



HAL
open science

**Le Cabinet d'art graphique du Musée de Grenoble :
traitement du fonds de dessins anciens. Étude sur les
dessins italiens en provenance de la collection Léonce
Mesnard**

Paméla Rouagdia

► **To cite this version:**

Paméla Rouagdia. Le Cabinet d'art graphique du Musée de Grenoble : traitement du fonds de dessins anciens. Étude sur les dessins italiens en provenance de la collection Léonce Mesnard. Art et histoire de l'art. 2008. dumas-00534458

HAL Id: dumas-00534458

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00534458v1>

Submitted on 4 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le Cabinet d'art graphique du Musée de
Grenoble :
Traitement du fonds de dessins anciens.
Étude sur les dessins italiens en provenance de la
collection Léonce Mesnard.**

Volume 1

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention Histoire et Histoire de l'art

Spécialité Histoire de l'art

Option Objet d'art : patrimoine, musée

Sous la direction de Mme Daniela Gallo

Le Cabinet d'art graphique du Musée de Grenoble :
Traitement du fonds de dessins anciens.
Étude sur les dessins italiens en provenance de la collection
Léonce Mesnard.

TABLE DES MATIÈRES

Volume 1

Remerciements	p. 1
Avant-propos	p. 2
Introduction	p. 4
CHAPITRE I : LE CABINET D'ART GRAPHIQUE DU MUSÉE DE GRENOBLE.	p. 8
I. Le cabinet d'art graphique.	p. 9
1.1. Historique de la collection d'art graphique : constitution et développement.	p. 9
1.2. L'état actuel du fonds : composantes et spécificités.	p. 16
1.3. La tour de l'Isle et sa double vocation : conserver et exposer.	p. 17
1.4. Moyens humains et services en relation.	p. 18
II. Les sources et ouvrages à caractères de sources.	p. 19
2.1. Les sources manuscrites.	p. 19
2.2. Les travaux universitaires.	p. 23
2.3. Documentation du musée.	p. 24
2.4. Les catalogues critiques.	p. 24
Les outils.	p. 25
CHAPITRE II : LA VALORISATION DU FONDS D'ART GRAPHIQUE PAR UNE CONSERVATION EN TROIS DIMENSIONS : CONSTATER, TRAITER, DIFFUSER.	p. 28
I. État de la collection, méthodologie d'intervention et traitement des données.	p. 29
1.1. Constat.	p. 29
1.2. Mise en œuvre d'une meilleure gestion : localisation, identification des disfonctionnements et récolement.	p. 34
1.3. Le traitement des problèmes soulevés : le cas des dessins anciens de l'école italienne.	p. 40

1.4. Vers une gestion harmonisée du fonds de dessins anciens : Pointage des problèmes à finaliser ou à résoudre.	p. 44
II. Étude et diffusion d'une sélection de dessins.	p. 47
2.1. Participation à la mise en place d'une exposition temporaire : « L'Appel de l'Italie : artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles ».	p. 47
2.2. Projet de participation à la réalisation du catalogue raisonné des dessins italiens anciens.	p. 52
Conclusion	p. 54

CHAPITRE III : LES DESSINS ITALIENS DE PROVENANCE LÉONCE MESNARD :
ÉTUDE, CATALOGUE SOMMAIRE ET NOTICES D'ŒUVRES SÉLECTIONNÉES. p. 58

I. Catalogue sommaire des dessins italiens issus de la collection Léonce Mesnard, donnés et légués au musée.	p. 59
Introduction	p. 59
ÉTUDE :	p. 61
1.1. Rappel biographique sur Léonce Mesnard : sa vie, sa personnalité, sa collection.	p. 62
1.2. La collection de dessins de Léonce Mesnard : les dons et legs en faveur du musée de Grenoble.	p. 66
1.3. L'apport de Léonce Mesnard pour le fonds de dessins de l'école italienne: les dons et legs, composantes et spécificités.	p. 73
Conclusion	p. 96
II. Notices d'œuvres de dessins italiens anciens de provenance Léonce Mesnard.	p. 98
Introduction	p. 100
Avertissements aux notices	p. 106
Liste des abréviations	p. 107

NOTICES	p. 109
Annexes	p. 210
Table des annexes	p. 211
Bibliographie générale	p. 287

Volume 2

Tome 1
De A à G

Tome 2
De I à R

Tome 3
De S à Z

CATALOGUE SOMMAIRE DES DESSINS ITALIENS DU CABINET D'ART GRAPHIQUE
DU MUSEE DE GRENOBLE DONNES ET LEGUES PAR LE COLLECTIONNEUR LEONCE
MESNARD

p. 1

Avertissements au catalogue	p. 2
Les notices du catalogue.	p. 5
Dessins rendus à d'autres écoles.	p. 583
Dessins dont la provenance L. Mesnard n'a pu être assurée.	p. 600
Liste des abréviations.	p. 778
Table de concordances des dessins	p. 779
Table de concordances des noms d'artistes.	p. 790
Index.	p. 792

- REMERCIEMENTS -

Je remercie en premier lieu Daniela Gallo, professeur d'art moderne et directeur de recherche, pour avoir accepté de diriger mon travail et entrer en collaboration avec le Musée de Grenoble. Je remercie Guy Tosatto, directeur du Musée et Christine Poullain, conservateur du Cabinet d'art graphique, de m'avoir permis de réaliser un stage de longue durée au sein de l'institution, de m'avoir fait participer aux expositions en cours et de rencontrer des spécialistes et professionnels de l'art.

J'adresse toute ma gratitude à Danielle Bal, conservateur de la collection de Sculptures du Musée de Grenoble pour le soutien qu'elle m'a prodigué dans l'élaboration de ce travail. Elle a contribué au bon déroulement de cette recherche en m'accordant un temps précieux et en répondant à mes questions. Elle m'a transmis son savoir avec patience et générosité.

Je remercie très sincèrement le personnel du centre de documentation du Musée : Anne Laffont, Lionel Dutruc, Anouk Gérard et Aurélie Valeri pour leur accueil chaleureux, leur soutien et leur disponibilité. Ils m'ont prodigué une aide précieuse contribuant à l'aboutissement de ce travail. Je remercie le personnel du service technique pour m'avoir permis de travailler dans les réserves du musée dans les meilleures conditions, le personnel de la bibliothèque du musée de m'avoir laissé avoir un libre accès aux ouvrages et au fonds d'ouvrages anciens, pour leurs conseils et leur disponibilité. Je remercie également Denise Chaffinot pour ses conseils lors du récolement des dessins.

Je remercie chaleureusement l'ensemble du personnel du musée pour leur accueil et leur accessibilité.

Je désire remercier Guenièvre Busto, étudiante en Histoire de l'art, option Cinéma à l'Université Pierre Mendès France, pour ses conseils et son soutien tout au long de cette recherche.

Je remercie enfin tout particulièrement ma famille et mon fiancé pour leurs précieux soutiens et encouragements continuels durant mes études dans l'enseignement supérieur.

- Avant-propos -

L'année 2005 - 2006 était celle de mon entrée en Master I d'histoire de l'art, orienté recherche. Spécialisée en art moderne, je réalisais en vue de l'obtention de mon diplôme, un mémoire consacré à la réception de l'œuvre de Paul Véronèse en Italie, du XVIe au XIXe siècle à travers les auteurs italiens, considérés comme sources d'information sur l'artiste pour les critiques français. Lors de ma soutenance, mon directeur de recherche m'a proposé de réaliser un stage de longue durée au Musée de Grenoble pour mon année de Master II.

Bien qu'ayant réalisé l'ensemble de mes recherches documentaires pour le second volet de mon mémoire de Master I, il m'est apparu très intéressant de réaliser un stage en institution et ai ainsi répondu favorablement à cette proposition. J'étais désireuse d'apprendre au contact des professionnels et d'avoir un peu plus d'expérience dans le monde muséal. Ce stage devait de plus porter sur le fonds de dessins anciens du cabinet d'art graphique. Ne connaissant ce domaine que par l'entremise de quelques cours dispensés à la faculté et ayant peu travaillé sur ce support artistique, j'étais particulièrement enthousiaste de découvrir ce fonds. J'ai donc changé mon orientation en faveur d'un Master II à visée professionnalisante.

Mon entretien avec Christine Poullain, conservateur du Cabinet des dessins du musée de Grenoble, a révélé les missions qui m'étaient confiées dans le cadre de ce stage. Il fallait dans un premier temps réaliser une opération de localisation de tous les dessins présents dans le fonds, visant à localiser l'ensemble des pièces à l'aide d'un logiciel. Et dans un second temps, procéder au récolement de tous les dessins anciens permettant de s'assurer de la présence physique des œuvres et d'en faire un état complet. L'ouverture d'une exposition temporaire de dessins anciens au Musée ayant eu lieu peu après le début de ce stage, j'ai eu la possibilité de participer et d'observer toutes les étapes, de sa mise en place à l'inauguration.

Les principales difficultés rencontrées lors du stage furent naturellement d'intégrer un milieu professionnel et de mener à bien les missions confiées. J'ai dû m'acclimater au passage de l'enseignement théorique - ma formation en histoire de l'art - à la réalisation d'un travail concret au contact direct des œuvres d'art nécessitant rigueur et respect des œuvres. Il m'a fallu tenter d'être la plus compétente possible dans un domaine, l'art

graphique et la conservation en générale, où je n'avais pas d'expérience ni de compétences réelles.

La définition d'un sujet précis a pris quelque temps dans la mesure où ce fonds, très peu étudié, présentait un accès difficile en termes d'informations. De plus, ce fonds est en cours d'étude et de traitement par les spécialistes, les conservateurs et les membres du service de documentation. L'élaboration de notre thème de travail fut donc dépendante de l'avancée de nos missions et de celle de toute l'équipe, qu'il s'agisse de la numérisation ou du traitement des informations issues des opérations de localisation et de récolement. Il s'agissait donc d'un travail à plusieurs vitesses qui n'a pas toujours été facile à gérer.

- Introduction -

Ce mémoire d'application porte sur le cabinet d'art graphique du musée de Grenoble. Reflet concret et raisonné du travail scientifique effectué au cours de ce stage, il rend compte de deux travaux différents immanents à une même collection.

Dans un premier temps, il présente une réflexion sur les problèmes inhérents à la gestion du fonds de dessins anciens. Il fait état du traitement des données issues des actions menées pour une valorisation de la collection. Dans un second temps, il propose une étude sur les dessins italiens en provenance de la collection constituée par Léonce Mesnard au XIXe siècle ainsi qu'un catalogue sommaire des dessins italiens donnés et légués au musée par ce dernier, puis des notices d'œuvres sélectionnées dans ce corpus.

Cette étude s'inscrit dans l'axe des travaux menés sur les collections du musée de Grenoble, et plus précisément, sur le fonds de dessins anciens de son cabinet d'art graphique. Notre état de la recherche sur cette collection a révélé un faible nombre d'études menées à son propos. La plus ancienne date de 1993 et une seconde de 1994. Il a fallu attendre 2005 pour que le cabinet de dessins soit l'objet d'une étude supplémentaire. Ces travaux ont été utiles dans l'élaboration de notre thème de travail afin d'en définir ses orientations.

Pour élaborer notre thématique, nous avons également opéré un lien entre le fonds de dessins anciens du Musée et nos aspirations intellectuelles personnelles : l'art italien en général et celui du XVIe siècle en particulier. Nous avons ainsi choisi de travailler sur les dessins de l'école italienne du fonds et de réaliser des notices sur des œuvres datées du XVIe siècle.

Notre prise de connaissance de l'histoire de la collection de dessins du Musée a très vite révélé le rôle fondamental d'un homme, Léonce Mesnard, dans la constitution et l'enrichissement de ce fonds d'art graphique. Nos missions ont par la suite mis en lumière un manque criant d'information concernant les œuvres en provenance de la collection de Léonce Mesnard. L'étude menée en 1993 sur ce collectionneur ayant principalement porté

sur sa personnalité et sur l'ensemble de sa collection, nous avons concentré nos efforts sur les œuvres italiennes données et léguées au Musée par ce dernier. Ce travail étant désormais peu récent, il était intéressant de se pencher à nouveau sur les œuvres en provenance de cette collection afin de prendre en considération les nouvelles données qui ont émergé depuis ces treize dernières années. Les dessins de l'école italienne issus de cette provenance n'avaient pas, de surcroît, fait l'objet d'une recherche spécifique. Le caractère fondamental d'une connaissance précise de la provenance des œuvres et de leurs conditions d'entrées dans l'institution nous a encouragé à mener une étude dans cette voie.

Ce mémoire d'application se propose comme un apport pour l'étude du fonds actuellement en cours par les spécialistes. En effet, notre stage au Musée s'est inscrit dans un contexte spécifique, celui d'une mise en valeur et d'une diffusion de son fonds de dessins anciens. Comme l'indiquait Guy Tosatto à propos de la collection d'art graphique du Musée des beaux-arts de Nîmes, lorsqu'il en était encore conservateur :

Les œuvres sur papier sont par essences vouées à une sorte de vie secrète. Œuvres périssables, elles ne peuvent être présentées que rarement. A Nîmes, le secret a été bien gardé. Trop peut-être, au point de confiner la collection de dessins du musée à n'être ni vue ni étudiée pendant des lustres. Aussi demeure-t-elle largement méconnue du grand public comme des amateurs¹.

Ces propos tenus par l'actuel directeur du musée de Grenoble fait état d'un constat similaire pour la collection grenobloise de dessins anciens.

Afin de pallier à la méconnaissance de ce grand ensemble, le musée a eu l'initiative de réaliser une série d'expositions qui aboutira à l'étude exhaustive de son fonds de dessins anciens et de mener en parallèle plusieurs projets de publications de catalogues raisonnés. La première école concernée sera l'école française, pour laquelle une exposition temporaire sera organisée à l'automne/ hiver 2009-2010. Suivront ensuite les écoles italienne et nordique. De même, le musée projette d'informatiser sa collection de dessins anciens avec une mise en ligne accessible à partir de la base de données *Joconde*.

¹ Guy Tosatto, Alain Chevalier, Marcel Destot, *De Vasari à Boucher. Dessins choisis de la collection du musée des Beaux-Arts*. Exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Nîmes du 18 décembre 1998 au 4 avril 1999, Musée des Beaux-Arts de Nîmes/ Actes Sud, 1998, p. 5.

Notre étude sur les dessins anciens du fonds grenoblois rend compte du double aspect de l'œuvre graphique. Il offre un regard plastique et fait état de la permanence des formes par la réalisation des notices et la présentation d'un corpus d'œuvres s'étendant du XVIe au XIXe siècle. Le second aspect présenté est celui de sa conception comme œuvre historique d'art, c'est-à-dire son statut de témoin d'une production à des périodes révolues. Cet aspect de l'œuvre graphique est fortement présent dans l'esprit du collectionneur qui, en acquérant un dessin, acquière également un morceau d'histoire, celle de l'artiste mais aussi celle d'une époque. L'étude de la provenance des œuvres italiennes du musée de Grenoble rend compte de cette conception. Il ne s'agit pas ici d'une étude sur l'histoire du goût mais sur le transfert des dessins d'une collection particulière à une collection publique.

Dans une première partie, ce travail présente le cabinet d'art graphique du Musée de Grenoble en évoquant l'historique de la collection, sa constitution et son développement². Elle rend compte de l'état actuel du fonds en abordant ses composantes et ses spécificités. Elle présente la tour de l'Isle et sa double vocation qui est à la fois de conserver les œuvres et de les exposer. Nous y évoquons enfin les moyens humains et les services en relation au cabinet. Notre second point concerne les sources et ouvrages à caractères de sources qui nous ont servi de base de travail lors de nos missions d'une part, et lors de la réalisation de cette étude d'autre part. Nous y répertorions les différents types de sources avec les sources manuscrites, les sources juridiques, les travaux universitaires, la documentation du musée, les catalogues critiques et les outils informatiques.

Dans une seconde partie, nous abordons la valorisation du fonds au moyen d'une conservation en trois dimensions qui consiste à constater, traiter et enfin diffuser les œuvres. Nous proposons un constat d'état de la collection d'art graphique depuis l'origine du Musée. Nous évoquons ensuite la méthodologie d'intervention pour la mise en œuvre d'une meilleure gestion en définissant l'opération de localisation, l'identification des disfonctionnements et l'opération de récolement. Nous faisons état des problèmes soulevés pour l'école italienne qui apparaît alors comme une école témoin du travail réalisé pour l'ensemble du fonds de dessins anciens. Nous abordons enfin les problèmes à finaliser ou à

² Un historique du musée de Grenoble de ses origines à nos jours figure en annexe (1) pour prendre la mesure du caractère exceptionnel de son histoire longue et mouvementée.

résoudre pour une gestion harmonisée de ce fonds. Le second point est consacré à l'étude et à la diffusion d'une sélection de dessins. Il rend compte de notre participation à une exposition temporaire et fait état des différentes étapes de son élaboration. Nous évoquons dans cette section, les possibilités de recherches à mener sur les filigranes et marques de collections présents sur les dessins anciens du fonds et proposons une base de travail par la présentation de deux répertoires reportés en annexe.

La troisième partie de cette étude est consacrée aux dessins italiens de provenance Léonce Mesnard. Elle présente une étude sur ce collectionneur et sa collection. Nous y faisons un rappel biographique sur sa vie, sa collection, ses écrits et son esthétique. Nous abordons ensuite plus précisément les composantes de la collection de Léonce Mesnard et nous sommes intéressés aux dons et legs effectués par ce dernier en faveur du Musée. Nous prenons enfin la mesure de l'apport de ce collectionneur, en terme qualitatif et quantitatif, pour les dessins de l'école italienne en s'intéressant à ses composantes et ses spécificités.

Réalisé à partir d'une base de connaissances diffuses, un second volume offre la reconstitution du corpus de dessins italiens en provenance de la collection Léonce Mesnard sous la forme d'un catalogue sommaire. Il présente des notices d'œuvres enrichies d'un historique le plus complet possible et des informations techniques issues du récolement des œuvres.

Nous proposons dans cette dernière partie, six notices comprenant une analyse stylistique et comparative des dessins italiens anciens conservés dans le fonds sous le nom de Michel-Ange Buonarroti. Elles apportent un état complet de l'œuvre, un historique, une bibliographie et des illustrations comparatives.

PREMIÈRE PARTIE :

Présentation du cabinet d'art graphique du musée de
Grenoble

Les sources et ouvrages à caractère de sources

Chapitre I : Le cabinet d'art graphique du musée de Grenoble

I. Le cabinet d'art graphique.

1.1. Historique de la collection d'art graphique : constitution et développement.

Dès les débuts du musée, le dessin occupait une place importante dans les collections. En effet, Louis-Joseph Jay, à l'origine de la création de l'institution, exerçait avant d'être conservateur le métier de professeur de dessin, tout comme son successeur Benjamin Rolland.

Il demeure difficile de connaître la constitution précise de la première collection d'art graphique du musée. De 1796 à 1804, Jay enseignait à l'Ecole centrale de dessin de l'Isère. Il constitua durant cette période une collection d'œuvres modèles – dessins, gravures, rondes-bosses et moulages – à but pédagogique. En 1796, il effectua un voyage en vue d'accroître cette collection d'œuvres modèles. Il passa en Italie où il acheta notamment des dessins. Lors de l'ouverture du musée, la collection comprenait alors une partie des pièces de ce fonds pédagogique de l'Ecole Centrale. Soixante trois dessins ont été transférés au musée par Louis-Joseph Jay « en raison de leur beauté »³. Après la signature de la création du musée et pour en préparer l'ouverture, deux souscriptions publiques permettaient à son directeur d'effectuer ses premiers achats. Ainsi en 1799, Jay se rendait à Paris pour de nouvelles acquisitions dans le but d'accroître la collection. Cent trente trois tableaux et dessins furent achetés à cette occasion. Parmi eux vingt-cinq dessins formaient, avec les œuvres du fonds de l'école déposées au musée, une belle suite de dessins de maîtres de l'école française⁴. Cet ensemble s'ajoutait alors aux objets recueillis grâce à la vente des biens nationaux, aux confiscations révolutionnaires, à l'ancien ameublement de

³ Archives départementales de l'Isère, L 535 : « Etat sommaire des objets d'art du Museum de Grenoble », reproduit dans *Louis-Joseph Jay et la fondation du Musée de Grenoble, 1795-1815. Louis-Joseph Jay, sa vie son œuvre, I. Un Musée sans architecture*, Grenoble, Musée de Peintures, 1983, p. 35.

⁴ Archives départementales de l'Isère, L 516 F : « Etat et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'Ecole centrale demandé par préfet, 24 prairial an IX (...) Catalogue des dessins, gravures et ronde-bosse, appartenant à l'école centrale du département de l'Isère et y existant de l'an V et fait en conformité de l'arrêté de l'administration centrale le 18 pluviôse an VI, Art.8 ».

l'hôtel de Lesdiguières, aux anciennes possessions religieuses et aux dons et envois du gouvernement.

Le Musée fut inauguré le 31 décembre 1800 dans les salles de l'ancien évêché. Dans le livret qui accompagnait l'ouverture, Jay écrivait :

Il faut que tous puissent y trouver des dessins, ou y disposer des modèles dont l'invention ou l'exécution leur soit utiles. Le conservateur, par ses relations avec les artistes de différents pays, fera ou se procurera des dessins dans tous les genres, qui seront exposés dans le musée, et consultés par tous ceux qui en auront besoin⁵.

Un certain nombre de dessins étaient ainsi exposés dans ce premier musée grenoblois. Dans sa volonté d'éducation et de démonstration, Jay exposait deux esquisses et une académie à la sanguine pour accompagner deux tableaux de Jean Jouvenet dans la salle de l'Apollon du Belvédère. Dans la salle de Castor et Pollux où se poursuivait la présentation de l'école française, deux têtes d'études faisaient pendant à deux portraits de Greuze et un dessin « première pensée du tableau » accompagnait une toile de La Hire⁶. Était aussi mentionnée une suite de soixante trois dessins de l'école française accompagnant les vingt-trois tableaux de *L'histoire de Saint Bruno* par Le Sueur, exposés dans le Salon du gladiateur. Il y avait également des dessins de l'école italienne : une œuvre du Guerchin, une du Dominicain, une du Pérugin, une de Castiglione, et des dessins des écoles flamande, allemande et hollandaise. Louis-Joseph Jay signalait tout particulièrement un dessin de Dürer, un de Paul Bril et deux de Roland Savery⁷.

La Notice des tableaux, statues, bustes et dessins du Musée de Grenoble, publiée en 1809, nous renseigne sur quelques achats réalisés entre-temps par le musée⁸. Par exemple un « dessin de trente pieds de long fait à la plume et lavé au bistre d'après la frise peinte à

⁵ *Notice des tableaux des écoles française, italienne, allemande, flamande et hollandaise, des statues, sculptures, gravures, dessins et autres objets d'art exposés dans le musées de Grenoble, dont l'ouverture aura lieu le 10 nivôse an IX*, Grenoble, David Cadet, an IX, p. 4.

⁶ *Ibid.*, n° 16-17-18, n° 34-35, n° 42.

⁷ *Ibid.*, n° 34, n° 49-50.

⁸ *Notice des tableaux, statues, bustes et dessins du Musée de Grenoble*, Allier, 1809, 44 p.

Mantoue par Jules Romain. Il représente une marche de troupe romaine ; l'empereur est à leur tête »⁹.

La collection de dessins de ce premier musée subit comme le reste de la collection les désagréments liés aux vicissitudes politiques. En 1815, à la Restauration, Louis-Joseph Jay est destitué de ses fonctions. La collection va être disséminée. Des œuvres sont rendues, notamment à leurs propriétaires religieux. Jusqu'en 1817, date d'arrivée de Benjamin Rolland, le musée n'a plus de conservateur. Né dans les années 1770, il fit sa formation de peintre auprès de Jean Barthélemy, puis entra dans l'atelier de Jacques Louis David. Il fut nommé conservateur du Musée de Grenoble et dans le même temps professeur de l'Ecole gratuite de dessin à la chute de l'Empire. La collection du Musée était à reconstruire. Par la maigreur des informations contenues dans les inventaires, il demeure difficile de déterminer l'étendue des pertes relatives à la collection de dessins durant ces années difficiles.

En 1853, Alexandre Debelle succède à Benjamin Rolland à la tête du musée. Né à Voreppe en 1805, il a suivi les cours de son prédécesseur à l'école de dessin. Après s'être formé à Paris dans l'atelier de Gros et de Roqueplan, il fit essentiellement carrière dans sa région d'origine. Lors de sa nomination en 1853, il était déjà bien intégré aux cercles culturels et intellectuels de la région. Debelle avait alors deux grands objectifs : une politique d'enrichissement de la collection et la construction d'un nouveau bâtiment pour le musée dont le projet fut débattu dès 1850.

Concernant l'ensemble de la collection de dessins, il semble qu'à partir de 1802 et jusqu'aux années 1850, à l'inverse de la volonté de Jay, l'intérêt pour ce fonds ait beaucoup diminué, surtout lorsque la surface d'exposition se mettait à manquer, c'est-à-dire dès le déménagement du musée en 1802. L'aménagement d'une salle spécifique rompt ce manque. En effet, en 1856 Debelle dédiait une salle entière aux dessins.

⁹ *Ibid.*, n° 173, p. 33.

Adoptant une politique d'achat très active, il se rendait à Bruxelles en 1858, à l'occasion de la vente Kaieman. Il écrivait à cette occasion :

Il me reste un fonds que j'ai employé à l'acquisition de dessins originaux de maîtres anciens dont nous n'avons qu'un faible échantillon dans notre petite salle de dessins. Cette salle qui est le complément de tous les musées manquait au nôtre, j'en ai fait déposer une il y a deux ans, à coté de celle des gravures : j'y ai exposé le petit nombre de dessins originaux que nous possédions et qui étaient enfouis dans les cabinets¹⁰.

Lors de cette vente, Debelle achetait dix sept ou dix neuf dessins dont un ensemble important d'œuvres des Carrache : *Trois hommes en marche ou les pèlerins d'Emmaüs* ; *Sainte Madeleine à genoux* ; *La vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean* ; *La vierge et l'enfant* et *Un moine à genoux ou Saint François en prière* d'Annibal Carrache ; *La Vierge, l'enfant Jésus et deux anges* ; *La vierge, l'enfant Jésus entouré de trois personnages* de Ludovico Carrache ; *La vierge et l'enfant Jésus* et *La vierge, l'enfant Jésus entouré de trois personnages* d'Agostino Carrache¹¹. Il achetait également un dessin de Simon Vouet et des œuvres hollandaises de Jordaens, Van Dick, et Rubens dont quatre sont des études pour le *Saint Grégoire pape* que le musée possède depuis 1911.

