

2023

De Lelio Orsi à Félix Barrias



GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

11, Quai Voltaire | Paris VII^e | www.ratton-ladriere.com



De Lelio Orsi à Félix Barrias

dessins choisis et présentés par
Jean-Christophe Baudequin
avec des textes de Jérôme Bouchet

GALERIE
CHARLES RATTON & GUY LADRIÈRE

11, Quai Voltaire | Paris VII^e | www.ratton-ladriere.com



De Lelio Orsi à Félix Barrias

Sommaire

P. 04 **Lelio Orsi**
Portrait de Camilla Ruggeri

P. 06 **Pietro Negroni**
Assomption de la Vierge

P. 08 **Antoine Caron**
La Charité

P. 10 **Pierre II Biard**
Néréides et tritons : le mariage de Neptune et Amphitrite ?

P. 12 **Artus I Quellin, dit l'Ancien**
Le départ d'Adonis pour la chasse

P. 14 **Michel-François Dandré-Bardon**
Religieuse agenouillée (recto) ; Dieu le père (verso)

P. 16 **Michel-François Dandré-Bardon**
Scène de décapitation (Crépin et Crépinien ?)

P. 18 **Michel-François Dandré-Bardon**
Femme nue allongée, la main gauche posée sur une urne

P. 20 **Jean-Guillaume Moitte**
Palais imaginaire

P. 22 **Jean-Guillaume Moitte**
Escalier monumental

P. 24 **Jean-Guillaume Moitte**
Profil de Minerve casquée

P. 26 **Louis Janmot**
Apparition de la Vierge Marie à Cécile Mille

P. 28 **Louis Janmot**
Christ

P. 30 **Louis Janmot**
Tête de femme

P. 32 **Félix Barrias**
Etude d'homme allongé à demi-nu

Lelio Orsi

1508 ? - Novellara | 1587 Portrait de Camilla Ruggeri

Ce dessin très abouti est selon nous préparatoire à une médaille (nous reproduisons ici l'exemplaire conservé à Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1957.14.1040) d'Alfonso Ruspagliari (1521 - Reggio Emilia - 1576) représentant Camilla Ruggeri (1550-1576). On connaît un autre dessin d'Orsi ayant servi à Ruspagliari, un dessin de femme en buste que le médailleur a transformé en autoportrait (cf. cat. exp. *Lelio Orsi*, Reggio Emilia, 1987-1988, fig. 147 a et b). La ville de Novellara avait obtenu de Charles Quint en 1533 le privilège de battre monnaie, et à partir de 1571, Alfonso Ruspagliari, issu de la noblesse locale, fut le surintendant de cette monnaie. Nous ne connaissons pas de document attestant que Lelio ait travaillé pour lui, mais en revanche nous savons qu'il est appelé le 2 décembre 1567 à Reggio Emilia pour fournir les dessins pour des vases d'argent destinés au duc Alfonso II d'Este ; le 12 décembre 1569, Gian Antoni Signoretti (autre médailleur), écrit au comte Alfonso Gonzaga, seigneur de Novellara, qu'il fera fondre à la monnaie de Novellara des médailles sous la direction de Lelio Orsi ("li faro fare in disegno, overo Vostra Signoria li facia fare a messer Lelio vostro") ; le 18 décembre, nouveau courrier au même comte pour décrire les monnaies qu'il entend battre à Novellara et propose de lui en envoyer les dessins, à moins qu'il ne préfère les demander à Orsi ("segondo parà a messer Lelio vostro"). Tous ces documents, publiés in extenso dans le catalogue de l'exposition de Reggio Emilia (op. cit., pp. 287-288, documents n°s 194, 201, 202) attestent donc d'une activité de Lelio Orsi vers d'autres domaines que la peinture, de même qu'il est admis qu'il a pu fournir des modèles à des sculpteurs et des architectes (voir en dernier

lieu les actes du colloque qui s'est tenu en 2011-publiés en 2012-à Novellara, *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte*). Le style graphique d'Orsi de ces années-là correspond bien, par son graphisme serré et son réseau de hachures, à celui de notre dessin, dont l'aspect plus raffiné s'explique par sa destination de modèle pour un autre artiste.

La Galleria Estense de Modène possède dans ses collections une gravure, dont aucune autre épreuve ne semble connue (inv.R.C.G.E.3687), ainsi que la planche de cuivre (inventaire R.C.G.E. 3500, dimensions 17,8 x 11,4 cm), reproduisant intégralement notre dessin. Cette gravure porte le monogramme AH, correspondant à Hans Amman, actif à Nuremberg au début du dix-septième siècle. Nagler (*Die Monogrammisten*, München 1858-1879) mentionne cette gravure, et propose de l'identifier à une certaine "Madame Leberwurst". Nous ne pouvons expliquer comment cet artiste a pu connaître notre dessin, ni comment cette gravure (et sa matrice) est arrivée à Modène.

Plume et encre brune
Hauteur : 17,3 cm | Largeur : 11,8 cm





Pietro Negroni

1505 - Cosenza ? | 1565 ?

Assomption de la Vierge

La formation de Negroni est encore assez mystérieuse, mais il semble, selon Vasari, qu'elle ait eu lieu chez Marco Cardisco, calabrais comme Negroni, entre 1527 et 1543. Il est documenté à Naples en 1535, où il travaille au décor de l'entrée de Charles Quint. Il est probable qu'il ait accompagné Cardisco à Rome dans les années 1530, et qu'il ait ainsi été en contact avec l'art d'artistes nordiques présents dans cette ville, par exemple Heemskerck (arrivé en 1532) dont le style d'un maniérisme raffiné et musculeux ne sera pas sans l'influencer. Il est également marqué par le style des années napolitaines (1527-1528) de Polidoro da Caravaggio, qu'il interprète de façon tourmentée, parfois à la limite du rustique, mais savoureuse. La date portée sur le tombeau, 1542, est authentique, mais nous n'avons pu rapprocher ce dessin d'un tableau connu. On connaît d'autres *Assomption de la Vierge* de Negroni, plus tardives : celle de la Galleria Nazionale de Cosenza, datée de 1554, et celle de

Castrovillari de 1560 ; on y retrouve cette même façon de creuser l'espace du panneau en représentant le tombeau quasiment perpendiculaire au premier plan ; en revanche le dit tombeau y est représenté absolument sans décor, tandis que celui de notre dessin présente un motif de rinceaux, dans lesquels est inséré le cartel avec la date, comme dans le panneau de Cardisco (on s'en souvient, le maître de Negroni) aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Léger de Nandy (cf. cat. exp. *Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne*, Paris 1988, n°35), lui aussi daté de 1542.

Plume et encre brune, lavis brun, de forme cintrée

Hauteur : 38cm | Largeur : 24 cm

Annoté "Lelio da Nozzelana" et daté "1542"

Bibliographie : Pier Luigi Leone De Castris, Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573, Fasto e devozione. Electa Napoli, 1996, pp. 62, 70, et note 50.



Antoine Caron

Beauvais - 1521 | Paris - 1599

La Charité

L'ancienne attribution à Antoine Caron portée sur le montage est tout à fait juste, mais nous ignorons à qui elle est due. Le dessin présente au verso une inscription au crayon, manifestement d'une autre main que celle portée au recto, mais qui ne peut être une signature. Un dessin de composition très similaire est conservé à l'Albertina de Vienne (inv. 2001), rendu à Caron par Sylvie Béguin (dans cat .exp. *Renaissance du musée des beaux-arts de Cannes*, 1983, notice n° 19), mais qui a échappé aux deux catalogues raisonnés de l'artiste (Jean Ehrmann, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris 1986, et Frédéric Hueber, *Antoine Caron peintre de ville, peintre de cour 1521-1599*, Rennes 2018). Il est cependant clair que si la composition est similaire, l'iconographie ne l'est pas, notre dessin étant manifestement une *allégorie de la Charité*, tandis que le dessin viennois peut être considéré comme un *repos de la Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et des anges*. Dans les deux cas cependant, la source d'inspiration de l'artiste est la même, à savoir le tableau d'Andrea del Sarto des collections royales, *La Charité*, visible en France dès 1518 (aujourd'hui au Louvre) et, selon Béguin (op.cit.), une fresque de Primatec decorant autrefois la Galerie d'Ulysse à Fontainebleau (la VIII^{ème} travée précisément, représentant le Parnasse, où les groupes d'enfants

jouant parmi les branches évoquent en effet ceux de notre dessin). On sait que Caron fut employé à plusieurs reprises sur le chantier de Fontainebleau, et notamment à la galerie d'Ulysse entre 1541 et 1547, puis à nouveau en 1561, et cette expérience eut un fort impact sur son art. Notre dessin, manifestement inachevé, nous montre la méthode de travail de l'artiste, partant d'un léger trait à la pierre noire, puis modelant les formes à l'aide de lavis, avant de poser de fins rehauts de blanc. La façon d'occuper le fond de la composition par un arbre déployant ses branches se retrouve dans le dessin préparatoire pour *Lygdamis apprend la musique* (Hueber, op.cit. cat. n°4.23b). Quant à la datation, nous ne pouvons qu'adopter celle proposée par Sylvie Béguin (op.cit.) pour le dessin de Vienne, vers 1560.

