

Ministère de la Culture et
de la Francophonie

Réunion des musées nationaux

LILLE, CHEFS- D'OEUVRE D'UN GRAND MUSÉE EUROPÉEN

31 mars - 3 juillet 1995

Galleries nationales du Grand Palais
Entrée Clemenceau, Place Clemenceau, 75008 Paris
Tél : (1) 44 13 17 17

SOMMAIRE

| | |
|--|-------|
| RENSEIGNEMENTS PRATIQUES | P. 3 |
| COMMUNIQUÉ DE PRESSE | P. 4 |
| EXTRAIT D'UN TEXTE DE MARC FUMAROLI : <i>UN DISCIPLE DE DAVID : JEAN-BAPTISTE WICAR (1762-1834)</i> | P.6 |
| LILLE, UN NOUVEAU MUSÉE POUR LE XXIÈME SIÈCLE | P. 9 |
| QUELQUES NOTICES DU CATALOGUE | |
| - <i>Descente de croix</i> , Peter Paul Rubens | P. 11 |
| - <i>Les Apprêts d'un déjeuner</i> , dit aussi <i>Le Gobelet d'argent</i> , Jean-Baptiste-Siméon Chardin | P. 14 |
| - <i>La lettre ou Les jeunes</i> , Francisco de Goya y Lucientes | P. 16 |
| - <i>Sainte Famille dans un paysage avec saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joachim</i> , Raphaël | P. 17 |
| - <i>Trois études d'un homme nu</i> , Pontormo | P. 18 |
| - <i>Vanité</i> , Jan Sanders Van Hemessen | P. 19 |
| LISTE DES OEUVRES | |
| - Œuvres présentées à New York (1992-1993) | P. 20 |
| - Section "Nouveau regard" | P. 28 |
| LISTE DES PHOTOGRAPHIES DISPONIBLES POUR LA PRESSE | P. 32 |
| PROGRAMME AUDIOVISUEL | P. 36 |

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Horaires : ouvert tous les jours, sauf le mardi, de 10h à 20h (fermeture des caisses à 19h15), le mercredi de 10h à 22h (fermeture des caisses à 21h15).

Prix d'entrée : 42F, tarif réduit et lundi : 29F
Billet jumelé avec l'exposition *Zoran Music* : 63F, tarif réduit et lundi : 43F

Renseignements Minitel : 11 Galeries nationales

Visites de groupes et visites-conférences : groupes limités à 25 personnes sur réservation, uniquement par écrit : service de l'accueil du public, Galeries nationales du Grand Palais, avenue du Général Eisenhower, 75008 Paris

Renseignements groupes : tél (1) 44 13 17 10

Commissariat :

Arnauld Brejon de Lavergnée, conservateur général chargé du musée des Beaux-Arts de Lille, assisté par Annie Scottez de Wambrechies, Marie-Hélène Lavallée et Barbara Brejon de Lavergnée

L'exposition a d'abord été présentée au Metropolitan Museum of Art de New York avec pour commissaires deux conservateurs de ce musée : Walter Liedtke (département des Peintures) et William M. Griswold (cabinet des Dessins)

Scénographie : Vincen Cornu et Benoît Crépet

Publications : Catalogue : *Lille, chefs-d'œuvre d'un grand musée européen*, 338 pages, 127 illustrations couleur, 78 illustrations N/B, 300F, édition RMN
Petit Journal, 16 pages, 15F, édition RMN

Cassette-vidéo : *Goya, la lettre, la flèche et le balai*. Film de 30 minutes d'Alain Jaubert dans la série "Palettes". 140F.

Métro : Champs-Élysées Clemenceau

Contacts :

Réunion des musées nationaux
Alain Madeleine-Perdrillat, communication
Florence Le Moing et Annick Duboscq, presse
Tél : (1) 40 13 48 49

COMMUNIQUÉ

Organisée par la Réunion des musées nationaux et la Ville de Lille/palais des Beaux-Arts de Lille, l'exposition présente un ensemble représentatif des collections de peintures et de dessins du musée, pour les XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles.

Jusqu'en 1667, date de la conquête française, Lille figure parmi les villes les plus prospères des Pays-Bas espagnols catholiques. La Contre-Réforme y joue un rôle décisif, dont témoigne l'activité artistique de l'époque. Les principales églises lilloises sont ornées par les plus grands peintres flamands, Rubens par exemple, qui exécute vers 1616-1617 la célèbre *Descente de Croix* pour la chapelle du couvent des Capucins de la ville.

Après les événements de la Révolution française, en particulier la confiscation des biens du clergé, le Consulat décide par l'arrêté du 14 fructidor an IX (1er septembre 1801) la création du musée de Lille. Les nombreuses œuvres saisies dans les édifices religieux de Lille pendant la période révolutionnaire y prennent place, rejointes alors par les envois de l'Etat. *L'extase de Marie-Madeleine* de Rubens, provenant de l'église des Récollets de Gand, complète le fonds nordique du musée, tandis que *L'Adoration des Mages* de Georges Lallemant et *La Nativité* de Philippe de Champaigne enrichissent le fonds français.

La période la plus faste de l'histoire du musée commence dans les années 1830. En 1834, le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), qui avait été l'élève de David, lègue à sa ville natale son admirable collection de dessins, italiens pour la plupart, où se trouvent notamment une rare série de feuilles de Raphaël et des pages de Fra Bartolommeo, Pontormo, Guido Reni, Vasari... Avec ce legs, le cabinet de dessins de Lille devient l'un des plus importants de France. En 1838, c'est l'État qui achète, pour le musée, la *Médée* de Delacroix, qui venait d'être présentée au Salon cette année-là (le musée acquerra une esquisse à l'huile pour cette œuvre en 1864, lors de la vente du fonds d'atelier de l'artiste).

Nommé conservateur du musée en 1841, Édouard Reynart va contribuer très activement à son développement durant près de quarante ans (il meurt en 1879). Il renforce la spécificité du musée dans le domaine de la peinture flamande et hollandaise en procédant à l'acquisition d'œuvres comme *L'Allégorie des vanités du monde* de Pieter Boel et en suscitant les libéralités de deux donateurs, Alexandre Leleux, propriétaire de *L'Écho du Nord*, qui offre notamment au musée un *Bouquet de fleurs* de Roelant Savery, et Antoine Basseur, un marchand d'art installé à Cologne, qui pour sa part donne au musée *Le fumeur* de Pieter Codde et lui lègue des fonds qui permettront l'acquisition d'œuvres importantes (comme *L'enlèvement d'Europe* de Jordaens).

Édouard Reynart ne néglige pas pour autant l'école française et achète, en 1863, le fameux *Bélisaire demandant l'aumône* de David, qui est un véritable manifeste du néo-classicisme français. C'est enfin à l'initiative de Reynart que deux chefs-d'œuvre de Goya, *Les jeunes* et *Les vieilles*, entrent au musée en 1874, - acquisition particulièrement remarquable quand on sait la relative pauvreté des collections de peintures espagnoles conservées en France.

En outre, le musée a su s'enrichir, tout au long du XIXème siècle, d'œuvres capitales de la peinture française ; ainsi, au Salon de 1849, il acquiert directement

l'Après-dîner à Ornans de Courbet ; *Le Sommeil* de Puvis de Chavannes, présenté au Salon de 1867, est acquis en 1888 avec la participation de l'Etat.

La construction de l'actuel Palais des Beaux-Arts s'achève en 1892 et couronne cette période faste. Malgré des conditions économiques moins favorables, le musée des Beaux-Arts de Lille continue depuis lors à s'enrichir en maintenant un haut niveau de qualité. Dans les années 1970, une superbe nature morte de Van der Ast et deux portraits peints par Boilly entrent dans les collections. Plus récemment, en 1990, le musée achète le remarquable *Gobelet d'argent* de Chardin ; ce dernier achat a pu se faire grâce à l'apport d'une souscription publique.

En 1991, le musée de Lille a fermé ses portes pour que puissent commencer les très importants travaux de rénovation rendus nécessaires par le vieillissement du bâtiment et de ses équipements. Il a été décidé alors de profiter de cette fermeture pour mieux faire connaître, tant à l'étranger qu'en France, les collections qu'il abrite.

Des choix significatifs d'oeuvres du musée ont ainsi été présentés à Tokyo, à Londres, à Courtrai et à New York, au Metropolitan Museum of Art. Et c'est cette dernière exposition, qui regroupait, d'octobre 1992 à janvier 1993, 88 oeuvres (peintures et dessins), que les Galeries nationales du Grand Palais accueillent aujourd'hui, en y ajoutant une trentaine d'oeuvres qui sont soit des acquisitions récentes (comme l'admirable *Vanité* de Van Hemessen, également achetée grâce à l'apport d'une souscription publique), soit des peintures ou des sculptures récemment restaurées.

La réouverture du musée des Beaux-Arts de Lille est prévue en juin 1996.

UN DISCIPLE DE DAVID : JEAN-BAPTISTE WICAR (1762-1834)

Né à Lille en 1762, fils d'un pauvre menuisier de cette ville, Wicar a bénéficié de l'antenne lilloise des académies d'Ancien Régime à la fois pour son éducation et pour son ascension sociale. Grâce à la protection d'un noble échevin lillois, le jeune Wicar peut en effet suivre les cours publics de l'école de dessin. Il échappe ainsi à un destin d'atelier et d'artisanat. Lauréat du concours d'académie lilloise, il obtient la bourse d'études et part pour Paris. En 1781, il entre dans l'atelier de David, qui, selon l'expression de David lui-même, était "la véritable académie". Cette académie, aux yeux du maître, et donc de ses élèves, était supérieure à l'Académie royale, car on y cultivait, sans compromis et sans concession, la doctrine du Beau idéal. 1781 : c'est l'année où le Maître, rentré d'Italie où il a eu la pleine révélation du grand goût néo-antique, peint dans son atelier de la place de Grève un *Bélisaire*. Il l'expose avec un vif succès au Salon. La même année, manifestant la curiosité et la flexibilité de son goût personnel, il fait un court voyage à Lille pour étudier Rubens et les maîtres flamands dans la collection d'un échevin lillois, Charles Lenglard, le premier protecteur de Wicar. Celui-ci commence à envoyer au Salon annuel de Lille dessins et tableaux qui figurent dans les livrets imprimés avec la fière mention "élève de Monsieur David, peintre du Roi".