Dans le bâtiment inauguré en 1870, Alexandre Debelle installait la collection de dessins et de gravures au deuxième étage, visible deux jours par semaine, le jeudi et le dimanche. Suite à l'inauguration du nouveau musée, Alexandre Debelle compléta la collection ancienne par l'acquisition de cinq dessins à la vente Guichardot ou encore par l'achat de quatre pièces à Augustin Petit en 1878 (œuvres de Oudry, Carrache, Le Brun, et de l'école italienne). Il achetait également des dessins à des artistes contemporains comme en 1875, neuf dessins de Diodore Rahoult ou encore en 1883, deux dessins à François-Auguste Ravier¹².

¹⁰ Lettre du 3 mai 1858 d'Alexandre Debelle, Archives Municipales de Grenoble, R 2 40, citée par Aurélie Valéri, *Alexandre Debelle : la politique d'acquisition des œuvres. Conservateur du Musée de Grenoble de 1853 à 1887. Etude et catalogue*, Grenoble, Université Pierre Mendès France, Master I, histoire de l'art, 2006, p. 30.

¹¹ Dans l'ordre des œuvres citées : MG 456 ; MG 457 ; MG 458 ; MG 459 ; MG 460 ; MG 461 ; MG 462 ; MG 463.

¹² Annabelle Ténèze, *Le Cabinet d'art graphique du musée de Grenoble. Histoire d'une collection. Récolement et étude des dessins de l'école française*, Institut national du Patrimoine, 2005, p. 14.

Les dessins du musée de Grenoble ont suivi, comme les peintures, une progression constamment ascendante ; tandis que le nombre de tableaux a presque doublé de 1799 à 1892, malgré les pertes et les épurations, le nombre de dessins a quintuplé.

La collection s'est aussi enrichie grâce aux dons, dus surtout à des notables grenoblois. En 1877 par exemple, le peintre dauphinois Jean Achard offrait deux dessins de l'école hollandaise, accompagnés de gravures. En 1880, Auguste Petit, conseiller municipal et futur président de la Société des amis des arts de Grenoble à partir de 1885, faisait don de deux dessins. Les familles d'artistes permettaient aussi l'enrichissement de la collection. Ainsi en 1875, madame Jules de Maisonville offrait un pastel de son père Jean-François Joseph Tourneux. Ou encore en 1878, un lot de douze dessins d'Hyppolite Meunier fut donné par sa veuve. Le prestige de l'institution muséographique grandissant, certains artistes déposaient quelques unes de leurs œuvres comme deux lavis de Questel en 1879 ou un dessin de Regamey en 1880. Mais le legs le plus important fut celui de Léonce Mesnard en 1890 qui constitua à lui seul une grande partie du fonds des dessins avec un ensemble d'œuvres graphiques estimé à plusieurs milliers de pièces.

Cette politique active fut poursuivie par le successeur de Debelle, Jules Bernard. Originaire de Grenoble, il était également peintre. Il fut l'élève de d'Isidore Pils et de Ernest Hébert à Paris avant de devenir conservateur du musée de Peinture et de sculpture de Grenoble en 1887. Annabelle Ténèze remarque le lien devenant de plus en plus étroit, dans cette fin de siècle, entre le milieu culturel grenoblois et le musée, notamment par les dons et les legs, qu'il s'agisse d'artistes ou de l'élite grenobloise¹³. Jeanne de Maisonville, veuve de Jules de Maisonville, membre d'une famille d'imprimeurs de Grenoble, ayant édité la plupart des guides de la collection du musée, faisait une série de legs importants au musée en 1899. Les maîtres régionaux ont pu jouir d'une nouvelle considération comme en témoigne le don de sept dessins de Laurent Guétal par sa famille en 1892 ou encore deux aquarelles de Jean Achard, appartenant au général de Beylié, autre grand donateur du musée. En 1898, Pilot de Thorey, archiviste et auteur d'ouvrages sur l'histoire de Grenoble, donnait un dessin de Louis-Joseph Jay, huit dessins ovales sur une même feuille. Quatre autres dessins de Jay furent acquis en 1899 et 1900. A la mort de l'artiste en 1904, un important don de dessins d'Henri Fantin-Latour est réalisé par sa veuve au profit du

¹³ *Ibid.*, p. 15.

musée de Grenoble. L'ensemble offrait des productions de jeunesse, datant du début des années 1850, mais aussi des dessins réalisés à la fin de la décennie 1890.

Parallèlement à ces dons constitués de plusieurs oeuvres, l'accroissement de la collection, pièce à pièce, s'est maintenu. Le fonds des écoles anciennes a été complété en suivant les opportunités. En 1908, le musée faisait l'acquisition d'un dessin de Pater et d'un dessin de Coypel. En 1910, le don de la veuve Bordier permettait l'entrée dans les collections de dessins de Chardin, Boucher et de David d'Angers. Ces entrées concernent essentiellement l'école française, avec un seul don de M. Bastel pour l'école italienne en 1911, une œuvre anonyme représentant une *Diane assise à terre*¹⁴. En 1918, un legs important comprenant des dessins de Boucher, Champaigne et Watteau fut réalisé par la famille de l'ancien directeur Jules Bernard. Il s'agissait d'oeuvres provenant de l'ancienne collection Mirault, achetées par Jules Bernard pour son propre compte.

L'orientation de la collection de dessins vers ses artistes contemporains s'est poursuivie et développée. En 1903, Charles Berlioz accordait au musée un ensemble de dessins de son père Hector Berlioz. D'autres artistes intègrent la collection au moyen de divers dons. Parmi eux figurent Lecomte de Noüy, Bouvier, Detaille, Bidault et des ensembles furent complétés tels ceux d'Ernest Hébert ou de Ravier. Mais la ville continuait également d'acquérir des œuvres à l'occasion de ventes, tel un dessin de Jules Chéret en 1912 et trois aquarelles de Jongkind en 1914.

Andry-Farcy, conservateur du musée entre 1919 et 1949, orienta l'ensemble des collections vers l'art moderne. Avec lui, un certain nombre de dessins gagnèrent les réserves pour aérer la présentation des collections.

Les changements effectués n'ont pas toujours été bien accueillis. Maurice Feuillet écrit notamment dans le Figaro en 1923 : « Il y avait aussi au musée de Grenoble de très beaux dessins de nos maîtres anciens. On les a cachés dans un grenier, car on sait que pour certains, il est nuisible de savoir dessiner, que la ligne n'existe pas et que la perspective a fait faillite ! »¹⁵.

Andry-Farcy dont la politique artistique a été ancrée dans l'art vivant et récent, mît en valeur l'œuvre graphique de deux artistes du XIXe siècle, d'une part par l'entrée de leurs dessins dans la collection et d'autre part, par leurs présentations. Il s'agissait des

¹⁴ MG 1669- MG D 586.

¹⁵ Maurice Feuillet, « Le dadaïsme au musée de Grenoble », dans *Le Figaro artistique*, 8 novembre 1923, propos cités par A. Ténèze, *Ibid.*, p. 24.

dessins de Johan Jongkind et d'Henri Fantin-Latour pour lequel un nouvel ensemble de dessins fut légué en 1920. En 1925, le don de Jules Laforge permettait l'entrée d'une aquarelle de Jongkind, suivie en 1933 d'un achat au même, de quatre aquarelles et dessins. L'enrichissement du fonds de dessins anciens se fit ensuite plus ponctuel. En 1931, un legs d'Aristide Rey faisait entrer au musée un certain nombre d'œuvres majeures de l'école française des XVIIIe et XIXe siècles avec deux dessins de Fragonard, trois dessins de David, deux de Granet, des dessins de Gustave Doré, etc. Le musée se fit acquéreur d'un dessin de Rodin, puis se fit donné deux aquarelles du sculpteur par Odilon Roche. Il fit également l'acquisition de deux dessins de Daumier et de Delacroix en vente publique en 1940, mais les achats d'œuvres anciennes sont restés rares.

Pendant plusieurs décennies, le musée de Grenoble s'est peu préoccupé du fonds des dessins anciens. En 1965, trois dessins ont été acquis, *Saint Sigismond* de Bernardino Gatti, un personnage de Ribera et une *Etude pour le tableau de Pâris et Hélène* par David. En 1963, Moyrand léguait deux paysages de la fin du XIXe siècle : une aquarelle d'Harmignies et un pastel de Ravier. L'enrichissement du fonds d'œuvres de Jongkind et de Fantin-Latour s'est poursuivi. En 1968, un catalogue faisait le bilan des acquisitions entre 1950 et 1968. Cinq des trois cent trente cinq numéros concernent la collection ancienne d'art graphique.

Les années 1990 montrent un regain d'intérêt pour la collection d'art graphique. Plusieurs achats sont venus compléter le fonds non enrichie depuis quelques années. Seize dessins de Simon Denis furent achetés par la Société des amis du musée de Grenoble à une vente Sotheby's à Monaco en 1992. La politique d'achat du musée demeure principalement tournée vers les dessins modernes. Le dernier dessin acheté fut celui de Juan Munoz en 2007. Guy Tosatto, directeur du Musée indique qu'il consacrerait chaque année une partie du budget acquisition au dessin en tentant de combler le vide existant entre les décennies 1980 et 2000. L'orientation moderne des collections de Grenoble se poursuit mais n'empêche pas l'acquisition de dessins anciens si l'occasion se présentait.

1.2. L'état actuel du fonds : composantes et spécificités.

Riche d'environ cinq mille cinq cent dessins, le fonds d'art graphique est actuellement constitué d'œuvres de nombreuses écoles avec une majorité de dessins de l'école française, au nombre de huit cent quarante six. L'école italienne est très bien représentée avec sept cent quatre-vingt-trois dessins. Elle possède également un nombre assez important d'œuvres des écoles du Nord (Hollande et Flandres) avec cinq cent trois dessins. Quatre-vingt-huit dessins proviennent des écoles allemande, anglaise, suisse et polonaise et quarante quatre dessins de l'école espagnole.

La collection de Grenoble fait une large place au « Grand siècle » français. Cent trente dessins couvrent cette période, en commençant par un *Enlèvement des Sabines*, anonyme de la seconde moitié du XVI^e siècle, bel exemple du maniérisme français. Les dessins permettent de retracer les grands courants de la période. De l'archaïsme au style pictural d'un Charles de La Fosse, des compositions classiques telle le *Christ en croix* de Jean Boucher de Bourges, des œuvres de Charles Mellin et de Le Brun, aux dessins baroques d'un Simon Vouet. Le XVIII^e siècle est riche de plus de cinq cent cinquante dessins. L'explosion du nombre des artistes et la variété des genres font du dessin français de ce siècle un univers à part. La collection de Grenoble, des paysagistes inconnus aux dessins attribués à Jean Honoré Fragonard, reflète l'éclectisme de son donateur, Léonce Mesnard. Le musée conserve de belles feuilles d'une grande virtuosité de Watteau, Boucher, Natoire et Fragonard, qu'il s'agisse de paysages ou de compositions religieuses.

L'école italienne compte quelques œuvres du XVe siècle dont l'une des plus marquantes est le *Saint Jérôme* d'un artiste anonyme lombard dont la composition est propre aux artistes de l'Italie du Nord de la fin du siècle. Le XVI^e siècle, offrant un panorama assez complet compte de magnifiques feuillets de l'artiste vénitien Jacopo Palma le Jeune, de nombreux dessins maniéristes florentins (Salviati, Pocetti) comme des œuvres génoises (Cambiaso) ou romaines (Zuccaro). Parmi les maniéristes, la *Femme tendant les bras* du Parmesan est, avec ses lignes ondoyantes, ses mains et pieds effilés, un bel exemple de la virtuosité et de l'élégance de l'artiste. De grandes figures du Baroque se détachent de Pierre de Cortone à G. B. Gaulli.

Les diverses écoles du Nord figurent également dans la collection. Elles comptent environ quatre-vingt-dix dessins allemands. Dans le fonds flamand émergent également des artistes importants dont de nombreux dessins de Jordaens. L'école hollandaise constitue l'ensemble le plus complet avec cinq cent feuilles environ. Des dessins d'artistes importants dont Rembrandt y figurent aux côtés d'artistes moins connus. Parmi les paysagistes, à côté de Polenburgh ou Van Goyen, représentés par de belles pièces isolées, le musée conserve des ensembles de Molijn ou de Breenbergh. De ce dernier, les *Ruines romaines* sont un magnifique témoignage de ce courant essentiel de la première moitié du XVIIe siècle, où des paysages remplis de ruines antiques allaient mettre au point l'un des décors de la peinture classique.

En ce qui concerne le fonds des dessins contemporains, il est largement majoritaire. Le XIXe siècle compte mille trois cent quatre vingt sept dessins, toutes écoles confondues, et le XX^e siècle, deux mille quatre vingt sept oeuvres dont sont exclus les photographies, estampes, bandes dessinées, affiches et dessins d'architectures.

1.3. La tour de l'Isle et sa double vocation : conserver et exposer.

L'année 1994 marquait une étape décisive dans l'histoire de l'institution grenobloise. La construction du nouveau bâtiment situé 5, place Lavalette venait de s'achever et le musée de Grenoble était inauguré¹⁶. Lors du projet de construction, la décision de créer un espace spécifique pour un cabinet d'art graphique fut prise. L'existence d'une tour médiévale, dite Tour de l'Isle, toute proche du nouveau bâtiment, fut aménagée afin de conserver et d'exposer les dessins. Cette tour a été reliée au musée par une passerelle vitrée¹⁷. Ayant abritée la première mairie de Grenoble, elle a été aménagée avec la volonté de conserver l'identité et le caractère de son architecture réalisant ainsi une sorte de syncrétisme entre passé et présent. Les murs, la charpente, les ouvertures et les escaliers ont été conservés et restaurés, mais un aménagement plus moderne a été mis en œuvre : certains murs ont été peints en blanc et des cloisons ont été ajoutées en vue des expositions.

¹⁶ Cf. Annexe 4 et 6.

¹⁷ Cf. Annexe 5.

La tour de L'Isle apparaît comme un endroit privilégié pour la conservation et l'exposition des œuvres d'art graphique, particulièrement fragiles. Ces œuvres sur papier nécessitent d'être conservées et exposées dans un endroit particulier, ni trop sec ni trop humide et surtout peu lumineux. Les rares ouvertures de la Tour assurent cet éclairage limité.

La Tour se déploie sur plusieurs niveaux : au premier et au second sous-sol se situent deux salles de réserves où sont conservés gravures et dessins dont le format peut être maîtrisé, c'est-à-dire dont les dimensions ne sont pas trop imposantes afin que l'on puisse les ranger dans des boîtes. Ce sont des œuvres sur feuillets et non encadrées. Certains dessins sont entrés au musée avec des cadres d'origine qui sont conservés. Les dessins encadrés et les dessins grands formats (ce sont souvent des dessins du XXe siècle, les artistes ayant une autre manière de s'exprimer) sont rangés dans des réserves spéciales, les réserves de la Tour de l'Isle n'étant pas adaptées à les recevoir.

À partir du rez-de-chaussée s'échelonnent cinq cabinets d'exposition : la Tour n'offrant pas une surface très étendue, il a été prévu un cabinet d'exposition par étage offrant des espaces plus intimes que les grandes salles du bâtiment principal. Un escalier dessert ainsi quatre salles de petites dimensions, ainsi qu'un cinquième niveau, en mezzanine. Le cabinet d'art graphique offre depuis plus d'une dizaine d'années la chance de conserver et de mettre en valeur une partie de ses collections.

1.4. Moyens humains et services en relation.

La collection d'art graphique est dirigée par un conservateur et une assistante de conservation. Le service de documentation du musée lui est étroitement lié. Il est constitué de trois documentalistes et d'un photographe.

II. Les sources et ouvrages à caractères de sources.

Divers documents se sont révélés indispensables pour la réalisation de ce travail constituant une base documentaire de premier ordre. Ces sources et ouvrages à caractères de sources se déclinent en quatre catégories : les sources manuscrites, les travaux universitaires, les documents conservés au centre de documentation du musée et les catalogues critiques sur ses collections. Enfin, les bases de données et d'images *Videomuseum* et *Navigart*, sont apparues comme des outils particulièrement utiles à divers niveaux.

2.1. Les sources manuscrites.

Les inventaires du musée de Grenoble ont été fondamentaux pour l'exécution des missions confiées lors du stage mais aussi et surtout pour conduire cette recherche sur les dessins italiens de provenance Léonce Mesnard. Ces sources manuscrites, au nombre de deux, sont des documents juridiques et administratifs ayant pour but d'assurer la conservation administrative et établissant de façon indubitable qu'un objet appartient au musée ou que celui-ci l'a reçu en dépôt de la part d'un tiers. Cet objet, du fait de son entrée dans une collection publique, relève alors de la domanialité publique, régime juridique propre au patrimoine public. L'inventaire est aussi un document administratif spécifique qui permet à la collectivité propriétaire d'identifier et de gérer ses collections dans de bonnes conditions. Il constitue également un document de référence obligatoire pour toute étude ou tout classement entrepris par le musée. Le numéro d'inventaire permet l'identification exacte de tout objet appartenant aux collections du musée, sans risque d'erreur ou de confusion. Il est donc le garant de l'identité d'un objet.

Le premier inventaire du musée, rédigé à partir des années 1860 par le conservateur Jules Bernard (1887-1919), intitulé « Inventaire du Musée de Peinture » et dénommé « inventaire principal », se décline en trois volumes¹⁸. Il inventorie notamment les dessins sous forme de numéros précédés de la mention MG signifiant Musée de Grenoble. Il s'étend ainsi des numéros MG 1 à MG 3418, recensant toutes les œuvres acquises de l'origine du Musée à l'année 1973. Du numéro MG 1 à MG 447, il reprend les trois

¹⁸ Cf. Annexes 20.

inventaires antérieurs qui couvrent la période de l'origine du Musée à 1854. A partir du numéro MG 448, soit l'année 1855, les œuvres sont inscrites par ordre d'arrivée. La configuration employée est la suivante : numéro d'ordre, objet, auteur, sujet, dimensions, techniques, provenance et observation.

Une confusion règne quant à la date de rédaction de cet inventaire. S'il a bien été rédigé par Jules Bernard, il est donc impossible que sa rédaction remonte aux années 1860. Si dans une lettre conservée à la documentation du Musée, Alexandre Debelle, conservateur de 1853 à 1887, signale le lancement d'une procédure d'inventaire, la date de la lettre et l'arrivée plus tardive de Jules Bernard auprès d'Alexandre Debelle tendrait néanmoins à repousser la date de rédaction de cet inventaire. De plus, recopiant le dernier inventaire réalisé (fait en 1854), l'inscription du recensement rétrospectif peut avoir décidé le classement annuel, sans pour autant avoir été entamé à cette date de 1855. Ainsi, l'inventaire pourrait être alors daté de la décennie 1880. L'inventaire principal a été tenu jusqu'en 1973. A partir de 1974, les registres n'ont plus été tenus et les acquisitions ont été inscrites sur des minutes, aujourd'hui reliées en deux cahiers.

Un second inventaire spécifique intitulé « inventaire supplémentaire des dessins » a été dressé entre 1970 et 1974¹⁹. Il reprend de manière rétrospective le recensement de tous les dessins présents dans la collection. Un nouveau numéro d'inventaire précédé de la mention MG D, signifiant Musée de Grenoble Dessin, a été donné pour chacun d'eux. Il comporte ainsi 2728 numéros. Ce registre est quant à lui configuré différemment : numéro d'inventaire, technique, titre de l'œuvre, auteur, école/date, dimensions, provenance et observations. Il contient des numéros MG existants dans les registres généraux précédents et des dessins seulement inventoriés dans ce registre. Cependant, il est à noter qu'il ne recense apparemment pas tous les dessins anciens. En effet, certains dessins n'ont toujours pas aujourd'hui de numéro d'inventaire ou l'ont peut-être perdu lors de démontages réalisés à différentes époques. Cette source a donc dû être utilisée avec circonspection.

Ces documents juridiques ont été consultés tout au long de cette recherche afin de reconstituer le corpus de dessins italiens de provenance Mesnard offrant tous deux des informations essentielles sur les œuvres. Leur complémentarité a été nécessaire à la bonne conduite de ce travail. Toutefois le caractère aléatoire, confus ou même contradictoire du

¹⁹ Cf. Annexes 21.

croisement des éléments contenus dans ces deux sources a parfois entraîné des difficultés de compréhension et de reconstitution des œuvres de cette provenance. Malgré l'émergence d'erreurs au sein de cet inventaire supplémentaire concernant les mentions de provenances, il contient des ajouts de « sections » signalées par des chiffres romains suivis de chiffres arabes et d'indications de pays ou d'écoles qui se sont avérés être, au cours de notre recherche, des renvois aux anciens cartons à dessins de Léonce Mesnard, avant la dispersion de leur contenu. Ils offrent également la mention d'autres numéros dont le lien avec cette collection s'est également révélé au cours de ce travail. Ces gloses se sont révélées indispensables pour éclaircir les provenances du fonds de dessins italiens en lien avec la collection Mesnard.

Un autre document manuscrit fut d'une importance fondamentale pour notre travail. Il s'agit de fiches cartons datant des années 1970, rédigées par le même conservateur que l'inventaire supplémentaire²⁰. Découvertes tout récemment au centre de documentation du Musée, ces fiches cartonnées offrent un état détaillé de l'identité de chaque dessin issu de plusieurs lots de dessins provenant de la collection Léonce Mesnard. Elles se sont révélées être une source de tout premier ordre pour l'accomplissement de cette recherche par la richesse et la multiplicité des informations qu'elles recèlent.

Deux cahiers d'écolier noirs, de petits formats, conservés dans les archives du musée, rédigés par le conservateur Jules Bernard et intitulés « Inventaire détaillé des dessins légués au Musée par M. Léonce Mesnard » ont fait également figure de source dans la mesure où ils offrent une liste des dessins issus de la collection qui nous intéresse²¹.

Les archives du musée conservent également des documents manuscrits et des documents juridiques, dupliqués à partir des originaux conservés aux archives municipales de Grenoble, dans un dossier intitulé « Léonce Mesnard ». Ils apparaissent comme des sources très importantes pour toute étude concernant les dessins anciens dont Léonce Mesnard est le plus important légataire. Ils contiennent des actes notariés comme les divers testaments olographes et codicilles rédigés par Léonce Mesnard, des documents du conseil municipal relatif à ses différents legs en faveur de la ville²². Y est également présent son inventaire après décès établi par le notaire en charge de la succession, Maître Silvy, en

²⁰ Cf. Annexes 33.

²¹ Cf. Annexes 28.

²² Cf. Annexes 23.

juillet 1890 qui fait suite aux nombreux testaments faits et défaits en faveur du musée de Grenoble²³.

Des documents rédigés par différents conservateurs listant les objets d'arts légués par Mesnard, dont le musée vient d'entrer en possession ont été indispensables à cette recherche. Un document rédigé par Jules Bernard datant du 9 février 1892 intitulé « Etat sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes légués par monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui devront lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter les legs du testateur » offre une première liste des lots de dessins avec une quantification par lot, une mention de l'école représentée et le report pour chacun d'eux, du numéro d'article lui ayant été attribué par Maître Silvy lors de l'inventaire après décès²⁴. Y figure également une lettre adressée au maire de Grenoble, rédigée par le même conservateur et datée du 24 avril 1902 recensant notamment les cartons à dessins légués et entrés au Musée à cette date, avec les numéros d'inventaire MG attribués à chacun d'eux²⁵. Le croisement des données de ces deux documents a permis de déterminer le nombre de lot correspondant aux dessins italiens, leur numéro d'article de lot et leur numéro d'inventaire. Un dernier document intitulé « « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons provenant de la succession de Monsieur Léonce Mesnard remis au Musée le 27 juin 1914 » offre une dernière liste des dessins entrés au musée à cette date avec la présence une fois encore des numéros d'article de lot attribués par Maître Silvy²⁶.

Les archives du musée ont également révélées l'existence de documents manuscrits, rédigés par le même conservateur que les fiches cartons, offrant un listing des œuvres issues de quatre lots légués par Mesnard avec une numérotation. Ces listes, regroupées par numéro d'article des lots et par école s'est révélée être une source fondamentale pour établir des rapprochements entre les œuvres léguées et celles du fonds et pouvoir ainsi reconstituer le corpus de dessins italiens de cette provenance²⁷.

²³ Cf. Annexe 29.

²⁴ Cf. Annexes 25.

²⁵ Cf. Annexes 24.

²⁶ Cf. Annexes 27.

²⁷ Cf. Annexes 30, 31 et 32.

2.2. Les travaux universitaires.

Les études portant sur les dessins du Cabinet d'art graphique du musée sont peu nombreuses. Quatre travaux universitaires ont figurés comme des ouvrages à caractères de sources intéressants pour la réalisation de notre recherche sur les dessins italiens de provenance Mesnard. En 1993, Sophie Boubert réalisait un mémoire de maîtrise intitulé : « Aux musées de Grenoble et de Chambéry, une collection du XIXe siècle et son collectionneur : Léonce Mesnard ». Cette étude sur le collectionneur s'est révélée riche d'enseignements dans la mesure où elle s'est intéressée aux composantes de sa collection mais aussi à sa personnalité. Une seconde partie de son travail offre un catalogue, réalisé à partir de l'inventaire après décès de Léonce Mesnard, reprenant la globalité des lots d'œuvres d'art légués au Musée. A partir de cette liste, elle s'est efforcée d'établir des correspondances entre les œuvres provenant de cette collection et celles présentes dans le fonds en reportant leur numéro d'inventaire. De même, elle a constitué une liste répertoriant, par années, les dessins donnés par Léonce Mesnard au musée. Cependant, elle ne s'est pas penchée plus précisément sur la globalité des dessins de l'école italienne légués, leur identification et leurs dates d'entrées au sein de l'institution. Cette source s'est donc révélée indispensable par les précieuses informations transmises et a pu mettre en évidence les aspects sur lesquels concentrer cette recherche afin de présenter un apport complémentaire.

En 2005, Annabelle Ténèze réalisait une étude portant sur « Le cabinet d'art graphique du musée de Grenoble. Histoire d'une collection. Récolement et étude des dessins de l'école française ». A cette occasion, elle s'est concentrée sur l'historique de la collection de dessins depuis la fondation du Musée jusqu'en 1994. Elle nous a ainsi apporté des informations relatives à l'apport de Léonce Mesnard dans la constitution du fonds d'art graphique du musée, transmettant par son travail des informations supplémentaires sur l'ensemble de la collection. Elle s'est cependant principalement intéressée aux dessins de l'école française.