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur traits de pierre noire

Hauteur : 29 cm | Largeur : 20, 2 cm

(35, 1 x 24, 4 cm avec le montage)



Caron:

Pierre II Biard

1592 | Paris | 1661

Nereides et Tritons : Mariage de Neptune et Amphitrite ?

Pierre II Biard était le fils de Pierre I^{er} Biard (1559-Paris-1609), sculpteur du roi Henri IV, et lui succéda dans cette charge en 1609. Peu d'œuvres sculptées nous sont parvenues de lui, (le buste de Nicolas Le Jay provenant de son tombeau à l'église des Minimes, conservé au Louvre, la statue de Maximilien de Béthune duc de Sully, de 1639 au château de Sully, le monument funéraire de Charles de Valois, duc d'Angoulême, de 1659, initialement à l'église des Minimes de la place Royale, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris), mais la situation n'est guère meilleure en ce qui concerne sa production dessinée : dans sa communication "Sur quelques dessins de Léonard Thiry, Luca Penni et Pierre II Biard en relation avec l'estampe", publiée en 2012 dans *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, Dominique Cordellier dresse la liste des feuilles classées sous son nom dans diverses collections publiques, pour en arriver à la conclusion que seul le projet pour le tombeau de Charles de Valois (conservé aux Archives Nationales) a des chances d'être de sa main, avant de présenter cinq dessins conservés à Dresde, et en rapport avec une suite gravée d'allégories.

Notre dessin a été exécuté par Biard durant son séjour à Rome (1618 - 1624) d'après un sarcophage antique datant du début du troisième siècle après JC, aujourd'hui conservé au Vatican, dans le giardino della Pigna, mais à l'époque à Santa Maria in Aracoeli (Phyllis Pray Bober et Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and Antique sculpture. A Handbook of sources*, 1986, édition consultée 1991, n°99). Force est d'avouer que sans l'inscription portée au verso, qui nous semble dater du dix-septième siècle, nous n'aurions jamais pensé à Biard, mais, le sachant, il est tentant de voir des similitudes d'écriture entre notre dessin et ceux publiés par Cordellier, sa fig. 7 pour les hachures parallèles zébrant le fond de la composition, sa fig. 10 pour la façon de boucler les cheveux.

Plume et encre brune sur deux feuilles assemblées
Hauteur : 21, 5 cm | Largeur : 60 cm
Inscriptions au verso (au crayon) "Biar après l'antique",
et "Odor violet"



Artus I Quellin

dit l'Ancien

1609 | Anvers | 1668

Le départ d'Adonis pour la chasse

Fils du sculpteur Érasme I Quellin, Artus apprend les rudiments du métier de son père, avant de partir compléter sa formation en Italie, se retrouvant à Rome probablement dès 1630, affublé du surnom Corpus, dans le milieu des artistes flamands De Bent. Il dut y fréquenter ses compatriotes comme François Duquesnoy, chez qui il a probablement connu Poussin et Algardi, mais aussi Jacques van Campen, qui sera plus tard son collaborateur. Si son séjour italien reste encore un peu imprécis en raison du manque d'archives, nous savons en revanche que Quellin est de retour à Anvers en 1639 (il signe une quittance le 12 août pour la réalisation d'un blason de la famille Plantin-Moretus). Son père décède en 1640, et Artus, qui travaillait avec lui, reprend la direction de l'atelier et les commandes en cours. Cette même année, il est reçu maître à la guilde de Saint-Luc. De 1650 à 1664, il participe au décor sculpté du nouvel hôtel de ville d'Amsterdam (actuellement palais royal) et passe les quatre dernières années de sa vie à Anvers. Il est considéré comme l'un des représentants majeurs du courant baroque de la sculpture flamande.

Sans la signature en bas de la feuille, nous n'aurions sans doute jamais pensé à attribuer cette œuvre au sculpteur anversois, dont les quelques dessins identifiés se rapportent à des projets de sculptures ou de décors. Toutefois, et bien que nous ne puissions relier ce dessin à aucune œuvre en trois dimensions, connue ou documentée, cette attribution nous semble compatible, par la rondeur des formes, la monumentalité, avec ce que nous connaissons de lui, par exemple la terre cuite représentant *Apollon et Python* des Musées royaux des beaux-arts d'Anvers.

Pierre noire, lavis gris

Hauteur : 30 cm | Largeur : 20, 9 cm

Signé à la plume et encre brune en bas au centre :

"Artus Quellinus del"

Traits de bordage à l'encre noire



Michel-François Dandré-Bardon

Aix en Provence - 1700 | Paris - 1783

Religieuse agenouillée (recto) ; Dieu le Père (verso)

L'attribution à Dandré-Bardon s'impose au premier regard, tant le style de l'artiste est dorénavant bien identifié, grâce aux études de Pierre Rosenberg (*Michel-François Dandré-Bardon, "cahiers du dessin français" n°12, Paris, 2001, en dernier lieu*) et Daniel Chol (*Michel François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, 1987*). Si la figure de Dieu le père, représenté au verso de notre feuille, ne trouve de correspondance dans aucune peinture connue de l'artiste, en revanche, la religieuse agenouillée du recto est à mettre en rapport avec le grand tableau, aujourd'hui roulé et invisible à la congrégation des filles de Saint-Thomas-de-Villeneuve de Neuilly, représentant *les bonnes œuvres des filles de saint Thomas de Villeneuve*, commandé en 1736 par le curé de Saint Sulpice, Languet de Cergy (Chol, op.cit. n° 36). Paradoxalement, pour ce tableau ambitieux, l'un des plus grands de l'artiste (environ 6 mètres de long), nous ne connaissons que très peu d'œuvres préparatoires : une esquisse peinte (au musée des beaux-arts de Marseille), une étude d'ensemble présentant de notables variantes avec la composition définitive (Rouen, musée des beaux-arts, donation Baderou, 1975. 4. 1203, Rosenberg, op.cit., pl. 21) une étude pour la tête de saint Nicolas (au musée de Grenoble, MG D185, reproduite par Guillaume Kazerouni dans *L'idée et la ligne. Dessins français du musée de Grenoble XVI^e - XVIII^e siècle*, 2001, fig. 61.2.), et une feuille regroupant une

étude de tête et de pieds du même personnage (Paris, Ambroise Duchemin, catalogue 2022). Notre personnage n'apparaît pas à l'identique dans les œuvres citées, mais sa barbette qui passe sur son front et lui entoure le visage, le voile tombant jusqu'aux reins et le tablier l'identifient bien comme appartenant à cet ordre.

Sanguine et craie blanche sur papier beige
Hauteur : 37 cm | Largeur : 24 cm
Angle inférieur gauche refait





Michel-François Dandré-Bardon

Aix en Provence - 1700 | Paris - 1783

Scène de décapitation (Crépin et Crépinien ?)

La signature de ce dessin indique qu'il est postérieur à 1732, année du décès de la mère de l'artiste, Marguerite Bardon, à la suite de laquelle, selon Mariette, "un oncle de sa mère, l'instituant son héritier, lui a imposé de prendre son nom". Si le sujet, que la grappe d'angelots en partie supérieure désigne comme tiré de l'histoire sainte, est bien, comme le suggère notre collègue Jérôme Bouchet, le martyr des saints Crépin et Crépinien, alors le dessin est donc à dater de 1745, date de la commande par la confrérie des cordonniers de Lambesc d'un tableau représentant ces deux saints pour l'église Notre-Dame-du-Rosaire. On aurait ici une première idée, l'épisode finalement retenu étant non pas le martyr, mais le jugement des deux frères. Un autre dessin, plus proche du tableau final, est connu (Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon*, "cahiers du dessin français" n°12, Paris, 2001, n° 33).

