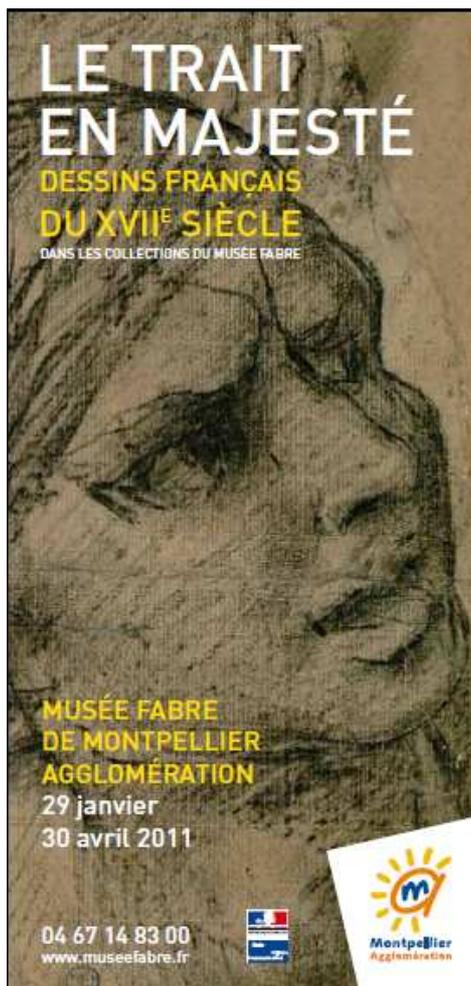


Parcours de visite en autonomie Le trait en majesté,

Dessins français du XVII^e siècle dans les collections du musée Fabre. Du 28 janvier au 30 avril.
Du CP au CE1

Sommaire



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

Principe de la visite

L'objectif de la visite est de faire découvrir aux enfants 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 enfants 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 3 à 13.

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. Pour cela, asseoir les enfants dans les salles et rappeler qu'ils sont dans un musée. Il est interdit de courir, toucher les œuvres et les vitrines, crier par respect pour les autres visiteurs.

Les enfants 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 enfants chaque technique. Le but n'est pas de détailler, mais de faire comprendre aux enfants qu'il existe plusieurs outils pour dessiner. Certains ont été remplacés aujourd'hui, comme la pierre noire et d'autres perdurent.

Montrer les outils, les faire décrire aux enfants.

Etape 2

Matériel

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

Consigne : les enfants 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 enfants 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.

Déroulement

- 15 minutes-

Soumettre le premier questionnaire aux enfants et leur laisser le temps d'évoluer dans les salles (seul ou en groupe) et de le remplir.

Une fois que tout le monde a terminé, corriger le questionnaire ensemble en observant chaque tableau.

A chaque fois, demander le genre de la peinture : Paysage ? Portrait ? Histoire ?

En classe entière : remplir le deuxième questionnaire sur les techniques. Le but est de voir ensemble que les outils utilisés pour le dessin et pour les peintures ne sont pas les mêmes. Il s'agit donc de deux exercices différents, de deux arts, et que chaque discipline a un vocabulaire et une technique différente.

Au bout d'une demi-heure, inverser les groupes.

Sens de circulation : pour passer de la galerie des Griffons à l'exposition : passer par le cabinet d'amateur, derrière la vitrine, prendre le passage à droite et monter deux étages.



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 beautés¹. » En effet, la Florence maniériste de la seconde moitié du XVI^e 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 Jabach² 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^e 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^e 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^e 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*¹ – 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