En 2006, l'étude conduite par Aurélie Valeri a contribué à enrichir l'histoire du cabinet d'art graphique en s'intéressant à « Alexandre Debelle : la politique d'acquisition du Musée de Grenoble de 1853 à 1887 » incluant un catalogue raisonné des peintures, sculptures et dessins entrés dans la collection sous ce conservateur. Ce travail a constitué

un apport à notre recherche pour une recontextualisation des dons opérés par Léonce Mesnard sous Alexandre Debelle.

Enfin, le mémoire de maîtrise réalisé en 1994 par Lionel Bergatto sur « Les paysages dans la collection de dessins français du XVIIIe siècle au Musée de Grenoble » a constitué un ouvrage à caractère de source intéressant pour l'apport méthodologique qu'il a représenté pour notre travail.

2.3. Documentation du musée.

Le service de documentation du Musée s'est révélé indispensable à notre recherche pour les différents types de documents qu'ils conservent sur les dessins du fonds. Il abrite les dossiers d'œuvres classés par écoles, par artistes et numéros d'inventaire. Chaque dossier offre une fiche historique reportant le numéro d'inventaire, un titre, un auteur et des informations techniques sur l'œuvre. Y sont également présentes les fiches de récolement complètes issues d'une opération datant de 1994 et une reproduction de l'œuvre en noir et blanc. L'apport pour notre recherche fut la mention sur les fiches historiques et les fiches de récolements, d'informations relatives à la provenance Mesnard ou à des provenances antérieures. Il pouvait s'agir des indications « don », « legs », « collection Mesnard », d'un numéro d'article renvoyant aux lots, d'un numéro renvoyant aux fiches cartons ou encore de la reproduction d'un cachet de collection présent sur l'œuvre ayant permis la constitution d'un historique plus complet.

2.4. Les catalogues critiques.

Les catalogues anciens édités sur les collections du musée, comprenant une vingtaine de livrets, réalisés par les conservateurs successifs jusqu'en 1911, date où est paru le dernier catalogue avant la reprise dans les années 1980, ont été systématiquement consultés. Ils incluent à chaque fois les acquisitions de l'année. Ainsi, ils ont permis d'analyser la mention des dessins entrés au musée ou l'absence de cette information qui rend compte d'un manque d'attention concernant les arts graphiques, relégués semble-t-il parfois à un second plan. Les mentions existantes ont été intéressantes dans la mesure où elles ont apporté quelques indications de provenance Mesnard. De même, ces ouvrages à caractères de sources ont été consultés pour réaliser la partie bibliographique des six

notices effectuées sur les dessins conservés sous le nom de Michel-Ange Buonarroti. Un autre ouvrage s'est révélé intéressant par l'apport similaire qu'il a constitué pour cette recherche. Il s'agit de l'« Inventaire général des richesses d'art de la France » dont le tome VI concerne « l'historique du Musée-Bibliothèque de Grenoble » de la page 3 à 231. Réalisé par Joseph Roman et édité en 1892, cet ouvrage offre des notices détaillées sur les peintures, sculptures, dessins et objets présents dans le fonds. Concernant notre recherche sur les dessins, il fut intéressant pour les mentions de matériaux, dimensions, descriptions et pour celles présentes parfois relatives à la provenance avec une date d'entrée au musée. Cet ouvrage a également servi pour réaliser la bibliographie des notices évoquées.

Les catalogues scientifiques de la collection de musée publiés systématiquement à partir de 1988 ont également été consultés pour une meilleure connaissance de l'ensemble des collections. Dans le cadre de notre travail, ils ont été utiles pour les quelques informations relatives aux collections de dessins. Ils ont servi de base documentaire pour la réalisation de l'historique du musée, de sa fondation à nos jours, présenté en annexe de cette étude. Nous avons déploré l'absence d'un catalogue spécifique dédié à l'ensemble de la collection de dessins. Seul le « Guide des collections : Musées de Grenoble » édité en 1997 offre une partie rédigée par Laurent Salomé sur le cabinet des dessins avec quelques indications sur ses composantes et spécificités.

Outils : Les bases de données et d'images *Videomuseum* et *Navigart*.

La base de données informatisée *Videomuseum* inventorie la presque totalité de la collection de dessins du fonds. Mis en place en 1991, *Videomuseum* est un réseau de musées et d'organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain (musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Fnac, Frac, fondations) qui se sont regroupés pour développer des méthodes et des outils utilisant les nouvelles technologies de traitement de l'information afin de mieux recenser et diffuser leur patrimoine muséographique. Il s'agit d'une base interne de gestion des collections du musée. Parallèlement, *Videomuseum* est également engagé dans le développement de produits édités sur CD-Rom et de diffusion en ligne par Internet. Les données entrées dans cette base lors de l'informatisation des collections sont les rubriques classiques de l'inventaire : artiste, numéro d'inventaire, titre, date, dimensions, mode d'entrée (dépôts, acquisition, etc.), anciennes appartenances, valeur d'assurance, etc. Les rubriques documentaires avec

les notices d'artistes, l'historique des œuvres, la bibliographie, l'historique des expositions, etc. Enfin, les rubriques de gestion avec la localisation dans les réserves, les mouvements internes et externes, les constats d'état, la régie, les fiches techniques, les photographies, etc.

Nous avons eu maintes fois recours à cet outil pour nos missions concernant la gestion du fonds mais aussi pour la constitution du corpus des dessins italiens de provenance Mesnard. Cet outil a permis la constitution d'une base de travail nécessaire à l'élaboration de nos recherches. Les informations contenues dans cette base de données quant aux provenances des œuvres se sont parfois révélées complémentaires face à d'autres sources. Nous avons toutefois considéré et utilisé cet outil avec prudence dans la mesure où son contenu s'est parfois révélé lacunaire voir erroné.

Le système *Navigart*, développé par *Videomuseum* avec la société Infogenia, est un logiciel permettant d'interroger la base commune ou les bases locales en facilitant et en optimisant les recherches sur tous les critères artistes et oeuvres. Ses caractéristiques fonctionnelles sont la possibilité d'effectuer des recherches multicritères (cinquante critères possibles), une saisie assistée des recherches, un affichage des résultats par liste (avec ou sans images) ou mosaïque d'images, un affichage détaillé des notices d'oeuvres et d'artistes avec ou sans images, etc. Ce logiciel est également utilisé comme « noyau » pour publier des catalogues de collection sur Internet et CD-ROM. Nous l'avons systématiquement consulté afin de vérifier la concordance des informations recueillies sur les dessins de provenance Mesnard avec celles propres à chaque dessin du fonds. Cette base a nettement favorisé ces correspondances grâce à la numérisation des photographies des dessins de la collection et à sa partie technique. De même, elle a facilité la réalisation du catalogue dont la quasi-totalité des images ont été extraites.

Nous avons également eu recours au logiciel GColl pour les opérations de localisation des dessins du fonds d'art graphique du musée. Il s'agit d'un logiciel de documentation et de gestion des collections développé pour répondre aux besoins des musées et collections publiques françaises d'art moderne et contemporain. En matière de gestion des collections, le logiciel a été conçu pour permettre l'organisation et le suivi de tous les événements intervenant dans la vie d'une collection : entrées des oeuvres, localisations, constats et restaurations, mouvements externes et internes (prêts, dépôts,

déménagements, localisations), récolements, régie et ateliers (encadrement, emballage...),
fiches techniques pour le montage, la conservation et le stockage des oeuvres, etc.

DEUXIÈME PARTIE :

La valorisation du fonds d'art graphique par une conservation en trois dimensions : constater, traiter, diffuser.

Chapitre II : La valorisation du fonds d'art graphique par une conservation en trois dimensions : constater, traiter, diffuser.

I- État de la collection, méthodologie d'intervention et traitement des données.

1.1- Constat.

Sans revenir sur la constitution et le développement de la collection de dessins du musée de Grenoble, ce point s'intéresse plus particulièrement à établir un constat d'état du fonds d'art graphique depuis la création du musée jusqu'à nos jours.

Dès le musée d'origine occupant le palais de l'Evêché, les collections présentées faisaient la part belle aux œuvres graphiques. Assignant aux dessins une haute tâche, Louis Joseph Jay écrivait dans le livret qui accompagnait l'ouverture :

L'effet de leur exposition permanente, le rapprochement et la comparaison de ces excellents ouvrages, doivent être de répandre l'instruction et les lumières; d'entretenir la sévérité ainsi que la délicatesse du goût; de présenter de grands modèles au jugement public et d'exciter l'émulation [...]²⁸.

Si cette citation illustre la place importante accordée aux dessins, elle demeure intéressante par l'information qu'elle révèle concernant leur exposition dans ce premier musée. Il semble en effet qu'ils étaient exposés en permanence dans les salles. Aucune gestion des œuvres n'avait donc été mise en place quant à un accrochage en roulement et surtout à leur conservation, leur protection. À cette époque, les mesures de conservation préventive des œuvres n'existaient pas. Les dessins restaient donc ainsi exposés à la lumière, parfois durant plusieurs décennies.

²⁸ *Notice des tableaux des écoles française, italienne, allemande, flamande et hollandaise, des statues, sculptures, gravures, dessins et autres objets d'art exposés dans le musées de Grenoble, dont l'ouverture aura lieu le 10 nivôse an IX*, Grenoble, David Cadet, an IX, p. 4.

Dans ce premier bâtiment les dessins prenaient place dans la salle de l'Apollon du Belvédère, celle de Castor et Pollux, dont quelques dessins émaillent l'exposition de l'école italienne avec une oeuvre du Guerchin, un dessin d'après Raphaël, un du Dominiquin, un du Pérugin, un de Castiglione et un autre de Ludovico Carrache. Dans le salon du gladiateur, une suite de soixante trois dessins de l'école française était présentée. Le salon de la Vénus de Médicis, était dédié aux écoles flamande, allemande et hollandaise. Quelques rares mentions dans la *Notice* publiée en 1800 pour l'ouverture renseignent sur l'accrochage inaugural²⁹. Les dessins sont souvent mentionnés comme étant exposés en partie basse, sous les peintures, pratique fréquente qui caractérise l'abondance des œuvres sur les murs des musées jusqu'à l'entre-deux-guerres. Ainsi, s'ils sont exposés, les dessins étaient malgré tout relégués à un niveau inférieur des cimaises, nuisant ainsi à leur présentation.

En 1856, dans le bâtiment de l'ancien collège des Jésuites où avait été transféré le musée depuis 1802, Alexandre Debelle faisait enfin aménager une salle entièrement dédiée aux dessins. En 1858, il écrit : « Cette petite salle qui est le complément de tous les musées manquait au nôtre, j'en ai fait déposer une il y a deux ans, à côté de celle des gravures : j'y ai exposé le petit nombre de dessins originaux que nous possédions et qui était enfoui dans les cabinets³⁰ ». Néanmoins, cet arrangement semblait précaire au vu de ce qu'en écrivait le conservateur de la bibliothèque H. Gariel en 1862 : « La 4^{ème} galerie, qui est celle des dessins originaux des grands maîtres et des gravures, est un affreux couloir coupé par d'épaisses murailles en saillies et qu'il suffit d'avoir vu au jour pour regretter qu'on n'ait pu, jusqu'à présent, donner le jour et l'espace convenables à une collection aussi précieuse »³¹. Il en indique également les dimensions : « vingt mètres de long sur trois mètres de large, et une hauteur sous plafond de six mètres ». Cet « état des lieux » accompagne un projet de construction d'un nouveau musée au maire de la Ville et Garriol usa de tous les arguments pour convaincre de l'importante nécessité des travaux du Musée-Bibliothèque. Dans le projet de construction qu'il proposait, une place propre était réservée aux arts graphiques : « La galerie R Q sera divisée en deux [salons] par un moyen semblable [au moyen de colonnes en saillie] : dans la première moitié seront exposés les

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Archives Municipales de Grenoble R 2 40, lettre du 3 mai 1858, cité par A. Valeri, *Alexandre Debelle : la politique d'acquisition des œuvres. Conservateur du Musée de Grenoble de 1853 à 1887. Etude et catalogue*, Grenoble, Université Pierre Mendès France, Master 1, histoire de l'art, 2005, p. 30.

³¹ H. Gariel, *Simple notes adressées à Monsieur le Maire à l'appui de deux projets de construction de bibliothèque et de musée Grenoble*, 1862, p. 5.

dessins et les gravures et dans la deuxième la sculpture ». Il prenait même en compte l'extension future des fonds : « Et, quand cette dernière collection aura envahi les deux parties de la galerie, on montera à l'étage supérieur les dessins et les gravures »³².

Finalement, dans le nouveau bâtiment de la place Verdun construit par Charles Questel et inauguré en 1870, Alexandre Debelle installait la collection de dessins et de gravures au deuxième étage³³. Ainsi la description du musée réalisée par le général de Beylié en 1909 indique que « deux salles de sculpture contiennent des œuvres modernes et un grand nombre d'aquarelles et de dessins de maîtres ». Les murs des salles de sculptures s'organisaient alors en trois bandeaux horizontaux avec les peintures, les bas-reliefs et moulages, puis plus bas, les dessins et aquarelles encadrées, sur deux ou trois rangées. Une fois encore, les dessins demeuraient en partie masqués par une ligne régulière de sculptures de moindre taille sur socle³⁴. De plus, aucun local adapté à la conservation des dessins n'avait été aménagé. En 1990, Christine Bachet indique qu'ils étaient entreposés dans un espace « aménagé » dont la séparation effective avec les salles d'expositions environnantes (égyptologie) n'existait pas véritablement. C'était donc au cœur même du département égyptien que les dessins étaient conservés dans des tiroirs « meubles à plan d'architecte » dans des conditions peu propices à la conservation des œuvres graphiques. Elle indique également que ces meubles présentaient divers inconvénients tel l'absence de surface plane. En effet, le fond des tiroirs était creusé de larges rainures, n'offrant aucune garantie d'étanchéité et un verrouillage précaire. Par ailleurs, la configuration des lieux ne permettait ni le filtrage de la lumière, ni une surveillance hygrométrique et a fortiori une installation de climatisation ou de circulation d'air³⁵.

À l'arrivée d'Andry-Farcy en 1919 à la direction de l'établissement grenoblois, le nouvel accrochage des œuvres réalisé par ce conservateur marquait un profond changement muséographique. Non seulement une plus large place fut réalisée dans les salles d'art moderne, mais les cimaises s'éclaircirent et l'accumulation des œuvres en bandeaux superposés laissa place à l'espacement des toiles. Néanmoins, pour produire cet éclaircissement général, caractéristique du changement du goût et de l'abandon des pratiques du XIXe siècle, un grand nombre de dessins gagnèrent les « réserves ».

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ Cf. Annexes 2 et 3.

³⁴ Cf. photographie de la salle de sculpture moderne, dans *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, 1911, p. 175.

³⁵ Christine Bachet, *Problèmes spécifiques de conservation et restauration de la collection de dessins du XIXe siècle au Musée de Grenoble*, Paris, Ecole du Louvre, Mémoire de muséologie, 1990, p. 6.

À partir de 1950 et pendant plusieurs décennies, le musée de Grenoble se préoccupe peu du fonds de dessins anciens. C'est dans les années 1970 que le musée s'est de nouveau intéressé à sa collection d'arts graphiques, puisque c'est à cette période que furent démantelés les cartons à dessins en provenance de la collection Mesnard et que l'inventaire supplémentaire des dessins du musée fut lancé, reprenant et inventoriant l'ensemble de la collection. Jusqu'à cette date, beaucoup de dessins entrés tout au long du XIXe siècle, ainsi qu'une grande part des dessins du legs Mesnard, n'avait pas été inscrite sur les registres du musée. La conséquence en fut l'oubli important des conditions d'entrées dans l'institution et des provenances de maintes œuvres.

Dans les années 1990, la construction du nouveau musée situé place Lavalette, inauguré en 1994, s'accompagnait d'une reprise en main du fonds des dessins. Un soin nouveau s'exprimait dans le souci d'élaboration d'un cabinet d'art graphique dans ses locaux. Celui-ci fut abrité dans l'espace spécifique de la Tour de l'Isle, aménagé sur plusieurs niveaux afin de conserver et d'exposer les dessins. Les deux niveaux en sous-sol furent convertis en réserves normées pour les dessins, tandis que les étages supérieurs ont été dévolus à l'exposition régulière d'œuvres d'art graphique.

L'aménagement de ce cabinet et des réserves apparaît véritablement comme la première mesure opérée pour la gestion et la conservation des dessins depuis le premier musée. Le cahier des charges réalisé lors de l'aménagement de la tour de l'Isle fut très strict en matière de conservation préventive des œuvres. Les normes d'éclairage (50 lux maximum à raison de 250 heures par an) et d'hygrométrie (la moyenne recevable étant 18° et 55% d'humidité) furent alors respectées avec pour ce dernier la mise en place d'un système de climatisation permettant de contrôler ces taux de manière automatisée et d'atteindre ainsi cet objectif. Des mesures ont été également prises quant à l'aménagement formel des réserves. Les œuvres furent disposées à plats sur des étagères ou des compactus et ont été rangées dans des boîtes en carton non acide de différents formats tout nouvellement créés. Des passe-partouts ou des pochettes protectrices en papier non acide furent réalisées pour protéger les dessins lors des manipulations diverses et des expositions. Des opérations de décadrages, de recadrages et de restaurations des dessins ont été réalisées à cette période, comme le tout premier récolement complet du fonds, datant de 1993. Une opération de classement par écoles, par siècles et par formats fut entreprise mais le manque de temps et de conservateur spécialisé en art graphique a

impliqué la reprise des anciens classements réalisés dans les bâtiments abritant autrefois le musée de Grenoble. De même, malgré toutes ces mesures prises, la gestion du fonds est demeurée lacunaire dans la mesure où il est quasiment resté dans l'état du XIXe siècle, mis à part des cas ponctuels, pour les attributions, les datations, les provenances, etc. Même si la consultation du fonds témoigne du passage de spécialistes renommés tels Dominique Cordellier, Jean-François Méjanès ou J. A. Gere, les études ayant été menées sur le fonds sont peu nombreuses nous l'avons dit. Ce manque d'avancement pour l'étude globale de cette collection a résulté de l'absence d'un conservateur spécialiste des dessins anciens. Les problèmes de gestion ayant perduré jusqu'à aujourd'hui sont liés à l'accumulation d'erreurs commises au fil des années ou d'informations disparates quant à l'inventorisation, au récolement de 1993 et autres. Dans le cas du récolement de 1993, le manque le plus criant concernait le suivi historique et la connaissance de la vie de l'œuvre. En effet, un certain nombre de marques de collections récurrentes ou de filigranes peut être relevé et étudié mais n'a pas jusque là fait l'objet d'intérêt, si ce n'est ponctuel. De même, un décalage était visible dans le poids et la précision des informations avec parfois une absence totale de référencement du montage et/ou du doublage, pourtant utile à plusieurs titres.

Fatalement, la documentation liée à ce fonds est souvent problématique. Les dossiers d'œuvres sont parfois incomplets et rendent compte d'erreurs ou de confusions quant aux numéros d'inventaire, aux titres, aux techniques, aux provenances. Leur classement n'est pas toujours cohérent, tantôt classé aux patronymes, tantôt aux pseudonymes, etc. Des décalages s'expliquent par des différences de partis pris entre la gestion du cabinet des dessins et le service de la Documentation. Ainsi les membres de l'école de Fontainebleau sont considérés comme faisant parti de l'école française, tandis que leurs œuvres sont classées physiquement parmi les dessins italiens. Des difficultés analogues sont rencontrées pour des artistes ayant fait carrière dans un pays différent de leur patrie d'origine, doublées des questions d'adaptation de leur nom à la langue du pays.

La base de données *Videomuseum* et son extraction, *Navigart*, ayant été « nourries » d'informations provenant de ce fonds documentaire, de nombreuses erreurs ou informations lacunaires ont été saisies rendant le travail de vérification des données, actuellement en cours, particulièrement long et fastidieux. De plus la campagne de numérisation de la collection d'art graphique du musée lancée en 2004 a rendu compte de disparités entre le fonds « théorique » et le fonds réel. En effet, un nombre important de

dessins recherchés pour compléter la documentation photographique en couleurs n'avait pas été trouvé. L'inventaire et la numérotation des œuvres graphiques s'étant révélée fluctuante, une confusion régnait dans les numéros d'inventaire. Ainsi, un certain nombre de dessins ont deux numéros d'inventaire, voire aucun, tout en étant intégrés à la base *Videomuseum*. De même il subsiste un certain nombre de dessins en vrac non inventoriés et non saisis dans la base informatisée qui continue de causer une dichotomie entre le fonds physiquement présent et le fonds « théorique » représenté par cette base, empêchant un compte précis des dessins de cette collection.

1.2- Mise en œuvre d'une meilleure gestion : localisation, identification des disfonctionnements et récolement.

Une gestion améliorée du Cabinet des dessins nécessite une adéquation entre l'inventaire définitif des dessins et leur localisation géographique dans l'enceinte du musée. L'existence d'un fichier papier tenant lieu de localisation des dessins boîte par boîte avait révélé son lot d'inexactitudes. De plus l'absence de mention de localisation dans la base de données *Videomuseum* pour un grand nombre de dessin, ayant entraîné des difficultés à retrouver les œuvres dans le fonds pour les numériser, a rendu cette démarche plus que nécessaire. Pour ce faire, une opération de localisation fut lancée en 2006 visant à enregistrer la localisation des dessins dans la base informatique.

Pour mener à bien cette opération, nous avons pris connaissance d'une grille de cotation préélaboree qui suivait les différents lieux géographiques du cabinet d'art graphique. Les réserves ont ainsi reçu une cotation : le premier étage du sous-sol fut référencé zone 5 et le second, zone 6. La réserve zone 5 est aménagée avec des meubles à étagères appelés casiers. Leurs cotations figurent de la sorte : CD-Z5-CA-B0 à B19 et ce jusqu'à CD-Z5-CA-G19. Les premières lettres « CD » correspondent au lieu : « cabinet des dessins », Z5 renvoie donc à la zone définie et le troisième indice correspond au mode de rangement. Ainsi, « CA » signifie « casier ». Chaque casier est divisé en colonnes et identifié par des lettres allant de A à G. Une numérotation court pour chaque étagère des casiers : CD-Z5-CA-A1 à A 19, CD-Z5-CA-B1 à B19, etc. La zone 6 est quant à elle aménagée avec six compactus dont les cotations sont les suivantes : CD-Z6-CPA-01 à CPA-21 jusqu'à CD-Z6-CPF-01 à CPF-38. La cote « CP » signifiant compactus³⁶.

³⁶ Cf. Annexes 7 et 8.

Nous avons réalisé des étiquettes autocollantes reprenant les cotations de ce plan de localisation et les avons apposées sur les étagères des compactus et des casiers afin de faciliter le repérage visuel des différentes cotes de localisation. Elles ont été également préenregistrées dans la base. Pour réaliser cette opération, un ordinateur portable nous a été fourni. Comme l'indique A. Ténèze, l'organisation pratique du travail de localisation s'est révélé malaisée dans la mesure où la Tour de l'Isle n'a pas été câblée et n'est donc pas reliée au réseau informatique. La consultation et la modification de la base de gestion des œuvres y sont impossibles, tandis que le service de la Documentation est situé à l'opposé du bâtiment. Le choix entrepris fut donc la réalisation d'une copie partielle de la base sur l'ordinateur portable et la préconfiguration d'un ensemble d'opérations réalisables dans une durée de trois mois³⁷. C'est par l'intermédiaire du logiciel GColl que nous avons ainsi entré toutes les localisations. La méthodologie mise en place fut la suivante. Nous avons sortis chaque boîte à dessins, entrés dans la base le numéro d'inventaire de chaque dessin annoté sur son passe-partout ou sur sa feuille de protection et sélectionné dans les cotes de localisation préenregistrés, la cote correspondant à l'emplacement du dessin dans les réserves. Par exemple, pour un dessin extrait d'une boîte posée sur l'étagère numéro 1 du compactus A, nous sélectionnions la localisation CD-Z6-CPA-01 et ainsi de suite pour la globalité du fonds de dessins.

Cette opération a largement contribué à une amélioration de la conservation des dessins. Elle permet en définitive de trouver, à partir de la base informatique, une œuvre en réserve avec précision et rapidité et de s'y reporter sans problème en cas de consultation ou d'extraction pour les photographier par exemple. Ceci implique également une facilité d'approche pour les spécialistes et les chercheurs et favorise ainsi le progrès des connaissances sur les œuvres et leurs diffusions.

De plus nous avons établis, en simultané de cette procédure, un constat des lacunes et disfonctionnements liés à la gestion du fonds. Nous avons ainsi référencé les différents problèmes rencontrés à l'aide de fiches spécialement créés. Cinq annexes répertoriaient les problèmes suivants : les dessins non saisis dans la base, les dessins comportant plusieurs numéros d'inventaire, les numéros d'inventaire à revoir (numéros différents entre celui annoté sur le dessin et celui de la base videomuseum), les numéros d'inventaire qui ne renvoient pas au bon dessin dans la base et les dessins demeurant sans numéro d'inventaire³⁸.

³⁷ A. Ténèze, *Ibid.*, p. 54.

³⁸ Cf. Annexes 9.

Ce constat réalisé, nous avons ensuite entrepris de régler le maximum de problèmes, dès que ce fût possible, dans l'optique d'une harmonisation de l'état et de la gestion du fonds. Nous aborderons dans le point suivant les problèmes réglés, la démarche entreprise pour le faire et les outils qui ont été nécessaire pour y parvenir.

Le premier et dernier récolement du fonds de dessins ayant été réalisé dans les années 1990, il devenait nécessaire de lancer une nouvelle opération de récolement pour la totalité du fonds de dessins anciens, c'est-à-dire du XVe au XVIIIe siècle. Chargés de cette procédure délicate, nous avons pris connaissance de la teneur de cette opération. Deux procédures distinctes mais tendant vers un même but relèvent du même terme. Le récolement décennal est une opération obligatoire et codifiée par le code du patrimoine. L'article L. 451-2 du code dispose que « les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire³⁹. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans ».