Plume et encre brune, lavis brun sur papier beige

Hauteur : 22 cm | Largeur : 16 cm

(25, 5 cm x 19, 8 cm avec le montage)

Signé en bas sur la première marche : D. Bardon



Michel-François Dandré-Bardon

Aix en Provence - 1700 | Paris - 1783

Femme nue allongée, la main gauche posée sur une urne

Jusqu'à la publication du catalogue raisonné de Natoire en 2012, notre dessin passait pour un original de cet artiste, mais Susanna Caviglia-Brunel a préféré le déclasser au rang de copie d'un dessin du musée des beaux-arts de Dijon. Nous voudrions aujourd'hui le réhabiliter en l'attribuant à l'artiste provençal, qui ayant renoncé à la peinture en 1752, ne négligea pas la pratique du dessin, qui complète de façon pratique son enseignement, tant à Paris où il est adjoint à professeur dès 1737, avant de gravir tous les échelons de la hiérarchie, qu'à Marseille, où il contribua à fonder l'Académie en 1752, avant d'en devenir directeur perpétuel en 1754. Une académie masculine, publiée par Pierre Rosenberg (*Michel-François Dandré-Bardon*, "cahiers du dessin français" n°12, Paris, 2001, n° 57), et datée de 1769 nous semble fournir une parfaite comparaison, notamment pour l'emploi moelleux des pierres noire et blanche.

Pierre noire et craie blanche sur papier beige

Hauteur : 33,5 cm | Largeur : 39,9 cm

Bibliographie : Susanna Caviglia-Brunel, Charles-Joseph Natoire, Paris 2012, sous le n° D.343, p.322.



Jean-Guillaume Moitte

1746 | Paris | 1810

Palais imaginaire

Moitte fut à Paris l'élève de Pigalle puis de Lemoine, et est vainqueur du prix de Rome en 1768. Son séjour italien est assez bref, puisqu'il est à nouveau parisien en 1773, mais il en ramènera des études de paysage d'après le motif et des croquis d'après l'Antique. Il devient vite l'un des principaux sculpteurs d'obédience néo-classique, travaillant pour les princes de Conti à l'Isle-Adam, pour le prince de Salm à Paris, réalisant les décors extérieurs de son hôtel particulier (aujourd'hui Grande Chancellerie et musée de la Légion d'honneur). En 1802-1806, il réalise le tombeau du général Louis-Charles Antoine Desaix pour l'Hospice du Grand Saint-Bernard, qui reste sans doute son œuvre la plus célèbre, et en 1805-1806, il sculpte un fronton pour l'attique de la Cour Carrée du Louvre, représentant *la muse de l'Histoire écrivant le nom de Napoléon*. On lui doit également des portraits de Rousseau et Cassini, ainsi que de nombreux projets d'orfèvrerie ou de décor de mobilier. Ses dessins sont somme toute assez peu nombreux, un peu plus d'une centaine, selon le catalogue raisonné de Gisela Gramaccini *Jean-Guillaume Moitte Leben und werk*, (Berlin 1993).

Les deux aquarelles ici présentées ne sont évidemment pas des projets destinés à une réalisation "en dur", mais plutôt des "caprices" inspirés par l'œuvre de Piranèse, un artiste que les pensionnaires de l'Académie de France à Rome appréciaient particulièrement. Quant à la sanguine, nous n'avons pas su identifier le modèle copié par l'artiste.

Plume et encre de Chine, rebauts d'aquarelle sur papier de forme irrégulière collé sur un papier plus épais

Hauteur : 9,7 cm | Largeur : 20,8 cm

Signé en bas à droite "Moitte"



Jean-Guillaume Moitte

1746 | Paris | 1810

Escalier monumental

Plume et encre de Chine, rebauts d'aquarelle

Hauteur : 10, 5 cm | Largeur : 15, 9 cm

Signé en bas à gauche : "Moitte sculpteur"

*Au verso, quelques croquis d'architecture (au crayon)
et études de mains (à l'encre de Chine), et une inscription "Moitte"*



Jean-Guillaume Moitte

1746 | Paris | 1810

Profil de Minerve casquée

Hauteur : 52,5 cm | Largeur : 41,8 cm

(55 cm x 44 cm avec le montage)

Signé en bas à gauche : "Moitte sculpteur à Rome 1772"



Louis Janmot

1814 | Lyon | 1892

Apparition de la Vierge Marie à Cécile Mille

Le 3 avril 1803 sur la paroisse de Maisières, dans la vallée de la Loue, entre Cléron et Ornans, Cécile Mille, une jeune fille de treize ans et demi revient de la première communion. Issue d'une famille de métayers, la jeune bergère, née en 1789 n'a jamais été catéchisée officiellement et n'est pas allée à l'école. Accompagnée d'une amie, sur la route entre l'église et son domicile, au lieu-dit grand-champ, elle passe devant un chêne. Devant cet arbre, elle dit avoir vu un cortège composé d'une femme en blanc accompagnée de quatre femmes. Ce cortège guide Cécile vers l'arbre et lui montre sa ramification avant de s'évaporer. Croyant avoir vu des fantômes, elle court se réfugier dans une maison voisine. Témoignant de sa vision auprès de ses camarades et parents, personne ne la croit. On la pense menteuse (ses parents), simplette (le curé) ou encore moquée par ses amis d'école. Toutefois, cinq mois plus tard, Cécile, son père ainsi qu'un ami sont guidés par une lumière qui les conduit jusqu'au grand chêne et plus précisément vers le nœud de la ramification d'où luit cette lumière. Intrigués par cette lueur, ils creusent ce nœud et exhument une statue de la Vierge Marie en terre-cuite. Le miracle est consigné par le curé dans le registre paroissial.

Notre dessin représente bel et bien le premier épisode de l'apparition¹. La Vierge Marie est entourée des quatre personnages habillés de blanc et montre le grand chêne. Sur le côté deux jeunes filles sont étonnées et l'une d'elles prie en joignant les mains. Cette feuille signée Janmot et datée 1842 est très aboutie et finement détaillée ; un quasi *unicum* dans l'œuvre de l'artiste plutôt habitué aux dessins vigoureux, rapides esquisses et nombreux croquis. Antirépublicain à tendance orléaniste, catholique convaincu participant aux conférences Saint-Vincent de Paul créées par son ami Frédéric Ozanam mais aussi proche du catholicisme social de Pauline Jaricot, l'œuvre de Janmot est animé d'un courant mystique qui trouve son aboutissement dans son œuvre principale qu'est la suite peinte et dessinée du *Poème de l'âme* (réalisée entre 1835 et 1881). En parallèle de ce grand œuvre, il réalise des portraits mais aussi des commandes de décors religieux comme celui du chœur de l'église Saint-Polycarpe à Lyon (1856) ou encore de l'église Saint-François-de-Sales, dans la même ville (1859). Parmi les œuvres les plus proches de notre dessin est une peinture représentant l'*Assomption de la Vierge Marie*² (fig. 1) peinte en 1844 et intégrée en 1863 dans l'église de la Mulatière construite par Pierre Bossan (1814-1888)³. On remarque le même traitement iconographique : la Vierge Marie flottant au-dessus du sol, habillée d'une robe éclatante de blancheur, symbole de la pureté au caractère diaphane et extatique.

Dans certains épisodes du *Poème de l'âme* on retrouve ce même traitement des personnages féminins (*Le passage des âmes*, *La première Communion et Virginitas*), ce qu'Elisabeth Hardouin-Fugier commente longuement dans son ouvrage sur cette œuvre⁴.

Il est intéressant de s'interroger sur la manière dont Louis Janmot a eu connaissance du miracle de Maisières pour lequel l'enquête diocésaine (en vue de reconnaissance de l'apparition mariale) n'est ouverte qu'en 1844 alors que le dessin est daté de 1842. Les archives diocésaines de Besançon conservent un texte, sans date, rédigé par un certain Xavier Colard, paroissien de Scy-Maizières comme y étant né en 1796⁵. Cet homme a enquêté sur le miracle avant l'ouverture de l'enquête et il se pourrait même que ce soit à son instigation que Mgr Mathieu, archevêque de Besançon, demande son ouverture. Or, ce personnage après avoir été associé aux frères Maristes en tant que tertiaire, a ouvert un pensionnat à Ecully dans la banlieue de Lyon. De décembre 1834 à sa mort en 1873, il anime ce pensionnat en compagnie de son frère Félix Colard, prêtre et de sa sœur Jenny Colard comme gouvernante⁶. On sait que Janmot fréquente assidument Ecully où la famille Ozanam possède des attaches notamment avec les familles Dupré et Laporte, proches de l'artiste⁷.