En 1784, David repart pour Rome, et Wicar obtient de l'accompagner. Sans passer par le concours officiel, sans avoir obtenu la pension des Prix de Rome pour le palais Mancini (siège alors de l'Académie de France à Rome), la faveur de David lui tient lieu de tous ces privilèges. David est venu à Rome chercher l'inspiration du grand tableau d'histoire que lui a commandé le comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du Roi : *Le Serment des Horaces*. Sur les pas de David, Wicar découvre alors Rome et l'extraordinaire effervescence artistique qui y règne. La Ville éternelle est plus que jamais la capitale européenne des arts, le théâtre d'une nouvelle Renaissance. Ce "retour à l'antique" passionne toute l'Europe cultivée. A Rome, la Société des *dilettanti*, et les Allemands fidèles à Winckelmann et à Mengs (Goethe fait le voyage d'Italie en 1787), partagent la même ferveur. Les Italiens, archéologues, antiquaires, artistes, initiateurs des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, ont créé les conditions favorables à cette fièvre générale. Quel extraordinaire contraste entre Paris et Rome ! A Paris, tout alors est devenu politique. A Rome, tout maintenant est esthétique. Deux exaltations abstraites, apparemment contradictoires. A Paris on rêve d'une cité vertueuse, Sparte ou Rome. A Rome, on rêve d'un Beau idéal retrouvé selon le canon de Phidias et de Raphaël. David a senti qu'il pouvait faire coïncider les deux rêves. Déjà son *Bélisaire*, hommage au "grand goût" romain de Poussin et de Le Sueur, est aussi chargé du pathos vertueux et civique prôné par Diderot. *Le Serment des Horaces*, qu'il peint dans la fièvre et la réclusion à Rome, entouré d'une intense curiosité, est une allégorie héroïque du Contrat social selon Rousseau. La régénération de l'art par le retour à l'antique travaille dans ce tableau-manifeste à la régénération politique et morale de la cité par le Contrat. Le "sublime" formel de ce tableau convoque ses spectateurs à une citoyenneté républicaine et à ses émotions de sublime vertu. Les trois Horaces de David, dans leur éloquence muette, s'écrient déjà : "La liberté ou la mort". Ils feront un triomphe véritablement prophétique au Salon de 1786.

Wicar ébloui embrasse à la fois l'esthétique nouvelle et la philosophie politique à laquelle David l'a rattaché. Il a un vrai talent de dessinateur et surtout de portraitiste. Mais il veut être d'abord un épigone de la peinture d'histoire selon David. A son retour à Paris, il peint un docile *Jugement de Salomon* qu'il envoie au Salon de Lille en 1786. Le directeur de l'académie de province, Louis Watteau, peintre de genre galant dans la tradition familiale, fait courir le bruit, pour discréditer l'auteur de ce médiocre tableau, qu'il est de David, et non de Wicar. Wicar en retire pour cette académie de province la même exécration que David pour celle de Paris. En 1787, il repart pour l'Italie. Il y restera, hôte le plus souvent du palais Mancini, jusqu'en 1793 : il dessine les tableaux, statues et objets d'art des Offices de Florence. Le premier volume du recueil, somptueusement édité et gravé, paraît en 1789. C'est un autre manifeste de la nouvelle école et du "grand genre" retrouvé. Quatremère de Quincy écrit une recension enthousiaste. Wicar est célèbre. Membre éminent du parti davidien, il passe aussi, et à juste titre, pour l'expert français par excellence de l'art italien.

En 1793, Wicar rentre soudain à Paris. Son maître David, député à la Convention, est devenu le dictateur des arts et le peintre officiel du jacobinisme. Sur son intervention, Wicar est nommé conservateur du Muséum, il est logé au Louvre. Il devient aussi le secrétaire de la Commission temporaire des arts, qui a hérité des attributions de la surintendance des Bâtiments du Roi. Il entre dans la Société républicaine des arts, qui est une sorte de "soviet" d'artistes jacobins. Il s'y montre un délateur et un épurateur acharné des confrères qui ne respectent pas la ligne officielle davidienne, esthétique et politique. En avril 1794, l'impitoyable inquisiteur cite à comparaître le célèbre Boilly, coupable d'être un "peintre de genre" humoriste et libertin, et qu'il accuse de persévérer dans l'erreur, même sous la Convention montagnarde. Boilly ne se laisse pas déconcerter. Il invite ses juges à venir visiter son atelier. Ils n'y trouveront que des oeuvres célébrant les héros et les grandes actions de la Révolution. Parmi ces oeuvres, un tableau allégorique relevant du "grand genre" : le *Triomphe de Marat*, exécuté dans la plus grande hâte pour la circonstance. Cette présence d'esprit sauva la tête de Boilly et commença à déconsidérer Wicar.

Au titre de conservateur du Muséum et de membre de la Commission des arts, Wicar met par ailleurs en pratique la science de connaisseur qu'il a acquise en Italie : il participe à l'expertise des oeuvres d'art du château de Versailles (qui contenait alors la plus somptueuse collection de chefs-d'oeuvre de l'art européen), des églises de Paris, ou déposées dans le couvent des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir. Il écrème ces trésors pour enrichir le dépôt du Muséum. Mais la chute de Robespierre, celle de David et le bref emprisonnement de son maître mettent vraiment Wicar en difficulté. Il se tire d'affaire en regagnant l'Italie, où ses talents d'expert vont trouver un nouvel et plus vaste emploi : il assiste la commission de savants chargée par le Directoire de sélectionner les oeuvres d'art saisies, au titre d'indemnités de guerre, par Bonaparte et les armées républicaines. Il continue donc toujours, mais de loin et à plus grande échelle cette fois, à enrichir le dépôt du Muséum. Il s'y emploie avec un zèle infatigable, choisissant ce qu'il y a de plus rare et de plus précieux dans les collections privées ou princières, dans les églises, dans les bibliothèques. Ses prélèvements prennent des proportions stupéfiantes à Venise, et surtout à Rome, quand la papauté, conformément au traité de Tolentino, doit livrer un énorme tribut d'oeuvres d'art à Bonaparte. Sous le Consulat, puis sous l'Empire, Wicar devint l'artiste favori de la toute-puissante ambassade de France à Rome : il est chargé du tableau officiel

célébrant la signature du concordat entre Pie VII et la France (aujourd'hui cette toile d'histoire se trouve dans la villa pontificale de Castel-Gandolfo). Il est élu, étrange renversement de fortune, membre de la vénérable Académie romaine de Saint-Luc (29 septembre 1805), dont son ami Canova, un siècle après Simon Vouet, va devenir "prince" (2 janvier 1811). Il devient lui-même, par un raffinement d'ironie, directeur de l'Académie de Naples sous le règne éphémère de Joseph Bonaparte. Au sommet de sa réussite de *self-made man*, le Chevalier Wicar peint l'autoportrait qui figure dans ce catalogue. Sa vanité assez théâtrale d'artiste "arrivé" ne prend même pas la peine de voiler sa détermination cynique de *survivor*.

La chute de l'Empire n'affaiblit pas sérieusement sa position. Il a le front de signer, en 1814, l'appel des académiciens de Saint-Luc aux souverains alliés pour qu'ils exigent de la France la restitution des oeuvres d'art prises en Italie ! L'extrême mansuétude du gouvernement pontifical offre un exil doré aux membres de la famille Bonaparte : Wicar devient leur peintre attitré. L'ancien Montagnard peint même, sur commande de Lucien Bonaparte, un grand portrait du pape Pie VII. Jusqu'à sa mort en 1834, il vit paisiblement à Rome, dessinant de beaux portraits, tirant parti de sa science d'expert pour faire le commerce des dessins, des tableaux, des objets d'art. Il parachève sa troisième collection personnelle (la première avait été volée à Florence en 1800, et la seconde vendue au grand marchand londonien Samuel Woodburn en 1823). Par testament, il légua à la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille cette troisième collection : plus de huit cents dessins de maîtres italiens et des sculptures, parmi lesquelles la fameuse *Tête de femme* en cire qu'on attribuait alors à Raphaël et l'admirable bas-relief de Donatello, *Le Festin d'Hérode*. Les fabuleux dessins de Raphaël qui figurent dans cet ouvrage donnent la plus haute idée du goût de Wicar et de ses exigences de collectionneur. Lille fut éblouie à juste titre par ce trésor inespéré qui venait soudain enrichir son musée. De surcroît, sur son capital, Wicar créait une "oeuvre pie" : deux bourses de séjour à Rome pour des artistes lillois. Ces deux bourses, attribuées à partir de 1861 (Carolus Duran fut l'un des deux premiers bénéficiaires), firent de Lille, honorée par le legs Wicar, un des bastions de la tradition davidienne au XIXème siècle en France. Pour former les futurs boursiers, la Société des sciences renoue en effet avec la tradition, interrompue depuis la Révolution, d'enseignement public de la peinture et du dessin à Lille. Et c'est naturellement à un autre élève de David, François Souchon, qu'elle s'adressa.

Marc Fumaroli
Extrait du texte *Naissance du musée moderne*,
dans le catalogue de l'exposition.

LILLE, UN NOUVEAU MUSÉE POUR LE XXI^{ème} SIÈCLE

Le Palais des Beaux-Arts de Lille, l'un des plus importants musées de France, a été construit par deux architectes parisiens, Bérard et Delmas, en 1889-1892; il s'agit du plus grand musée construit en France avant 1914. Le Palais des Beaux-Arts a fermé ses portes en mai 1991, un an après le concours d'architecture à l'issue duquel les travaux de rénovation et d'extension ont été confiés aux architectes Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart. Ces travaux, qui ont débuté en août 1992, devraient s'achever en 1996... Deux raisons majeures motivaient cette vaste opération réalisée dans le cadre d'une convention entre l'Etat, la Ville, la Région Nord-Pas-de-Calais et le Département du Nord : la vétusté des lieux, en particulier de l'accueil et de la muséographie, au regard de la qualité exceptionnelle des collections, ainsi que le dépôt par le Ministère de la Culture (Direction du Patrimoine) de seize des maquettes de plans en relief conservées à l'Hôtel des Invalides à Paris. Le contrat passé avec les architectes était simple : ouvrir le musée sur la ville, le rendre accueillant, l'agrandir de façon conséquente pour l'adapter à toutes les fonctions d'un grand musée moderne, enfin mettre en valeur les prestigieuses collections lilloises par une présentation digne d'elles. L'accueil signifiait la création d'une librairie d'art et d'une boutique, l'installation d'un café-restaurant, l'organisation de zones de repos, et plus généralement le développement de l'information : autant d'atouts qui rendront ce lieu plus familier aux visiteurs. Quant à l'agrandissement du musée, il était vital pour installer des salles d'exposition temporaire, ainsi que pour redéployer des collections reléguées dans les réserves au début de la dernière guerre.

Coût total des travaux : 220 MF H.T.

