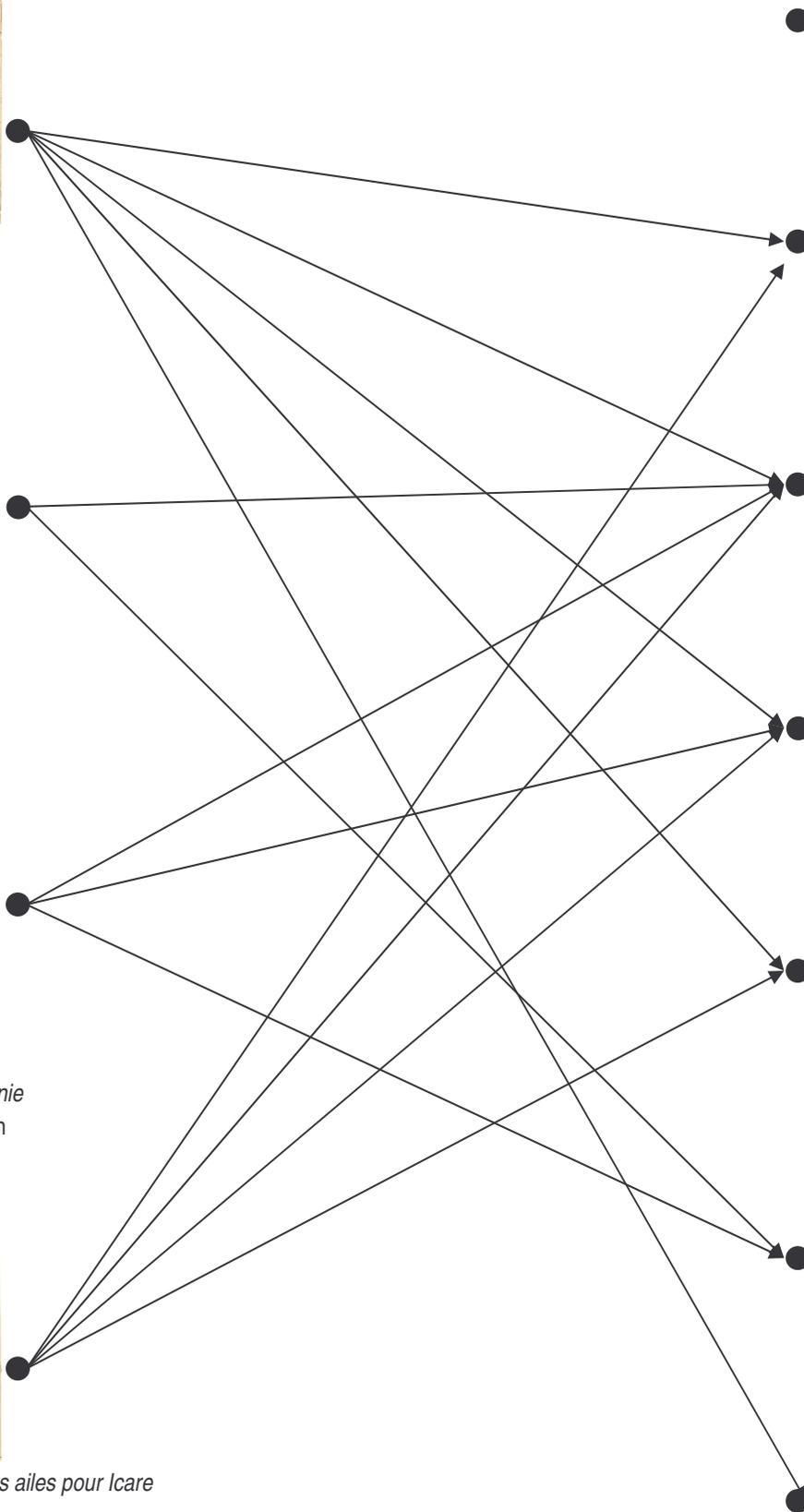
Titre : *Les trois Grâces*  
Artiste : Laurent de la Hyre



Titre : *Le Sacrifice d'Iphigénie*  
Artiste : Sébastien Bourdon



Titre : *Dédale préparant des ailes pour Icare*  
Artiste : Louis Chéron



Sanguine



Encre



Pierre noire



Lavis



La plume



Les réhauts



La mise aux carreaux

## Galerie des Griffons

Chercher les détails dans les tableaux de la galerie des Colonnes



**Titre du tableau :** *Paysage au pâtre jouant de la flûte*  
**Artiste :** Laurent de La HYRE



**Titre du tableau :** *La guérison du démoniaque*  
**Artiste :** Sébastien BOURDON



**Titre du tableau :** *Paysage au satyre endormi*  
**Artiste :** Nicolas POUSSIN



**Titre du tableau :** *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*  
**Artiste :** STELLA Jacques

Rechercher dans la salle de la galerie des colonnes les tableaux correspondant aux textes suivants :

Retrouver le tableau qui a pour sujet *Les métamorphoses* d'Ovide XIV, 608- 697 (voir texte dans la fiche élève) :

Titre du tableau : *Vertumne et Pomone*

Artiste : Jean RANC

Retrouve ensuite dans l'exposition de dessin un artiste qui a traité le même sujet. Note son nom et le titre de l'œuvre ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :

Titre du dessin : *Vertumne et Pomone*

Artiste : Louis II de BOULLOGNE

**Différences observables :** On constate que dans le dessin la nymphe Pomone à la poitrine dénudée, que la position des personnages est inversée par rapport à l'œuvre de Jean Ranc. On peut aussi constater la différence de costume de Vertumne et le fait que déguisé il paraît plus jeune dans le dessin.

Retrouver le tableau qui a pour sujet l'extrait de La Bible, *l'évangile selon Saint Luc* :

Titre du tableau : *Adoration des bergers*

Artiste : COPPOLA Giovanni Andrea (attr.a)

Retrouve ensuite dans l'exposition deux dessins d'artiste qui ont traité le même sujet. Note leurs noms et le titre de leurs œuvres ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :

Titre du 1<sup>er</sup> dessin : *Adoration des bergers*

Artiste : LAFAGE Raymond

Titre du 2<sup>e</sup> dessin : *Adoration des bergers*

Artiste : ANONYME

**Différences observables avec l'œuvre peinte:** L'œuvre de l'artiste Anonyme est dans un format paysage :



alors que l'œuvre de Coppola et celle de Lafage sont en portrait :



On voit aussi le contexte qui est plus riche dans la

peinture de Coppola alors dans l'œuvre de l'Anonyme la scène se passe dans une étable plus pittoresque. Chez Lafage on voit une colonne comme chez Coppola.

Retrouver le tableau correspondant au texte suivant dans la salle du Jeu de Paume :

*La Légende dorée* de Jacques de Voragine,

Titre du tableau : *Le mariage mystique de sainte Catherine*

Artiste : CALIARI Paolo dit Véronèse

Retrouve ensuite dans l'exposition de dessin un artiste qui a traité le même sujet. Note son nom et le titre de l'œuvre ainsi que les différences au niveau du traitement du sujet :

Titre du tableau : *Le Mariage mystique de sainte Catherine, d'après Agostino Carracci*

Artiste : CORNEILLE Michel II

**Différences observables :** On constate que la scène est inversée et que dans le dessin un paysage élargie la composition. Il y a de plus la présence de saint Jean-Baptiste, petit garçon, et d'un agneau qui est son attribut.