Le récolement est l'opération qui consiste à vérifier, sur pièce et sur place, à partir d'un bien ou de son numéro d'inventaire : la présence du bien dans les collections ; sa localisation ; l'état du bien ; son marquage ; la conformité de l'inscription à l'inventaire avec le bien ainsi que, le cas échéant, avec les différentes sources documentaires, archives, dossiers d'oeuvres, et catalogues⁴⁰. Le récolement, obligatoire au moins une fois tous les dix ans, est mené par campagnes planifiées en fonction de l'organisation du musée, notamment par lieu, par technique, par corpus ou par campagne annuelle⁴¹. « Chaque campagne de récolement fait l'objet d'un procès-verbal rédigé par le responsable des collections au sens de l'article L. 442-8 du code du patrimoine. Le procès-verbal est conservé par le musée⁴² ». L'importance de ce procès-verbal est double, car il sert non seulement d'attestation de réalisation du récolement, mais encore à faciliter la prise de fonction d'un successeur. Ce récolement permet également de faire un dépôt de plainte pour les biens relevés manquants dans le musée. Pour réaliser ce récolement décennal, le plan de localisation des collections d'art graphique réalisé est fondamental.

Le récolement que nous avons effectué est similaire et offre les mêmes finalités, cependant il apparaît plus précis concernant l'identité et l'aspect technique des œuvres. Il s'agit plus en réalité de ce qu'on appelle des « constats d'états » qui reposent sur l'examen

³⁹ Ancien article 12 de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

⁴⁰ Article 11 de l'arrêté du 25 mai 2004.

⁴¹ Article 12 de l'arrêté du 25 mai 2004.

⁴² Article 13 alinéa 1er de l'arrêté du 25 mai 2004.

visuel de l'œuvre offrant, suite à la multiplication de cette opération au cours du temps, un diagnostic de l'évolution de l'état de l'œuvre. Le récolement du fonds de dessins anciens a été effectué sur support papier avec la création de fiches individuelles préétablies par les conservateurs. Ces dernières font état d'un certain nombre de champs offrant un état complet de l'oeuvre⁴³.

Pour effectuer ce récolement nous nous sommes munis de l'inventaire principal et de l'inventaire supplémentaire dont la consultation a été systématique pour vérifier la concordance des numéros d'inventaire, des auteurs et des dates présentes sur les dessins. De même, cette consultation visait à reporter le titre inscrit dans ce document sur la fiche de récolement afin de favoriser le suivi historique des titres et ne pas créer un titre supplémentaire pouvant engendrer des confusions. Le titre de l'inventaire principal a été reporté sur la fiche dans le cas d'un numéro MG. Dans le cas d'une double numérotation MG - MG D le titre de l'inventaire supplémentaire a été également reporté sur la fiche en qualité de titre secondaire (dans le cas d'un titre différent). Nous avons également annoté la mention de provenance indiquée sur ces sources juridiques en accréditant les mentions de provenance issues de l'inventaire principal. Pour celles contenues dans l'inventaire supplémentaire et dans le cas d'une provenance Léonce Mesnard, nous avons vérifié à chaque fois s'il s'agissait d'un don à l'aide de liste des dons opérée par S. Boubert. Si le dessin n'y figurait pas nous avons noté l'indication : « Legs Mesnard ? ». Cette indication permettait de pouvoir établir un constat des dessins possédant une provenance et ceux qui n'en avait pas. Mais aussi de pouvoir effectuer une recherche quant aux provenances directement à partir de la globalité des fiches de récolement.

Nous avons également consulté, pour chaque fiche, les dossiers d'œuvres au service documentation afin d'y ajouter les anciennes attributions, les anciens titres, les indications de provenances et les indications d'experts. Le recours systématique aux sources juridiques et documentaires est fondamental pour tout récolement d'un fonds puisqu'il doit être réalisé dans un souci d'exactitude et d'exhaustivité des informations relatives aux œuvres.

Ces fiches de récolement, sorte de carte d'identité du dessin, rendent compte des aspects de la conservation/gestion avec le report du/des numéros d'inventaire, de l'indication recto ou verso et de la localisation des œuvres. La mention d'un recto ou d'un verso sur ces fiches a permis le dépistage systématique des œuvres réalisées au revers des

⁴³ Cf. Annexe 10.

dessins, accroissant ainsi le nombre d'œuvres et prenant en considération des dessins jusqu'ici ignorés.

Ces fiches rendent également compte d'aspects historiques et artistiques avec les titres des inventaires, les mentions d'attributions, l'appartenance à une école, une datation, la présence de filigranes de papiers, les marques de collections (que nous avons tout deux reproduits à main levée) et les provenances. Nous avons également procédé au report des inscriptions présentes sur l'œuvre, indiqués leur emplacement précis et déterminés le matériau utilisé. Lorsque ces informations n'apparaissaient pas sur le dessin ou qu'elles ne correspondaient pas avec celles des inventaires, nous avons fait apparaître tout ajout, changement ou différence repérés.

Nous avons également établi de la manière la plus précise possible les dimensions de l'œuvre reportées en centimètres concernant sa hauteur, sa largeur et dans le cas d'un tondo, de son diamètre. Toutes ces dimensions prennent en compte le point le plus haut et le plus large dans les cas de feuillets présentant des formes irrégulières.

De même, nous nous sommes employés à définir les techniques et matériaux utilisés par les artistes pour réaliser ces œuvres. Par exemple : plume encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur esquisse préparatoire à la pierre noire. Nous avons fait mention du support : papier/carton, de la nature du papier employé : Vergé, Vélín, calque, parchemin etc et de sa couleur : blanc, beige, crème, bleu etc. Il a également fallu définir le montage de l'œuvre quand il y en avait un en indiquant s'il s'agissait d'un carton, d'une marie-louise, d'un autre papier et préciser par quel moyen le dessin y est fixé : par colle ou par rubans adhésifs. Dans le cas d'une fixation au support au moyen de la colle, il fallait indiquer si le dessin est collé en plein, par bandes ou par points. Toutes ces informations sont fondamentales pour entreprendre des travaux d'entretien ou de prévention comme pour programmer des traitements plus conséquents de conservation et de restauration des œuvres.

Il a également fallu indiquer si le dessin était ou non muni d'un passe-partout afin de pouvoir déterminer grâce à ces fiches les dessins restant ne possédant pas encore de cette protection essentielle et pratique pour leur prêt et leur mise en cadre lors des expositions.

La dernière mention consistait à établir l'état de l'œuvre, la présence de trous, de tâches, de plis, etc, qui vise à indiquer les nécessités d'intervention, qu'elles soient à visée conservatoire (pour stopper une évolution dommageable) ou à finalité de remise en état de présentation.

Les objectifs de cette opération consistent à vérifier la présence physique des œuvres dans le fonds et de pointer, à l'aide de l'inventaire, les œuvres manquantes. Le récolement, comme la localisation des œuvres, a mis de surcroît en évidence les problèmes inhérents à la gestion du fonds tels les doublons (doubles numéros MG et MG D) qui n'ont pas toujours été identifiables et indiqués sur les dessins ou dans la base informatisée, nuisant à l'identification complète des œuvres et à la possibilité de faire des correspondances entre les deux inventaires. Les mêmes numéros d'inventaire ayant été donnés à deux dessins différents posent également le problème pour l'un des deux dessins pour lequel il faut rechercher son numéro d'inventaire propre, impliquant le pointage de tous les dessins inscrits dans les deux inventaires pour en retrouver la trace ou le cas échéant, inventorier le dessin en rétroactif. Les dessins non inventoriés posent des problèmes de gestion dans la mesure où ils n'ont pas le statut juridique de propriété par le musée, n'ont pas pu être localisé dans la base de données et ne peuvent pas de ce fait être photographiés. Enfin, les mauvais reports de numéro d'inventaire sur les œuvres entretiennent des confusions et des erreurs lors des campagnes de photographie, lors de la consultation de la notice d'œuvre et de sa photo dans la base de données et créent ainsi une disparité entre son identification sur le dessin et le fonds documentaire constitué des dossiers d'œuvres⁴⁴.

L'examen minutieux des dessins lors du récolement est donc fondamental afin de prendre des décisions pour tout mouvement de l'œuvre, comme pour des expositions, des éventuels déménagements ou des prêts extérieurs. Il permet d'apporter une connaissance exacte des œuvres dans leurs aspects artistiques et historiques, d'assurer au fil des années le suivi de ces connaissances et d'étudier les évolutions de l'œuvre. Il offre également l'occasion de faire un bilan de l'état des dessins de la collection. Il permet une reconstitution de l'histoire matérielle des œuvres et de celle de la collection du musée dans sa globalité. Ces données rassemblées sont exploitables pour tout récolement ultérieur, pour toute recherche et consultation en réserves, pour l'établissement du catalogue des collections, pour la création de bornes multimédia et pour toute recherche documentaire. Les fiches de récolement sont utiles pour les chercheurs étudiant actuellement le fonds. Les données ont alors été saisies sur des fiches d'études à leur attention⁴⁵.

⁴⁴ Par exemple, un dessin ayant un numéro MG a pu être noté MG D sur le dessin ou inversement.

⁴⁵ Cf. Annexe 11.

Durant cette opération de récolement, nous avons rencontré des difficultés de divers types. Notre solitude face au fonds a d'abord été malaisée à gérer concernant les questionnements personnels surgissant au fur et à mesure et au cas par cas. De plus, le récolement des œuvres a nécessité une rigueur et une concentration quant à la manipulation des dessins dans la mesure où l'étroitesse des réserves a impliqué des difficultés à manœuvrer les œuvres tout en travaillant sur et à l'aide d'autres supports (les inventaires, les fiches de récolements, les différents outils, etc.). De plus, le port de gants obligatoire pour toute manipulation a entraîné des problèmes de maniabilité des outils (crayon à papier, règle, etc.).

Nous avons également dû nous adapter à la précision requise pour la prise des dimensions des œuvres sur lesquelles il ne faut pas s'appuyer. La reconnaissance et la définition des techniques et matériaux ont été l'occasion d'apprendre à exercer son œil au contact visuel direct avec le dessin, à l'aide de connaissances reçues via des recherches parallèles. Il fut parfois difficile de distinguer certains médiums, notamment les aquarelles et lavis de couleurs. Lorsque des doutes émergeaient, nous avons préféré ne rien mettre plutôt qu'engendrer des erreurs et consulter les techniques mentionnées dans les inventaires.

1.3- Le traitement des problèmes soulevés : le cas des dessins anciens de l'école italienne.

Cette section propose de faire état des problèmes émergeant des opérations de localisation et de récolement et de leur traitement pour les dessins de l'école italienne, apparaissant ainsi comme une école témoin représentative de l'ensemble du fonds.

Lors de l'opération de localisation nous avons relevé la présence de douze dessins italiens non saisis dans la base *Videomuseum*. Leur absence au sein de la base a ainsi empêché leur localisation informatique rendant cette opération incomplète. Nous avons donc, dans un premier temps, localisés ces dessins manuellement sur les annexes afin de procéder par la suite à une nouvelle vérification ou au traitement de ces problèmes. Parmi ces dessins, un seul fut retrouvé dans la base grâce à la vérification des numéros d'inventaire dans les deux inventaires. Le problème résidait dans un mauvais report de numéro d'inventaire sur le dessin que nous avons corrigé par la suite. En effet, le dessin présentait un numéro MG qui ne renvoyait pas au bon dessin dans la base. Il s'agissait en réalité d'un dessin MG D. Une fois retrouvé, nous avons pu entrer sa localisation et palier à

l'absence de cette information fondamentale. Nous avons ainsi vérifié pour chaque dessin la concordance des numéros d'inventaire présents sur le dessin et sur cette source afin de repérer toute discordance. L'absence d'erreur dans le report de numéro a ainsi permis de conclure que ces dessins n'avaient pas été informatisés. Le traitement de ce problème a alors consisté à saisir chacun de ces dessins dans la base *Videomuseum* et de leur apporter leur mention de localisation.

Quarante et un dessins italiens posaient un problème de concordance entre les numéros de la base et ceux notés sur les œuvres. L'entrée dans la base des numéros d'inventaire tels qu'ils été annotés sur les dessins ne renvoyait à aucune fiche, la base indiquant « inconnu ». Une recherche plus large et approfondie incluant le signe « * » à la fin du numéro d'inventaire a révélé la présence du dessin qui avait été entré avec les mentions RO ou RO/VO signifiant l'existence soit d'un recto soit d'un recto verso. La mention RO ayant été entrée dans la base pour un dessin, rend compte d'une incohérence et se révèle inutile puisqu'il ne possède pas de verso, entraînant de surcroît des problèmes de gestion et d'identification de l'œuvre. Pour les quarante dessins restant le traitement du problème a consisté à aller noter sur le dessin la mention RO/VO à la suite de leurs numéros d'inventaire évitant par la suite toute confusion et prenant directement connaissance d'un autre dessin au verso dès la consultation de son numéro. Une fois ce problème décodé, la deuxième démarche a été d'enregistrer les localisations propres à ces œuvres.

Sept dessins ont révélés des problèmes plus difficiles à résoudre. La saisie dans la base informatique du numéro d'inventaire noté sur le dessin renvoyait dans la base à un autre dessin appartenant soit à la même école soit à une autre. Ceci a mis en évidence l'existence de deux dessins identifiés avec un numéro d'inventaire commun. Ceci a une fois de plus entravé l'opération de localisation puisque certains dessins n'ont pu être localisés informatiquement et a engendré des erreurs dans la mesure où nous avons ainsi pu donner une localisation erronée à l'un des deux dessins. Prenons l'exemple de deux dessins italiens possédant chacun sur leur passe-partout le même numéro MG D 456. Lorsque nous avons eu le premier dessin en main, nous avons entré sa localisation. Lorsque nous avons eu affaire au second, l'entrée de son numéro d'inventaire dans la base renvoyait au premier dessin déjà localisé. Il devenait alors impossible de savoir quel était le bon numéro d'inventaire pour chaque dessin. La consultation des inventaires a souvent permis d'éclaircir le problème avec rapidité. Notre réflexe a été de penser à une confusion entre l'annotation MG et MG D. Ce fut le cas pour cinq d'entre eux dont les dessins MG D 456,

dont l'un était en réalité un dessin MG 456. La vérification dans les inventaires a consisté à s'assurer des concordances auteur, école, titre et techniques avec le dessin physiquement présent. Nous avons ainsi corrigé l'erreur sur le dessin correspondant, corrigé la localisation lorsqu'elle était erronée et entré la localisation du dessin qui n'en possédait pas. La résolution du problème s'est révélée bien plus complexe pour les deux dessins restants. Deux dessins portaient le même numéro MG D 302. La consultation de l'inventaire supplémentaire a confirmé le numéro d'inventaire de l'un des deux. Toutefois, la recherche dans l'inventaire principal du numéro MG 302 était sans rapport avec l'œuvre restante. Il s'agissait d'un dessin réalisé d'après Parmigiano ayant pour thème *Hercule et l'hydre de Lerne*. Ne pouvant parcourir l'intégralité des deux inventaires pour retrouver le bon numéro, nous avons donc procédé à la recherche de cette œuvre dans *Videomuseum* en entrant comme critère le nom de l'artiste. La base a révélé l'existence d'un dessin portant ce titre avec un numéro d'inventaire MG D sans aucun rapport avec le numéro inscrit sur le dessin. La mention d'une photographie numérique nous a conduit à vérifier la concordance des thèmes entre la photo et l'œuvre. Cette première vérification a accrédité ce numéro d'inventaire comme la consultation de l'inventaire supplémentaire et a permis d'entrer la localisation de l'œuvre. Ce dessin, en réalité un dessin MG D 2054, met une fois encore en évidence une erreur issue d'un mauvais report de numéro entraînant des complications de gestion. Nous avons ensuite corrigé cette confusion sur l'œuvre.

Il est à noter que d'autres dessins appartenant à d'autres écoles ont révélé le même problème. Parmi eux des numéros d'inventaire pour le second dessin n'ont pu être identifiés car il ne s'agit pas d'un mauvais report MG-MG D. Ainsi il faut pour eux réaliser une longue recherche dans les deux inventaires pour tenter, à partir des mentions d'auteur, école, titre et technique de retrouver leur numéro d'inventaire d'origine, corriger l'erreur sur le dessin et le localiser dans la base s'il est déjà saisi. Le cas échéant, il faudra également saisir le dessin. Les mentions d'attributions ayant changées depuis la rédaction des inventaires, cette recherche peut se révéler fastidieuse. De plus, il peut être possible que ces dessins n'aient pas été inventoriés et qu'ils doivent ainsi l'être en rétroactif.

Parallèlement à ce traitement des problèmes de gestion, nous avons systématiquement consulté les dossiers d'œuvres du centre de documentation du musée afin de s'assurer que les erreurs mentionnées n'y ont pas été reproduites, ce qui ne fût pas le cas heureusement. Toutefois cette recherche des dossiers d'œuvres au cas par cas a pu mettre en évidence un autre problème, celui d'un nombre important de dessins ne

possédant pas de dossier. Après une recherche approfondie prenant en compte les patronymes, pseudonymes, changements d'attributions ou changements d'écoles, nous avons pu retrouver la totalité des dossiers sauf un dessin pour lequel ce dernier a été créé. Une fois les dossiers retrouvés nous avons précisé son emplacement sur les fiches de récolement afin de pouvoir y revenir rapidement. Ceci a mis en lumière un manque de cohérence flagrant dans la méthodologie employée pour leur classement qui engendre des problèmes de gestion et de recours rapide et efficace à la documentation de chaque dessin. De plus il révèle un manquement dans le suivi des attributions de l'œuvre qui n'apparaît pas clairement sur les dossiers et donc dans la base *Videomuseum*, nuisant à l'évolution des connaissances sur les oeuvres. Pour une vérification uniforme et complète tendant à ne laisser aucune erreur pouvant engendrer des confusions, nous avons opéré un nouveau contrôle des fiches de récolement pour s'assurer que les problèmes ou lacunes de numéros n'aient pas été reportés bien que la consultation des inventaires pour chaque dessin récolé ait conduit à corriger directement la plupart des erreurs de numéro. Seuls ceux faisant état d'un numéro commun ayant conduit à des recherches plus approfondies pour retrouver leur véritable numéro ont ensuite été reporté sur les fiches pour lesquels nous avons indiqués le problème.

Lors du récolement des dessins, ce sont principalement les mentions de provenance extraites de l'inventaire supplémentaire qui ont révélé des erreurs. Le cas d'une double numérotation MG-MG D ayant entraîné un comparatif de ces informations au sein de ces sources a mis en évidence la présence de mentions de provenance erronée dans l'inventaire tardif.

La consultation supplémentaire pour chaque fiche de récolement de la base de donnée *Videomuseum* dans l'optique de reporter sur la fiche, le titre de l'œuvre présent dans la base dans le cas d'un titre différent de celui des inventaires, a également mis en lumière l'existence de nombreux titres nuisants à la continuité historique et pouvant conduire à de nouvelles confusions dans l'identification des œuvres⁴⁶. De plus certains titres de la base se sont révélés inadéquats voir sans rapport avec le thème du dessin. Le report de tous les titres différents trouvés sur les fiches de récolement a permis de mettre en relief ce problème et de pouvoir à terme éviter des confusions, éviter d'apporter d'autres

⁴⁶ Le cas de dessins possédant une double numérotation MG- MG D révèle, pour certains, l'existence d'un titre dans l'inventaire principal différent de celui de l'inventaire supplémentaire et différent de celui de la base de données. De plus, la consultation des dossiers d'œuvres témoigne la présence d'autres titres donnés lors de la campagne de récolement des années 1990 et encore un autre sur les fiches historique datant de l'ancien musée. Ainsi, un dessin peut posséder une multitude de titres.

titres et peut-être créer une harmonisation de ces informations en rejetant les nouveaux titres inutiles et en conservant ceux qui ont une valeur historique.

Parallèlement, au cours de nos recherches concernant les dessins italiens de provenance Léonce Mesnard, la consultation de la base *Videomuseum* et de son extraction accessible en ligne *Navigart* a témoigné d'un grand nombre d'erreurs concernant parfois la photographie et souvent les informations qui ont été saisies. Ceci entraînant une diffusion à long terme de fausses informations.

Le relevé des problèmes émergents lors des opérations de localisation et de récolement et leur traitement systématique a eu un impact positif sur le fonds de dessins italiens anciens, écho témoin de l'ensemble du fonds. Si certains problèmes de gestion demeurent, ils sont désormais identifiés et seront réglés par la suite, notamment pour les dessins ne possédant pas de numéro d'inventaire. Cette opération à divers niveaux a permis de réintroduire une cohérence entre les informations issues du fonds réel et celles du fonds théorique (inventaires et dossiers d'œuvres), de faciliter la gestion globale du fonds d'arts graphiques et d'en améliorer la conservation. Ceci permet d'opérer une quantification réelle du fonds. De plus cela permet que toutes les œuvres soient localisées informatiquement ou manuellement pour les dessins posant problèmes, que tous les dessins puissent être numérisés avec un numéro d'inventaire exact, etc. En outre cette gestion améliorée facilite l'accessibilité des œuvres aux chercheurs, aux universitaires, aux amateurs et favorise ainsi leur étude et le progrès des connaissances. Elle encourage ainsi la diffusion aux publics au moyen des expositions et des publications qui peuvent désormais offrir des informations exactes, empêchant la diffusion de connaissances floues ou erronées.

1.4- Vers une gestion harmonisée du fonds de dessins anciens : pointage des problèmes à finaliser ou à résoudre.

Nous rendons compte ici du bilan à l'échelle du fonds global des dessins anciens concernant les actions en cours ou à mener afin de parvenir à une gestion harmonisée et favorable à tous les niveaux de conservation des œuvres d'art.

Le traitement des dessins ne possédant pas de numéro d'inventaire nécessitera une recherche approfondie dans les inventaires du musée pour les retrouver. Ils devront le cas

échéant être inventoriés. Un dossier devra ensuite être créé et enrichi d'une documentation complète. Enfin ces dessins devront être saisis dans la base informatique avec un report de toutes les informations de gestions les concernant.

Le problème évoqué plus haut concernant une divergence entre le classement dans les réserves de certains dessins au sein d'une école et le classement de son dossier d'œuvre dans une autre nécessitera également une prise de position pour l'un ou l'autre.

Le traitement documentaire apparaît comme l'une des actions majeures à entreprendre pour favoriser la gestion des dessins, éliminer de nombreuses erreurs, et poursuivre efficacement les recherches documentaires constamment enrichies de nouvelles données.

Ce traitement du fonds documentaire nécessite un remaniement global du classement des dossiers d'œuvres avec l'élaboration d'un parti pris uniformisé à tous les dossiers. Le classement doit être méthodique et rigoureusement suivi. Le parti pris employé sera un classement des dossiers par école, par siècle, par patronyme ou pseudonyme des noms d'artistes, accompagné d'un classement par ordre croissant des numéros d'inventaire. La mise en place de dossiers fantômes offrant une indication de renvoi à d'autres artistes, d'autres siècles ou d'autres écoles, permettra d'entretenir un suivi concernant les changements d'attributions et favoriser ainsi une continuité dans l'histoire de l'oeuvre. La mention sur son dossier de l'ancienne attribution permettra de parachever cette démarche. La réalisation de dossiers pour les dessins qui n'en possèdent pas comblera les lacunes existantes. L'actuelle mise en place de dossiers offrant sur leur page de garde un bandeau adhésif mentionnant un numéro d'inventaire, le nom de l'artiste choisi et une reproduction miniaturisée de l'œuvre, participera à un traitement clair et harmonieux des documents et facilitera les recherches pour leur consultation. Le contenu de chaque dossier devra également être traité pour éliminer les documents inutiles (en double) mais surtout pour s'assurer de l'état complet des documents devant y être présents. Notamment, les fiches de récolement anciennes et nouvelles, la présence d'une bibliographie concernant l'œuvre, celle d'un cliché photographique et d'un ektachrome, celle des rapports de restauration et tous autres documents susceptibles d'enrichir les connaissances sur l'état de l'oeuvre, son entretien et son histoire artistique. Telles les notices réalisées par les spécialistes lors de publications etc. Ces documents devront être classés à l'intérieur des dossiers par la mise en place de sous dossiers à en-têtes et de couleurs différentes pour lesquels un parti pris doit également être choisi pour être harmonisé à l'ensemble des dossiers.

C'est seulement à la fin de cette opération d'envergure que le musée s'attachera à entreprendre les corrections évoquées, l'ajout des informations manquantes et l'uniformisation des données concernant les dessins anciens dans la base informatique *Videomuseum*, dans la mesure où les informations entrées dans la base sont issues des dossiers d'œuvres. Il s'agira là d'une démarche longue et fastidieuse qui aboutira à une gestion harmonisée et facilitée du fonds. Elle nécessitera une rigueur et une cohérence dans la saisie des informations dans les champs de la base. Les informations présentes devront être complétées tandis que d'autres devront être apportées notamment pour les fiches « artistes » qui offrent une biographie, les expositions des œuvres, les changements d'attributions, etc. De même, les nouvelles informations issues du récolement des œuvres devront être vérifiées et approuvées pour être enfin informatisées.

Les campagnes de photographies successives achèveront la numérisation de toutes les œuvres présentes dans le fonds offrant un corpus d'image complet et permettant une mise en ligne globale avec l'extraction des notices et des images dans le logiciel consultable en ligne *Navigart*. De même, la vérification des images de cette base permettra de corriger des erreurs de photographie attribuée à d'autres dessins ou celles relevant d'une incohérence de sens. Les photographies mises en ligne dans un sens incorrect seront traitées par *Videomuseum* et réintégrées ensuite dans *Navigart*. Ce traitement de la base informatique permettra d'éviter une diffusion à grande échelle d'informations incomplètes ou erronées lors de la prochaine mise en ligne des œuvres sur la base de données *Joconde*.

Les résultats des recherches entreprises lors de notre étude sur les dessins italiens en provenance de la collection de Léonce Mesnard, pourront par la suite être intégrés dans les dossiers et la base informatique offrant des informations de provenance sûres et vérifiées par un conservateur. D'autres recherches devront être entreprises concernant les provenances Mesnard des dessins appartenant à d'autres écoles, mais aussi sur les dessins d'autres provenances et ceux qui ne possèdent aucune indication de ce type.

À l'issue de toutes ces démarches, la conservation des dessins et leur diffusion en seront très nettement favorisées. Ce nouvel état offrant une adéquation entre le fonds réel et théorique permettra de repartir sur des bases solides en matière de connaissances et de gestion et favorisera certainement la réalisation de nouvelles études sur la collection d'art graphique du musée. Les prochaines expositions et publications sur le fonds de dessins anciens des écoles italiennes, françaises et nordiques programmées à partir de

l'automne/hiver 2009/2010 seront notamment représentatives de l'aboutissement de toutes ces démarches sans lesquelles cette diffusion aurait été impossible.