. Financement de la première tranche : 167 MF H.T.

| | | |
|---------------|------|----|
| Etat : | 67,5 | MF |
| Ville : | 52,8 | MF |
| Région : | 30 | MF |
| Département : | 16,7 | MF |

. Financement de la seconde tranche : convention en cours

Restauration des oeuvres d'art : 12 MF H.T.

LE PROJET ARCHITECTURAL

Ibos et Vitart ont gagné le concours en mai 1990 essentiellement sur une idée, l'ouverture du musée sur le jardin grâce à la destruction de deux "verrues" greffées sur les côtés du mur sud du palais ; au nord, le gigantesque escalier 1930, dont on voit clairement, depuis sa destruction, qu'il mangeait une bonne partie de l'espace de l'atrium ; au sud, un bâtiment assez banal qui masquait la façade arrière du palais et qui abritait logements et secrétariats.

Cette restructuration comporte deux aspects : la réhabilitation du bâtiment ancien et la création de nouveaux espaces sous le jardin. La surface du musée passe ainsi de 17.000 m² à 22.000 m². Le bâtiment ancien retrouve ses beaux volumes d'antan : la galerie d'accueil, située au rez-de-chaussée, côté place de la Préfecture, a perdu ses multiples cloisons ; un des pavillons du premier étage (qui abritait la collection de peintures modernes) a retrouvé son superbe volume original.

De part et d'autre de l'atrium sont installés, à gauche, la librairie d'art et la boutique, à droite, le "musée de l'oeuvre". De nombreux documents et objets d'art méritent en effet d'être réunis pour évoquer l'histoire même du musée de Lille depuis sa création en 1801. Dans les deux galeries qui bordent le boulevard de la Liberté et la rue Gauthier-de-Châtillon seront présentées les faïences et les céramiques, ainsi que la collection de sculptures, de Houdon à Bourdelle. Enfin, la galerie qui s'ouvre sur la place de la République est dévolue à l'accueil, tandis que l'archéologie du Bassin méditerranéen occupe celle qui donne sur le jardin. La peinture se déploie à l'étage avec deux grands circuits : la peinture flamande et hollandaise et la peinture française. Dans les petites galeries qui jouxtent l'atrium prennent place les tableaux hollandais, les tableaux italiens et espagnols et deux grandes toiles de Derain.

Le sous-sol abritera désormais deux grands départements : les maquettes des plans en relief sous l'atrium, ainsi que le département du Moyen Age et de la Renaissance, qui regroupera, sur 1300 m², les oeuvres du XIe au milieu du XVIe siècle selon un parcours chronologique et par aires de production, en offrant également un lieu de repos et de documentation.

C'est la création de nouveaux espaces sous le jardin qui donne à ce projet de rénovation sa véritable dimension. Creusée à 11 m de profondeur, la nouvelle salle d'exposition temporaire de 720 m² a été couverte par une dalle de verre. Un bâtiment-lame, long de 70 m, haut de 22 m et large de 7 m, disposé en fond de perspective, contient les différents services, dont le café-restaurant au rez-de-chaussée et le cabinet des dessins au troisième étage. "Il s'agit d'une mince lame constituée d'une succession de plans verticaux qui se lisent, depuis le jardin, en superposition. Le premier est un plan de verre clair dont la trame de points miroirs renvoie l'image impressionniste du palais ; en retrait et au même aplomb, un mur cimaise reçoit, sur fond or, des tableaux qui seront perceptibles en pointillés au travers de la trame-miroir", explique Jean-Marc Ibos.

Un mot sur la circulation : l'atrium redevient le coeur du musée et reste en accès libre. Pour aller voir les peintures à l'étage, le visiteur emprunte un des deux escaliers situés côté place de la République, tandis que deux escaliers à gauche et à droite de l'atrium conduisent au sous-sol. L'accès au café-restaurant, au jardin et aux galeries du rez-de-chaussée se fait enfin par la galerie de l'aile sud. Le plan du musée retrouve donc sa grande limpidité d'origine.

Contacts presse

Direction des musées de France : Robert Fohr 40 15 36 00

Musée des Beaux-Arts de Lille : Elisabeth de Jonckheere (16) 20 49 50 93

EXTRAITS DE NOTICES DU CATALOGUE

PETER PAUL RUBENS

Flamand

Siegen, 1577- Anvers, 1640

N° 1 - *Descente de Croix*

Huile sur toile

425 x 295 cm

Cette monumentale *Descente de Croix* de Rubens fut peinte en 1616-1617 pour la chapelle du couvent des Capucins de Lille. Le nettoyage et la restauration de 1991 ont révélé que ce retable est en grande partie de la main de Rubens et que l'oeuvre est en bon état de conservation. Ces données, l'appréciation des innovations dans la composition, la qualité d'exécution et la profondeur de sentiment dont témoigne cette *Descente de Croix* autorisent à la classer peut-être au tout premier rang des peintures de Rubens conservées en France.

C'est aussi l'une des plus remarquables interprétations de ce sujet au XVII^{ème} siècle, que seule la célèbre *Descente de Croix* de Rubens de 1611-1612 de la cathédrale d'Anvers peut surpasser. La toile du musée de Lille semble inaugurer une série de quatre ou cinq grands formats sur le thème de la *Descente (ou Déposition) de Croix* réalisés par Rubens et son atelier entre 1616 et 1620 environ, qui tous s'écartent de la figure sublimée du Christ et des rythmes gracieux du tableau d'Anvers ; ils présentent au contraire des figures de Christ plus émouvantes, et le pathos est plus accentué aussi bien chez les principaux protagonistes que dans les structures les plus anguleuses de la composition. Ces caractéristiques peuvent, jusqu'à un certain point, être considérées comme un renouvellement de la sensibilité excessive propre au gothique tardif, dont Rubens était familier par le biais des retables flamands et allemands, des *Andachtsbilder* sculptés et des gravures ; c'est essentiellement dans les sujets qui traitent de la Passion du Christ que l'héritage nordique de Rubens influence son interprétation des thèmes religieux. Les liens étroits qui unirent Rubens aux ordres religieux de la Contre-Réforme tels les Jésuites, les Franciscains, les Capucins et les Récollets l'orientèrent dans cette voie après 1615.

La *Descente de Croix* antérieure de Rubens lui fut commandée par la corporation des arquebusiers (*Kolveniers*) en septembre 1611, pour l'autel de la cathédrale d'Anvers. On exonéra neuf riches citoyens de "divers devoirs civiques onéreux" en échange de donations substantielles destinées à financer ce projet. Le fait que Rubens travaillait pour des marchands et des membres du gouvernement très importants, parmi lesquels son grand mécène Nicolas Rockox, n'est pas étranger au choix stylistique du tableau d'Anvers. La *Descente de Croix* de 1611-1612 a toujours été considérée comme la première oeuvre majeure de Rubens qui rompt avec le style antérieur baroque de la *Capture de Samson* de 1609 (Londres, National Gallery) et de l'*Erection de la Croix* de 1610-1611 (peinte pour l'église de Sint Walburga d'Anvers, mais aujourd'hui à la cathédrale) au profit de la manière classicisante qui fut celle du peintre entre 1612 et 1615.

Les références à l'art antique (la silhouette du Christ dans la *Descente de Croix* d'Anvers est reprise du groupe hellénistique du *Laocoon*, mais inversée), les groupes de personnages rappelant les reliefs, agencés avec un goût pour les contours gracieux et les équilibres subtils, et les types transcendés du Christ musculeux et de saint Jean plaisaient au cercle raffiné que fréquentait Rubens à Anvers durant ces années 1610-1615. L'émotion retenue de la *Descente de Croix* d'Anvers et l'orgueil intellectuel implicite au thème du "portement du Christ", repris sur les panneaux intérieurs et extérieurs du triptyque (les côtés du retable furent finalement livrés au printemps 1614), sont totalement en accord avec le goût des protecteurs de Rubens et dans l'esprit de ses peintures contemporaines sur des sujets mythologiques romains.

Un dessin antérieur sur le même thème, conservé au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, donne une indication sur les caractéristiques classicisantes que Rubens introduisit dans la *Descente de Croix* d'Anvers de 1611-1612. La composition, qui date probablement de 1600-1602, alors que Rubens se trouvait à Rome, associe à une structure complexe - inspirée de la peinture murale sur ce sujet (1541) que Daniel de Volterra avait peinte pour l'église romaine de la Trinité des Monts des attitudes significatives et une force dramatique qui rappellent les peintures contemporaines du Caravage. L'expressivité du dessin était plus accentuée dans les

premières oeuvres d'Anvers comme *L'Erection de la Croix*, et plus atténuée dans la *Descente de croix*, comme si Rubens, dans le second tableau, retrouvait les sources de la peinture de Daniel de Volterra chez Michel-Ange.

Ces précédents à la *Descente de Croix* d'Anvers entretiennent des rapports directs avec le retable de Lille et les tableaux ultérieurs de Rubens sur ce sujet, dans la mesure où quelques-unes des caractéristiques stylistiques romaines antérieures furent revivifiées dans les toiles sur la Passion des années 1615-1620, simultanément aux traits gothiques déjà mentionnés. La *Descente de Croix* de Lille et les toiles plus tardives présentent un espace peu profond déjà apparent dans le retable d'Anvers, mais elles reprennent la composition faite d'éléments disjoints, de torsos penchés et de membres épars qui, en dernière analyse, trouvent leur origine chez Daniel de Volterra. De la même façon, dans la peinture que nous étudions ici, les mains et les visages par exemple la main gauche ensanglantée, abandonnée dans celle d'un jeune homme vigoureux ; la main droite déchirée que Marie-Madeleine presse contre son visage, ainsi que la juxtaposition tragique des visages du Christ et de la Vierge, rappellent des motifs du Caravage, dont la *Mise au tombeau* du Vatican est paraphrasée dans le panneau peint par Rubens (vers 1613-1615?) qui se trouve à Ottawa et qui a conduit au *modello* plus poignant de la *Mise au tombeau* de la collection Seilern (Londres, Courtauld Institute Galleries).

Rubens est parvenu à la composition de Lille en inversant les figures du Christ, de saint Jean et des deux personnages situés en haut de la *Descente de Croix* d'Anvers, puis en modifiant les postures du Christ et de saint Jean afin d'accentuer le poids mort du corps du Sauveur. Les trois femmes en bas à gauche dans la version d'Anvers - la Vierge, Marie-Cléophas et Marie-Madeleine - sont restées à gauche sur la toile de Lille, le peintre ayant ajouté une vieille femme dont le geste tragique est digne d'une figure d'opéra et qui rappelle la vieille bergère peinte par Rubens dans *l'Adoration* de 1608, qui se trouve à Fermo. L'homme debout sur l'échelle à droite, dans le tableau d'Anvers, se transforme en Nicodème dans celui de Lille (ce dernier est à gauche dans le tableau d'Anvers) ; il se retourne sur l'échelle, abandonnant ainsi sa posture précédente inefficace - inspirée d'un des fils de Laocoon et fait descendre le corps du Christ jusqu'au linceul. Rubens avait exploré ces modifications formelles dans une esquisse à l'huile également conservée à Lille, dont l'unique objet était de tester la nouvelle composition.