Plus encore, lorsque l'abbé Gros curé de la paroisse de Scy-en-Varey (comprenant Maisières), souhaite faire construire une chapelle sur le lieu de l'apparition, où le chêne fut abattu en 1839, son choix se porte sur un architecte lyonnais en la personne de Pierre Bossan. Celui-ci, architecte de Fourvière est un ami proche de Louis Janmot et du soyeux d'origine stéphanoise Félix Thiollier qui détenait notre dessin dans sa collection. Bossan, résidant à la Ciotat pour cause de maladie donne les plans de la chapelle mais ne participe pas à sa construction laissant le soin de l'exécution du bâtiment à Alfred Ducat (1827-1898), architecte bisontin. La première pierre est posée en 1863 et la chapelle fut bénie en 1869⁸ par Mgr Mathieu⁹. Bien plus tard en 1885, lorsque l'abbé Blanchet (chapelain de Notre-Dame du Chêne, comme on l'appelle désormais) souhaite orner le tympan au-dessus de la porte, il échangeât sûrement avec Bossan et Janmot à propos du motif car le bronze réalisé par le sculpteur bisontin Jean-Paul Francheschi est une réinterprétation très méticuleuse du dessin que nous présentons¹⁰. D'ailleurs, le fond d'archives de Notre-Dame du Chêne conservé aux archives diocésaines de Besançon conserve une reproduction du dessin¹¹.

Jérôme Bouchet



Crayon noir sur papier blanc

Hauteur : 25 cm | Largeur : 33 cm

Signé et daté 1842. Inscription au bas du dessin au crayon :
 "Découverte d'une statue de la Vierge enroulée dans un chêne."
 Apparition aux bergères"

Provenance :

Collection Félix Thiollier (1842-1914), conservé
 dans la même famille par descendance.

Bibliographie contextuelle :

Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot, 1814-1892, Lyon, presses universitaires, 1981. Laurent Ducerf, "Cécile Mille et le culte de Notre-Dame du Chêne" in *Le retour de la conférence. Un tableau disparu*. Catalogue de l'exposition du musée Gustave Courbet, Editions du Sekoya, 2015, pp. 53-60.



Fig. 1 : Louis Janmot, *L'Assomption*, 1844. Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole.



Fig. 2 : Jean-Paul Franceschi, *Apparition de la Vierge Marie*, 1885, chapelle ND du Chêne

01 | Cela nous a été aimablement confirmé par le professeur Yves Chiron que nous remercions ici bien sincèrement (e-mail en date du 21 janvier 2022).

02 | Louis Janmot, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 1844, inv. 68.3.1

03 | Cette église a été détruite dans les années 1960 pour laisser place à un tronçon d'autoroute à l'entrée de Lyon. Le tableau en question fut donc vendu au musée de Saint-Etienne à cette même époque.

04 | Elisabeth Hardouin-Fugier, "Le poème de l'âme" par Janmot : étude iconologique, Lyon, Presses universitaires, 1977.

05 | Xavier Colard, né à Scey-Maisières (Doubs) le 30 mars 1796, mort à Ecully (Rhône) le 2 décembre 1873. Cf. Registre des décès de la commune d'Ecully, Archives départementales 69, 4E7163, acte n°50 du registre. Les notes concernant Notre-Dame du Chêne sont conservées aux archives diocésaines de Besançon, fonds ND du Chêne, cité in Laurent Ducerf, op. cit. note 8.

06 | Cf. registre de recensement de la commune d'Ecully, Archives départementales 69, 6M36, folio 189 recto. On regrette que le nom des pensionnaires ne soit pas recensé dans cette liste permettant d'éventuels croisements complémentaires.

07 | Cf. Hardouin-Fugier, p. 129 et p. 132

08 | A ce sujet, voir les informations consignées dans la base de données Mérimée en ligne sur <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/IA00014718>

09 | Au sujet de Mgr Mathieu, il est intéressant de savoir qu'il est né à Paris en 1796 d'une famille de négociants en soieries lyonnaises installés dans la capitale au moment de la Révolution, ayant fui la Terreur lyonnaise.

10 | A ce sujet voir les informations consignées dans la base de données Palissy en ligne sur <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM25001345>

11 | Cf. *Le retour de la Conférence*, catalogue d'exposition, op. cit.

Louis Janmot

1814 | Lyon | 1892

Tête de femme

Nous proposons de voir dans cette étude de tête féminine par Louis Janmot un portrait de Amélie Soulacroix (1820-1894) épouse de Frédéric Ozanam (1813-1853). Ami d'enfance du peintre ; catholique libéral et fondateur de la Société Saint-Vincent de Paul, Frédéric Ozanam épouse Amélie Soulacroix en 1841. De cette union naît leur fille unique Marie en 1845. La date de 1860 et la situation du dessin à Ecully nous permet de penser que le dessin fut sans doute saisi sur le vif chez les Laporte, amis communs au couple Ozanam et Janmot et dont le fils Laurent Laporte, futur avocat à Paris, épouse Marie Ozanam plus tard, en 1866. La proximité de Janmot avec les Ozanam-Laporte est telle qu'il écrit en août 1866 à son ami Brac de la Perrière : "En fait de mariage, un des plus charmants que j'ai vus, est celui de Marie Ozanam avec le jeune Laporte. Là tout est bien, il semble"¹. Il développe en expliquant à son ami d'enfance qu'il a choisi le couple pour tenir son fils Maurice sur les fonts baptismaux.

L'autre mention manuscrite sur le dessin nous permet de rattacher la feuille au grand chantier de décoration de l'église Saint-François-de-Sales à Lyon. Cette église, située dans le quartier d'Ainay, rue Auguste Comte, puise son origine dans une chapelle dédiée à sainte Madeleine. La création d'une paroisse nouvelle dans ce quartier au début du XIX^e siècle par volonté du cardinal Fesch, permet la réhabilitation de ce bâtiment et sa restauration dans les années 1830-40. L'architecte Claude-Anthelme Benoît (1796-1876) conçoit une coupole alors que le peintre décorateur Alexandre Denuelle (1818-1879) est choisi pour orner l'ensemble de rinceaux sur fond or.

Entre 1856 et 1860, Louis Janmot est choisi pour compléter ce décor. Paroisse de ses amis Paul Brac de la Perrière et Aman Chaurand, il est probable que ce soient eux qui le mirent

en contact avec le conseil de Fabrique et le curé. Le peintre prévoit un ensemble décoratif basé sur les travaux pastoraux de saint François de Sales illustré par son attachement aux Évangiles, aux archanges, à la Réconciliation et enfin avec un portrait du saint. Lorsqu'il doit réaliser le portrait du saint, il ne reste qu'une place au-dessus de l'autel du Sacré-Cœur. Ainsi il crée une composition mettant en avant la figure du Sacré-Cœur de Jésus, entourée par la Vierge Marie et saint Jean ainsi que sainte Madeleine (vocable d'origine de la chapelle) et saint François de Sales. Pour le visage juvénile de saint Jean, il s'inspire fortement de la figure d'Amélie Ozanam comme modèle et l'intègre dans la composition dans une position quasi similaire. La douceur des hachures contrastant avec la nervosité et la précision du trait de contour de la forme du visage reflète tout à fait bien la personnalité artistique de Janmot.

Jérôme Bouchet

Crayon noir sur papier chamois

Hauteur : 25, 8 cm | Largeur : 18 cm

Signé et daté en bas à droite, inscrit "Dôme de St François/Ecully/1860"

Provenance : Collection Félix Thiollier (1842-1914), conservé dans la même famille par descendance.

Bibliographie : Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2019, reproduit p. 238.

Bibliographie contextuelle : Elisabeth Hardouin-Fugier, Louis Janmot 1814-1892, Lyon, Presses universitaires, 1981.

Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, peintre de l'âme*, Frémur éditions, Châteauneuf-sur-Charente, 2020.

⁰¹ | Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2019, lettre n° 161 pp. 203-205.