II- Étude et diffusion d'une sélection de dessins.

2.1- Participation à la mise en place d'une exposition temporaire : « L'Appel de l'Italie : artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles ».

D'octobre 2006 à février 2007, à l'initiative du Musée du Louvre, sept grands musées français présentaient simultanément sept expositions regroupant les dessins des collections publiques françaises. Elles furent reconnues d'intérêt nationale par le Ministère de la culture et de la communication/ Direction des musées de France pour leur qualité scientifique et le caractère innovant des actions de médiation culturelle à destination du plus large public qui les accompagnent⁴⁷.

Cette série d'expositions d'un type complètement inédit était destinée à révéler au public les richesses des collections françaises dans le domaine du dessin italien aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cette opération se donnait pour but de montrer un panorama complet de la création artistique dans les centres politiques italiens à partir des collections des musées et bibliothèques de France, de mettre en lumière la diversité de l'expression graphique et la formidable créativité de cités rivales, non seulement sur le plan artistique mais aussi sur le plan politique. Y ont ainsi participé le Musée Fabre de Montpellier présentant « L'art de la Serenissima : dessins vénitiens » ; le Musée des Beaux-arts de Rouen consacré à « Bologne et l'Emilie des Carracci aux Gandolfi » ; celui de Sainte Croix à Poitiers sur la « Naples baroque : dessins des XVIIe et XVIIIe siècles ». A Bayonne le Musée Bonnat présentait « le dessin en Toscane sous les derniers Médicis ». « Le rayonnement de la République génoise et la Lombardie des Borromée » était le thème de l'exposition proposée par le Musée Fesch d'Ajaccio. Et celle du Musée Paul Dupuy de Toulouse était consacrée à « Rome à l'apogée de sa gloire ».

Le Musée de Grenoble présentait quant à lui une exposition offrant pour thématique : « L'appel de l'Italie : Artistes français et nordiques dans la péninsule aux XVIIe et XVIIIe siècles ». A cette occasion un colloque international fut prévu en partenariat avec l'Université de Grenoble et l'Institut culturel italien, permettant d'insister

⁴⁷ Les expositions d'intérêts nationales s'insèrent dans la politique de diffusion et d'élargissement des publics menée par le Ministère de la culture et de la communication. A ce titre, Grenoble comme les autres villes, ont reçu un soutien exceptionnel de l'Etat.

sur le rôle du dessin associé au voyage dans la diffusion des connaissances, et d'analyser l'enrichissement des grands courants intellectuels et artistiques européens grâce à ces voyages. Dans chacune des expositions, les prêts d'œuvres insignes du Musée du Louvre dont la collection de dessins italiens est une des plus riches du monde, ont permis, grâce à l'apport de pièces historiques, de renforcer la cohérence et la qualité de la sélection. Cinquante-deux institutions parisiennes et territoriales s'étaient associés dans un travail commun de prêt, de restauration et de présentation pour offrir au vaste public des expositions qui ont eu le mérite de mettre en lumière de manière attractive la richesse des collections nationales. Ces expositions ont permis de comprendre comment la spécificité des courants artistiques régionaux qui caractérise l'art italien a perduré de manière évidente jusqu'au milieu de XVIIIe siècle, même si les voyages de plus en plus fréquents des maîtres d'une cité à l'autre ont suscité des cercles d'influences notables. L'exposition du Musée de Grenoble a quant à elle évoqué l'apport culturel et artistique de l'Italie à l'Europe entière au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Français, flamands, hollandais et allemands avaient en effet trouvé un nouveau souffle dans cette Italie profondément remodelée par la Contre-Réforme, qu'ils ont imprimé à l'ensemble de la peinture européenne à travers leurs dessins. D'autres artistes ont découvert en Italie le charme lumineux de ses paysages et se sont montrés sensibles à des impressions colorées et des effets pittoresques perçus lors de leurs promenades dans les rues d'Italie. L'exposition de Grenoble fut la seule à traiter cette question du paysage, tant l'influence de l'Italie s'est trouvée dans ce domaine magnifiée par le regard de ces étrangers dont les célèbres Bamboccianti, Van Laer, Dujardin, Breenberg ou Asselijn. L'exposition présentait également les dessins d'artistes tels Bouchardon, Trémolières ou Boucher, membres de l'Académie de France à Rome au début du XVIIIe siècle, qui forma des générations d'excellents artistes par le contact assidu avec les œuvres d'arts et les antiques. Enfin, Grenoble offrait au regard des dessins de Fragonard ou d'Hubert Robert, qui de retour en France, ont su faire rayonner dans leurs œuvres ce qu'ils avaient appris lors de leur séjours en Italie⁴⁸.

Notre présence au sein du Musée aux prémices de la mise en place de cette exposition nous a permis de prendre connaissance de l'élaboration d'une exposition d'art graphique dont la présentation des œuvres revêtait un caractère tout à fait exceptionnel. L'exposition fut présentée dans les huit salles dévolues aux expositions temporaires. Á

⁴⁸ Propos issus du dossier de presse du Musée de Grenoble.

cette occasion, les salles ont été repeintes avec des couleurs claires mettant en valeur les œuvres, créant ainsi un écrin favorable à leur présentation. L'arrivage des caisses d'œuvres a été particulièrement significatif pour prendre conscience de leurs conditions de transport pour lequel toutes les mesures de précautions sont mises en œuvre. Le régisseur des collections et des expositions a ensuite procédé au constat des œuvres, qui fut également réalisé au départ des dessins par le musée prêteur⁴⁹. Toutes ces démarches ont pour but de s'assurer que l'intégrité et la fragilité des œuvres ont été respectées et de déterminer le cas échéant, à qui revient la responsabilité d'un dommage. Le constat d'état consiste à examiner l'œuvre, en déterminer la technique, le montage et l'emballage et reporter sur une photo jointe les marques de détérioration présentes.

La seconde étape de la mise en place de l'exposition a consisté à prendre connaissance de la localisation des œuvres dans les salles. Nous nous sommes muni d'une liste des dessins présentés et y avons reportés, pour chacun d'eux, leur localisation. De même, des listes d'étiquettes autocollantes sur lesquelles apparaissait le nom de l'artiste, le titre, la technique, les dimensions, le numéro d'inventaire et la mention du musée prêteur nous ont été fournies. Chaque œuvre devait être manipulée avec des gants et la plus grande vigilance afin de les disposer sur un chariot, procéder à la reconnaissance de l'œuvre et apposer l'étiquette correspondante au verso du cadre et une autre étiquette correspondant à la localisation dans les salles. La reconnaissance des œuvres a été permise par les nombreuses consultations préalables du catalogue d'exposition que nous détenions avant leur arrivée. Après avoir parfaitement maîtrisé cette reconnaissance systématique des cent douze œuvres, nous avons ainsi pu procéder plus librement lors de leur présence physique entre nos mains. Les œuvres encadrées ont ensuite été disposées, en suivant les mentions de localisation, dans les salles correspondantes.

Nous avons pris conscience de l'importance d'une réflexion pour créer une mise en espace cohérente afin d'offrir un parcours thématique mettant en valeur les œuvres et diffuser au mieux les connaissances qu'elles apportent. Cette réflexion a été conduite par les conservateurs et le directeur selon des critères choisis, tels une disposition par siècles et par générations d'artistes, par thèmes traités, tout en prenant en compte les dimensions des dessins et leurs encadrements. La mise en place de l'exposition a été réalisée en adéquation avec les différentes thématiques employées dans le catalogue d'exposition. Elle mettait en relief quatre thèmes : le voyage en Italie des artistes du Nord, les français autour de

⁴⁹ Cf. Annexes 12.

Poussin, les artistes autour des Bamboccianti et des Bentvueguels à Rome et l'Académie de France à Rome autour de Natoire⁵⁰.

Une fois ce travail terminé, nous avons suivi l'accrochage des œuvres et remarqué le soin accordé à dissimuler tout ce qui pouvait nuire à l'observation des dessins et à l'appréciation de leur beauté comme l'apposition de peinture pour cacher les accroches. Nous avons également pris conscience des conditions très particulières de présentation qui accompagnent les expositions de dessins en raison de la fragilité du papier et des techniques graphiques. Les spécificités techniques des dessins rendent leur exposition difficile et soulèvent de nombreux problèmes de conservation. Le papier est un support très fragile. Il peut être attaqué par des bactéries, des champignons, des vers ou des parasites comme les « poissons d'argent ». Il peut jaunir ou bien foncer jusqu'à rendre peu lisible le dessin. Exposé à une lumière trop intense ou permanente, les encres, les craies ou la pierre noire peuvent pâlir, s'estomper voire s'effacer peu à peu. C'est pourquoi pour leur présentation au public, les œuvres graphiques ont été sujettes à des contraintes précises. Tout d'abord, les dessins ont été montés et encadrés sous verre. Le montage consiste à fixer le dessin sur une feuille de papier neutre c'est-à-dire sans acide susceptible d'attaquer le dessin. Il fut ensuite placé à l'intérieur d'un passe-partout de carton de même nature qui le met en valeur et permet de le manipuler sans risque. Il fut enfin installé dans son cadre et protégé des poussières par une vitre. La lumière étant le principal ennemi du papier, l'éclairage des salles d'exposition doit être de faible intensité (50 lux) pour garantir la bonne conservation du papier. Cette obscurité relative surprend souvent les visiteurs, c'est d'ailleurs pourquoi les salles ont été peintes de couleurs claires. De plus, les effets de la lumière étant cumulatifs, il est de règle de limiter toute exposition à trois mois afin de limiter ses effets. Après quoi, les dessins doivent retrouver les réserves du musée pour une durée minimale de cinq ans. Ils se reposent alors dans l'obscurité des tiroirs où ils sont rangés à plat.

Nous avons ensuite suivi la mise en place de tout ce qui relève de la signalétique, informations essentielles sur les œuvres à la destination du public, allant de la réalisation des cartels aux textes explicatifs. De l'arrivée des œuvres au vernissage, nous avons pu

⁵⁰ Le peintre hollandais Pieter Van Laer (v 1582/92-v1642) était surnommé il bamboccio (le « gros bébé ») à cause de son physique. Lors de son long séjour à Rome, il invente un genre particulier de peinture que l'on appellera bambochade : il s'agit de scènes populaires et champêtres où des soldats, des paysans, des bohémiens se livrent aux joies simples de la boisson, de la danse ou du jeu dans un paysage imaginaire de la campagne romaine où des ruines antiques côtoient de simples chaumières. Ces tableaux auront un vif succès auprès de certains amateurs et ce genre inspirera des peintres venus d'horizons différents qui les introduiront dans leurs pays respectifs.

observer tous les corps de métiers en action et prendre conscience de l'importance et de la complémentarité de toutes ces compétences dans l'aboutissement de cet événement. Une fois l'exposition mise en place, le musée préparait la future diffusion des connaissances avec la réalisation de plusieurs visites guidées à l'attention des conservateurs et des animateurs destiné à transmettre les connaissances de ces œuvres par les spécialistes, le directeur du musée et les conservateurs. Ces visites guidées sont utiles aux animateurs pour faire un bilan des connaissances à transmettre sur le caractère inédit de la thématique de l'exposition, les artistes, leurs œuvres, le statut du dessin à ces périodes et leur contexte de création. Les échanges menés durant ces visites ont mis en relief le rôle fondamental des animateurs dans la transmission et la mise en valeur des connaissances aux publics parmi lesquels figurent de nombreux scolaires dont la sensibilisation à l'art est d'une importance majeure.

Nous avons pu nous rendre compte des différents moyens de communication mis en place pour diffuser le plus largement possible l'ouverture de cette exposition. Une œuvre d'Hubert Robert fut choisie pour la réalisation de l'affiche de l'exposition⁵¹. Elle doit être à la fois attractive et représentative de l'ensemble de l'exposition puisqu'elle apparaît comme un marqueur visuel dans la ville et devant le musée. C'est elle qui transmet l'information de l'événement au public et doit susciter l'envie de s'y rendre. Des prospectus déposés dans toute la ville et à l'accueil du musée furent réalisés en offrant la même œuvre en illustration pour ne pas causer de confusion. De plus, la vision des grandes affiches et la mémorisation de cette image en lien avec l'exposition amène le public à reconnaître ces prospectus et à s'en saisir pour avoir les informations la concernant. La diffusion de l'événement au public se fait également à travers les médias, que ce soit la télévision, la radio ou la presse. Pour ce faire, un communiqué de presse suivi d'une visite guidée à l'intention des journalistes permet la rédaction de leurs articles et la prise de photos comme support visuel à leurs propos. Un dossier de presse fut ainsi réalisé et donné aux médias à cette occasion. Il présente les sept expositions et celle du Musée de Grenoble et offre une liste de dessins sélectionnés avec des reproductions de photos miniatures. La communication passant largement par Internet, le portail du site du Musée de Grenoble présentait également l'événement.

Deux années ont été nécessaires pour préparer ce projet, sélectionner les œuvres, les étudier, mettre en place les prêts, leur transport, les mettre en valeur par des moyens de

⁵¹ Cf. Annexe 13.

communications multiples, une préparation adéquate des salles, un parcours muséographique intéressant et attractif et la publication d'un catalogue scientifique raisonnée. Les difficultés liées à l'organisation d'une exposition d'art graphique sont réelles en raison de la fragilité des œuvres. Les conditions d'éclairage et de température devant être mises en place expliquent la rareté des expositions consacrées à cette technique.

2.2- Projet de participation à la réalisation du catalogue raisonné des dessins italiens anciens.

Lors du récolement des dessins anciens, nous avons relevé la présence de divers filigranes de papier. Il convient de définir ici ce qu'est un filigrane. De façon traditionnelle en occident, les feuilles de papier sont fabriquées en puisant, dans une suspension fibreuse très diluée, de la pâte avec un tamis. Le tamis, ou forme papetière, est constitué d'un cadre en bois rectangulaire, munis de petits bâtonnets parallèles au petit côté, les pontuseaux. Ces derniers servent de support au tamis qui est tendu sur ce châssis. Le filigrane est un motif constitué par un fil de laiton à la surface de ce tamis. C'est généralement par bêtaradiographie, méthode radiologique permettant d'obtenir un relevé exact de la trame de la feuille de papier, que l'on peut observer le plus précisément un filigrane. Ce dernier est, de toutes les particularités qui différencient les papiers, la plus importante et la plus facile à saisir. L'emploi général des filigranes démontre leur raison d'être. Ils avaient une utilité pour celui qui en faisait usage, pour l'autorité qui l'imposait ou pour le consommateur de papier qui l'exigeait. Outre leur signification comme marque individuelle, les filigranes ont été promptement employés comme signes de provenance et ont désignés non un papetier mais un moulin à papier. Le filigrane est aussi une marque de provenance nationale ou provinciale. Il devait également renseigner sur le format et la qualité du papier⁵².

Intéressé par cet aspect des dessins que nous ignorions jusqu'ici, nous nous sommes efforcé, dès que le filigrane était lisible en transparence, de les reproduire sur une liste à part. Leur report systématique a révélé la présence de filigranes identiques présents sur plusieurs dessins. Il nous est alors paru intéressant de proposer aux conservateurs et

⁵² Charles Moïse Briquet, *Les filigranes : dictionnaire historique des marques du papier*, New York, G. Olms, 1991, IV Voll., Voll. I, p. 12.

directeur de réaliser une synthèse de ces filigranes de papier pour les futures publications accompagnant les expositions par écoles des dessins anciens du fonds. Cette demande fut favorablement accueillie dans la mesure où cet aspect de l'art graphique est fondamental à plus d'un titre. Les filigranes de papier représentent une valeur sûre, un moyen efficace de déterminer l'âge et la provenance de documents datés ou non datés. Ils permettraient ainsi d'apporter des informations sur l'histoire des dessins et à plus grande échelle sur celle de la collection d'art graphique du musée. Leur étude constitue par là même un supplément important pour les chercheurs et spécialistes travaillant actuellement sur le fonds de dessins anciens. La présence d'un filigrane de papier datant du XIXe siècle sur un dessin daté du XVIIe siècle peut ainsi remettre en question la datation donnée à l'oeuvre. Ces filigranes permettent de suivre son parcours et donner des informations sur l'artiste et ses activités. Un dessin italien présentant un filigrane produit en France peut témoigner à la fois d'un voyage réalisé par l'artiste ou d'un papier ayant été emporté en Italie. L'étude de ces filigranes peut renseigner sur la nature des papiers utilisés par les artistes en fonction de leur appartenance à une école par exemple. Elle peut également rendre compte de choix ou de critères dans la sélection des papiers par les artistes.

À partir de nos relevés nous pourrions effectuer des recherches notamment dans l'ouvrage de référence de Charles Moïse Briquet, historien des filigranes et du papier européen du Moyen Âge et de la Renaissance, qui a répertorié 40 000 filigranes dans les différentes éditions de son dictionnaire. Nous présentons en annexes une sélection des filigranes présents sur les dessins italiens du fonds en provenance de la collection de Léonce Mesnard et ceux présents sur les dessins italiens dont cette provenance n'a pas été assurée⁵³. Ce travail doit être plus approfondi dans la mesure où un certain nombre de filigranes étaient illisibles au seul regard en transparence et donc non reproductibles. De plus, la consultation du dictionnaire de Briquet a révélé une dimension que nous ignorions lors de nos relevés : celle de la situation précise du filigrane sur les pontuseaux de la feuille de papier. Nous devons avoir recours à un instrument de travail plus précis pour relever ces filigranes avec toute la précision nécessaire. Nous pourrions à terme, et entre autre, apporter des informations sur les filigranes présents parmi les dessins italiens légués par Léonce Mesnard.

⁵³ Cf. Annexes 17, 18 et 19.

Au cours de ce même récolement nous avons aussi opéré un relevé à main levée des marques de collections présentes sur les dessins anciens du fonds. Une synthèse sur ces marques permet d'apporter des informations fondamentales quant aux provenances des œuvres, leurs anciennes appartenances à d'autres collections publiques ou particulières.

Dès que ce fut possible, nous avons recherché leur identification et cote dans l'ouvrage de référence de Fritz Lugt et avons indiqué à quelle collection la marque se référait⁵⁴. Comme pour les filigranes, la réapparition d'une même marque sur plusieurs dessins permet certes d'identifier la provenance de l'œuvre, son parcours dans diverses collections jusqu'à sa localisation actuelle, mais aussi de rendre compte d'ensemble de dessins passés dans les mêmes collections. Dans l'optique de notre recherche sur les œuvres de provenance Mesnard, nous proposons en annexes le relevé des marques de collections présentes sur les dessins de l'école italienne en provenance de cette collection et ceux présents sur les dessins italiens dont la provenance n'a pas été assurée⁵⁵. Cette recherche des marques a permis de réaliser un historique plus complet des dessins italiens avant leur acquisition par ce collectionneur. De plus, ces indications révèlent la présence de Léonce Mesnard dans de prestigieuses ventes à Paris mais aussi, semble-t-il, à l'étranger. Cette synthèse pourra également apporter des pistes et des informations aux chercheurs étudiant actuellement le fonds.

-- Conclusion :

La collection de dessins anciens du Musée de Grenoble, dont le tout premier noyau fut constitué dès la fondation de l'institution, a subi les vicissitudes liés aux changements répétés de bâtiments, de conservateurs et de régimes politiques. De ses origines à aujourd'hui, plus de deux siècles en constituent l'histoire, durant lesquels de nombreuses personnalités ont contribué à son éclosion jusqu'à son épanouissement. Les premiers conservateurs, eux-mêmes artistes, ont assigné un rôle au dessin avec l'idée qu'il était nécessaire de le faire entrer dans les collections et d'en présenter de toutes écoles et de toutes périodes. Leur sens de la pédagogie a nettement favorisé la constitution de cette première collection. La politique d'acquisition de ces premiers conservateurs fut particulièrement bénéfique au dessin. Le ralentissement de son expansion sous le

⁵⁴ Fritz Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam, 1921 ; Supplément aux marques de collections de dessins et d'estampes, La Haie, 1956.

⁵⁵ Cf. Annexes 14, 15 et 16.

conservateur Jules Bernard fut pallié par les legs opérés par le collectionneur Léonce Mesnard, dont la contribution à son développement fut majeure pour les œuvres anciennes. Andry-Farcy imprimait ensuite aux collections d'art graphique une destination moderne en complétant le fonds ancien, de dessins contemporains lui offrant ainsi un caractère complet et diachronique.

Toutefois, l'ancienneté et la richesse de cette collection de dessins ne furent pas synonymes de précocité en matière de conservation. Les mesures prises dans cette direction demeurent récentes. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que le musée s'est mis pour objectif de reconsidérer son fonds de dessins anciens en démantelant les cartons à dessins de Léonce Mesnard, entrés dans la collection quelques décennies plus tôt, et en inventoriant les œuvres une par une dans un inventaire supplémentaire. Ceci représente véritablement la première démarche en faveur d'une gestion du fonds. Il fallut attendre encore une vingtaine d'années pour que le musée prenne des mesures globalisantes et efficaces avec le désir de créer un cabinet d'art graphique où les œuvres sont à la fois conservées et exposées. Ce n'est qu'à partir du XXe siècle que le musée met en œuvre une conservation préventive de rigueur avec un conditionnement optimal visant à lutter au maximum contre les altérités du temps, prenant des mesures pour restaurer les œuvres endommagées, les récoler et les accompagner d'une documentation fondamentale au développement des connaissances.

Les sept expositions réalisées en 2006-2007 ont été notamment à l'origine des démarches entreprises depuis 2004 pour la mise en place d'une meilleure gestion des dessins anciens. En effet, les études réalisées par les spécialistes sur le fonds grenoblois ont mis en évidence son caractère exceptionnel. Devant ce constat, le musée a accéléré ses démarches en faveur du fonds pour régler tous les problèmes de gestion liés aux numéros d'inventaires révélant des confusions, des lacunes ou des déficiences.

Tout ceci résulte d'une nécessité de pouvoir gérer ce cabinet d'art graphique sans tomber systématiquement en tête à tête avec des problèmes compliqués à résoudre, qui demande du temps et des recherches parfois longues, qui apparaissent comme un frein pour aborder ces œuvres, les conserver mais aussi les mettre en valeur en les diffusant au moyen d'expositions. Ces démarches mises en œuvre, les problèmes de gestion fondamentaux réglés ou en cours vont ainsi permettre d'aboutir au projet, évoqué par Serge Lemoine en 1994, de réaliser une étude globale sur les dessins anciens du fonds et présenter cet ensemble mal connu des chercheurs, des spécialistes et du public.

Notre arrivée au sein du musée durant cette période de mutation a été bénéfique pour comprendre les problèmes de gestion inhérents à un fonds de dessins peu étudié et les mesures devant être mises en place pour aboutir à une gestion cohérente, facilité, efficace et harmonisée à l'ensemble des œuvres et des informations en corrélations, nécessaires à leur enrichissement. Nous avons ainsi pu prendre toute la mesure des missions, objectifs et finalités d'une institution muséale ayant la charge du passé, qui agit dans le présent et œuvre pour l'avenir.

Du point de vue de l'expérience personnelle, tout ce que nous venons d'aborder a été une prise de conscience de la réalité des activités du monde muséal et des différents métiers qui lui sont liés. Les connaissances acquises durant ce stage furent complètes dans la mesure où nous avons été à la fois observateur et acteur. L'observation des conservateurs, documentalistes, chargés de communication, chargés d'expositions, des animateurs mais aussi de tous les techniciens nous a offert un panel d'informations sur leurs missions respectives et sur la complémentarité de leurs rôles. La rencontre de divers spécialistes, tels Barbara Brejon de Lavergnée, Eric Pagliano, Guillaume Kazérouni, Catherine Goguel et Philippe Costamagna, nous a permis de comprendre leur métier et leur rôle fondamental dans la progression des connaissances sur les œuvres. Nous avons été fasciné par cette capacité à reconnaître le style, la manière des artistes, de dater les œuvres et déterminer leur appartenance à une école. Nos questionnements antérieurs ont trouvés dans l'observation de leur travail et dans leur accueil favorable à nos questions, toutes les réponses permettant une meilleure compréhension de l'étude des dessins. Notre rencontre avec une restauratrice de passage au musée a permis d'apprendre énormément sur ce métier, sur cette autre facette de la conservation des œuvres.

Notre participation lors de la mise en place de l'exposition de dessins a mis en relief toutes les étapes nécessaires à sa réalisation. Elle nous est désormais apparue comme un aboutissement, le dernier maillon d'une chaîne dont le point de départ se situe en réserves et dans la compétence des acteurs du musée.

En ayant pu participer à la mise en place d'une meilleure gestion du cabinet d'art graphique nous avons pris conscience de la pluralité du métier de conservateur. Nous avons appris à nous servir des logiciels informatiques, à développer des méthodes d'actions à mener, à avoir recours aux différents outils et informations nécessaire à leur aboutissement et à mener une démarche scientifique sans cesse basée sur les sources juridiques et documents d'archives.

Le principal apport de ce stage fut, à nos yeux, notre contact direct aux œuvres graphiques. Être en présence d'un fonds dans sa globalité et pouvoir en voir toutes les pièces dans les détails fut un enchantement. Nous avons énormément appris lors de leur observation minutieuse, pour et par le récolement. Cette opération fut particulièrement instructive et a aiguisé notre œil à la reconnaissance des techniques, des matériaux, des papiers, des marques de collections, etc. Nous avons tenté de nous entraîner à reconnaître les traits caractéristiques propres à chaque artiste, à chaque école, pour chaque siècle. La beauté nous a sans cesse sauté aux yeux et nous avons été reconnaissant d'avoir la chance de pouvoir manipuler et observer ces œuvres deux années durant. Nous avons appris les gestes et les conditions requis pour les appréhender. Le port de gant, l'emploi exclusif du crayon de papier, la manière de les mesurer, de les disposer et de les manipuler.

Il fut particulièrement intéressant de travailler au sein d'une institution et à travers ce travail étudier son histoire. Nous sommes ravies que l'expérience ait été complète par le pont réalisé entre le passé, l'histoire du musée et de sa collection d'art graphique, le présent avec la participation à la gestion de ce fonds, l'avenir avec la diffusion future des dessins par la parution des catalogues et des expositions débutant en 2009/ 2010. Notre présence pour ces expositions parachèvera cette expérience.

Ce stage a permis également d'affiner nos projets professionnels vers deux métiers : celui de conservateur pour les missions qui lui sont confiées allant de la gestion d'une collection à son étude et sa présentation. Vers le métier de spécialiste, pour son contact direct, permanent avec les œuvres d'art et la progression des connaissances en histoire de l'art.