Ce "renversement des motifs" par Rubens est étudié par Bialostocki dans les quelques pages - inhabituellement confuses - qu'il a consacrées aux *Descente de Croix* d'Anvers et de Lille. Son analyse est presque uniquement stylistique et, de ce point de vue aussi, il échoue en se hasardant à considérer un dessin de Rubens conservé à Rennes comme une composition intermédiaire. Julius Held décrit pertinemment la silhouette "étirée et élégamment disposée" du Christ dans le dessin de Rennes comme "une *prima idea* plausible" de la *Descente du Croix* d'Anvers, et souligne qu'elle n'a "rien de commun avec le réalisme austère du Christ" du tableau de Lille.

Cette distinction n'est pas seulement intéressante pour la datation du dessin de Rennes mais aussi pour la compréhension de ce qui, en termes d'expressivité, sépare le tableau de Lille du retable d'Anvers. Dans la composition la plus ancienne, le corps du Christ est idéalisé, suspendu comme un ostensor et encadré par des personnages regroupés à proximité, dans l'esprit des influences classiques déjà citées (qui n'étaient pour Rubens que les moyens d'atteindre un but), mais il faut noter aussi, et surtout, que la forme physique du Christ représente le *Corpus Christi*, c'est-à-dire l'Eucharistie. Ayant noté cela, Bialostocki remarque le rôle comparativement peu important de la Vierge dans la *Descente de Croix* d'Anvers, l'attitude réceptive de Marie-Madeleine et le geste de saint Jean qui "ne soutient pas tant qu'il reçoit le corps du Christ". Toutefois, ce même universitaire ne considère pas ces attitudes comme très différentes de celles du tableau peint pour le couvent des Capucins de Lille et conclut sur cette remarque : "La toile de Lille achève un certain type de recherche".

La *Descente de Croix* de Lille est au contraire la première d'une série d'interprétations, par Rubens, de ce sujet comme événement réaliste : la descente d'un cadavre d'une croix. La scène est débarrassée de sa dimension rituelle, l'accent s'est déplacé vers la souffrance du Christ et le chagrin de sa mère et de ses amis. La raison essentielle de l'inversion des figures centrales par rapport à la composition d'Anvers est d'amener le Christ à proximité de la Vierge et d'évoquer ainsi la Lamentation, épisode qui suit immédiatement la Descente de Croix. Rubens a peint plusieurs versions impressionnantes sur le thème de la Lamentation entre 1612 et 1617 environ. Celle qui se trouve au Liechtenstein montre combien la proximité des visages de la Vierge et du Christ dans ce tableau-ci renvoie à cette rencontre tragique qui succède à la Déposition du corps du Christ.

On retrouve le symbolisme eucharistique dans toutes les *Descente de Croix* de Rubens. Dans la peinture de Lille, le geste avec lequel Marie-Madeleine embrasse le bras du Sauveur et presse ses lèvres contre la trainée de sang renvoie à la rédemption des pécheurs par le sacrement de la communion. On peut certainement trouver une signification semblable dans la juxtaposition

du visage de saint Jean et du flanc transpercé du Christ. Toutefois, la doctrine de la Contre-Réforme est transmise ici avec une émotion plus viscérale que dans la version d'Anvers. Les clous ensanglantés et la couronne d'épines mis plus en évidence témoignent de la même accentuation.

Peu avant ou peu après l'achèvement de la peinture de Lille (au printemps 1617 ?), Rubens expérimenta une nouvelle inversion des personnages principaux dans un dessin (datant d'environ 1617-1618) qui se trouvait autrefois dans la collection Wrangham. La posture du Christ y est modifiée jusqu'à devenir presque verticale, comme dans *la Descente de Croix* (1617-1618) de Saint-Pétersbourg qui est, pour une grande part, de l'atelier de Rubens. Dans deux versions apparemment ultérieures, les jambes du Christ sont représentées à la verticale, et pour la première fois le torse est penché vers l'avant et ne s'affaisse pas en arrière. Dans une de ces compositions (que l'on retrouve dans une toile attribuée à l'atelier de Rubens qui se trouve dans l'église Saint-Jean-Baptiste d'Arras, ainsi que dans une autre toile autrefois dans l'église Saint-Nicolas de Kalisz en Pologne), cette posture précaire s'explique par le fait que le bras droit du Christ est toujours maintenu sur l'une des branches de la Croix, et dans l'autre composition (le retable du musée des Beaux-Arts de Valenciennes, attribué à Rubens et à son atelier) au fait que le bras gauche du Christ est encore cloué à la Croix mais sur le point d'être détaché. Ces peintures plus tardives, qui datent d'environ 1618-1620, donnent à la Vierge une position dominante parmi les personnages qui reçoivent - qui attrapent presque - le corps du Christ, mais son rôle est moins important que dans la peinture de Lille. Dans les toiles plus tardives, où l'attention se concentre davantage sur la souffrance physique du Christ, Rubens se révèle un artiste nordique plus que dans les vingt années précédentes.

Walter Liedtke
Conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

Français

(Paris, 1699 - Paris, 1779)

N°23 - *Les Apprêts d'un déjeuner, dit aussi Le Gobelet d'argent*

Huile sur Toile

81x64,5cm

Le *Gobelet d'argent* de Chardin date, selon les spécialistes, du début de la carrière de l'artiste, vers 1730 ; Chardin a donc trente ans environ ; à cette époque il travaille et élabore soigneusement ses compositions. On en a pour preuve la radiographie qui a été exécutée par le Laboratoire des Musées de France ; on constate grâce à ce document, que les repentirs sont importants. Chardin a adopté d'abord une tout autre composition : un chou assez volumineux prend place derrière le couteau, un agrume est situé à gauche du gobelet ; l'artiste abandonnera finalement les légumes, atteignant par là-même à plus de rigueur et de sobriété ; le peintre a réalisé, pour reprendre un terme de Mariette, une "composition" ; on songe, en complétant *Les Apprêts d'un déjeuner*, à cette confidence de Chardin qui nous est rapportée par la même Mariette : "Il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres... Il faut que je les pose à une distance telle que je n'en voie plus les détails. Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter, et avec la plus grande vérité, les masses générales, les tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et les ombres".

Au début de sa carrière, les animaux, le gibier mort et les fruits forment l'essentiel du répertoire du jeune peintre ; si le tableau de Lille échappe à cette catégorie de natures mortes "dans le talent des animaux et des fruits", on y trouve cependant, mis en évidence, un objet que Chardin associe volontiers à des fruits, un gobelet d'argent sur pied. Il existe une anecdote célèbre à son sujet : ce gobelet qui accompagna l'artiste durant toute sa vie lui fut volé en mars 1759 par un "domestique sans condition", François Renaud, qui, ayant trouvé la porte du logement de l'artiste au Louvre ouverte, s'en était emparé puis l'avait revendu à une boutiquière du Pont-Neuf ; le gobelet fut restitué à son propriétaire par la suite. L'artiste a aimé représenter ce "motif" tout au long de sa carrière. Dans l'"Index des titres et des sujets" situé à la fin de *Tout l'oeuvre peint de Chardin* (Paris, 1983), Pierre Rosenberg recense treize tableaux qui comportent cet objet ; sept furent peints par Chardin au début de sa carrière, les six autres à partir de 1750 environ ; certains de ces tableaux portent même le titre de *Gobelet d'argent* ; dans la toile de Lille, l'association du gobelet à une miche de pain et à un plat d'étain contenant les restes d'un jambon est unique.

Une autre version coupée dans le haut et sur les côtés, mais sans variantes notables, fit partie de la collection du couturier Jacques Doucet (1853-1929) puis du Metropolitan Museum de New York ; celui-ci vendit le tableau en 1973 et il se trouve aujourd'hui sur le marché de l'art anglais.

Le *Gobelet d'argent* du musée de Lille s'impose par sa qualité ; le tableau est de grandes dimensions et en bon état de conservation. Les proportions entre les objets et la niche sont habilement étudiées ; aucun détail anecdotique ne vient s'opposer à l'aspect monumental recherché par l'artiste ; le couteau, projeté presque violemment vers le spectateur, vient contredire les rigoureuses verticales de la bouteille, du gobelet ou du chambranle de la niche ; la profondeur est subtilement traduite par les deux margelles et par l'étalement des objets dans l'espace ; des détails délicieux retiennent l'attention, comme les petites miettes posées négligemment sur le rebord, le reflet appuyé de la cuillère ou le vin que l'on entr'aperçoit dans le gobelet. Le tableau est austère et rigoureux, intellectuel et sensuel à la fois ; intellectuel, car l'oeuvre est difficile, silencieuse, quasi abstraite, et sensuel car nous prenons un grand plaisir à en admirer l'exécution, la matière grumeleuse, riche et épaisse, la lumière quasi rembranesque sur les deux rebords et le chambranle, les recherches de monochromie, le fond brun, chaud et riche en nuances et les subtilités de coloris. Le pinceau se concentre en quelques gradations de tons affranchis de la sujétion du clair-obscur, riches de valeurs locales accordées par la lumière en une sombre harmonie.

L'acquisition du *Gobelet d'argent* a été une grande affaire pour le musée de Lille. Rarement un musée de province français a pu acquérir une oeuvre si coûteuse. Cet achat fut décidé par nous-même en fonction de deux critères : la qualité de l'oeuvre et le souhait de renforcer les collections du XVIIIème siècle. Chardin en outre, est chez lui au musée de Lille et il en était curieusement absent ; les deux tableaux attribués à Chardin dans le catalogue Lenglard de 1893 ne lui reviennent pas (*le Singe savant* est une copie et le *Portrait de femme* est une

oeuvre anonyme du XVIIIème siècle). Chardin ne s'est-il pas inspiré à plusieurs reprises de Pieter Boel, grand peintre flamand représenté à Lille par un chef-d'oeuvre, l'*Allégorie des vanités du monde* ?