Louis Janmot

1814 | Lyon | 1892

Christ

La feuille que nous présentons est une étude de la figure du Christ pour la *Cène* peinte dans l'église Saint-Polycarpe de Lyon par Louis Janmot. Située à proximité de la place des Terreaux, sur les pentes de la Croix-Rousse (un quartier ouvrier lyonnais) cette église est l'ancienne chapelle conventuelle de l'ordre des Oratoriens. Construite à contre-terrain sur la colline, et ayant subi de nombreux dommages lors des événements révolutionnaires, l'église nécessitait une restauration au début du XIX^e siècle. Un premier agrandissement du bâtiment a lieu dans les années 1830 puis une campagne de restauration et d'embellissement est menée à partir de 1845 sous la direction d'Alexandre Denuelle (peintre architecte) et le contrôle de Tony Desjardins (architecte diocésain). C'est dans ce contexte que le Conseil de Fabrique passe commande d'une grande peinture murale au-dessus de l'autel en janvier 1855. Au même moment, d'autres proches de Janmot travaillent sur ce chantier, c'est le cas du sculpteur Fabisch qui réalise le maître-autel et la chaire ou encore celui de Pierre Bossan (futur architecte de la basilique de Fourvière) qui dessine l'aménagement de la chapelle mariale.

Selon les recherches poussées d'Elisabeth Hardouin-Fugier, la *Cène* réalisée entre juillet et octobre 1856 et payée six mille francs à l'artiste, a donné lieu à de nombreuses études. Il existait un dessin général, décrit dans une notice de 1896, et surtout un carton exposé au Salon de 1859 et dont la trace s'est perdue après 1908. D'autres dessins sont connus lors de la vente après décès de l'artiste : des croquis pour les expressions de chacun des personnages ou encore pour leur mise en place. L'artiste choisit d'insérer les portraits de plusieurs amis sous les traits des Apôtres.

Le choix de ce thème au-dessus de l'autel n'est pas anodin, il est même assez courant puisque quelques années auparavant, Janmot peint à l'encaustique une autre *Cène* pour la chapelle de l'hôpital de l'Antiquaille à Lyon (1845). Plus qu'une simple illustration de l'épisode issu des Évangiles, c'est l'instant de l'institution de l'Eucharistie que choisit de représenter l'artiste.

Animé d'une verve certaine, notre croquis témoigne de la recherche

poussée de l'artiste puisqu'il date de 1856, sûrement des premiers mois de l'année lorsque les personnages ne sont pas encore totalement définis dans leurs attitudes. D'ailleurs, entre notre dessin et la *Cène* finale, la tête du Christ a légèrement été redressée et son nimbe crucifère semble avoir été amendé. L'importance de cette feuille relève du malheureux destin de la fresque qui fut recouverte d'une peinture vinylique blanche à la fin des années 1960 sans autorisation pour finalement complètement disparaître en 1992 lors de la création d'un *Christ en gloire* par l'artiste Jean-Michel Prost (atelier Cariatide) qui est encore en place à ce jour.

Jérôme Bouchet

Crayon noir sur papier blanc

Hauteur : 26 cm | Largeur : 19 cm

Signé, daté et située en bas au centre : Lyon L. Janmot / 1856

Provenance : Collection Félix Thiollier (1842-1914), conservé dans la même famille par descendance.

Bibliographie : Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2019, reproduit p. 112.

Bibliographie contextuelle : Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires, 1981.

Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, peintre de l'âme*, Frémur éditions, Châteauneuf-sur-Charente, 2020.





Félix Barrias

1822 | Paris | 1907

Étude d'homme allongé, à demi-nu

D'abord élève de son père, miniaturiste et peintre sur porcelaine, Félix-Joseph Barrias entre en 1838 dans l'atelier de Léon Coignet. Après des débuts de portraitiste, il s'oriente vers la peinture d'histoire et l'art religieux, et remporte le prix de Rome en 1844 avec son tableau *Cincinnatus recevant les ambassadeurs du Sénat*, aujourd'hui conservé aux Beaux-Arts de Paris. Il entame alors une carrière ponctuée de commandes officielles et de grands décors, civils ou religieux, dont nous retiendrons la chapelle Saint Louis de l'église Saint Eustache en 1851 et le salon du grand foyer de l'Opéra en 1872.

Notre dessin est une étude pour une des lunettes de la chapelle Saint Louis de l'église Saint Eustache *Saint Louis à Damiette secourant les pestiférés*, décoration exécutée en 1855 en collaboration avec Louis-Nicolas Gosse.

*Fusain et craie blanche sur papier bleu, mise au carreau,
coin supérieur droit rapporté
Hauteur : 64 cm | Largeur : 49 cm
Cachet (L.219b) en bas à gauche.*



Lelio Orsi

1508 ? | Novellara - 1587
Portrait of Camilla Ruggeri

Pen and brown ink

Height: 17, 3 cm | Length: 11, 8 cm

This very finished drawing is, on our opinion, a preparatory drawing by Lelio Orsi for a medal (we reproduce the one in Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1957.14.1040) by Alfonso Ruspagiarì (1521 - Reggio-Emilia - 1576) representing Camilla Ruggeri (1550-1576). We know of another Orsi drawing that Ruspagiarì used for a medal, a study of a female bust which he transformed into a self-portrait (cf. cat. exh. *Lelio Orsi*, Reggio Emilia, 1987-1988, fig. 147 a et b). The city of Novellara obtained from Charles V in 1533 the privilege to mint coins, and from 1571, Alfonso Ruspagiarì, of local nobility, was the superintendent of this mint. We have no document to prove that Lelio worked for him, but we know that on the 2 December 1567 he was summoned to Reggio Emilia to supply the drawings for silver vases for Duke Alfonso II d'Este; the 12 December 1569, Gian Antoni Signoretto (another medallist) wrote to Count Alfonso Gonzaga, lord of Novellara, that he will cast at the Novellara mint medals under the direction of Lelio Orsi ("li farò fare in disegno, overo Vostra Signoria li faccia fare a messer Lelio vostro"); the 18 December another letter to the same lord to describe the coins he intends to mint in Novellara and proposes to send him the drawings, unless he prefers to ask for it to Orsi ("segondo parà a messer Lelio vostro"). All these documents, published *in extenso* in the Reggio Emilia exhibition catalogue (op. cit., pp. 287-288, documents n°s 194, 201, 202) testify of Lelio Orsi's activity in other arts than painting, as well as it is accepted that he provided models for architects and sculptors (see the proceedings of the 2011 symposium-published in 2012- in Novellara, *Orsi a Novellara, Un grande manierista in una piccola corte*). His graphic style at this time, with a very sharp cross-hatching corresponds perfectly with our drawing, which aspect more refined can be explained by the fact it is a model for another artist.

The Galleria Estense in Modena has in its collections a print, which seems to be the only known (inv. R.C.G.E.3687), and the related copper slab (inventaire R.C.G.E. 3500, dimensions 17, 8 x 11, 4 cm), which is an exact reproduction of our drawing. It bears the monogram AH, corresponding to Hans Amman, active in Nuremberg in the early seventeenth century. Nagler (*Die Monogrammisten*, München 1858-1879) mentions this print, which he identifies to a certain ne "Mrs Leberwurst". We can't explain how the German artist knew our drawing, nor how its print (and copper slab) arrived in Modena.

Pietro Negroni

1505 | Cosenza ? | 1565 ?
Assumption of the Virgin

Pen and brown ink, brown wash, arched top.

Height: 38cm | Length: 24 cm

Annotated "Lelio da Nozzelana" and dated "1542"

Bibliography : PierLuigi Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573, Fasto e devozione*. Electa Napoli, 1996, pp.62, 70, note 50.

Negroni's apprenticeship is still quite mysterious, but according to Vasari, was with Marco Cardisco, Calabrian like Negroni, between 1527 and 1543. He is documented in Naples in 1535, working on the decorations for Charles Vth entry. It is possible that he accompanied Cardisco in Rome in the around 1530, and there knew of the northern artists the in this city, such as Heemskerck (who arrived in 1532) whose style, mannerist and muscular is of some influence on him. He is also indebted to Polidoro's Neapolitan works (1527-1528), which he translates in a tormented and spicy, sometimes almost vernacular, style. The date inscribed on the tomb, 1542, is authentic, but we couldn't link the drawing with a painting. Other pictures of the *Assumption of the Virgin* are known, but dated much later: one in the Galleria Nazionale in Cosenza, dated 1554, and one in Castrovallari, dated 1560; in both of them the tomb is almost perpendicular to the foreground, creating then a strange sense of perspective. The tomb is represented absolutely nude of any ornament, whereas in our drawing there is a fine vegetal foliage in which is the label with the date, such as Cardisco's painting of the same subject, today in the Nandy church of Saint-Léger (cf. exh. cat. *Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne*, Paris 1988, n°35), dated too 1542.