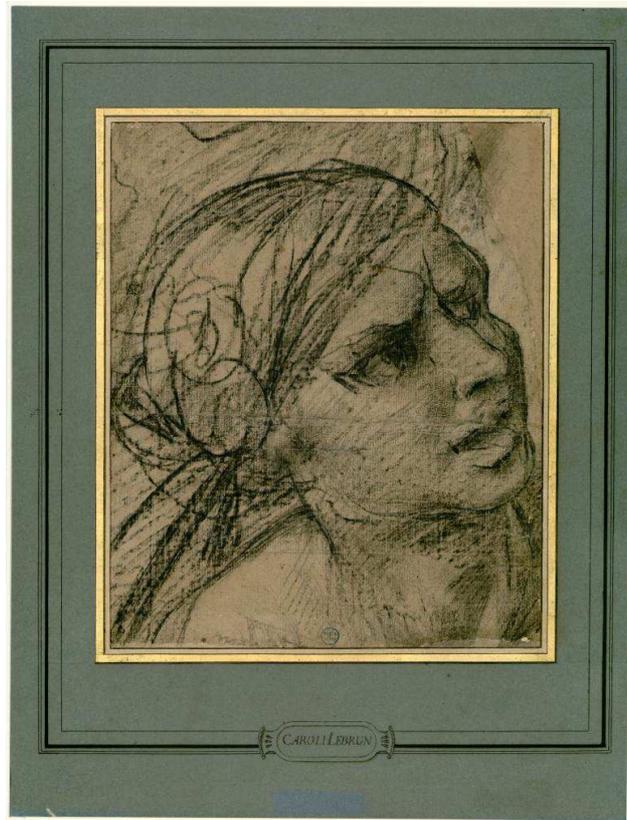
80

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 1674¹, voire à être directement en relation avec l'une des Heures attelant le char d'Apollon². 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 inconnus³. 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 femme⁴.

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

In. 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 dessins¹. 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 cheveux². 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^e 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*) ; Mérot, 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^e 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 ;

marqué 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 Londres¹ 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-Baptiste², 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*³ 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 × 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 modello 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 Serbie¹. 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 – 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 *l'Abraham et les Trois Anges* de Saint-Germain-en-Laye². Le soldat casqué à gauche et la structure fortement basée sur des orthogonales sont déjà présents dans le *Martyre de saint André* peint pour Chartres³ 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*⁴. 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 tardif⁵. 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-I, pp. 278-279.

4. Cf. cat. exp. Montpellier-Strasbourg, 2000, nos 204 et 205, pp. 340-343.

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 x 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 noire¹). Le premier fut gravé par Bernard Baron (vers 1696-1762)², 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 1995³.

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

2. Cf. IFF, n° 1.

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



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 peint : 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