Arnauld Brejon de Lavergnée
Conservateur général chargé du musée des Beaux-Arts de Lille

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
Espagnol
(Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828)

N° 35 - La Lettre ou Les Jeunes

Vers 1814-1819

Huile sur toile

181 x 125 cm

Goya reprit le sujet de cette scène de genre - une dame et sa servante se détachant devant un groupe de blanchisseuses - de deux toiles antérieures, *Le Parasol* de 1777 et *Les Blanchisseuses* de 1780 (toutes deux au Prado, Madrid). Dans cette peinture cependant, achevée près de trente-cinq ans après *Les Blanchisseuses*, les connotations sous-jacentes de laxisme moral sont devenues plus mordantes. Le petit chien, symbole de luxure ou de passion animale, qui sommeillait dans le giron de sa maîtresse dans la toile *Le Parasol*, est représenté en train de sauter vers elle dans celle de Lille. Goya accentue encore les sous-entendus licencieux en cernant le corsage de la femme d'un épais trait de peinture blanche qui contraste radicalement avec la robe noire peinte d'une touche fluide, ce qui attire ainsi l'attention sur ses seins. Ignorant le spectateur, la jeune femme - que le soleil éclaire en plein visage malgré le parasol - regarde la lettre qu'elle tient de la main droite. C'est le visage de la servante, qui manipule nerveusement le parasol, qui se trouve dans l'ombre. A l'arrière-plan, les blanchisseuses abruties de fatigue et en plein travail sont peintes dans des tons monochromes appliqués sans épaisseur ; on peut voir le linge qu'elles ont lavé mis à sécher sur des branches à peine visibles. Goya s'est beaucoup éloigné pour l'esprit du carton de tapisserie qu'il avait peint très tôt, où l'on voyait des blanchisseuses jeunes et les yeux brillants, assises dans un paysage arcadien, vert et luxuriant. Ici, elles ne font qu'ajouter au message sous-jacent de promiscuité que délivre la peinture. Dans la peinture du XVIII^{ème} siècle, les blanchisseuses étaient souvent synonymes de disponibilité sexuelle et même de légèreté de mœurs ; en 1790, un décret royal avait même interdit aux lavandières qui travaillaient sur les rives du Manzanares à Madrid d'"interpeller les passants, de faire des gestes obscènes et de se rassembler autour de paisibles bourgeois". Ce n'est pas un hasard si la lavandière à l'extrême droite de la composition arrête notre attention et nous fait pénétrer à l'intérieur de la peinture. Contrairement au *Temps*, *La Lettre* n'apparaît pas dans l'inventaire dressé après la mort de Josefa Goya en 1812 ; très certainement, elle fut peinte au moins deux ans plus tard. Dans *La Lettre*, Goya a éloigné les personnages par rapport au plan du tableau, comme il l'avait fait dans *La Forge* (vers 1812-1819, New York, Frick Collection), qui ne figurait pas non plus dans l'inventaire de 1812 ; à l'inverse, dans *Maja et Célestine au balcon*, *Majas au balcon* et *Le Temps* - qui furent toutes peintes vers 1808-1812 - les personnages semblent proches de la surface du tableau. De plus, *La Forge* comme *La Lettre* présentent une palette monochrome similaire qui préfigure les peintures noires de Goya de 1819-1820.

L'identité de la jeune femme qui lit la lettre reste indéterminée, bien qu'on ait proposé d'y voir la jeune reine Maria Luisa ou Leocadia Weiss, avec laquelle Goya eut une relation amoureuse de 1812 environ jusqu'à sa mort. La seconde hypothèse semble la plus plausible. En effet, une comparaison entre la jeune femme de *La Lettre* et le modèle de la toile plus tardive *La Leocadia* de 1820-1823 (Madrid, musée du Prado) montre une ressemblance frappante.

Au fil des années, *Le Temps* et *La Lettre* ont été considérés soit comme des pendants soit comme faisant partie d'une série de peintures de genre. Elles furent pourtant peintes à environ quatre ans d'intervalle, ce qui rend peu probable le fait qu'elles aient été conçues comme des pendants. En revanche, les deux peintures de Lille font probablement partie d'une série de grands personnages en pied à laquelle Goya travailla durant près de onze ans (1808-1819). Quatre d'entre elles, y compris *Le Temps* et *La Lettre*, représentent des femmes et chacune transmet un message social qui la relie aux autres. Bien que les deux toiles, *La Lettre* et *Le Temps*, aient appartenu à Louis-Philippe, il choisit de ne pas exposer *Le Temps* ; peut-être la trouvait-il par trop macabre ?

Anne Norton
Département des Peintures
Metropolitan Museum of Art de New York

RAFFAELLO SANTI, dit RAPHAEL
Italien
(Urbino, 1483 - Rome, 1520)

**n° 55 - Sainte Famille dans un paysage avec
saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joachim**

Plume et encre brune, sur tracé au stylet avec quelques
traits à la pierre noire, repris à la sanguine (dans la partie inférieure)
35,3 x 23,4 cm

La Vierge est assise dans un paysage panoramique, l'Enfant Jésus debout devant ses genoux. A droite, saint Joseph offre au Christ une grenade qui symbolise la Résurrection tandis qu'à gauche, saint Jean-Baptiste attire l'attention vers le Christ qu'il montre du doigt. Sainte Anne et saint Joachim, les parents de la Vierge, se tiennent debout derrière les personnages principaux. En haut, des chérubins jouent du tambourin, de la flûte et du triangle.

Raphaël passa la plus grande partie des années 1504 à 1508 à Florence, où il subit l'influence de l'oeuvre de Fra Bartolommeo, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. Vers la fin de cette période, il donna cette feuille au peintre ombrien Domenico di Paride Alfani (vers 1480-après 1553) qui s'en servit pour un retable destiné à l'église de San Simone dei Carmini à Pérouse (cette oeuvre se trouve maintenant à la Galleria nazionale dell'Umbria). Alfani s'inspira une seconde fois de ce dessin pour un autre retable (daté de 1504), la *Vierge et l'Enfant en majesté, entourés de quatre saints et d'anges* (Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria), où cependant la composition est inversée.

Au verso du dessin de Lille figure une lettre où Raphaël demande à Alfani de rappeler à Atalanta Baglioni de Pérouse qu'elle lui doit encore de l'argent. Cette demande est souvent associée à la *Mise au tombeau*, qui se trouve actuellement à la galerie Borghese à Rome. Cette *Mise au tombeau*, l'une des dernières oeuvres florentines de Raphaël et l'une des plus élaborées, avait été commandée par Atalanta Baglioni pour sa chapelle dans l'église San Francesco al Prato à Pérouse. Puisque ce tableau porte la date de 1507, il est fort probable que Raphaël ait dessiné ce modèle pour la *Sainte Famille* d'Alfani environ à la même époque.

La composition de cette *Sainte Famille* est plus complexe que les tableaux précédents de la *Vierge et l'Enfant* par Raphaël, et en cela ressemble un peu à la *Mise au tombeau*. Mais pour l'exécution, le dessin est plus sec et on ne voit pas vraiment trace de retouches. Son style s'explique peut-être par sa destination puisqu'il devait servir de modèle à un autre artiste. Le travail à la plume, très précis, est semblable à celui d'une étude de l'artiste, qui se trouve au chateau de Windsor, daté aussi d'environ 1507.

William M. Griswold
Conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York

JACOPO CARRUCCI, dit PONTORMO
Italien
(Pontormo, 1494 - Florence, 1556)

n° 60 - Recto : *Trois études d'un homme nu*

Sanguine
39,8 x 26,5 cm

Verso : **Etude d'un personnage assis et d'une draperie**

Pierre noire

Cette feuille remarquable, qui avait été attribuée à Bartolommeo Ammanati (1511-1592) par Louise Gonse, a été identifiée comme l'oeuvre de Pontormo dans le catalogue de Pluchart des dessins du musée de Lille (1889). Janet Cox-Rearick fut la première à reconnaître dans ce dessin une étude pour le *Pharaon, son grand échanson et son panetier*, un des quatre panneaux exécutés par Pontormo pour la décoration de la chambre à coucher de Pierfrancesco Borgherini ; les quatre panneaux se trouvent actuellement à la National Gallery de Londres.

La décoration de la chambre, commandée vers 1515 pour le mariage de Borgherini et de Maria Acciaioli, se composait d'une série de tableaux de scènes de la vie de Joseph, placés sur les murs de la chambre, sur le lit et les devant des *cassoni*. Collaborèrent à cet ensemble Andrea del Sarto (1486-1530), Francesco Granacci (1469-1543) et Francesco Ubertini, dit Bacchiacca (1494-1557). Leurs tableaux se trouvent au musée des Offices et au palais Pitti à Florence, à la National Gallery à Londres et à la galerie Borghese à Rome.

L'histoire du pharaon, de son grand échanson et de son panetier est tirée de la *Genèse* (XL, 1-23). Les deux serviteurs avaient été emprisonnés pour avoir offensé leur maître, Joseph qui, faussement accusé d'avoir violé la femme de Putiphar, se trouvant détenu avec eux, proposa d'interpréter leurs rêves. Trois jours après qu'il leur en eut révélé la signification, ses prophéties se réalisèrent : le grand échanson retrouva son poste et le panetier fut pendu à un arbre. Dans la partie supérieure du tableau de Pontormo, daté par Cox-Rearick de 1517, on voit le grand échanson, escorté de gardes, monter un escalier pour sortir de prison ; en dessous, on le voit qui tend une coupe au pharaon tandis qu'on emmène le panetier pour le pendre.

Cette feuille se compose de trois études pour le garde de la prison qui figure en haut des escaliers dans le tableau. Aucun des personnages du dessin ne correspond exactement, dans l'attitude, à celui qui est revêtu d'un drapé dans l'oeuvre achevée, mais celui qui se trouve tout à gauche est proche d'un dessin conservé au musée des Offices à Florence, que Cox-Rearick appelle "l'étude finale préparatoire à ce personnage". Si la partie inférieure du personnage du dessin de Florence ressemble à celle de la figure à gauche de notre feuille, le dessin de Florence représente un torse et une tête vus de profil, comme dans le tableau achevé, et non pas tournés vers l'arrière.

Le dessin du musée de Lille montre magnifiquement avec quel art Pontormo maîtrisait la sanguine, sa technique préférée. Pour le métier, l'artiste doit beaucoup aux dessins de son maître Andrea del Sarto, tandis que, par leur énergie, ces personnages sont inspirés des dessins préparatoires pour la *Bataille de Cascina* (perdue) de Michel-Ange.

Au verso de cette feuille figure une étude à la pierre noire d'un personnage assis tenant un livre et revêtu d'une draperie. Cox-Rearick l'a identifié comme une première étude préparatoire au personnage de saint Jean l'Évangéliste pour *La Vierge et l'Enfant avec saint Joseph, saint Jacques et saint Jean-Baptiste*, tableau de Pontormo daté de 1518 qui se trouve dans l'église San Michele Visdomini à Florence. Pourtant l'attitude de saint Jean dans le tableau est très différente, alors que la position des jambes et l'arrangement des plis de la draperie du dessin ont été repris pour le personnage de saint Joseph tenant l'Enfant Jésus.