Antoine Caron

Beauvais - 1521 | Paris - 1599
Charity

Pen and brown ink, brown wash, white bodycolor, on traces of black chalk.

Height : 29 cm | Length : 20,2 cm
(35, 1 x 24, 4 cm with mount)

The ancient attribution to Antoine Caron written on the mount is perfectly exact, but we ignore who suggested it. The drawing has on its verso a pencil inscription, clearly not by the same hand as the one on the mount, but it can't be a signature. A drawing of similar composition is in the Vienne Albertina (inv.2001), attributed to Caron by Sylvie Béguin (in cat. exh. *Renaissance du musée des beaux-arts de Cannes*, 1983, notice n° 19), but not even mentioned in the two catalogues raisonnés devoted to the artist (Jean Ehrmann, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris 1986, and Frédéric Hueber, *Antoine Caron peintre de ville, peintre de cour 1521-1599*, Rennes 2018). It is nonetheless evident that if the composition is similar, the iconography is very different, our drawing being an allegory of Charity whereas the Viennese drawing could be a *Holy Family with John the Baptist and angels*. In both cases though, the origin of the inspiration is the Andrea del Sarto's painting allegory of Charity, visible in the royal collection since 1518 (now in the Louvre) and, according to Béguin (op.cit.), a fresco by Primaticcio in the Odysseus gallery (destroyed) at Fontainebleau (the VIIIth span precisely), representing Parnassus, where groups of children playing in trees are effectively close

to those in our drawing. We know that Caron worked in Fontainebleau, at the Odysseus gallery from 1541 to 1574, and then again in 1561, and this had a great impact on his art. Our drawing, unfinished, shows the working process of the artist, first a slight pencil sketch, the wash to carve the volumes, and the light white heightening. The manner to take up the background with tree branches can be seen in another drawing, preparatory to *Lygdamis learning music* (Hueber, op.cit. cat. n°4.23b). For the datation of our drawing, we can only follow that suggested by Sylvie Béguin (op.cit.) for the Viennese drawing, circa 1560.

Pierre II Biard

1592 - Paris | 1661
Nereids and Tritons: The wedding of Neptune and Amphitrite ?

Pen and brown ink on two sheets

Height : 21, 5 cm | Length : 60 cm

Inscribed in pencil on the verso "Biar après l'antique", and "Odor violet"

Pierre II Biard was son to Pierre Biard (1559-Paris-1609), sculptor of the king Henri IV, and succeeded him in 1609. Few sculptures are now known despite a long career (the bust of *Nicolas Le Jay* from his tomb in the Minimes church, now in the Louvre, the sculpture of *Maximilien de Béthune duc de Sully*, de 1639 in the Sully castle, the funerary monument of Charles de Valois, duc d'Angoulême, de 1659, from the Minimes church too, now in the Bibliothèque Historique de la Ville de Paris), but the case of drawing is not better: in his essay "Sur quelques dessins de Léonard Thiry, Luca Penni et Pierre II Biard en relation avec l'estampe", published in 2012 in *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, Dominique Cordellier lists the drawings filed under his name in public collections, to conclude that only the project for the Charles de Valois funerary monument (in the Archives Nationales) has a chance to be his, before publishing five drawings from Dresden, related to allegorical prints.

Our drawing was made during Biard's roman sojourn (1618 - 1624) copying an antique sarcophagus dating from the early IIIrd century AC, now in the Vatican, giardino della Pigna, but then in Santa Maria in Aracoeli (Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and Antique sculpture. A Handbook of sources*, edition consulted 1991, n°99). We must admit that without the verso inscription, which seems to date from the seventeenth century, we would have never thought of Biard, but knowing it, we can find similarities between it and the drawings published by Cordellier, his fig. 7 for the parallel hatchings, his fig. 10 for the curls of hairs.

Artus I Quellin, called the Elder

1609 | Anvers | 1668
Adonis leaving for the hunt

Black chalk, grey wash
Height : 30 cm | Length : 20, 9 cm
Signed in pen and brown ink lower middle:
“Artus Quellinus del”
Framing line in black ink

Son of the sculptor Erasmus I Quellin, Artus learned the rudiments of the craft from his father before leaving to complete his training in Italy, reaching Rome probably in 1630. Here he earned the nickname “Corpus” in the society of Flemish artists known as the “Bent”, where he is sure to have met compatriots like François Duquesnoy, through whom he probably knew Poussin, Algardi and Jacques van Campen, who later became his collaborator. Although we still know little of his time in Italy through lack of evidence, we do know that Quellin was back in Antwerp in 1639, as he signed a receipt on 12 August when he produced a coat of arms for the Plantin- Moretus family. His father died in 1640, and Artus, who was working with him, took over management of the workshop and the commissions already in progress. That year he was also admitted as master to the Guild of Saint Luke. From 1650 to 1664, he worked on the sculpted decoration in Amsterdam’s new city hall (now the Royal Palace), then spent the last four years of his life in Antwerp. He is considered one of the foremost exponents of the Baroque movement in Flemish sculpture.

Without the signature, we wouldn’t have thought of the Antwerp sculptor, whose identified drawings are all more or less related to sculpture or architecture ; nevertheless, and though our sheet can’t be related with such work, the attribution seems convincing for the monumental, “rubensian” shape of the figures, such as *Apollo and Python*, in the royal museum of fine arts in Anvers.

Michel-François Dandré-Bardon

Aix en Provence - 1700 | Paris - 1783

A kneeling nun (recto);
God the father (verso)

Red and white chalks on beige paper
Height: 37 cm | Length: 25 cm
Lower left corner made up

The attribution to Dandré-Bardon is obvious at first sight, the style of the artist being so well known thanks to the work of Pierre Rosenberg (*Michel-François Dandré-Bardon, “cahiers du dessin français” n°12, Paris, 2001, last in date*) and Daniel Chol (*Michel-François Dandré-Bardon ou l’apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, 1987*). If the figure on the verso of our sheet hasn’t found its counterpart in a known painting, the kneeling figure of the recto is to be related to the huge painting, now rolled and invisible with the congregation of the daughters of Saint-Thomas-de-Villeneuve in Neuilly, representing *the charity of the daughters of saint Thomas de Villeneuve*, commissioned in 1736 by the parish priest of Saint Sulpice, Languet de Cergy (Chol, op.cit. n° 36). For this ambitious painting, one of the biggest (six meters long) of the artist, we have very few preparatory works related: an oil sketch (in the museum at Marseille), a

composition study drawing, with important variants (Rouen, musée des beaux-arts, donation Baderou, 1975, 4. 1203, Rosenberg, op.cit., pl. 21) a study for the head of saint Nicolas (Grenoble museum, MG D185, reproduced by Guillaume Kazerouni in *L’idée et la ligne. Dessins français du musée de Grenoble XVI^e- XVIII^e siècle*, 2001, fig. 61.2.), and a drawing with a head and feet studies for the same figure (Paris, Ambroise Duchemin, catalogue 2022). Our nun doesn’t appear in the above mentioned works, but her very specific costume points her as belonging to this religious order.

Beheading scene (Crépin and Crépinien ?)

Pen and brown ink, brown wash on beige paper
Height : 22 cm | Length : 16 cm
(25, 5 cm x19, 8 cm with mount)

The signature of this drawing proves it is after 1732, the year the artist’s mother died, imposing in her will that her son would bear her name. The subject is taken from religious history , as proved by the angels in the upper part, and if it is as suggested by our colleague Jérôme Bouchet, the martyrdom of saints Crépin and Crépinien, the the drawing must be dated 1745, the year the shoemaker confraternity of Lambesc commissioned to the artist a painting of those two saints for the church of Notre-Dame-du-Rosaire. This would then be a first idea, the scene finally chosen being not the martyrdom but the judgment of the two brothers. Another drawing, closer to the painting is known (Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon, “cahiers du dessin français” n°12, Paris, 2001, n° 33*).

A nude woman leaning, her left hand on an urn

Black and white chalks on beige paper
Height : 33,5 cm | Length : 39,9 cm
Bibliography : Susanna Caviglia-Brunel, Charles-Joseph Natoire, Paris 2012, under n° D.343, p.322.