TROISIÈME PARTIE :

Les dessins italiens de provenance Léonce Mesnard : étude,
catalogue sommaire et notices d'œuvres sélectionnées

Chapitre III - Les dessins italiens de provenance Léonce Mesnard : étude, catalogue sommaire et notices d'œuvres sélectionnées

I- Étude et catalogue sommaire des dessins italiens issus de la collection Léonce Mesnard, donnés et légués au musée.

-- Introduction :

L'étude et le catalogue sommaire s'intéressent à l'ensemble des dessins de l'école italienne, du XVI^e au XIX^e siècle, provenant de la collection Léonce Mesnard qui furent donnés et légués au Musée de Grenoble entre 1873 et 1914.

Concrétisation d'une recherche longue et fastidieuse, il propose la constitution d'un corpus des dessins de cette école en offrant une identification et une quantification précise. Ces données vérifiées ont pu permettre d'étudier les composantes et les spécificités de cet ensemble et prendre ainsi la mesure de l'apport qu'il a représenté pour le fonds de dessins italiens du musée. Son analyse globale a permis de mettre en lumière la prééminence de quelques écoles par rapport à d'autres, de certains artistes avec l'émergence d'ensemble de dessins de même parenté, ainsi que certaines périodes. Elle révèle également l'ensemble des typologies de dessins et des genres présents, du croquis au morceau achevé avec soin, du paysage aux sujets religieux en passant par le portrait, l'allégorie, la mythologie, la scène de genre ou le projet d'architecture et de décoration, etc. À défaut, elle met en évidence l'absence de certain genre tel la nature morte. Ce catalogue sommaire offre également à la vue et à la réflexion la diversité des techniques et des matériaux employés, les rapports entretenus entre les différents artistes et les diverses écoles par les emprunts et les dissemblances de style et de manière. Mais aussi le cheminement artistique parcouru au fil des siècles. D'autre part, il se révèle porteur d'informations pour tenter d'identifier ou d'interpréter les aspirations artistiques du collectionneur Léonce Mesnard et la démarche dans laquelle il s'est inscrit dans la constitution de sa collection de dessins.

Il apporte des informations précises quant à l'historique de chaque oeuvre avec la mention d'une date (par année) pour les dons et de celle plus précise des entrées des dessins au musée pour ceux issus du legs. Lorsque le dessin présentait une marque de

collection antérieure à Léonce Mesnard, nous l'avons intégré à l'historique après une recherche pour l'identifier avec un numéro renvoyant à l'ouvrage de référence de Fritz Lugt.

Connaître la provenance des œuvres d'un fonds apparaît fondamentale à plusieurs titres. D'un point de vue juridique, elle atteste la propriété de l'œuvre par l'institution détenteur. Disposer d'informations sur la provenance des œuvres favorise leur étude par les spécialistes puisqu'elle apparaît entre autre comme une piste pour déterminer une attribution et pour permettre de resituer l'œuvre dans le temps. Par ailleurs elle complète la mise en valeur de l'œuvre et la transmission de connaissances complètes et sûres au public amateur ou éclairé. La recherche des provenances se révèle également fondamentale pour résoudre les problèmes de gestions inhérents au fonds comme celui de retrouver des numéros d'inventaire pour les dessins n'en possédant pas actuellement, évitant ainsi d'attribuer des numéros supplémentaires et inutiles. D'un point de vue historique, il est intéressant de connaître l'histoire matérielle de l'œuvre, son parcours à travers les siècles et les collections afin d'établir un lien continu depuis sa création jusqu'à sa localisation actuelle. Ceci permet d'étudier le transfert des œuvres, les modes d'acquisitions et l'histoire du goût. A l'échelle du musée, cela contribue à reconstituer l'histoire de la collection. De plus, cette recherche permet de rendre hommage au collectionneur qui a fait preuve de générosité en transmettant ses œuvres au musée. Il apparaît légitime que son nom figure dans l'historique des œuvres concernées, pour mémoire et par respect pour cet homme.

À l'échelle du fonds d'art graphique du musée, ce catalogue apparaît comme une base pour une étude plus approfondie des dessins de cette école et participe à l'avancée des connaissances quant à l'histoire de cette collection.

ÉTUDE



M. MESNARD FILS

1.1- Rappel biographique sur Léonce Mesnard : sa vie, sa collection, ses écrits, son esthétique.

Homme du Second Empire, Léonce Mesnard a connu de nombreux bouleversements politiques tels la chute de Louis-Philippe, la proclamation de la Seconde République, le coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte, le rétablissement de l'Empire avec Napoléon III, sa déchéance, la guerre de 1870 et enfin la IIIème République.

Fils de Jacques-André Mesnard, illustre avocat et ami de Louis-Napoléon Bonaparte, Jean-Marie Léonce Mesnard est né à Rochefort le 14 février 1826⁵⁶. Après les premières années de sa vie passées à Paris, il réside dès l'âge de six ans et pendant quatre ans à Grenoble, ville natale de sa mère, alors que son père était procureur Général près de la cour de la ville⁵⁷.

De retour à Paris, suite à de brillantes études, il embrasse la carrière juridique et entre comme auditeur au Conseil d'Etat⁵⁸. En 1855, sous Napoléon III, à une période où l'Empereur prenait pleinement appui sur ses ministres, le Sénat et le Conseil d'Etat pour fonder les institutions du régime, il est nommé maître des requêtes au conseil d'Etat⁵⁹.

Il [en] fut la lumière par sa science profonde qui lui rendait facile la préparation des lois les plus compliquées et les plus délicates, par une sagacité qui savait, en toutes choses, découvrir et imaginer les solutions les plus heureuses, par une parole et une plume habiles qui donnaient à ses conceptions la forme la plus élégante et la plus expressive⁶⁰.

Il est consacré chevalier de la légion d'honneur en 1862. En 1869, malgré une carrière en plein essor, il démissionne de ses fonctions suite aux décès, l'année précédente, de sa

⁵⁶ Sophie Boubert, *Aux musées de Grenoble et de Chambéry, une collection du XIXe siècle et son collectionneur : Léonce Mesnard*, Grenoble, Université Pierre Mendès France, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, 1993, p. 376 : « Jacques-André Mesnard, avocat général, célèbre, remarqué par Stendhal dans *Mémoires d'un touriste*, ami de Louis-Napoléon Bonaparte qui le comblera de faveur devenu empereur : sénateur, vice-président du Sénat, pair de France, membre de l'Institut, grand officier de la légion d'honneur (lettre de Philippe Ridouard, descendant de Mesnard)».

⁵⁷ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 98.

⁵⁸ *Dictionnaire biographique départementaux et album, Isère*, Paris, éd. Flammarion, 1907, 2 Voll., Voll. 2, p. 662.

⁵⁹ A. Ténèze, *Op. Cit.*, p. 16.

⁶⁰ *Dictionnaire biographique (...), Op. Cit.*, p. 662-663.

femme, Marie Euladie David, fille du miniaturiste Maxime David, et de leur fils. Il se remarie par la suite avec Julie Adèle Zoé Charrut, originaire de Grenoble⁶¹.

L'année 1869 marque un tournant dans sa vie puisqu'il décide de vivre en propriétaire rentier afin de se consacrer exclusivement à ses écrits et ses collections. En 1870, ses souvenirs d'enfance et ses liens avec sa belle famille le décident à s'installer à Grenoble, 5 rue Villars⁶². Cette seconde partie de son existence révèle un homme doté d'un esprit des plus actif et fécond. Léonce Mesnard est certes un homme de loi, mais aussi un homme de lettres et un amateur d'art éclairé, comme cela est souvent le cas au cours du XIXe siècle. Ses goûts en faveur des lettres et des arts trouvent leur origine dès l'enfance, dans le milieu intellectuel et artistique dans lequel il évolue, puis n'ont cessés de croître au fil de sa vie. Son père entretenait notamment des relations avec le peintre Eugène Delacroix. Il fut lui-même amicalement lié à Camille Corot, Henri Fantin-Latour, Charles Daubigny et Tancrède Bastet. Il était également apparenté à des artistes comme le sculpteur et directeur de l'école de sculpture de Grenoble Charles Aimé Irvoy, frère de sa seconde épouse et Maxime David. Ses intérêts artistiques s'étaient déjà manifestés à Paris où partagé entre ses fonctions, il trouvait le temps d'entretenir des relations avec le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale⁶³. Il n'est d'ailleurs pas étonnant d'observer que son appartement de Grenoble est situé dans une rue toute proche du Musée-Bibliothèque de la ville alors en construction sur la place de la Constitution, l'actuelle place Verdun (inauguré en 1876). Il put ainsi entretenir des rapports étroits avec les œuvres d'art et membres du Musée, être en contact permanent avec le milieu intellectuel de la ville résidant dans ce noyau urbain.

Il fit de nombreux voyages en France mais aussi à l'étranger où il visitait les musées⁶⁴. Il a notamment voyagé en Italie, pays qu'il affectionne et dont il parle la langue, où il visite les villes d'Orvieto, Gênes, Milan, Venise et Florence (1872), et au Pays-Bas, à Amsterdam et à Utrecht⁶⁵.

Excellent pianiste, musicien « admirablement doué », il étudia les grands maîtres et se passionna pour l'école d'Outre-rhin : Beethoven, Schumann, Brahms et dans l'école française : Berlioz, Reyer, Massenet, etc. Il laissa des écrits sur ces compositeurs qu'il

⁶¹ A. Ténèze, *Op. Cit.*, p. 16.

⁶² S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 98.

⁶³ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁴ *Dictionnaire biographique (...)*, *Op. Cit.*, p. 663.

⁶⁵ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 16.

admire, notamment *Un Successeur de Beethoven, étude sur Robert Schumann*⁶⁶, en 1878 ou *Essais de critique musicale : Hector Berlioz et Johannès Brahms*⁶⁷, en 1888 et collabora au *Guide musical*⁶⁸.

Léonce Mesnard n'est pas simple amateur d'art mais s'inscrit au rang des grands collectionneurs du XIXe siècle. Il a constitué au cours de sa vie une collection extrêmement ample et diversifiée, caractérisée par une visée encyclopédique. Elle comprenait plus de seize mille objets, porcelaines et faïences, tableaux, dessins, estampes, ouvrages, monnaies, médailles, jetons mais aussi des coquillages et des spécimens minéralogiques⁶⁹. Cette collection conserve l'esprit des cabinets de curiosités du XVIIe siècle. Elle révèle une sorte de microcosme de la connaissance par les goûts et intérêts très variés de cet homme.

La majeure partie de cette collection occupait l'intérieur de son appartement à Grenoble. Le reste était conservé dans sa maison de famille à Viroflay. L'inventaire après décès de Léonce Mesnard décrit la composition des espaces de son intérieur grenoblois. Chaque pièce abritait un nombre considérable d'objets, de peintures, de dessins, d'estampes et d'ouvrages. Le moindre espace était occupé, garni et décoré.

Cet inventaire révèle notamment la présence dans le salon, d'une importante quantité d'ouvrages d'art qui offre une vision nette de ses aspirations intellectuelles et esthétiques. Sur les deux cent recensés, soixante dix huit concernent les Arts plastiques⁷⁰. Parmi eux, de nombreuses revues consacrées aux arts et aux lettres dont les principales sont *Le courrier de l'art*, *l'Artiste* (année 1857), la revue hebdomadaire *L'Art* (années 1878-1890), *La chronique des arts et de la curiosité* (quinze années) et la *Gazette des Beaux-Arts* (années de 1862 à 1881). Sa bibliothèque incluait des catalogues d'expositions des salons à Paris, des catalogues de musées divers, soixante-dix exemplaires de ses écrits déjà publiés ainsi que des ouvrages rédigés par des auteurs de références tels T. Gautier, W. Bürger, E. Muntz, C. Blanc et E. Fromentin. Quelques monographies concernent des peintres célèbres, notamment Rubens, Rembrandt, Michel-Ange, Raphaël, Poussin, David, Vélasquez, Millet, Delacroix, etc. D'autres se rapportent à l'archéologie, la peinture italienne, hollandaise, anglaise, espagnole, l'art japonais, l'histoire des faïences, de la

⁶⁶ Léonce Mesnard, *Un Successeur de Beethoven, étude sur Robert Schumann*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878.

⁶⁷ L. Mesnard, *Essais de critique musicale : Hector Berlioz et Johannès Brahms*, Paris, Fischbacher, 1888.

⁶⁸ *Dictionnaire biographique départementaux et album, Isère, Op. Cit.*, p. 663.

⁶⁹ A. Ténèze, *Op. Cit.*, p. 17.

⁷⁰ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 11. Sa bibliothèque était composée de trois mille ouvrages.

verrerie et de l'émaillerie, etc⁷¹. Les ouvrages ainsi rassemblés sont le reflet des goûts éclectiques de cet homme et de sa collection puisque la plupart des artistes mentionnés sont représentés dans cette dernière.

Léonce Mesnard souhaitait donner à la postérité l'image d'un esthète à travers sa collection et ses écrits. Il trouva un prolongement à l'existence de sa collection et par la même de son nom, en la confiant, par des dons et en grande partie par des legs, aux cinq Musées de Grenoble, Chambéry, Sèvres, Annecy et Châlons-sur-Marne⁷². Malgré quelques revirements et querelles dues à la versatilité de son caractère, le musée de Grenoble fut le principal bénéficiaire de sa collection. Il destina également à la Bibliothèque de Grenoble, son médailler, sa bibliothèque personnelle et ses divers manuscrits⁷³.

En humaniste qu'il souhaitait être et en véritable collectionneur, il aborde un grand nombre de sujets dans ses travaux. Ses écrits d'historien de l'art soulignent son attachement à la qualité des pièces de sa collection et à leur importance historique. Ses premiers essais de critiques d'art datent des années 1870 : *Trois études sur l'art chrétien*⁷⁴, de 1875, dans lesquelles il consacre un chapitre à *Bernardino Luini*, à *La Chapelle San Brizio à Orvieto* et à *Nicolas Poussin à Rome*. Elles furent suivies de travaux intitulés : *Nouvelles études sur les beaux-arts en Italie*⁷⁵, de 1878, réunissant des écrits antérieurs : *Encore un mot sur Michel-Ange*, 1872 ; *Un dessin de Raphaël*, 1875 ; *La peinture à Sienne*, 1877 ; *A travers Gênes*, 1878. *Essais de critique d'art*⁷⁶, publié un an après sa mort, en 1891, réunit les divers manuscrits et articles ayant trait à la peinture. Tous ces écrits témoignent du goût et de l'intérêt qu'il portait à l'art italien⁷⁷. Il s'intéressait aux artistes du passé dont la célébrité les élevait déjà sur les plus hauts degrés de l'échelle du goût depuis le milieu du XVIII^e siècle tels Michel-Ange, Raphaël, Le Tintoret, Titien mais aussi Nicolas Poussin⁷⁸. Il a choisi d'étudier les qualités qui ont fait la renommée de ces artistes. Il s'est également donné pour mission de sortir de l'oubli certains artistes comme Bernardino Luini, Guido da Siena, Girolamo Savoldo ou Stefano da Zevio. Sensible au renouveau des primitifs italiens, il exprime son admiration envers les œuvres

⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

⁷² A. Ténèze, *Op. Cit.*, p. 17.

⁷³ *Ibidem.*, p. 22.

⁷⁴ L. Mesnard, *Trois études sur l'art chrétien*, Grenoble, Imprimerie Prudhomme, Dauphin et Dupont, 1875.

⁷⁵ L. Mesnard, *Nouvelles études sur les Beaux-arts en Italie*, Paris, Sandoz et Fischbacher, Grenoble, Maisonville, 1878.

⁷⁶ L. Mesnard, *Essais de critique d'art*, Paris, Fischbacher, Grenoble, F. Allier et fils, 1891.

⁷⁷ Sur dix-sept thèmes abordés dans cet ouvrage, onze ont trait à l'art italien.

⁷⁸ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 17.

toscans de Giotto, Piero della Francesca ou Simone Martini⁷⁹. Même si certains contemporains sont représentés dans sa collection, cet essai présente Léonce Mesnard comme un collectionneur très conforme aux goûts dominants du XIXe siècle, celui d'un homme tourné vers le passé. Sa collection de peinture et de dessins fait naturellement écho à ses aspirations artistiques.

Son ouvrage *Pensées et fragments*⁸⁰, publié en 1892, est un inventaire de ses réflexions ayant pour principaux thèmes l'art et les curiosités intellectuelles. Donnant, dans cet ouvrage, libre cours à ses opinions, il dévoile en lui le collectionneur pour qui l'élévation de l'homme passe par l'intérêt de la Nature, des Lettres et des Arts, trop souvent négligés selon lui⁸¹. La collection de Léonce Mesnard apparaît alors comme un refuge intellectuel réservé à une élite qui sait apprécier l'Art, comme un moyen de se singulariser. Il collabora d'une façon active à la *Gazette des beaux-arts*, au *Journal de l'art*, où les nombreux articles qu'il fit paraître furent des plus appréciés⁸².

Au cours de cette seconde phase de sa vie, ses préoccupations artistiques et littéraires l'incitèrent à prendre part à la vie publique de Grenoble. Par arrêté municipal du 2 août 1875, et ce jusqu'en 1880, il devint vice-président de la Société des Arts et membre de la commission consultative des musées et de la bibliothèque. Jusqu'à sa mort, il resta membre du Comité d'inspection et d'achats des livres auprès de la bibliothèque de Grenoble mais passa le reste de son temps dans sa propriété de famille de Viroflay⁸³. Il décéda le 13 mai 1890 à Grenoble. Il fut transporté auprès de son père, dans le cimetière de Viroflay, où il fut inhumé le 27 août de la même année.

1.2- La collection de dessins de Léonce Mesnard : les dons et legs en faveur du musée de Grenoble.

La collection constituée par Léonce Mesnard au cours de son existence révèle la présence d'un nombre important de dessins de tous les siècles et de toutes les écoles. L'inventaire après décès de son appartement 5, rue Villars donne un aperçu de l'importance numérique des œuvres amassées. Il mentionne la présence de dessins répartis

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 19.

⁸⁰ L. Mesnard, *Pensées et fragments*, Paris, Fischbacher, Grenoble, F. Allier et fils, 1892.

⁸¹ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 94.

⁸² *Dictionnaire biographique départementaux et album, Isère, Op. Cit.*, p. 664.

⁸³ S. Boubert, *Op. Cit.*, p. 98-99.

dans toutes les pièces de son habitat. Maître Silvy indique qu'un nombre important était entreposé dans trois chevalets disposés au salon. La pièce identifiée par le notaire comme étant le vestiaire ou l'office comprenait mille quatre-vingt-douze dessins des écoles française et italienne des XVIIIe et XIXe siècles, répartis dans six portefeuilles. Il signal également la présence de cartons renfermant 23 lots de 4176 dessins⁸⁴. Le bureau en contenait, quant à lui, une cinquantaine. L'inventaire après décès reste cependant approximatif et n'apporte pas de compte précis et global du nombre de pièces constituant cette collection. Nous pouvons toutefois supposer que celle-ci comptait environ six milles dessins. De même, il ne révèle pas de manière précise et exhaustive ses composantes et spécificités. Seule l'analyse des œuvres données et léguées au musée de Grenoble le permet et peut rendre compte précisément des choix et orientations prises par le collectionneur dans la constitution de cet ensemble.

Léonce Mesnard souhaitait voir sa collection lui survivre et considérait comme une continuité naturelle de la destiner au public en donnant une partie de ses dessins de son vivant au musée de Grenoble, en lui léguant une autre partie après sa mort⁸⁵. Il confia ses œuvres au musée à une période où les collections s'enrichissent grâce à de généreux donateurs et légataires, riches amateurs d'art, collectionneurs, artistes et familles d'artistes⁸⁶. Cet enrichissement constituait alors plus de 59 % des acquisitions⁸⁷.

Parmi eux, Léonce Mesnard se singularise par la quantité d'œuvres graphiques qu'il a destinées au musée. En effet, il se révèle être le principal « pourvoyeur » de fonds des dessins. Cependant le manque de précision des inventaires du musée concernant les mentions relatives aux entrées des dessins et les multiples rebondissements dans l'historique des legs, ne facilite pas la quantification de cet ensemble entré au musée entre 1890 et 1914. Au XIXe siècle, l'apport en dessins de provenance Mesnard représentait 71 % du fonds global tandis qu'aujourd'hui il constitue toujours un apport de premier rang

⁸⁴ Indication issue du travail d'A. Ténèze. S. Boubert indique quant à elle le nombre de 4166 dessins.

⁸⁵ L. Mesnard, *Op. Cit.*, p. 495-496. « Ce culte ne porte point une marque sûre d'immortalité, du moins il dépasse la mesure de notre courte existence ».

⁸⁶ Entre 1866 et 1926, le Général de Beylié donna à la ville des œuvres de primitifs italiens, un tableau de Jean-François Millet et les quatre tableaux de Zurbarán. Sous le conservateur Andry-Farcy (1919-1949), de nombreux dons d'artistes sont sollicités et entrent au Musée : Picasso (1921), Matisse (1922), Monet (1923), etc. Des collectionneurs tels Jacques Doucet ou Peggy Guggenheim ; des marchands comme Ambroise Vollard, Paul Guillaume ou Alfred Flechtheim firent également des dons. En 1923, le legs Agutte-Sembarat enrichissait la collection de manière considérable par un apport unique (90 œuvres) d'œuvres néo-impresionnistes (Signac, Cross...) et fauvistes (Matisse, Derain, Vlaminck...).

⁸⁷ A. Valeri, *Op. Cit.* p. 4.

s'élevant à 58 % du fonds. Ce collectionneur, par ses générosités, fut à l'origine de la constitution du premier fonds d'art graphique du musée.

Lorsque Léonce Mesnard commence à donner une partie de sa collection de dessins, Alexandre Debelle était conservateur du musée de Grenoble depuis 1853 et resta à sa direction jusqu'en 1887. L'essentiel des dessins sont entrés au musée par des legs entre 1890 et 1914. Jules Bernard était alors conservateur (actif de 1887 à 1919).

Dès 1867, il donna un premier dessin au Musée, une *Venus d'après Girodet* de Laney de Limencey⁸⁸. C'est en 1873 qu'il réalisa son don le plus important avec dix-sept dessins⁸⁹. Ces premières pièces furent suivies d'un don de neuf dessins en 1874, cinq dessins en 1879, quatre en 1881, quatre en 1882, deux en 1886, deux en 1887, un en 1888 et un en 1890.

A. Ténèze signal un don supplémentaire en 1875 d'une œuvre de Jean Valentin et un dessin de plus en 1890. Elle propose ainsi le nombre de quarante huit dessins donnés de son vivant. S. Boubert recense quant à elle dans la liste des dons établie par ses soins, quarante six dessins donnés du vivant de Léonce Mesnard au musée mais indique le nombre de cinquante-cinq dans son étude. La confusion qui règne quant à la quantification des dessins donnés par Léonce Mesnard au sein de ces deux études, par ailleurs très bien menées, souligne la difficulté d'avancer des données précises et vérifiées. Ce constat se révèle d'autant plus valable lorsqu'il s'agit d'évoquer le nombre de pièces léguées au musée.

Les testaments olographes rédigés par Léonce Mesnard à la fin de sa vie apparaissent comme une source de premier ordre pour tenter d'apporter des informations quant au legs et se révèlent par ailleurs particulièrement intéressants pour reconstituer la pensée du collectionneur. En effet ils font état d'un certains nombres d'exigences de la part du légataire envers le musée quant à la future exposition de sa collection de dessins. Les archives municipales révèlent l'existence de quarante et un testaments et codicilles rédigés par Léonce Mesnard. Au cours des treize dernières années de sa vie, de 1877 à 1890, il

⁸⁸ MG 536

⁸⁹ MG 595- MG D 236 ; MG 596 ; MG 597-MG D 297 ; MG 598- MG D 345 ; MG 599- MG D 292 ; MG 600-MG D 309 ; MG 601 ; MG 602-MG D 264 ; MG 603- MG D 253 ; MG 604 – MG D 985 ; MG 605- MG D 630 ; MG 606 ; MG 607 – MG D 961 ; MG 608 ; MG 609 ; MG 610 –MG D 627 ; MG 611. (Selon la liste des dons établie par S. Boubert. Cependant elle indique dans son étude le nombre de vingt et un dessins pour le don de 1873 alors que sa liste en recense dix sept).

rédigea vingt-trois testaments. Dans celui en date du 11 août 1877, le Musée de Grenoble se voyait être l'heureux bénéficiaire de la plupart des dessins de la collection⁹⁰.

Le 20 février 1880, après avoir semble-t-il pris connaissance des problèmes de place au Musée, il émet le vœu de voir sa collection de dessins et aquarelles former un seul ensemble si sa collection de tableaux devait être éparpillée par le Musée. Témoignant de son agacement envers ce dernier, il ajoute que si cette condition ne pouvait être remplie, le Musée de Pau serait le bénéficiaire de ses libéralités. Cette exigence quant à la mise en valeur de sa collection de dessins témoigne un attachement supérieur à son égard, le choix portant en sa faveur au détriment de sa collection de tableaux dont le rassemblement semble moins important à ses yeux.

Le 26 novembre 1882, Léonce Mesnard sanctionne le Musée de Grenoble ne souhaitant désormais lui léguer que sa collection de céramiques, en évoquant la fragilité des objets comme seul motif. Il motive ses intentions en ces termes : « Voulant témoigner l'antipathie que m'inspire les procédés plus qu'inhospitaliers dont mes intentions désintéressées et généreuses ont été payées ». Cette décision soudaine ne peut s'expliquer dans la mesure où aucun document ayant pu fournir les raisons de ce changement d'humeur n'a été trouvé. Nous observons cependant, grâce à la liste des dons par années réalisée par Boubert, que Léonce Mesnard les a suspendu à partir de 1882 et ce, trois ans durant. A partir de cette donnée, nous pouvons émettre l'hypothèse que le musée a pu lui faire part de la difficulté à concilier l'importance de ses dons et legs futurs et leur mise en valeur.

Suite à des modifications en 1885 et 1886, le 10 octobre 1889, le testament fait mention de dessins (dont le chiffre exact n'est pas mentionné) destinés au musée, hormis ceux laissés aux héritiers.