De vieilles copies du dessin figurant au recto de cette feuille, sont conservées au cabinet des Dessins et des Estampes du musée des Offices, à Florence, et dans une collection privée japonaise. Le musée de Lille possède aussi une esquisse à la pierre noire du personnage agenouillé au pied de l'escalier dans le tableau.

William M. Griswold
Conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York

JAN SANDERS VAN HEMESSEN

Hemiksem (près d'Anvers), vers 1500 - Anvers ou Haarlem, vers 1560-1565

Vanité

Huile sur bois

0,90 x 0,73 m

Inédite à ce jour, la *Vanité* de Jan van Hemessen récemment acquise par le musée de Lille est à dater vers 1535-1540. A ce tournant de sa carrière, l'artiste, qui a acquis une connaissance approfondie des peintres d'Italie du Nord, peut-être à l'occasion d'un voyage dans ce pays, achève d'élaborer une manière "romanisante" très personnelle dont cet ange à la stature puissante est un exemple caractéristique.

L'iconographie, qui est bien celle d'une *Vanité*, présente cependant des caractères insolites. Le crâne et les inscriptions correspondent bien à l'insistance traditionnelle sur la vanité des plaisirs de l'existence. Les ailes de papillon de l'ange, en revanche, sont sans doute là pour tempérer le pessimisme habituel du genre rappelant la résurrection de la chair. Surtout, le crâne n'est très probablement que le reflet d'un personnage qui occupait un volet droit disparu, peut-être une figure allégorique des plaisirs de ce monde ou, plus vraisemblablement, le portrait d'un haut personnage qu'un messager céleste vient avertir de l'aboutissement nécessaire de toute destinée humaine. Une telle création, sans équivalent connu, contribue à confirmer la place éminente de Hemessen parmi les peintres flamands du XVIème siècle.

Alexis Donetzkoff
Conservateur au musée des Beaux-Arts de Lille

LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION

Certaines œuvres présentées à l'exposition ne figurent pas dans le catalogue et n'ont donc pas ici de numéro.

ŒUVRES PRÉSENTÉES À NEW YORK (1992-1993)

PETER PAUL RUBENS

Siegen, 1577 - Anvers, 1640

cat. 1. *Descente de Croix*

1616-1617. Huile sur toile. 4,25 x 2,95 m

cat. 2. *Descente de Croix* (esquisse)

Huile sur toile marouflée sur panneau. 0,545 x 0,405 m

cat. 3. *Extase de Marie-Madeleine*

1619-1620. Huile sur toile. 2,95 x 2,20 m

JACOB JORDAENS

Anvers, 1593 - id., 1678

cat. 4. *L'Enlèvement d'Europe*

1643. Huile sur toile. 1,721 x 1,90 m

cat. 5. *Etude de vaches*

Huile sur toile. 0,66 x 0,82 m

WALLERANT VAILLANT

Lille, 1623 - Amsterdam, 1677

cat. 6. *Jeune dessinateur*

Huile sur toile. 1,17 x 0,895 m

PIETER BOEL

Anvers, 1622 - Paris, 1674

cat. 7. *Allégorie des vanités du monde*

1663. Huile sur toile. 2,07 x 2,60 m

JORIS HOEFNAGEL

Anvers, 1542 - Vienne?, 1601?

cat. 8. *Allégorie de la brièveté de la vie*

1591. Deux miniatures.

Aquarelles sur parchemin, encollées sur panneau. 0,123 x 0,18 m

ROELANT SAVERY

Courtrai, 1576 - Utrecht, 1639

cat. 9. *Bouquet de fleurs*

1611-1612. Huile sur bois. 0,266 x 0,184 m

BALTHAZAR VAN DER AST
Middelburg, 1593/1594 - Delft, 1657
cat. 10. *Nature morte de fruits, fleurs et coquillages*
1623. Huile sur bois. 0,37 x 0,65 m

JOACHIM WTEWAEL
Utrecht, 1566 - id., 1638
cat. 11. *Résurrection de Lazare*
Huile sur toile. 1,58 x 2,08 m

CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM
Haarlem, 1562 - id., 1638
cat. 12. *Vénus, Cupidon, Bacchus et Cérès*
1624. Huile sur cuivre. 0,215 x 0,241 m

PIETER CODDE
Amsterdam, 1599 - id., 1678
cat. 13. *Jeune étudiant dans son bureau ou Le Fumeur*
Vers 1630-1633. Huile sur bois. 0,46 x 0,34 m

FRANS VAN MIERIS L'ANCIEN
Leyde, 1635 - id., 1681
cat. 15. *La femme de Jéroboam et le prophète Ahijah*
1671. Huile sur bois. 0,24 x 0,20 m

EMANUEL DE WITTE
Alkmaar, vers 1617 - Amsterdam, 1692
cat. 16. *Intérieur de la Nouvelle église de Delft*
1656. Huile sur toile. 0,97 x 0,85 m

JOHANN LISS
Holstein, 1595/1597 - Vérone, 1631
cat. 17. *Moïse sauvé des eaux*
Huile sur toile. 1,55 x 1,06 m

GEORGES LALLEMANT
Nancy, vers 1575 - Paris, 1636
cat. 18. *Adoration des Mages*
Huile sur toile. 1,89 x 3,15 m

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
Bruxelles, 1602 - Paris, 1674
cat. 19. *La Nativité*
1643-1644. Huile sur toile. 2,07 x 1,16 m

LAURENT DE LA HYRE
Paris, 1606 - id., 1656
cat. 20. *Paysage pastoral*
Vers 1650. Huile sur toile. 1,07 x 1,32 m

NICOLAS DE LARGILLIERRE

Paris, 1656 - id. 1746

cat. 21. *Portrait de Jean-Baptiste Forest*

1704. Huile sur toile. 1,29 x 0,96 m

PAUL-PONCE-ANTOINE ROBERT

Séry-en-Porcien, 1686 - Paris, 1733

cat. 22. *Étude de femme*

1722. Huile sur toile. 0,71 x 0,58 m

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

Paris, 1699 - id., 1779

cat. 23. *Les Apprêts d'un déjeuner, dit aussi Le Gobelet d'argent*

1730. Huile sur toile. 0,81 x 0,645 m

JEAN RAOUX

Montpellier, 1677 - Paris, 1734

cat. 24. *Vierges antiques* (pendant du tableau suivant)

1727. Huile sur toile. 0,92 x 0,725 m

cat. 25. *Vierges modernes*

1728. Huile sur toile. 0,92 x 0,725 m

FRANCOIS WATTEAU DE LILLE

Valenciennes, 1758 - Lille, 1823

cat. 26. *La Fête au Colisée*

1792 ? Huile sur toile. 0,75 x 0,91 m

JEAN-BAPTISTE GREUZE

Tournus, 1725 - Paris, 1805

cat. 27. *Psyché couronnant l'Amour*

1785- 1790. Huile sur toile. 1,47 x 1,80 m

JACQUES-LOUIS DAVID

Paris, 1748 - Bruxelles, 1825

cat. 28. *Bélisaire demandant l'aumône*

1781. Huile sur toile. 2,88 x 3,12 m

JEAN-BAPTISTE-JOSEPH WICAR

Lille, 1762 - Rome, 1834

cat. 29. *Autoportrait en costume espagnol*

Huile sur toile. 0,991 x 0,753 m

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

La Bassée, 1761 - Paris, 1845

cat. 30. *Triomphe de Marat*

1794. Huile sur papier marouflé sur toile. 0,80 x 1,20 m

cat. 31. *Portrait d'homme* (pendant du cat. 32)

Vers 1800. Huile sur toile. 0,56 x 0,46 m

cat. 32. *Portrait de femme*

Vers 1800. Huile sur toile. 0,56 x 0,46 m

cat. 33. *Trompe-l'œil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon*
Vers 1808-1814. Huile sur vélin encastré dans l'acajou.
H. 0,76 m (guéridon) - H.0,48m ; L. 0,60 m (plateau)

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828

cat. 34. *Le Temps ou Les Vieilles*
Vers 1808-1812. Huile sur toile. 1,81 x 1,25 m

cat. 35. *La Lettre ou Les Jeunes*
Vers 1814-1819. Huile sur toile. 1,81 x 1,25 m

JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GÉRICAULT
Rouen, 1791 - Paris, 1824

cat. 36. *Course de chevaux libres à Rome*
1817. Huile sur papier marouflé sur toile. 0,451 x 0,60 m

EUGENE DELACROIX
Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

cat. 37. *Médée*
1838. Huile sur toile. 2,60 x 1,651 m

cat. 38. *Médée s'apprêtant à assassiner ses enfants*
1836. Huile sur toile. 0,46 x 0,38 m

cat. 39. *Dessins préparatoires pour Médée*
A-Deux dessins représentant Médée s'apprêtant à assassiner ses enfants ;
une tête de garçonnet ; saint Sébastien
Plume et encre brune, lavis brun. 0,207 x 0,33 m
B-Médée s'apprêtant à assassiner ses enfants
Mine de plomb. 0,224 x 0,165 m
C-Bras droit et torse de Médée ; étude pour la tête de Médée
Mine de plomb sur papier. 0,22 x 0,275 m
D-Bras gauche et droit de Médée
Mine de plomb sur papier beige. 0,175 x 0,22 m
E-Trois esquisses de Médée s'apprêtant à assassiner ses enfants
Plume et encre brune. 0,21 x 0,325 m
F-Médée s'apprêtant à assassiner ses enfants
Mine de plomb sur papier calque, avec la mise au carreau à la
sanguine. 0,22 x 0,155 m

GUSTAVE COURBET
Ornans, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877

cat. 40. *Après-dîner à Ornans*
1848-1849. Huile sur toile. 1,95 x 2,57 m

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT
Paris, 1796 - Ville d'Avray, 1875

cat. 41. *Le château Saint-Ange*
Huile sur papier marouflé sur toile. 0,27 x 0,40 m

VINCENT VAN GOGH

Zundert, 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890

cat. 42. *Etude de vaches d'après Jacob Jordaens*

Juin 1890. Huile sur toile. 0,55 x 0,65 m

PAUL-FERDINAND GACHET (PSEUDONYME : PAUL VAN RYSSEL)

Lille, 1828 - Auvers-sur-Oise, 1909

cat. 43. *Etude de vaches d'après Jacob Jordaens*

Novembre 1873. Gravure. 0,10 x 0,137 m

DONATELLO (DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI)