Until Caviglia’s publication, our drawing was considered an original Natoire but she preferred to dismiss it as a copy of the Dijon museum one. We wish today to rehabilitate it as a Dandré-Bardon. The artist resigned painting in 1752, but not the practice of drawing, very important for his teaching both in Paris where he is ‘adjoint à professeur’ since 1737 and will become professor, and in Marseille, where he contributed to the creation of the academy in 1752, before being perpetual director in 1754. A drawing of a male nude, published by Pierre Rosenberg (*Michel-François Dandré-Bardon, “cahiers du dessin français” n°12, Paris, 2001, n° 57*), and dated 1769, seems a perfect comparison for the smooth use of the chalks.

Jean-Guillaume Moitte

(1746 | Paris | 1810)

Imaginary palace

**Pen and China ink, bodycolor on an irregular sheet
of paper, pasted onto a rectangular one.**
Height : 9, 7 cm | Length : 20, 8 cm
Signed lower right “ Moitte”

Moitte studied in Paris with Pigalle and then Lemoine, and won the “prix de Rome” in 1768. His Italian sojourn is quite short, for he is back in Paris in 1773, bringing with him drawings after the

Antique or nature studies. He soon became one of the leading neo classical sculptures, working for the Prince de Conti at L’Isle-Adam and for the Prince de Salm in Paris for what is now the Legion of Honor palace. In 1802-1806, he made the monument to general Louis-Charles Antoine Desaix for the Hospice du Grand Saint-Bernard, which is probably his best-known work, and in 1805-1806, a pediment for the Cour Carrée of the Louvre, figuring *History writing the name of Napoleon*. He also made portraits of Rousseau and Cassini, as well as many projects for silversmith or furniture decoration. His drawings are quite rare, a little more than one hundred, according to Gisela Gramaccini *Jean-Guillaume Moitte Leben und werk*, (Berlin 1993).

The two watercolors here exhibited are obviously serious projects for real buildings, but rather “caprices” inspired by Piranesi, an artist that the students of the Académie de France in Rome appreciated. For the red chalk drawing, we have been unable to identify the model copied.

Monumental staircase

Pen and China ink, watercolor
Height: 10, 5 cm | Length: 15, 9 cm
Signed lower left: “ Moitte sculpteur”
**On the verso, architectural sketches (in pencil)
and hand studies (in China ink), and an inscription
“Moitte”.**

Profile of Athena with a helmet

Red chalk
Height: 52, 5 cm | Length : 41, 8 cm
(55 cm x 44 cm with mount)
Signed lower left: “Moitte sculpteur à Rome 1772”

Louis Janmot

(1814 | Lyon | 1892)

Apparition of the Virgin Mary
to Cécile Mille

Black pencil on white paper
Height: 25 cm | Width: 33 cm
**Signed and dated 1842. Inscription at the bottom
of the drawing in pencil : “Découverte d’une statue
de la Vierge enfermée dans un chêne. Apparition
aux bergères”**
**Provenance : Collection Félix Thiollier (1842-
1914), kept in the same family by descent.**
**Contextual bibliography: Elisabeth Hardouin-
Fugier, Louis Janmot, 1814-1892, Lyon, presses
universitaires, 1981.**
**Laurent Ducerf, “Cécile Mille et le culte de Notre-
Dame du Chêne” in *Le retour de la conférence.*
*Un tableau disparu. Catalogue of the exhibition
of Gustave Courbet museum, Editions du Sekoya,*
2015, pp. 53-60.**

On 3 April 1803 in the parish of Maisières, in the Loue valley between Cléron and Ornans, Cécile Mille, a young girl of thirteen and a half, returned from her first communion. Born into a family of tenant farmers in 1789, the young shepherdess had never been officially catechized and had never been to school. Accompanied by a friend, on the road between the church and her home, at a place called *Grand Champ*, she passed an oak tree. In front of this tree, she said she saw a procession consisting of a woman in white accompanied by four women. This procession guided Cécile towards the tree and

showed her its branches before disappearing. Believing she had seen ghosts, she ran to a nearby house to seek refuge. When she tells her friends and parents about her vision, no one believes her. They think she is a liar (her parents), a simpleton (the priest) or even mocked by her school friends. However, five months later, Cécile, her father and a friend are guided by a light that leads them to the big oak tree and more precisely to the node of the branch from which this light shines. Intrigued by the light, they dig up the node and exhume a terracotta statue of the Virgin Mary. The miracle is recorded by the parish priest in the parish register.

Our drawing represents the first episode of the apparition¹. The Virgin Mary is surrounded by the four figures dressed in white and points to the great oak tree. On the side two young girls are astonished and one of them is praying with her hands together. This sheet, signed Janmot and dated 1842, is very accomplished and finely detailed; an almost *unicum* in the work of an artist who was more accustomed to vigorous drawings, quick sketches and numerous sketches. An anti-republican with Orleanist tendencies, a convinced Catholic participating in the Saint-Vincent de Paul conferences created by his friend Frédéric Ozanam, but also close to the social Catholicism of Pauline Jaricot, Janmot's work is animated by a mystical current which finds its culmination in his main work, the painted and drawn suite of the *Poème de l'âme* (produced between 1835 and 1881). Alongside this great work, he produced portraits and also commissions for religious decorations such as the choir of the church of Saint-Polycarpe in Lyon (1856) and the church of Saint-François-de-Sales in the same city (1859). Among the works closest to our drawing is a painting representing the *Assomption de la Vierge Marie*² (fig. 1) painted in 1844 and integrated in 1863 in the church of La-Mulatière built by Pierre Bossan (1814-1888)³. The same iconographic treatment can be seen: the Virgin Mary floating above the ground, dressed in a brilliantly white dress, a symbol of purity with a diaphanous and ecstatic character. In certain episodes of the *Poème de l'âme* we find this same treatment of the female characters (*Le passage des âmes*, *La première Communion* and *Virginitas*), which Elisabeth Hardouin-Fugier comments on at length in her book on this work⁴.

It is interesting to wonder how Louis Janmot came to know of the miracle at Maisières, for which the diocesan enquiry (with a view to recognizing the Marian apparition) was only opened in 1844, whereas the drawing is dated 1842. The Besançon diocesan archives have a text, undated, written by a certain Xavier Colard, a parishioner of Scy Maizières, who was born there in 1796⁵. This man investigated the miracle before the investigation was opened and it could even be at his instigation that Mgr Mathieu, archbishop of Besançon, asked for it to be opened. Now, this person, after having been associated with the Marist Brothers as a tertiary, opened a boarding school at Ecully in the suburbs of Lyon. From December 1834 until his death in 1873, he ran this boarding school with his brother Félix Colard, a priest, and his sister Jenny Colard as governess⁶. It is known that Janmot assiduously frequented Ecully where the Ozanam family had ties, particularly with the Dupré and Laporte families, who were close to the artist⁷.

Moreover, when Abbot Gros, the parish priest of Scy-en-Varey (including Maisières), wanted to build a chapel on the site of the apparition, where the

oak tree was felled in 1839, he chose a Lyon architect, Pierre Bossan. Bossan, the architect of Fourvière, was a close friend of Louis Janmot and of the silk manufacturer Félix Thiollier from Saint-Etienne who had our drawing in his collection. Bossan, residing in La Ciotat due to illness, gave the plans for the chapel but did not participate in its construction, leaving the execution of the building to Alfred Ducat (1827-1898), an architect from Besançon. The first stone was laid in 1863 and the chapel was blessed in 1869⁸ by Mgr Mathieu⁹. Much later, in 1885, when Abbé Blanchet (chaplain of Notre-Dame du Chêne, as it is now called) wished to decorate the tympanum above the door, he surely exchanged ideas with Bossan and Janmot about the motif, because the bronze created by the sculptor Jean-Paul Francheschi is a very meticulous reinterpretation of the drawing we are presenting¹⁰. Moreover, the archives of Notre-Dame du Chêne, kept in the Besançon diocesan archives, contain a reproduction of the drawing¹¹.

Jérôme Bouchet

¹ This was kindly confirmed to us by Professor Yves Chiron, to whom we express our sincere thanks (e-mail dated 21 January 2022).

² Louis Janmot, *Assomption de la Vierge, oil on canvas, 1844, inv. 68.3.1*

³ This church was destroyed in the 1960s to make way for a section of motorway at the entrance to Lyon. The painting in question was therefore sold to the Saint-Etienne museum at the same time.

⁴ Elisabeth Hardouin-Fugier, "Le poème de l'âme" par Janmot : étude iconologique, Lyon, Presses universitaires, 1977.