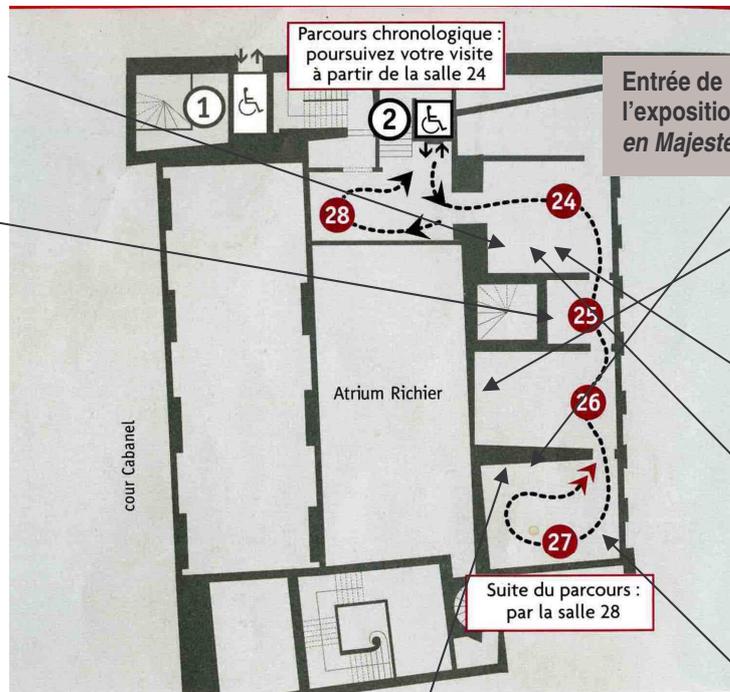
Repérage

BOURDON Sébastien,
Le sacrifice d'Iphigénie



POUSSIN Nicolas,
La Pénitence

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



D'après Dufresnoy, *Ariane et Bacchus*

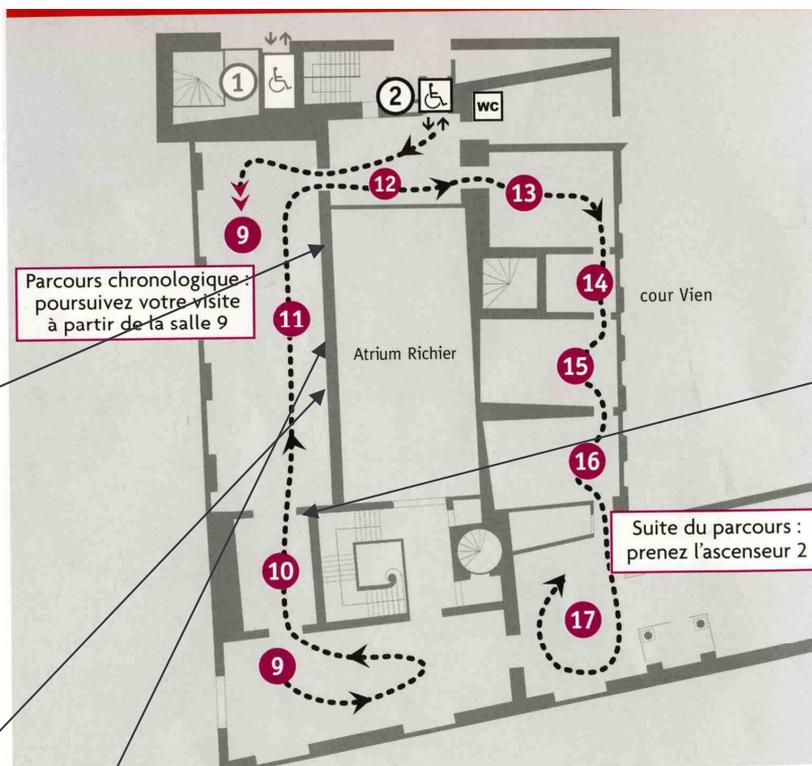


BOULLOGNE Louis II de,
Vertumne et Pomone

A noter : l'Exposition temporaire *Le Trait en Majesté*, se situe dans les salles des collections permanentes au niveau des salles 24- 25- 26-27

Repérage

Salles des collections permanentes



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

Suite du parcours :
prenez l'ascenseur 2



BOURDON Sébastien
La guérison du démoniaque



POUSSIN Nicolas,
Paysage au satyre endormi



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



STELLA Jacques,
*Sainte Famille avec
saint Jean-Baptiste*

- | | | | |
|----|------------------------|----|--------------------------|
| 9 | Salle du Jeu de Paume | 14 | Salon Fabre (1) |
| 10 | Vestibule des Griffons | | Cabinet d'interprétation |
| 11 | Galerie des Griffons | 15 | Salle Bernin |
| 12 | Cabinet d'amateur | 16 | Salle Bourdon |
| 13 | Salle Zurbaran | 17 | Salle Raoux |

Exposition *Le Trait en Majesté* -Questionnaire 1 (recto) : Relie chaque dessin à l'outil que l'artiste a utilisé



Titre :
Artiste :



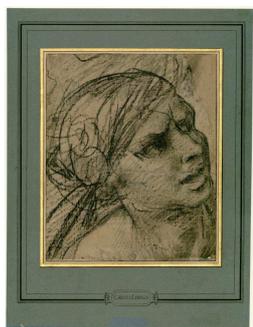
Sanguine



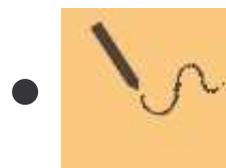
Titre :
Artiste :



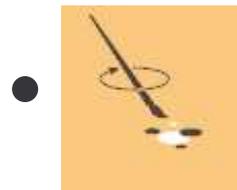
Encre



Titre :
Artiste :



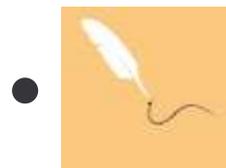
Pierre noire



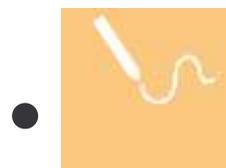
Lavis



Titre :
Artiste :



La plume



Les rehauts



La mise aux carreaux

Questionnaire 1 (verso)



Titre :
Artiste :



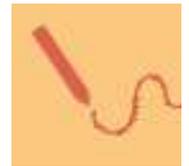
Titre :
Artiste :



Titre :
Artiste :



Titre :
Artiste :



Sanguine



Encre



Pierre noire



Lavis



La plume



Les réhauts



La mise aux carreaux

Galerie des Griffons - Questionnaire 2 :

Chercher les détails dans les tableaux de la galerie des Griffons :



Titre du tableau :

Artiste :



Titre du tableau :

Artiste :



Titre du tableau :

Artiste :



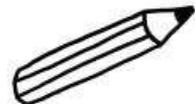
Titre du tableau :

Artiste :

Entourez les outils que les peintres ont utilisés :