Florence, vers 1386 - id., 1466

cat. 44. *Le festin d'Hérode*

Bas-relief. Marbre. 0,50 x 0,715 m

PIERRE-JEAN DAVID D'ANGERS

Angers, 1788 - Paris, 1856

cat. 45. *Quatre maquettes pour le monument à Gutenberg (ou Les Bienfaits de l'imprimerie en Europe, Asie, Amérique et Afrique)*

1820. Bas-relief. Terre cuite. 0,381 x 0,581 m

BARTOLOMEO MONTAGNA

Orzinuovi (Brescia), vers 1450 - Vicence, 1523

cat. 46. *La Vierge et l'Enfant*

Pierre noire et lavis gris, avec rehauts de blanc, sur papier gris-vert. 0,331 x 0,216 m

FILIPPINO LIPPI

Prato, vers 1457 - Florence, 1504

cat. 47. *Une sibylle et deux anges portant des livres*

Plume et encre brune. 0,081 x 0,144 m

RAPHAEL (RAFFAELLO SANTI)

Urbino, 1483 - Rome, 1520

cat. 51. *Le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*

Pierre noire, sur quelques traits tracés au stylet, mis au carreau à la pierre noire. 0,409 x 0,263 m

cat. 52. *Jeune homme assis tenant un livre*

Pointe de métal sur papier blanc préparé. 0,25 x 0,18 m

cat. 53. *Tête et mains d'un jeune homme*

Pointe de métal sur papier gris préparé. 0,266 x 0,196 m

cat. 54. *Tête de jeune garçon coiffé d'une barrette*

1503. Pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier gris-brun. 0,212 x 0,186 m

cat. 55. *Sainte Famille dans un paysage avec saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joachim*

Vers 1507. Plume et encre brune, sur tracé au stylet avec quelques traits à la pierre noire, repris à la sanguine (dans la partie inférieure). 0,353 x 0,234 m

cat. 56. *Homme drapé assis*

Pointe du pinceau et lavis brun, avec rehauts de blanc, sur traits tracés à la pointe d'acier et carreautés à la pointe d'acier. La figure est entourée d'un cercle tracé au compas et au stylet avec en dessous un trait de plume à l'encre brune. 0,406 x 0,264 m

cat. 57. *Homme nu assis jouant de la lyre à bras*

Plume à l'encre brune, sur traits tracés au stylet. 0,349 x 0,238 m

cat. 58. *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste. Autres études de la Vierge et de l'Enfant. Plan de construction d'un bâtiment*

Sanguine en partie reprise à la plume et à l'encre brune. 0,422 x 0,273 m

cat. 59. *Jeune homme debout*

Plume et encre brune, sur traits tracés au stylet. 0,40 x 0,259 m

JACOPO CARRUCCI dit PONTORMO

Pontormo, 1494 - Florence, 1556

cat. 60. *Trois études d'un homme nu*

Sanguine. 0,398 x 0,265 m

GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI)

Rome, 1499 - Mantoue, 1546

cat. 62. *Christ aux bras étendus dans une gloire d'anges*

1521 ? Plume et encre brune sur des traits de pierre noire. 0,34 x 0,235 m

ATTRIBUÉ À GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI)

Rome, 1499 - Mantoue, 1546

cat. 63. *Garçon nu assis*

Sanguine sur traits tracés au stylet. 0,405 x 0,263 m

LELIO ORSI

Novellara, 1511 - id., 1587

cat. 64. *Projet de frise avec Adam et Eve*

Plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc, sur traits à la pierre noire, sur papier brun clair, carreauté à la pierre noire. 0,111 x 0,398 m

GIORGIO VASARI

Arezzo, 1511 - Florence, 1574

cat. 65. *La mort de saint Sigismond*

Plume, encre brune et lavis brun sur traits à la pierre noire. 0,286 x 0,202 m

GIOVANNI BATTISTA NALDINI

Florence, 1537 - id., 1591

cat. 66. *Etude pour une Pietà*

Pierre noire. 0,20 x 0,281 m

cat. 67. *La Pentecôte*

Pierre noire et lavis brun. 0,232 x 0,184 m

JACOPO CHIMENTI DA EMPOLI

Florence, 1551 - id., 1640

cat. 68. Cinq études pour la main gauche d'une *Vieille femme tenant un bâton*
Pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier gris-vert. 0,377 x 0,262 m

IL CIGOLI (LUDOVICO CARDI)

Castelvecchio di Gigoli, 1559 - Rome, 1613

cat. 69. *La Vierge Marie, assise*

Pierre noire et sanguine, avec rehauts de blanc, sur papier bleu. 0,398 x
0,251m

ANDREA BOSCOLI

Florence, vers 1560 - id., 1607

cat. 70. *Le prophète Élie visité par un ange*

Plume, encre brune et aquarelle. 0,157 x 0,50 m

GUIDO RENI

Bologne, 1575 - id., 1642

cat. 71. *Homme barbu vu à mi-corps*

Sanguine, avec rehauts de lavis blanc sur papier beige. 0,417 x 0,219 m

OTTAVIO LEONI

Rome, 1578 - id., 1630

cat. 72. *Portrait d'un homme portant une fraise*

Pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier jaune clair. 0,218 x 0,155 m

PIERRE DE CORTONE (PIETRO BERRETTINI)

Cortone, 1596 - Rome, 1669

cat. 73. *Anne d'Autriche entourée de quatre personnages allégoriques*

Pierre noire sur papier beige. 0,336 x 0,21 m

PIER FRANCESCO MOLA

Coldrerio, 1612 - Rome, 1666

cat. 74. *L'Enlèvement d'Europe*

Vers 1650. Plume, encre brune et lavis brun, sur sanguine. 0,271 x 0,208 m

CARLO DOLCI

Florence, 1616 - id., 1686

cat. 75. *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos*

Pierre noire et sanguine, avec rehauts de blanc, sur papier gris préparé. 0,226x
0,322 m

FRANCESCO GUARDI

Venise, 1712 - id., 1793

cat. 76. *La villa del Timpano Arcuato*

1778. Plume, encre brune et lavis brun, sur traits tracés à la pierre noire.
0,305 x 0,467 m

SIMON VOUET

Paris, 1590 - id., 1649

cat. 77. *Étude de jeune homme assis tourné vers la droite*

1625-1630. Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier brun.

0,298 x 0,227 m

CHARLES LE BRUN

Paris, 1619 - id., 1690

cat. 78. *Projet pour le frontispice de la thèse soutenue par Charles d'Orléans, comte de Saint-Pol*

1er août 1664. Sanguine et lavis brun sur papier blanc, quatre feuillets réunis.

1,04 x 0,70 m

JOSEPH-FRANCOIS PARROCEL

Avignon, 1704 - Paris, 1781

cat. 79. *L'Adoration des Mages*

1751. Pierre noire avec rehauts de blanc. 0,405 x 0,32 m

HUBERT ROBERT

Paris, 1733 - id., 1808

cat. 80. *Colonnade en ruines*

1780. Plume, encre noire et aquarelle. 0,80 x 0,77 m

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

La Bassée, 1761 - Paris, 1845

cat. 81. *Portrait d'une fillette*

Pierre noire sur deux feuilles de papier vélin blanc accolées. 0,216 x 0,169 m

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Montauban, 1780 - Paris, 1867

cat. 82. *Étude de draperie pour un ange du "Vœu de Louis XIII"*

Pierre noire estompée avec rehauts de blanc, sur papier bleu-gris. 0,356 x 0,356 m

JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GÉRICAULT

Rouen, 1791 - Paris, 1824

cat. 83. *Les meurtriers de Fualdès portant son corps en Aveyron*

1817. Crayon, pierre noire et lavis brun, avec rehauts de blanc sur papier beige. 0,213 x 0,287 m

EUGENE DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

cat. 84. *L'enlèvement de Rébecca*

Plume et encre brune, carreauté à la pierre blanche. 0,259 x 0,202m

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

Lyon, 1824 - Paris, 1898

cat. 85. *Le Sommeil*

Crayon Conté et peinture à l'huile sur papier de couleur crème. 0,369 x 0,58m

JOACHIM WTEWAEEL
Utrecht, 1566 - id. 1638
cat. 86. *La résurrection de Lazare*
Vers 1600. Plume et encre brune, lavis. 0,305 x 0,422 m

JACOB JORDAENS
Anvers, 1593 - id. 1678
cat. 87. *La Descente de Croix*
Vers 1617. Plume et encre brune, lavis brun, sur traits tracés à la pierre noire.
0,195 x 0,123 m

cat. 88. *Deux vaches*
Vers 1620-1630. Sanguine, avec pierre noire et craie blanche.
0,229 x 0,386 m

ALBRECHT DÜRER
Nuremberg, 1471 - id., 1528
Portrait de Lucas Van Leyden
1521. Pointe de métal. 0,257 x 0,18 m

HUBERT ROBERT
Paris, 1733 - id., 1803
Étude de cheminée
Vers 1770-1780. Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts d'aquarelle
verte.
0,128 x 0,177 m

Étude de fragment de statue antique
1761. Plume, encre, lavis d'encre brune sur contre épreuve de sanguine.
0,278 x 0,132 m

SECTION "NOUVEAU REGARD"

Tableaux

JEAN BAZAINE
Né à Paris en 1904
Composition abstraite
1951. Gouache, 0,21 x 0,17 m

ANITA DE CARO
Née à New York en 1910
Ville de trois soleils
Vers 1950. Huile sur toile. 1,51 x 0,512 m

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX
Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875
Crucifixion, d'après Van Dyck
1840-1850. Huile sur toile. 0,442 x 0,31 m

MARC CHAGALL
Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985
Apparition de la famille de l'artiste`
1935 et 1947. Huile sur toile. 1,256 x 1,145 m

CAROLUS-DURAN (CHARLES DURAND)
Lille, 1837 - Paris, 1917
Georges Feydeau lisant
1899. Huile sur toile. 0,932 x 0,712 m

LOUIS FERNANDEZ
Oviedo, 1900 - Paris, 1973
Nature morte
Vers 1955. Huile sur toile. 0,595 x 0,46 m

JAN SANDERS VAN HEMESSEN
Hemiksen (près d'Anvers), vers 1500 - Anvers ou Haarlem, vers 1560-1565
Vanité
1535-1540. Huile sur bois. 1,035 x 0,86 m

ALFRED MANESSIER
Saint-Ouen, 1911 - Orléans, 1er août 1993
Composition abstraite
Huile sur toile. 0,772 x 0,506 m

PABLO PICASSO
Malaga, 1881 - Mougins, 1973
Olga au col de fourrure
1923. Huile sur toile. 1,22 x 0,867 m