⁵ Xavier Colard, born in Scy-Maisières (Doubs) on 30 March 1796, died in Ecully (Rhône) on 2 December 1873. Cf. Register of deaths of the commune of Ecully, Archives départementales 69, 4E7163, act n°50 of the register. The notes concerning Notre-Dame du Chêne are kept in the Besançon diocesan archives, ND du Chêne collection, cited in Laurent Ducerf, op. cit. note 8.

⁶ Cf. census register of the commune of Ecully, Archives départementales 69, 6M36, folio 189 recto. It is regrettable that the names of the boarders are not included in this list, allowing for possible additional cross-referencing.

⁷ Cf. Hardouin-Fugier, op. cit. p. 129 et p. 132

⁸ On this subject, see the information recorded in the Mérimée database online at <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/LA00014718>

⁹ About Mgr Mathieu, it is interesting to know that he was born in Paris in 1796 to a family of silk merchants from Lyon who had settled in the capital at the time of the Revolution, having fled the Terror in Lyon.

¹⁰ On this subject see the information recorded in the Palissy database online at <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM25001345>

¹¹ Cf. Le retour de la Conférence, exhibition catalogue, op. cit.

Head of a woman

Pencil on buff paper

Height auteur: 25, 8 cm | Length: 18 cm

Signed and dated, and inscribed lower right :

"Dôme de St François/Ecully/1860"

Provenance : Collection Félix Thiollier (1842-1914), by descent

Bibliography : Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques

Garnier, 2019, reproduit p. 238.

Comparative bibliography : Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires, 1981.

Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, peintre de l'âme*, Frémur éditions, Châteauneuf-sur-Charente, 2020.

We propose to see this study of a woman's head as a portrait of Amélie Soulaacroix (1820-1894), the wife of Frédéric Ozanam (1813-1853). A childhood friend of the artist, catholic liberal, and founder of the Société Saint-Vincent de Paul, Frédéric Ozanam marries Amélie Soulaacroix in 1841. They have only one child, Marie, born in 1845. The date of 1860 and the location of the drawing in Ecully permit to think it was probably drawn from life by the Laportes, common friends of the Ozanams and Janmot, and whose son Laurent Laporte, later lawyer in Paris, married Marie Ozanam in 1866. Janmot's closeness with the Ozanam-Laporte is such that he writes in August 1866 to his friend Brac de la Perrière: "En fait de mariage, un des plus charmants que j'ai vus, est celui de Marie Ozanam avec le jeune Laporte. Là tout est bien, il semble" ("of all the weddings I saw the most charming is that of Marie Ozanam with the young Laporte")¹. He develops by explaining to his childhood friend he chose the couple to hold his son Maurice on the font.

The inscription on the drawing enables us to relate it to the important commission for the decoration of the Saint-François-de-Sales church in Lyon. This church, located in the Ainay borough, Auguste Comte Street, has its origin in a chapel devoted to Madeleine. The creation of a new parish in this borough in the early XIXth century was decided by cardinal Fesch, and permitted the restore this building in the 1830-40'es. Architect Claude-Anthelme Benoît (1796-1876) conceived a cupola and the painter Alexandre Denuelle (1818-1879) is chosen to decorate with foliage on gold.

Janmot is chosen to complete this decoration between 1856 and 1860. As it is the parish of his friends Paul Brac de la Perrière and Aman Chaurand, it is likely that they recommended him with the Fabrique and priest. The artist chose a decoration based on the pastoral works of saint François de Sales illustrated by his attachement to Gospels, archangels, denomination, and with a portrait of the saint. When he had to paint this portrait, only one space left, above the Holy Heart altar. Then he creates a composition with the Holy Heart of Christ, surrounded by Mary and John, and also the Magdeleine (to whom the chapel was originally consecrated) and saint François de Sales. For the youthful face of John, he is strongly inspired by Amélie Ozanam's face and inserts her in the composition in a very similar position. The softness of hatching contrasting with the nervousness of the face line reveals perfectly Janmot's artistic personality.

Jérôme Bouchet

¹ Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2019, lettre n° 161 pp. 203-205.

Christ

Pencil on paper / Crayon noir sur papier blanc

Height: 26 cm | Length: 19 cm

Signed, dated and situated lower center:

Lyon L Janmot / 1856

Provenance : Collection Félix Thiollier (1842-1914), by descent.

Bibliography : Clément Paradis et Hervé de Christen, "Louis Janmot Correspondance artistique (1826-1873)", tome I in *La Revue des lettres modernes*, coll. Lire et voir, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2019, replicate p. 112.

Comparative bibliography: Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires, 1981.

Elisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, peintre de l'âme*, Frémur éditions, Châteauneuf-sur-Charente, 2020.

The sheet here exhibited is a study for the figure of Christ in the *Last Supper* painted in the Saint-Polycarpe church in Lyon by Louis Janmot. Located close to the Terreaux square, on the slope of La Croix-Rousse (a popular borough) this church was formerly the chapel of the Oratorian order convent; built on the hillside, and having been damaged during the Revolution, the church needed a restoration in the early nineteenth century. A first extension of the building was made in the 1830's, then a new program of restoration and improvement started in 1845 under the direction of Alexandre Denuelle (painter and architect) and the supervision of Tony Desjardins (diocesan architect). It is within this context that the Conseil de Fabrique commissions a large mural over the altar in January 1855. At the same time, other friends of Janmot work on this building, such as sculptor Fabisch who made the altar

and pulpit, or Pierre Bossan (who will be later the architect of the Fourvière basilique) who draws the Marian chapel.

Thanks to the important research by Elisabeth Hardouin-Fugier, the *Last Supper* painted between July and October 1856 was prepared by many studies. There has been a drawing of the whole composition, described in 1896, and moreover a cartoon exhibited at the 1859 Salon and lost since 1908. More drawings were in the atelier sale: drawings for each figure, and for their setting. He chose to use some portraits of his friends for the Apostles.

The choice of this subject over the altar in not insignificant, it is rather a frequent one for years earlier, Janmot paints with encaustic another *Last Supper* for the chapel of the Antiquaille hospital in Lyon (1845). More than a simple illustration of the Gospels, it is the moment of the Eucharist institution that the artist chose to represent.

Our drawing testifies of the intense elaboration by the artist, for dated 1856, probably early when the figures are not yet totally defined. Moreover, between our *Christ* and the final painting are some differences: His head has been slightly uprighted and He lost His halo. Our drawing is of special importance for the mural has been covered with white acrylique in the late 1960's to completely disappear in 1992, replaced by a *Christ in glory* of artist Jean-Michel Prost (atelier Cariatide), still visible today.

Jérôme Bouchet

Félix Barrias

1822 | Paris | 1907

A semi nude reclining man

Charcoal and white chalk on blue paper, squared for transfer, the upper right corner made up

Height: 64 cm | Length: 49 cm

Stamp (L.219b) lower left

At first a student of his own father, a miniaturist and porcelain painter, Félix-Joseph Barrias enters in 1838 in the class of Léon Coignet. He first painted portraits, but soon turned to history and religion paintings, and won the Rome prize in 1844 with his painting Cincinnatus receiving the Senate ambassadors, now at the Beaux-Arts de Paris. He then starts a career of official commissions and religious or profane monumental decoration, of which we retain the Saint Louis chapel in the Parisian church Saint Eustache in 1851 and the salon of the grand foyer at the Opera in 1872.

Our drawing is a study for one of the frescoes in the Saint Louis chapel, in the Parisian church of Saint Eustache Saint Louis in Damiette comforting the plague stricken, decoration painted in collaboration with Louis-Nicolas Gosse.

REMERCIEMENTS

Jean-Christophe Baudequin tient à remercier pour leur aide dans la préparation de ce catalogue : Daniele Benati, Jonathan Bober, Jérôme Bouchet, Jean-Denis Frater, Amandine Lachatre, Nicolas Lesur, Cécile Scaillierez, Nicolas Schwed

© Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière

© National Gallery of Art, Washington (notice Lelio Orsi, p. 10)

© Yves Sancey / Région Bourgogne-Franche-Comté,

Inventaire du patrimoine, 2000 (notice Janmot ; apparition de la vierge, p. 27)

© Yves Bresson / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole (notice Janmot, p. 27)

Textes, recherches et documentation

Jean-Christophe Baudequin, Jérôme Bouchet

Conception graphique et mise en page : **Slumberland**

Photographies : Didier Loire

Traduction des notices en anglais : Jean-Christophe Baudequin, Jérôme Bouchet

Impression : Passion Graphic

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en mars 2023