Après sa mort en 1890, le legs accordé au musée intègre progressivement les collections entre 1902 et 1914. Selon les dernières volontés de Léonce Mesnard (dernier codicille du 14 février 1890), la majorité de la collection de dessins revient au musée de Grenoble. La lettre datée du 24 avril 1902 rédigée par Jules Bernard et adressée au maire de la ville souligne l'importance qualitative et quantitative du legs : « Cet ensemble de dessins originaux de toutes les époques va donner aux collections de notre ville une

⁹⁰ Aux côtés de la plupart des tableaux, gravures et objets d'art de sa collection.

importance exceptionnelle qui les classera parmi les plus riches des musées de province »⁹¹.

Dans cette lettre, le conservateur dresse une liste des cartons de dessins dont le musée est entré en possession⁹². Si elle n'apporte pas d'identification précise pour chacun d'eux, elle présente l'intérêt d'offrir une donnée quantitative de leur contenu et quelques indications sur les différentes écoles représentées. A cette date le musée est alors bénéficiaire de deux mille six cent quinze dessins.

Si la constitution d'une collection procure à son détenteur un moyen de refuser la vieillesse et de tromper la mort, la lecture ininterrompue des nombreux testaments et codicilles donne l'image d'un homme jouant avec ses legs au gré de ses humeurs. Il semble que la détention d'une collection aussi importante lui conférerait une sorte de supériorité, lui assurerait une singularité et lui attribuait un privilège dont il jouissait pleinement. Il transmet sa collection de dessins dans un lieu spécialement conçu pour les œuvres d'art, dirigé par des hommes qualifiés, soucieux et eux-mêmes artiste de formation. Pourtant Léonce Mesnard ne semble pas remettre sa collection dans leurs mains en toute confiance, comme s'il était lui-même mieux habilité, comme s'il doutait de leurs aptitudes. La position dirigiste qu'il adopta envers le musée quant à la mise en espace de sa collection de dessins dans les salles renforce cette opinion. Très soucieux de leur présentation, il prévoyait dans les diverses versions de son testament leur exposition future, en décrivant des cadres mobiles et des sortes de meubles sur pivot.

Dans son testament du 11 août 1877, il écrit :

(...) Mes dessins et gravures devront être placés sous vitrines ou dans des portefeuilles et mis sous cette forme à la portée du public. Pour les dessins les plus remarquables et les plus authentiques (tels ceux de l'école hollandaise et de l'école vénitienne) comme pour les principales eaux-fortes, je recommande l'adoption du système de cadres mobiles supportés par un pilier central, dont il a été fait au Louvre un essai fort heureux.

Dans le testament du 26 novembre 1882, Léonce Mesnard déclare à l'attention des musées bénéficiaires : « Tous les objets de ma collection devront être réunis dans une salle unique ». Il impose ses injonctions sans déroger. Elles semblent certes résulter de son

⁹¹ Une copie est à la documentation du musée et l'original est conservé aux archives municipales de Grenoble. Cf annexe. 24, p. 279.

⁹² *Ibid.*

attachement à sa collection de dessins et sa mise en valeur dans un espace unique mais apparaissent d'autant plus motivées par son désir d'inscrire son nom et d'apposer son image dans ce lieu de mise en valeur.

À l'issue de l'étude des sources juridiques et manuscrites, des documents d'archives et des études menées sur la collection de dessins, l'ensemble donné et légué au musée apporte une vision globale des goûts ou des motivations qui l'ont conduit dans ses acquisitions. Les dessins donnés au musée entre 1867 et 1890 offre un premier échantillon représentatif du goût de Léonce Mesnard en matière de dessins. Y sont représentés des artistes contemporains du collectionneur tels Eugène Delacroix, Antoine Gros, Dominique Papéty, Verdier, Alexandre Descamps, Joseph-Louis Hyppolite Bellangé ou encore Prosper Mérimée. Mais si cette collection présente un certain nombre de dessins modernes, le nombre de dessins des écoles des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles témoigne qu'il s'est plus particulièrement tourné vers le passé en s'appliquant à constituer un ensemble varié de dessins où la plupart des écoles et des époques sont représentées : l'école française, italienne, espagnole, anglaise, flamande, hollandaise et allemande⁹³. Concernant les dons évoqués durant cette période sont notamment présents des maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles tels Philippe de Champaigne, Charles Parrocel, Hubert Robert, Jean Boucher, Greuze, Carl Van Loo, François Octavien et quelques exemples des écoles du Nord avec Rembrandt et Rysbraeck.

Il semble que Léonce Mesnard ait préféré la prudence au risque que représente la constitution d'une collection tournée vers la modernité. À contrario, les arts du passé présentent des valeurs sûres. Hormis leur authenticité, l'achat d'un dessin ancien ne présente aucun risque en ce qui concerne sa valeur. Il a ainsi puisé dans le passé la majeure partie de sa collection de dessins, malgré quelques incursions dans l'art contemporain. Il est intéressant de souligner la différence entre le collectionnisme parisien et celui de la province. Alors qu'à Paris, du temps de Léonce Mesnard, la spécialisation supplante progressivement l'éclectisme (les frères Goncourt ont fondé l'essentiel de leur collection à partir des dessins du XVIIIe siècle) l'esprit encyclopédique avait encore cours en province comme le prouve cette collection.

⁹³ Cf. Annexe 24, p. 279.

Nous ne possédons que peu d'information quant à l'historique de la constitution de cette collection de dessins. Ses écrits sur l'art, l'inventaire après décès, les inventaires du musée, les correspondances entre Léonce Mesnard et le conservateur ou les archives ne révèlent, mise à part quelques cas, aucune mention relative aux dates et aux lieux d'acquisitions des œuvres par le collectionneur. Une nouvelle fois, seule une analyse de la globalité des dessins portant des marques de collections sont porteurs d'informations. Concernant leurs modes d'acquisitions, divers éléments amènent des pistes de réflexions. L'importance du nombre de dessins, allant du petit croquis à l'étude préparatoire peut être révélateur. De même, un grand nombre d'entre eux étaient regroupés dans des cartons à dessins dans son intérieur⁹⁴. L'ensemble de la collection révèle également la présence de série de dessins d'un même artiste. De surcroît leur qualité est parfois inégale. Tous ces éléments laissent supposer une acquisition par lots. Un mode d'acquisition qui correspondrait aux grands nombres de pièces constituant l'ensemble de sa collection, mais aussi à l'esprit d'accumulation dont il était animé. Le relevé des marques de collections renseignent sur la présence de Léonce Mesnard à de prestigieuses ventes parisiennes, comme les ventes Camberlyn en 1865 et Guichardot en 1875. Le relevé des marques sur les dessins italiens en provenance de sa collection montre la présence d'œuvres en provenance de collections très diverses dont certaines sont particulièrement prestigieuses. Nous avons relevés dix sept dessins italiens provenant de la collection du célèbre marchand d'estampes et de dessins G. Vallardi. Une vente des œuvres de ce marchand eut lieu à Paris les 23-25 février et les 10-15 décembre 1860. Léonce Mesnard a pu les acquérir à cette occasion.

Cinq œuvres sont issues de la collection de Charles Gasc et un dessin du grand collectionneur Amédée-Paul-Emile Gasc. Trois œuvres présentent la marque de la collection J. A. Duval le Camus ; deux de la collection Viti-Antaldi ; une œuvre de celle de Benjamin West ; une de la collection Jules Dupan ; une de l'Alliance des arts ; une de Dubrinfaut ; une du Baron de Mallausseza ; une de la collection du Chevalier de Damery ; deux de celle de Flury-Hérard et d'autres. Les dessins marqués sont au nombre de quarante cinq sur les cinq cent quatre vingt quatorze dessins de provenances Léonce Mesnard assurées, soit 7, 5% des oeuvres.

⁹⁴ Nous savons que les oeuvres étaient regroupés et classés par école à l'intérieur des cartons à dessins.

1.3- L'apport de Léonce Mesnard pour le fonds de dessins de l'école italienne : les dons et legs, composantes et spécificités.

Si les dons offraient un apport en dessins d'artistes de tous les siècles et de toutes les écoles, les œuvres données ont cependant principalement enrichi l'école italienne du musée. En 1873, Léonce Mesnard donnait sept dessins italiens : un dessin d'après Andrea del Sarto intitulé *Déploration d'un mort (Saint philippe Benizzi)*⁹⁵ ; une *Jeune fille*⁹⁶ de Carlo Francesco Nuovolone ; un dessin de Ludovico Mazzolino présentant *Une Annonciation*⁹⁷ ; un *Couronnement de la Vierge*⁹⁸ de Ludovico Cardi ; *Deux putti portant une jarre*⁹⁹ du Dominiquin ; un dessin attribué à Michel-Ange Buonarroti, *Etude d'anatomie d'homme et croquis d'un enfant marchant*¹⁰⁰ ainsi qu'un *paysage*¹⁰¹ du Guerchin. En 1874, il donnait à nouveau trois dessins de cette école avec une œuvre attribuée à Camillo Proccacini, *Sainte Famille avec Sainte Elisabeth et Saint Jean-Baptiste*¹⁰² et deux oeuvres de Luca Penni, *Joueuse de viole* et *Femme jouant de la viole*¹⁰³. En 1879 s'ajoutent à cet ensemble un dessin de Paul Véronèse *Figure de femme ailé*¹⁰⁴ ; une étude pour une église de Rome d'Agostino Ciampelli, *Ecce homo*¹⁰⁵ et un dessin anonyme de l'école lombarde, *Tête de femme en extase*¹⁰⁶. Enfin, en 1881, un dessin de Federico Zuccaro rejoint la collection. Il s'agit d'un *Portrait d'homme âgé*¹⁰⁷.

⁹⁵ MG 597 – MG D 297. Graphite sur papier vergé beige doublé. *Déploration d'un mort (Saint philippe Benizzi)* est un dessin d'après une scène peinte à fresque par Andrea del Sarto en 1510 dans le Cloître des Volti de l'église de Santissima Annunziata de Florence. Il s'agit d'un cycle figurant la vie de saint Philippe Benizzi, moine de l'ordre des Servites. Cette œuvre, une des premières de l'artiste, avait fait sa renommée, depuis lors connu comme un excellent dessinateur, maître coloriste et expert dans le traitement des ombres et des lumières. Cf. Catalogue p. 10.

⁹⁶ MG 598 – MG D 345. Sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 422.

⁹⁷ MG 599 – MG D 292. Pierre noire sur papier vergé crème doublé. Cf. Catalogue p. 403.

⁹⁸ MG 600 – MG D 309. S. Boubert a fait une confusion dans sa liste des dons. Elle recense pour un don en 1873 une œuvre de Cigorini alors qu'il s'agit de B. Signorini. L'œuvre donnée à cette date est en réalité celle de L. Cigoli. Le dessin de Signorini étant un legs de 1914. De plus elle a mêlé les numéros d'inventaire des deux dessins indiquant : MG 600-MG D 503. Le MG D 503 étant celui de Signorini. Cf. Catalogue p. 89.

⁹⁹ MG 601. Cf. Catalogue p. 562.

¹⁰⁰ MG 602 – MG D 264. Plume encre brune sur pierre noire sur papier vergé beige. Catalogue p. 61.

¹⁰¹ MG 603 – MG D 253. Catalogue p. 29.

¹⁰² MG 629 – MG D 306. Cette œuvre est désormais attribuée à un artiste anonyme de l'entourage de Giorgio Vasari. Catalogue p. 551.

¹⁰³ MG 630 – MG D 383 et MG 630 – MG D 384. Plume encre brune, lavis brun sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige doublé. Catalogue p. 429-430.

¹⁰⁴ MG 692 – MG D 391. Pierre noire et lavis de gouache blanche, mise au carreau à la plume encre noire sur papier vergé beige. Catalogue p. 72.

¹⁰⁵ MG 693 – MG D 363. Plume encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige. Catalogue p. 126.

¹⁰⁶ MG 694 – MG D 580. Catalogue p. 359.

¹⁰⁷ MG 723 – MG D 296. Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier vergé beige. Catalogue p. 569.

Ces dessins donnés entre 1873 et 1881 présentent un apport pour les écoles florentine, romaine, milanaise, bolonaise et vénitienne des XVIe et XVIIe siècles avec des œuvres représentant des artistes d'importance majeure. Ainsi Andrea del Sarto, personnage central de la Haute Renaissance, représentant du premier classicisme florentin et figure majeure pour les débuts du maniérisme dont les dessins ont influencé de nombreux artistes. Y figure également des œuvres attribuées à Michel-Ange Buonarroti, artiste universel qui a dominé et défini le XVIe siècle en Europe non seulement par son inégalable maîtrise de sculpteur mais aussi comme architecte et comme peintre. Les deux œuvres de Luca Penni dont l'authenticité a été proposée, offre un échantillon précieux de l'art Bellifontain issu de Rosso Fiorentino et du Primatice¹⁰⁸. Les écoles florentine et romaine du XVIe siècle sont quant à elle représentée par Federico Zuccaro. Figure incontournable de cette période, ce peintre et théoricien, fondateur de l'académie de Saint Luc à Rome, était un maître de la ligne pour qui le recours au dessin était fondamental. Son œuvre marque la fin de la tradition maniériste romaine de cette fin de siècle. L'école vénitienne du XVIe siècle figure avec un dessin de l'un des principaux représentants de son siècle d'or, Paul Véronèse.

L'école florentine du XVIIe siècle est ici représentée par Ludovico Cardi, actif pendant la période de transition entre le maniérisme et le baroque, et Agostino Ciampelli, artiste anti-maniériste. L'école milanaise du XVIIe siècle est quant à elle représentée par deux artistes : Carlo Francesco Nuovolone et Camillo Proccacini. Les grands représentants de l'école bolonaise du XVIIe siècle figurent parmi ces premières feuilles tels l'artiste Domenico Zampieri. Elève des Carraches, maître exemplaire du courant des classiques bolonais installés à Rome, ses dessins sont exacts, expressifs et son coloris vrai. Y est également présent le Guerchin, l'un des plus brillant représentant de cette école dont les œuvres des débuts emplies d'élan dramatique et de clair-obscur s'opposent à celles de sa maturité offrant des images lisses et nettes d'un classicisme parfait, principalement exprimé dans des sujets religieux.

L'analyse des sujets traités dans ces dessins témoigne une nouvelle fois de l'esprit éclectique de Léonce Mesnard et l'absence d'un goût précis pour un genre ou une technique. Les dessins aux sujets religieux sont certes en plus grand nombre mais figurent aux côtés du paysage, du portrait ou de l'allégorie. De même, ces œuvres présentent des

¹⁰⁸ Comm. Orale avec Guillaume Kazerouni.

dessins allant de l'étude à l'œuvre aboutie et de toutes les techniques et matériaux, de la pierre à la plume.

Si quelques dessins italiens ont été transmis au Musée de Grenoble au moyen des dons successifs, c'est principalement par le legs que les dessins de cette école sont entrés progressivement dans le fonds d'art graphique entre 1902 et 1914.

La reconstitution du legs des dessins italiens de cette provenance s'est révélée particulièrement complexe. Selon les dernières volontés de Léonce Mesnard, la majorité de sa collection de dessins est revenue à la ville de Grenoble, mais il est apparu très difficile d'identifier à la pièce près le grand nombre d'œuvres graphiques provenant de la dite collection et même de les quantifier. Ceci résulte de différents facteurs qui, accumulés, ont rendus cette reconstitution fastidieuse.

La majeure partie des œuvres était disposée dans des cartons à dessins dans l'appartement du collectionneur. Dans l'inventaire après décès, Maître Silvy a regroupé les œuvres sous forme de lots et attribué à chacun d'eux un numéro d'article correspondant aux cartons. Chaque lot rassemble des dessins d'une ou plusieurs écoles. Le notaire a vraisemblablement conservé le classement par école et par siècle effectué par Léonce Mesnard. Maître Silvy a également donné des numéros d'article à des lots composés pour certains d'un seul dessin. Selon Boubert, les lots destinés au Musée de Grenoble comprennent deux mille neuf cent quatre-vingt-treize œuvres. A l'intérieur de chaque lot, les dessins n'ont pas été inventoriés au détail par le notaire.

À leur arrivée au musée, les cartons à dessins ont été intégrés à la collection existante tel qu'ils étaient constitués. L'enregistrement des dessins a été réalisé par le conservateur Jules Bernard dans l'inventaire principal. Il a ainsi donné un numéro d'inventaire (MG) unique pour chaque lot constitué de plusieurs dessins. Seuls les lots composés d'une seule œuvre possède donc leur numéro propre. Il fallut attendre les années 1970 pour que les cartons à dessins soient démantelés afin que les œuvres soient inventoriées une par une dans l'inventaire supplémentaire. Ainsi, tous les dessins possèdent un numéro MG D. Dans l'état actuel, les œuvres disposent donc d'un numéro MG qui correspond au lot auquel elle faisait partie et d'un numéro MG D.

Différents problèmes sont issus du premier enregistrement des dessins au Musée. Si les dons ont été mentionnés avec l'indication d'une date ne causant aucune gêne pour cette

recherche, les dessins légués inventoriés en lots ont engendrés des difficultés. En effet, Jules Bernard n'a pas reporté dans l'inventaire les numéros d'article des lots établis par le notaire à côté du numéro d'inventaire. Il en est de même pour les dessins inventoriés au détail qui doivent correspondre aux lots ne possédant qu'une seule œuvre. De plus, concernant les lots pourvus d'un grand nombre de dessins, il n'a pas donné d'identification précise pour chacun d'eux¹⁰⁹. Ainsi, il est apparu délicat de faire correspondre les dessins du fonds avec les dessins légués par Mesnard. Jules Bernard a tout de même notifié dans cet inventaire principal des indications de cette provenance. Cependant il n'indique pas toujours une date d'entrée précise des œuvres au musée¹¹⁰.

Les autres problèmes sont issus de l'enregistrement des dessins dans l'inventaire supplémentaire et du démantèlement des cartons. Il possède l'avantage, contrairement au précédent, d'indiquer pour quelques dessins la mention du numéro d'article de lot correspondant à l'inventaire de Me Silvy. Cependant, le report du numéro MG n'a pas été systématiquement effectué au côté du numéro MG D entravant les correspondances entre les œuvres désormais seules et leur lot. De plus, la confrontation des données de cet inventaire avec l'inventaire principal, par l'intermédiaire des dessins seuls et identifiés possédant une double numérotation MG et MG D, témoigne que cet inventaire supplémentaire contient de nombreuses erreurs ou confusions concernant les rares mentions de provenance¹¹¹. Au moyen de ces seuls inventaires, la disparité et la confusion des informations étant de mise, il apparaît impossible pour la majorité de rattacher un dessin à son numéro MG, de le rapprocher de son lot et de son numéro d'article et donc d'en assurer la provenance et d'offrir une date d'entrée précise au musée.

De plus, lors du démantèlement, l'indication d'appartenance d'un dessin à tel carton au moyen du numéro d'article n'a pas été systématiquement mentionnée sur son support. Les œuvres ont ensuite intégré le fonds en perdant cette indication d'appartenance à la collection. Elles ont également perdu leur classement d'origine puisqu'elles ont été dispersées dans le cabinet d'art graphique où toutes les provenances se confondent.

¹⁰⁹ Par exemple : « MG 1340. Lot de cent quatre vingt treize dessins originaux (Ecoles italiennes) ».

¹¹⁰ Dans l'inventaire, sous mention collection Mesnard, sont indiqués les dessins correspondant aux numéros MG 1709 à 1720, inscrits en 1913 ; les numéros MG 1725 à 1744, avec la mention « tiré de la collection Mesnard » ; MG 1776 à 1834 sous la mention « légué par M. Jules Mesnard, entré le 6 juin 1914 ; sous mention « légué par M. Jules Mesnard, entré le 12 juin 1914 les numéros MG 1848 à 1851, MG 1854 et 1855, MG 1857 à 1863, MG 1865 à 1868, MG 1870 à 1873, MG 1875 à 1877, MG 1882 à 1884, MG 1886 à 1901, MG 1903 à 1904, MG 1908 à 1909, MG 1912.

¹¹¹ Par exemple la mention d'un legs sur l'inventaire principal est devenu un don sur l'inventaire supplémentaire.

La mention « Mesnard », parfois présente sur le passe-partout avec le numéro de lot a été relevée au moment de la campagne de récolement de 1993 et offre une méthode d'identification. Malheureusement, certains dessins ont été restaurés, démontés de leur support et ont ainsi perdu cette indication précieuse.

Les deux cahiers d'écolier noirs rédigés par Jules Bernard et intitulés « Inventaire détaillé des dessins légués au Musée par M. Léonce Mesnard » comportent les références de 2371 pièces de dessins. Toutefois ces œuvres sont listées au détail sans mention de leur numéro d'inventaire et de leur numéro de lot. De ce fait nous ignorons l'appartenance de tel dessin à son lot et donc leurs dates d'entrées au musée. De plus, les fluctuations liées aux titres et aux attributions et l'imprécision des renseignements sur la technique rend difficile, par cette seule source, de faire entrer en concordance les œuvres inscrites dans les cahiers et la collection d'art graphique.

L'« état sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes léguées par Monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui devront lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter le legs du testateur¹¹² » datant du 9 février 1892 liste les lots qui doivent revenir au musée et indique les numéros d'articles correspondant à l'inventaire de Maître Silvy. Si ce document ne permet pas, une nouvelle fois, d'identifier les œuvres, il apporte une donnée quantitative par lot. Cependant ces quantifications varient en fonction des documents retrouvés. En effet, une autre liste intitulée : « Le conservateur du musée de peinture et de sculpture déclare avoir reçu de Madame Mesnard les objets désignés ci-dessous, objets légués par monsieur Léonce Mesnard au musée de Grenoble », non datée, ne transmet pas les mêmes comptes¹¹³.

Le 24 avril 1902, Jules Bernard écrit au maire de Grenoble que « le musée de peinture est entré en possession le 22 courant des objets d'art légués par Monsieur Léonce Mesnard dont Madame Léonce Mesnard n'a pas l'usufruit »¹¹⁴. Les dessins entrés au musée correspondent à quatorze cartons, inscrits dans l'inventaire aux numéros MG 1340 à 1353 (estimé à environ 2615 pièces). Cependant ces lots, plus ou moins classés par école entremêlent parfois gravure et dessins, sans décompte ni répartition précise.

¹¹² Les archives du musée de Grenoble (service de la documentation) possèdent le brouillon et la mise au propre de la main de Jules Bernard, crayonnée et annotée par lui postérieurement. Cf. Annexe 25.

¹¹³ Par exemple le premier document indique 187 dessins pour le lot numéro d'article 3544 alors que le second transmet le nombre de 193 dessins pour ce même lot.

¹¹⁴ Cf. Annexes 24.

En outre plusieurs contentieux émaillent l'arrivée des œuvres. Certaines sont laissées en usufruit à la veuve Mesnard, d'autres doivent être rendus. La succession ne se termine qu'en 1914 avec l'arrivée des dernières pièces. L' « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons provenant de la succession de Monsieur Léonce Mesnard remis au Musée le 27 juin 1914 » liste cent onze dessins supplémentaires ainsi que six autres cartons de dessins sans toutefois donner d'informations précises sur leurs contenus¹¹⁵.

La situation a donc été complexe pour constituer le corpus de dessins italiens de cette provenance, nécessitant un travail par recoupement des diverses sources. La méthodologie employée pour cette recherche s'est révélée difficile à élaborer dans la mesure où nous ne disposions que d'une base disparate, diffuse de surcroît, sur laquelle nous appuyer. Nous avons donc tenté de nous adapter à ce champ de travail chaotique en avançant tout d'abord par tâtonnement et croisement de données pour obtenir enfin des informations sûres et vérifiées.

L'amorce de cette recherche s'est portée sur la constitution d'une liste exhaustive des dessins italiens présents dans le fonds au moyen de la base de données *Videomuseum* en y intégrant les informations de provenance qu'elle contient, sachant toutefois que cette base n'en fait pas toujours mention de manière précise et exhaustive. Procédant ensuite à l'écartement des dessins mentionnant une provenance autre que Mesnard, nous avons systématiquement consulté les inventaires du musée afin d'écartier une nouvelle fois les dessins d'autres provenances dont la mention ne figurait pas dans la base de données. A partir des inventaires, nous avons annotés sur la liste toutes les indications de provenance Mesnard aux côtés des dessins correspondants. Dans le cas d'un feuillet seul possédant une double numérotation MG - MG D, lorsqu'une divergence d'information a été rencontrée entre l'inventaire principal et l'inventaire supplémentaire des dessins, notamment entre don et legs, nous avons accordé notre crédit en faveur de l'inventaire principal. L'inventaire supplémentaire mettant en évidence, nous l'avons dit, un large éventail d'erreurs. Les mentions de provenance Mesnard ayant été annotées sur cette liste, un nombre de dessins relativement conséquent est resté sans indication. De même, les gloses relevées sur les inventaires n'indiquent pas toujours s'il s'agit d'un don ou d'un legs donnant parfois pour simple information : « provenance ou collection Mesnard », et très rarement les numéros

¹¹⁵ « Dessins. Ecoles italiennes, Gênes, Bologne, Naples ». Cf. Annexes 27.

de lots établis par Maître Silvy. Lorsque l'indication du don ou du legs est précisée, la date de donation ou celle de l'entrée au musée fait souvent défaut.

En parallèle, la consultation des documents d'archives du musée et du travail mené par Boubert a permis d'identifier les lots évoquant la présence des dessins de l'Ecole italienne. Ils sont au nombre de seize¹¹⁶. Boubert avait, pour la plupart d'entre eux, réalisé une correspondance précieuse entre ces lots et un numéro d'inventaire MG. Nous sommes parvenus à en faire correspondre d'autres.

Deux sources ont été fondamentales pour apporter des informations de provenance sûres et permettre l'avancée de cette recherche. Les archives du musée ont révélé la présence de listes réalisées par un ancien conservateur reportant, par numéro de lot des cartons Mesnard, les dessins légués et ce en les classant par écoles, facilitant son utilisation. Toutefois, cette liste fait simplement mention du nom de l'artiste et d'un titre¹¹⁷. Les attributions et les titres ayant changés au cours du temps, ce seul document ne permettait pas toujours de faire des rapprochements avec les œuvres actuellement présentes dans le fonds avec quasi certitude. Nous permettant seulement de faire des liens hypothétiques pour un certain nombre. Cette personne a cependant réalisé cette liste en numérotant chaque dessin. Cet élément s'est révélé très utile par la suite, nous y reviendrons.