COSIMO ROSSELLI
Florence, 1439 - id., 1507
Sainte Marie-Madeleine
Fin du XVème siècle. Huile sur bois. 1,71 x 0,818 m

PAOLO ZACCHIA
Lucques, fin du XVème siècle - vers 1561
Portrait de femme
Milieu du XVIème siècle. Huile sur bois. 0,882 x 0,722m

FRANCESCO ZAGANELLI
Cotignola, vers 1475 - Ravenne, 1532
Le Christ au tombeau
Début du XVIème siècle. Huile sur bois. 1,07 x 1,89 m

Sculptures

PIERRE-JEAN DAVID D'ANGERS
Angers, 1788 - Paris, 1856
La France
1840. Plâtre. 1,43 x 0,52 m

ANONYME

Nord de la France

Trois anges portant les instruments de la Passion

Vers 1450-1470. Bois polychrome. 0,90 x 0,30 x 0,20 m

MAÎTRE D'ELSLOO, LIMBOURG

Boureau de la Passion, provient du *Portement de Croix* d'Heinsberg (Allemagne)

Vers 1520. Bois. 1,10 x 0,43 x 0,26 m

ANONYME

Tyrol du Sud

Sainte Anne trinitaire

Vers 1510. Bois. 0,865 x 0,80 x 0,18 m

ATELIER DU MAÎTRE DU COURONNEMENT DE LA VIERGE DE KIRCHEIM

Région de Nördlingen (Allemagne)

Saint Jérôme

Vers 1500. Bois. 0,41 x 0,43 x 0,275 m

ENTOURAGE DE LEONE LEONI

Menaggio, vers 1509 - Milan, 1590

Buste d'un chevalier de Saint-Jacques

Milieu du XVIème siècle. Marbre. 0,63 x 0,58 x 0,36 m

ENTOURAGE D'ÉTIENNE LE HONGRE

Paris, 1628 - id., 1690

Didon prête à se donner la mort

1660-1670. Terre cuite. 0,48 x 0,27 m

JACOB PAULI (JEAN PAUWELS)

Flandres, fin du XVIIème - début du XVIIIème siècle

Saint Jean-Baptiste

Terre cuite. 0,44 x 0,23 x 0,19 m

ANONYME

Bruxelles

Pâmoison de la Vierge (élément d'un retable)

Vers 1470. Bois polychrome doré. 0,565 x 0,23 x 0,12 m

ANONYME

Pays-Bas du Sud

Pâmoison de la Vierge (élément d'un retable)

Vers 1420. Bois polychrome doré. 0,40 x 0,32 x 0,09 m

Dessins

GEORGES LACOMBE

Versailles, 1868 - Alençon, 1916

Étude de sculpture

1897. Pinceau et encre de Chine. 0,274 x 0,208 m

Étude de sculpture

Dessin. 0,209 x 0,275 m

GUILLAUME PERRIER

Mâcon, 1625 - Lyon, 1659

Prédication de saint Etienne

Vers 1654-1655. Pierre noire, plume et encre brune. Repassé à la pointe.

0,32 x 0,42 m

PABLO PICASSO

Malaga, 1881 - Mougins, 1973

Olga à la couronne de fleurs

1920. Fusain. 0,614 x 0,49 m

VOLTERRANO (BALDASSARE FRANCESCHINI)

Volterra, 1611 - Florence, 1689

Frontispice pour "La Bellezza della citta di Firenze"

Vers 1675-1677. Sanguine. 0,15 x 0,235 m

Étude de martyr

Vers 1660-1670. Sanguine, plume et encre brune. 0,19 x 0,143 m

ARNOULD DE VUEZ

Saint-Omer, 1644 - Lille, 1720

Groupe d'hommes à l'orientale

Vers 1690-1700. Sanguine. 0,215 x 0,323 m

Figure de trois-quarts portant un plat

Vers 1690. Sanguine. 0,429 x 0,286 m

Vierge à l'Enfant

Vers 1690. Pinceau et lavis gris. 0,244 x 0,123 m

Étude de bustes de femme

Vers 1690. Pierre noire. 0,261 x 0,40 m

Femme drapée

Vers 1700. Sanguine. 0,503 x 0,335 m

Figure drapée

1690-1700. Pierre noire. 0,44 x 0,29 m

Nativité

Vers 1690-1700. Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun.

0,82 x 0,584 m

Liste des photographies disponibles pour la presse uniquement pendant la durée de l'exposition.

© musée des Beaux-Arts de Lille

* diapositives, + noir et blanc

* + 1

Descente de Croix

Peter Paul Rubens, 1577-1640

1616-1617, huile sur toile; 4,25 x 2,95 m

* + 3

Extase de Marie-Madeleine

Peter Paul Rubens, 1577-1640

1619-1620, huile sur toile; 2,95 x 2,20 m

* 5

Etude de vaches

Jacob Jordaens, 1593-1678

Huile sur toile; 0,66 x 0,82 m

* 6

Jeune dessinateur

Wallerant Vaillant, 1623-1677

Huile sur toile; 1,17 x 0,895 m

* + 15

La femme de Jéroboam et le prophète Ahijah

Frans van Mieris l'Ancien, 1635-1681

Huile sur bois; 0,24 x 0,20 m

* + 16

Intérieur de la Nouvelle église de Delft

Emanuel de Witte, vers 1617-1692

Huile sur toile; 0,97 x 0,85 m

* + 19

La Nativité

Philippe de Champaigne, 1602-1674

1643-1644, huile sur toile; 2,07 x 1,16 m

* 20

Paysage pastoral

Laurent de la Hyre, 1606-1656

1650 ?, huile sur toile; 1,07 x 1,32 m

* 21

Portrait de Jean-Baptiste Forest

Nicolas de Largillierre, 1656-1746

1704, huile sur toile; 1,29 x 0,96 m

* + 23

Les Apprêts d'un déjeuner, dit aussi ***Le Gobelet d'argent***

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779

1730, huile sur toile; 0,81 x 0,645 m

* + 28

Bélisaire demandant l'aumône

Jacques-Louis David, 1748-1825

1781, huile sur toile; 2,88 x 3,12 m

* + 31

Portrait d'homme

Louis-Léopold Boilly, 1761-1845

Vers 1800, huile sur toile; 0,56 x 0,46 m

* 34

Le Temps ou ***Les Vieilles***

Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828

Vers 1808-1812, huile sur toile; 1,81 x 1,25 m

* + 35

La Lettre ou ***Les Jeunes***,

Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828

Vers 1814-1819, huile sur toile; 1,81 x 1,25 m

* 36

Course de chevaux libres à Rome

Théodore Géricault, 1791-1824

1817, huile sur papier marouflé sur toile; 0,451 x 0,60 m

* + 37

Médée,

Eugène Delacroix, 1798-1863

1838, huile sur toile; 2,60 x 1,651 m

* 40

Après-dîner à Ornans

Gustave Courbet, 1819-1877

1848-1849, huile sur toile; 1,95 x 2,57 m

* + 41

Le château Saint-Ange

Jean-Baptiste-Camille Corot (?), 1796-1875

Huile sur papier marouflé sur toile; 0,27 x 0,40 m

* 42

Etude de vaches, d'après Jacob Jordaens

Vincent Van Gogh, 1853-1890

Juin 1890, huile sur toile; 0,55 x 0,65 m

* + 44

Le festin d'Hérode

Donatello, 1386-1466

Marbre; 0,50 x 0,715 m

* + 46

La Vierge et l'Enfant

Bartolomeo Montagna, vers 1450-1523

Pierre noire et lavis gris, avec rehauts de blanc, sur papier gris-vert;

0,331 x 0,216 m

+ 55

Sainte Famille dans un paysage avec saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joachim

Raphaël, 1483-1520

Plume et encre brune, sur tracé au stylet avec quelques traits à la pierre noire, repris à la sanguine (dans la partie inférieure);

0,353 x 0,234 m

+ 60

Trois études d'un homme nu

Pontormo (Jacopo Carrucci), 1494-1556

Sanguine; 0,398 x 0,265 m

+ 77

Etude de jeune homme assis tourné vers la droite

Simon Vouet, 1590-1649

1625-1626, pierre noire avec rehauts de blanc sur papier brun;

0,298 x 0,227 m

+ 82

Etude de draperie pour un ange du "Vœu de Louis XIII"

Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867

Pierre noire estompée avec rehauts de blanc, sur papier bleu-gris;

0,356 x 0,356 m

+ 85

Le Sommeil

Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898

Crayon Conté et peinture à l'huile sur papier de couleur crème;

0,369 x 0,58 m

* + A

Vanité

Jan Sanders Van Hemessen, vers 1500-vers 1560-1565

1535-1540, huile sur bois ; 1,035 x 0,86 m

* B

Pâmoison de la Vierge (élément d'un retable)

Anonyme, Bruxelles

Vers 1470, bois polychrome doré, 0,565 x 0,23 x 0,12 m

* C

Composition abstraite

Jean Bazaine, Paris, né en 1904

1951, gouache, 0,21 x 0,17 m

PROGRAMME AUDIOVISUEL

À l'occasion de l'exposition *Lille, chefs-d'œuvre d'un grand musée européen*, le film qu'Alain Jaubert a consacré aux deux chefs-d'œuvre de Goya conservés à Lille, *Les Jeunes et Les Vieilles*, sera projeté aux Galeries nationales du Grand Palais :

Goya, la lettre, la flèche et le balai.

Série : "Palettes", 1992

Réalisation : Alain Jaubert.

Production : musée du Louvre, la Sept / Arte, FR3, Delta Image avec la participation du CNC.

Durée : 25 mn.

Simultanément, on verra deux films consacrés au peintre Zoran Music, qui fait l'objet d'une exposition dans les Galeries nationales du Grand Palais au même moment :

Artisti d'oggi : Zoran Music.

Réalisation : Franco Simongini.

Production : RAI.

Durée : 25 mn.

Le film est en italien non sous-titré.

Paysages du silence.

Réalisation : Jean-Blaise Junod, 1986.

Production : STRADA-FILMS, Genève.

Durée : 40 mn.

Cette programmation a bénéficié du soutien de la Direction des musées de France, de la Réunion des musées nationaux, du musée du Louvre et de la RAI, ainsi que du concours amical de Mme Patty Birch.

HORAIRES

Chaque jour d'ouverture des expositions :

- de 10 h à 13 h en continu :

Artisti d'oggi : Zoran Music
et
La lettre, la flèche et le balai.

- de 13 h à 19 h (ou 21 h les mercredis) en continu :

Goya, la lettre, la flèche et le balai
et
Paysages du silence.