Pigments



Crayon gris



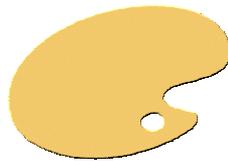
Peinture



Sanguine



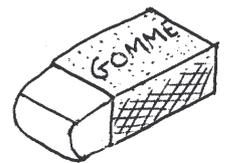
Feuilles



Palette



Toile



Gomme



Pinceau

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



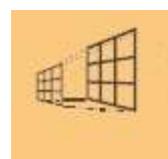
Lavis



La plume



Les rehauts



La mise aux carreaux

Questionnaire 1 (verso) :



Titre : *La Pénitence*
Artiste : Nicolas Poussin



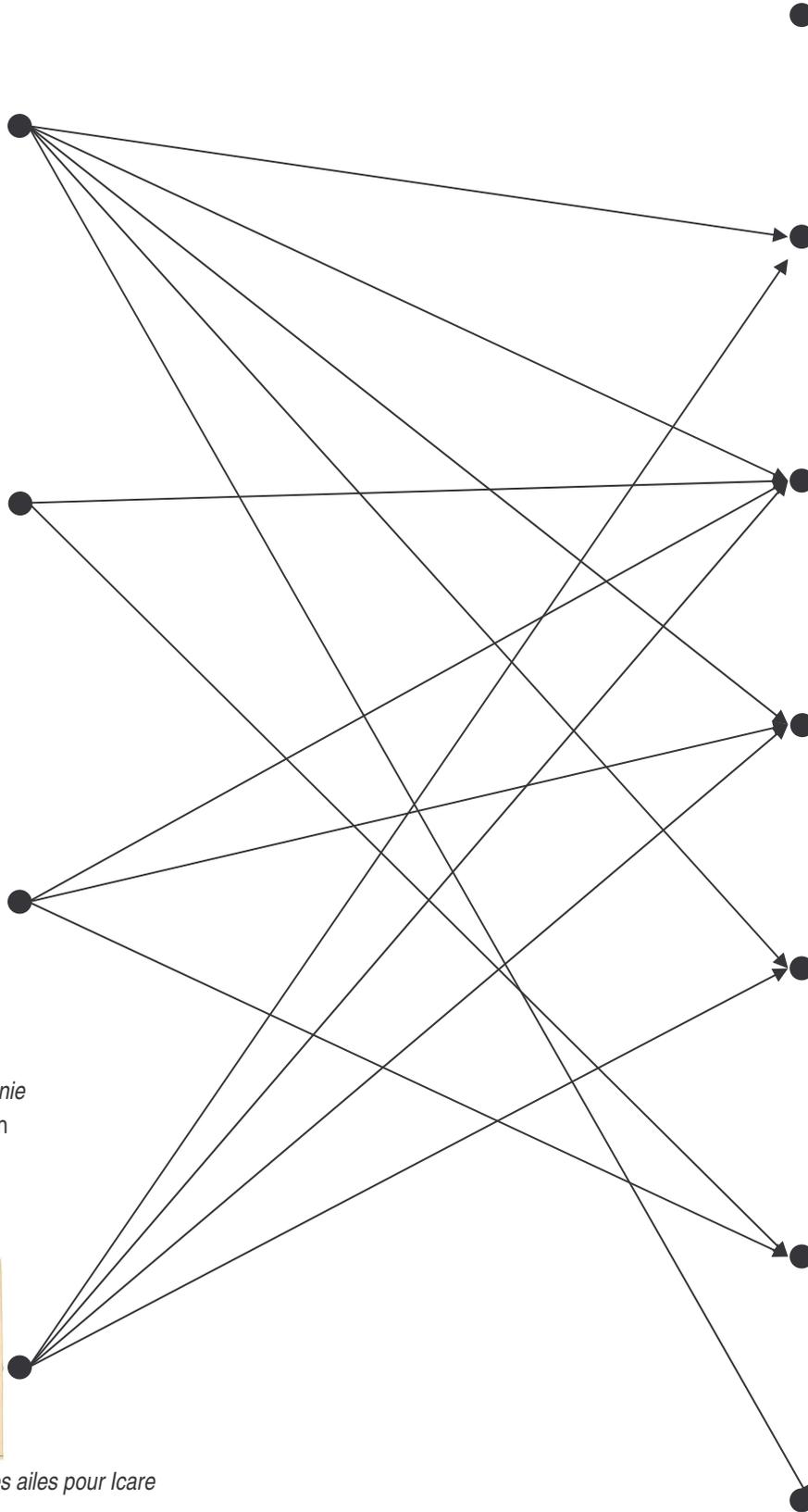
Titre : *Les trois Grâces*
Artiste : Laurent de la Hyre



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 Griffons



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

Entourez les outils que les peintres ont utilisés :