Un conservateur actuel du musée a mis au jour l'existence d'un autre document jusqu'ici ignoré qui complète le précédent. Il s'agit de fiches cartonnées, rédigées dans les années 1970 par le même conservateur que la liste évoquée, pour chaque dessin légué et rassemblées par numéro de lot¹¹⁸. Elles ont présenté le double avantage de nous reporter facilement aux lots correspondant aux dessins de l'école italienne. Mais aussi d'apporter des informations très complètes pour permettre d'identifier avec certitude les dessins de cette provenance : le numéro de lot correspondant aux cartons, le nombre de dessins contenu dans ces derniers, l'indication « Legs Mesnard », celle de l'école ainsi que l'école plus précise (ex : Ecole italienne – Ecole vénitienne), l'auteur du dessin, un titre, un descriptif précis, les techniques, dimensions et état. Elles présentent un numéro qui s'est révélé correspondre à celui de la liste mentionnée plus haut. Pour un seul lot, le lot 2942, est indiqué le numéro d'inventaire du dessin. Ces deux derniers documents ont été

¹¹⁶ Lots 1029 (MG D 2115) ; 1080 (MG 1796) ; 1315 (MG 1809?) ; 1906 (MG 1782) ; 1938 (?) ; 2022 (MG 1819 ?) ; 2036 (MG 1777) ; 2039 (?) ; 2041 (MG 1799) ; 2942 (MG 1851) ; 2943 (MG 1854 et/ou 1848 et/ou 1849 et/ou 1850) ; 2046 (MGD 255) ; 3544 (MG 1340) ; 3551(MG 1346) ; 3557 (MG ?) ; 3562 (MG 1353).

¹¹⁷ Cf. Annexes 30, 31 et 32.

¹¹⁸ Cf. Annexes 33.

fondamentaux pour faire le lien entre les dessins issus de la collection Mesnard et ceux de l'actuel fonds, permettant ainsi l'identification précise des dessins de cette provenance. L'analyse de documents d'archives rédigés par le conservateur Jules Bernard fait le lien entre les numéros de lot des cartons et les dates d'entrées précises au musée permettant d'offrir un historique précis. A partir des inventaires, de la liste des dessins rédigée par le conservateur, des fiches cartons et de notre propre liste des dessins italiens du fonds, nous avons procédé au croisement des informations recueillies en opérant des vérifications quant à leur identification. Pour chaque dessin répertorié dans ces fiches cartons, nous avons vérifié la concordance des informations (auteur, sujet, techniques, etc.) avec les inventaires, principal et supplémentaire. Leur consultation a dissipé le mystère qui planait sur la présence dans l'inventaire supplémentaire, aux côtés des numéros d'inventaire, d'un second numéro dont on ignorait la signification et pour lequel aucun lien n'avait été trouvé. Ces derniers répondent en réalité à ceux établis dans la liste et présents sur les fiches.

Ainsi, cette découverte a permis d'assurer avec complète certitude l'appartenance des dessins à tel lot, d'en affirmer la provenance et leur date d'entrée au musée. Pour parachever cette recherche, nous avons systématiquement consulté la base images *Navigart*. Le croisement des données entre les descriptifs du dessin sur les fiches cartons et la photographie accompagnée de sa notice technique a permis de s'assurer une dernière fois le lien avec les dessins présents dans le fonds et d'éviter d'engendrer des erreurs d'identifications.

Si cette source a été fondamentale, il en reste néanmoins qu'elle s'est révélée inachevée. En effet, ces fiches ne font état que de quatre lots : 2942 ; 2943 ; 3544 et 3551. Etant donné que les lots 1029 ; 1906 ; 1980 ; 2022 ; 2036 ; 2041 et 2046 renvoyaient chacun à un seul dessin pour lequel le numéro MG a été retrouvé, nous avons pu les rapprocher aux œuvres du fonds. Ces derniers étant listés dans le document intitulé « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons provenant de la succession de Monsieur Léonce Mesnard remis au Musée le 27 juin 1914 » nous avons ainsi pu leur donner une date d'entrée précise au musée. N'ayant pas eu la possibilité de rapprocher les lots 1315, 1938 et 2039 avec leurs numéros MG, nous n'avons pu identifier les six dessins qu'ils contiennent. Il en est de même pour le lot 3557 indiquant la présence de « cent quatre vingt dix dessins, études peintes, calques et gravures des écoles françaises et italiennes ». Les quelques rapprochements effectués avec les œuvres du fonds ont été permis par la mention de ce numéro d'article aux côtés de quelques dessins dans *Videomuseum*. Les autres mentions de ces numéros s'étant révélées exactes au cours de

notre recherche, nous avons considéré cette indication véridique et avons intégré les œuvres concernées dans le catalogue. Le lot 3562 révèle quant à lui la présence de cent deux dessins des écoles française et italienne entrés le 22 avril 1902. Ce lot a pu être identifié dans l'inventaire principal au numéro MG 1353. Cependant l'absence de liste détaillée et de fiches cartons a empêché une nouvelle fois d'identifier ces dessins dans la collection du musée.

Le catalogue sommaire fait état des résultats de cette recherche concernant les dessins italiens de provenance Léonce Mesnard¹¹⁹.

Le croisement des données contenues dans l'ensemble des sources a permis de reconstituer le corpus de dessins italiens issus de la collection Mesnard, apportant ainsi une donnée précise du nombre d'œuvres données et léguées au musée. Cinq cent quatre vingt quatorze dessins italiens proviennent de cette collection. Cent soixante seize dessins supplémentaires ont été intégrés dans ce corpus mais leur provenance Mesnard demeure hypothétique. Léonce Mesnard a ainsi légué à sa mort un nombre important de dessins italiens représentant un apport non seulement quantitatif mais aussi qualitatif pour le fonds graphique du musée. Comptabilisant sept cent quatre vingt six dessins italiens, l'apport de Mesnard en dessins de cette école est donc majeur.

Abordons les composantes et spécificités de cet apport. Notre propos prend uniquement en compte les dessins dont la provenance a été assurée avec certitude. De même, nous prenons ici en considération les attributions telles qu'elles l'étaient dans la collection de Léonce Mesnard et lors de leurs entrées au Musée. Ces dessins étant pour la plupart inédits, il semble qu'au terme de l'étude conduite actuellement par les chercheurs un grand nombre d'attributions pour les dessins italiens subissent des changements. Une communication orale avec les spécialistes d'art italien Eric Pagliano et Catherine Goguel nous ont renseignés sur l'authenticité d'un grand nombre de dessins. Selon eux il semble que peu d'entre eux conservent leurs attributions d'origines. À leurs yeux, la collection de dessins italiens transmise par Mesnard représente toutefois un apport significatif en dessins de grande qualité.

¹¹⁹ Cf. Tome 2.

L'école romaine s'inscrit au premier rang des écoles représentées avec un apport de cent dix oeuvres représentant 18,5 % du legs. Le rapport est équitable en nombre d'œuvre pour chaque siècle présent. Le XVIe siècle est représenté par quarante sept dessins et dix artistes, les XVIIe et XVIIIe siècles par trente et un et, trente deux dessins chacun avec douze artistes pour le premier et neuf pour le second. Pour le XVIe siècle sont présents des artistes tels Raphaël¹²⁰ avec un ensemble important composé de quinze dessins regroupés sous son nom, dont la plupart sont attribués à son école ou réalisés d'après ses oeuvres. Un seul dessin, une *Annonciation*¹²¹, lui est directement attribué. Il s'agit en réalité d'une copie d'après son tableau du même nom. Les dessins attribués à son école révèlent des sujets divers allant d'une *Etude de draperie*¹²² à une scène de combat avec un *Cavalier lançant un javelot*¹²³, ou des études de figures féminines et un dessin figurant *Dieu le Père*¹²⁴. Les dessins réalisés d'après Raphaël ne sont quasiment que des sujets religieux comme *La Transfiguration*¹²⁵ et *la Vierge, l'Enfant et Saint Jean-Baptiste*¹²⁶. Ses élèves Perino del Vaga, spécialiste des ornements et des décors grotesques et Polidoro da Caravaggio, célèbre pour ses façades de palais et dont les dessins rendent compte de clair-obscur brillants et d'un attachement à l'antique, sont représentés respectivement par quatre et deux dessins. Le dessin le plus remarquable attribué à Perino del Vaga représente *L'histoire de Psyché*¹²⁷. Ce dessin très abouti, devant certainement être une étude préparatoire à un tableau ou à une fresque, rend compte d'une maîtrise de la composition, du rendu des mouvements et des draperies. Le *Combat de Cavaliers*¹²⁸ de Polidoro se singularise également par le rendu des mouvements, sa composition en diagonale et le soin avec lequel l'artiste a réalisé les détails, notamment le bouclier au sol qui présente un visage d'homme évoquant la sculpture antique.

Figurent aussi deux dessins de Giulio Romano, élève favori de Raphaël et l'un des premiers artistes maniéristes de la Renaissance, qui a notamment réalisé de nombreuses œuvres graphiques dont la célèbre suite érotique connue sous le nom de *I Modi* gravés par

¹²⁰ Nous aurions tout aussi bien pu le classer parmi l'école florentine.

¹²¹ MG D 906. Plume encre brune, terra verde et rehauts de gouache blanche sur papier vergé jaune. Cf. Catalogue p. 494.

¹²² MG D 2018. Sanguine et plume encre brune sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 495.

¹²³ MG D 2019. Plume encre brune et rehauts de gouache blanche sur papier vergé brun. Cf. Catalogue p. 496.

¹²⁴ MG D 289. Plume encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 502.

¹²⁵ MG D 602. Sanguine sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 506.

¹²⁶ MG D 603. Pierre noire sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 507.

¹²⁷ MG D 910. Plume encre brune, lavis brun et pastel. Cf. Catalogue p. 59.

¹²⁸ MG D 2056. Pierre noire, lavis brun et rehauts de gouache blanche. Cf. Catalogue p. 67.

Marcantonio Raimondi. Le *Géant combattant des monstres marins*¹²⁹ rend compte d'un style maniériste par la surcharge des éléments dans la composition qui sortent du cadre et l'entremêlement des figures apportant une certaine confusion dans la lecture de l'œuvre.

Timoteo della Viti, collaborateur et imitateur de Raphaël, est également présent par trois dessins dont une *Tête de femme*¹³⁰ qui semble être une copie d'après la muse Euterpe présente dans *Le Parnasse* de Raphaël (1508-1511). Girolamo Muziano, peintre de paysage puis du genre historique figure ici avec un dessin intitulé *Extase de la Madeleine*¹³¹ dont la mise au carreau indique qu'il doit s'agir d'une étude préparatoire à un tableau. Enfin, Taddeo et Federico Zuccaro, ce dernier en lien avec l'école florentine, illustrant l'évolution de la peinture décorative dans la seconde moitié du siècle, sont représentés par un ensemble important de dix huit dessins. L'emploi de la pierre noire combinée à la sanguine dans la plupart des dessins de Federico renvoie à sa technique de prédilection et rend cette attribution probable. Parmi ces dessins figure une œuvre intéressante, un *Saint Jérôme pénitent*¹³², qui présente un repentir au niveau de la tête. Cette œuvre particulièrement aboutie est originale par rapport à la tradition iconographique de ce saint par la composition avec un point de fuite sur la croix, et le positionnement du personnage en mouvement. Le *Général romain*¹³³ est également un dessin remarquable par son caractère achevé et le soin accordé aux détails. *Quatre hommes debout*¹³⁴, œuvre attribué à l'entourage de F. Zuccaro est semble-t-il une copie d'après Masaccio.

Le XVIIe siècle romain est quant à lui illustré par des artistes majeurs tel Alessandro Algardi, sculpteur, décorateur et architecte dont les deux dessins : *Projet d'autel* et *Projet de porte* font échos¹³⁵. Un représentant du maniérisme tel le Cavalier d'Arpin est présent avec quatre œuvres dont *L'Ange fondant sur Héliodore*¹³⁶, dessin préparatoire à une œuvre plus aboutie et un autre dessin de qualité intitulé *Deux têtes de vieillard*¹³⁷.

Le naturalisme, alternative du maniérisme, est représenté par son initiateur, Le Caravage, inventeur du clair-obscur dont l'œuvre fut marquée par un réalisme cru et une

¹²⁹ MG D 504. Pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 437.

¹³⁰ MG 1777- MG D 371. Pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 163.

¹³¹ MG D 1986. Sanguine et mise au carreau à la sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 408.

¹³² MG D 541. Plume encre brune et lavis brun, rehauts de gouache blanche sur papier bleu. Cf. Catalogue p. 571.

¹³³ MG D 507. Plume encre noire, lavis gris sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 572.

¹³⁴ MG D 2068-RO. Pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 577.

¹³⁵ MG D 915 et 456. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 11 et 12.

¹³⁶ MG D 543. Sanguine sur papier vergé beige. Mise au carreau à la sanguine. Cf. Catalogue p. 120.

¹³⁷ MG D 2152. Sanguine et pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 118.

théâtralité. Un seul dessin lui est attribué, *Un évêque*¹³⁸ qui n'est pas vraiment illustratif de son style.

Les artistes baroques sont présents avec un dessin attribué à Pierre de Cortone, spécialiste des fresques décoratives et des effets illusionnistes. Trois œuvres de son rival, Andrea Sacchi, représentent notamment de belles études de têtes à la sanguine. Giovanni Lanfranco, reconnu pour la maîtrise des jeux de lumière et son « perspectivisme aérien », est quant à lui présent avec deux dessins dont l'*Ange sur un nuage*¹³⁹ représentatif de son art. Leoni de Marsari, peintre du baroque tardif est illustré par trois études d'homme à la pierre noire et sanguine. Antonio Tempesta, artiste baroque prolifique, graveur et créateur de décor est également présent avec deux dessins illustrant son goût pour les scènes de batailles et de chasses : *Une Scène de chasse à courre* et un *Combat équestre*¹⁴⁰. Cet artiste baroque, témoignant d'une veine particulièrement scénographique, était si doué pour le dessin que d'autres artistes imprimèrent et répandirent son œuvre dessinée.

Le XVIIIe siècle romain est représenté par une œuvre de Pietro Santo Bartoli qui a gravé un grand nombre de monuments antiques à partir de ses propres dessins. Il s'agit en réalité d'une gravure d'après l'*Annonciation* de Raphaël. Sont présentes trois œuvres de belles qualités représentatives de G. Battista Gaulli, représentant du baroque tardif, célèbre pour ses compositions illusionnistes à *quadratura* unissant architecture, peinture et sculpture. P. Leone Ghezzi, caricaturiste, est ici figuré par quatre dessins dont une *Tête d'homme* et une *Paysanne de profil, riant*¹⁴¹, tous deux fidèles à son style de dessins croqués sur le vif. Un ensemble de huit dessins allant de l'étude de mains au portrait en passant par des sujets religieux apparaît sous le nom du peintre baroque Carlo Maratta connu pour la grâce et la pureté de ses compositions. Figurent également trois dessins de son élève Agostino Masucci. Un autre ensemble de huit dessins est attribué à Pompeo Girolamo Batoni, artiste qui a fait la synthèse d'éléments du classicisme bolonais, du rococo français et de néo-classicisme naissant. Le dessin le plus remarquable est la *Sainte Famille avec un ange*¹⁴². Giovanni Paolo Pannini, artiste baroque reconnu pour ses *vedute* et ses *capricci*, vues imaginaires de ruines antiques, apparaît avec trois dessins représentatifs de l'artiste.

¹³⁸ MG D 2043. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé beige. Mise au carreau à la pierre noire. Cf. Catalogue p. 405.

¹³⁹ MG D 465. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 375.

¹⁴⁰ MG D 2144 et 419. Cf. Catalogue p. 531 et 532.

¹⁴¹ MG D 529 et 532. Plume encre brune sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 209 et 212.

¹⁴² MG 1782-MG D 350. Cf. Catalogue p. 44.

Au sein des dessins italiens légués, un bel ensemble de soixante quatorze œuvres, représentant 12 % du fonds, reflète l'école vénitienne figurant au second rang des écoles les mieux représentées issues de cette collection. Parmi ces dessins, que Léonce Mesnard jugeait d'une qualité supérieure aux autres et pour lesquels il avait ordonné l'achat de cadres mobiles pour leur exposition, apparaissent trente et un artistes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle parmi lesquels figurent ses plus grands représentants.

Est présent l'artiste Gentile Bellini, appartenant à l'une des entreprises familiales les plus dominantes, figure majeure au début du siècle, avec une *Etude d'homme avec turban*¹⁴³. Palma le Vieux, sans doute formé par Giovanni Bellini, dont les œuvres reflètent des couleurs chaudes et riches baignées d'une lumière dorée, est ici illustré par deux dessins aux sujets religieux de belle qualité.

Léonce Mesnard a rassemblé des œuvres de la triade du siècle d'or vénitien avec trois dessins sous le nom du Titien, peintre officiel de la République et l'un des plus grands portraitistes de cette période. Toutefois les deux dessins qui lui sont attribués sont d'une qualité assez médiocre et ne peuvent être de cet artiste. Trois dessins sont de son élève Le Tintoret, artiste associé au courant maniériste vénitien dont certaines œuvres donnent le ton baroque, qui imprimait à sa peinture un dramatisme, maîtrisait les couleurs, les ombres, le rendu des chairs et s'était passionné pour les effets de lumières. Une série de six dessins sont quant à eux attribués à Paolo Véronèse, lui aussi peintre de la République, décorateur des nobles et des ecclésiastiques, grand coloriste et spécialiste des décors illusionnistes à fresques ou à l'huile et des grandes machines narratives qui reflètent la période faste de la cité lagunaire et apparaissent comme un témoin de la vie quotidienne de cette époque. Seuls les dessins *Etude pour un plafond*¹⁴⁴ recto et verso semblent très proche du style graphique de Véronèse qui surchargeait ainsi ses feuilles de personnages à la plume encre brune donnant un aspect « brouillonné ».

Léonce Mesnard avait également acquis neuf dessins du peintre maniériste et graveur Battista Franco dont *Deux femmes vêtues à l'antique*¹⁴⁵. Domenico Campagnola, notamment célèbre pour ses gravures et ses paysages, figure ici avec un *Paysage montagneux*¹⁴⁶. Son émule, Vittore Carpaccio, qui a traité la réalité vénitienne de manière tantôt grave, naïve ou pittoresque, est présent avec deux dessins.

¹⁴³ MG D998. Cf. Catalogue p. 48.

¹⁴⁴ MG D 2102-RO et VO. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 70 et 71.

¹⁴⁵ MG D 499. Plume encre brune et lavis violet sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 188.

¹⁴⁶ MG 1808-MG D 358. Cf. Catalogue p. 80.

Le plus bel ensemble de dessins du XVII^e siècle vénitien entré dans la collection est celui attribué au chef de file du maniérisme vénitien tardif Palma le Jeune, avec une série de huit dessins. Antonio Balestra, Giulio Carpioni, Bartolomeo Signorini et Alessandro Varotari sont respectivement présents avec une oeuvre chacun. Pietro Liberi, premier directeur de l'académie de peinture de Venise entre dans la collection avec deux dessins.

Trois dessins des peintres du XVIII^e siècle, Giandomenico Tiepolo et son fils Giambattista figurent parmi les œuvres léguées dont *La mort de Caton d'Utique*¹⁴⁷. Mesnard possédait également trois dessins dont deux paysages du célèbre peintre des *vedute* Francesco Guardi. Trois autres sont de Pietro Longhi, graveur et peintre de portraits. Le peintre naturaliste G. Battista Piazzetta est représenté par quatre très beaux portraits. Sebastiano Ricci peintre de grands ensembles décoratifs et Marco Ricci, peintre de *vedute*, sont respectivement présents avec trois œuvres. Léonce Mesnard a également transmis au musée une série de cinq dessins attribués au peintre de paysages Giuseppe Zaïs dont le *Paysage champêtre*¹⁴⁸ fait écho.

L'école Florentine figure en troisième position des écoles les mieux représentées avec soixante trois dessins des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles correspondant à 10, 6 % des œuvres léguées. Le Musée de Grenoble conserve quatre dessins d'Andrea del Sarto, dessinateur infatigable faisant preuve d'une extraordinaire clarté dans ses compositions. Une œuvre de l'éminent sculpteur Baccio Bandinelli intitulée *Trois hommes nus assis*¹⁴⁹. Son élève, Francesco Salviati, peintre du maniérisme florentin, figure ici avec quatre dessins. Le peintre religieux Fra Bartolomeo qui a excellé dans le coloris et le relief des drapés figure dans la collection avec deux dessins dont une *Etude de draperie*¹⁵⁰. Un ensemble de cinq dessins est conservés sous le nom de Michel-Ange Buonarroti dont la plupart sont en réalité des copies d'après ses œuvres. Sont également présents les peintres maniéristes Alessandro Allori, avec un dessin et Santi di Tito apparaissant avec deux œuvres.

Léonce Mesnard a légué deux dessins attribués à la figure majeure du XVI^e siècle florentin, Giorgio Vasari, peintre, architecte et historien de l'art, ardent défenseur du dessin et lui-même collectionneur passionné. Parmi eux des *Cavaliers romains*¹⁵¹, oeuvre qui

¹⁴⁷ MG 1392- MG D 392. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 535.

¹⁴⁸ MG D 2207. Sanguine sur papier vergé blanc. Cf. Catalogue p. 557.

¹⁴⁹ MG D 2000. Pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 21.

¹⁵⁰ MG D 475. Pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 162.

¹⁵¹ MG D 2038. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 550.

s'apparente davantage au style de Taddeo Zuccaro. Parmi les dessins du XVII^e siècle légués par le collectionneur figure un ensemble de neuf oeuvres de l'un des représentants du maniérisme toscan, le peintre Bernardino Poccetti offrant à la fois des *études de motifs décoratifs*¹⁵² et des dessins plus aboutis mis au carreau, vraisemblablement des études préparatoires à des fresques ou peintures tels *Saint faisant l'aumône*¹⁵³, *Moïse frappant le rocher*¹⁵⁴ ou *Moines en prière*¹⁵⁵. Jacopo Chimenti, maniériste tardif, est illustré par quatre dessins dont une belle œuvre intitulée *Jeune seigneur*¹⁵⁶ qui offre une composition intéressante. Giovanni Biliverti apparaît dans le fonds avec deux dessins. Le peintre florentin baroque Giovanni da San Giovanni, considéré comme l'un des virtuoses de la fresque, figure dans la collection avec six dessins. Francesco Furini apparaît quant à lui avec deux dessins. Baldassare Franceschini dit Il Volterrano qui se rattache au courant baroque tardif de cette école est représenté par deux œuvres avec une esquisse de pied vu d'en haut de belle qualité.

Deux artistes offrent un échantillon de l'école florentine du XVIII^e siècle : le peintre issu de la célèbre dynastie des Nasini, Giuseppe Nicolo et le paysagiste Francesco Zuccarelli.

Léonce Mesnard a légué au musée un ensemble de dessins de l'école bolonaise des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles qui témoigne une prédominance pour les peintres des XVI^e et XVII^e siècles. Cinquante sept dessins ont été réunis par ses soins et présentent les œuvres de dix neuf artistes constituant 9, 5 % des oeuvres. Parmi eux figurent les grands noms de cette école majeure dans le développement artistique en Italie comme en Europe. Cinq artistes présentent le XVI^e siècle bolonais : une série de neuf dessins, de sujets mythologiques pour la plupart, attribués au peintre classique Girolamo Da Carpi. Un *Moïse*¹⁵⁷ de Bartolomeo Ramenghi dont les œuvres sont caractérisées par un coloris riche et une délinéation gracieuse. A cheval sur les deux siècles, neuf dessins représentant des paysages et des sujets religieux figurent sous les noms des peintres bolonais

¹⁵² MG D 1953-RO ; MG D 1953-VO. Plume encre noire, lavis gris sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 439 et 440.

¹⁵³ MG D 256. Plume encre brune, lavis brun sur tracé préparatoire à la pierre noire, mise au carreau à la pierre noire, sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 748

¹⁵⁴ MG D 312. Pierre noire, lavis gris, mise au carreau à la pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 749.

¹⁵⁵ MG D 2017. Pierre noire, mise au carreau à la pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 444.

¹⁵⁶ MG D 2139. Sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 125

¹⁵⁷ MG D 1985. Pierre noire, graphite et rehauts de gouache blanche sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 454.

révolutionnaires, fondateurs de l'Académie de Bologne et initiateurs du classicisme comme une opposition au maniérisme, les Carraches, Annibal et Agostino.

Le XVII^e siècle s'observe au travers des œuvres d'artistes majeurs tels Le Guerchin, peintre de scènes religieuses qui s'est singularisé par son coloris lumineux et son talent pour l'imitation de la nature, dont sept dessins légués sont classés sous son nom. Elèves des Carraches, Guido Reni et le Dominiquin, figures majeures de cette école, sont représentés pour le premier par un ensemble important de sept dessins et par deux autres pour le second. A leurs côtés figurent les peintres baroques Guido Canlassi, Simone Cantarini ou Carlo Cignani.

Léonce Mesnard n'a transmis que huit dessins illustrant le XVIII^e siècle bolonais avec un ensemble de cinq oeuvres de Carlo Galli Bibbiena, deux de Donato Creti et une œuvre de Giuseppe Maria Crespi.

Aux côtés de ces trois grandes écoles figurent vingt neuf dessins de l'école napolitaine, avec un ensemble de quatre dessins de Salvator Rosa qui représente le XVII^e siècle, une série de dix dessins de sujets religieux et mythologiques de Luca Giordano, qui avait réussi à combiner la pompe ornementale de Paolo Veronese et les grandes compositions de Piero da Cortona. Et pour le XVIII^e siècle sept œuvres, dont *Anges volants*¹⁵⁸, attribuées au peintre d'histoire et de sujets religieux, grande figure du développement de baroque, Francesco Solimena.

Léonce Mesnard a également rassemblé dix neuf dessins de l'école génoise dont cinq de Luca Cambiaso pour le XVI^e siècle et un ensemble de dix dessins attribués à Giovanni Benedetto Castiglione.

L'école de Milan entre dans la collection avec seize dessins représentatifs du XVI^e, XVII^e et XIX^e siècles avec notamment deux dessins de Carlo Francesco Nuovolone, trois de Camillo Procaccini et quatre œuvres de Enea Salmeggia dit Il Talpino. Le XIX^e siècle milanais figure avec une œuvre d'Andrea Appiani et une autre de Giuseppe Migliara.

Les écoles de Parme, Sienne, Urbino, Vérone, Ferrare et Crémone entrent dans le fonds grâce à l'apport de Léonce Mesnard. Leurs principaux représentants y figurent en nombre.

¹⁵⁸ MG D 560-RO. Sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 519.

Lorsque les dessins légués entrent au musée, une quantité d'entre eux sont des œuvres anonymes, représentant 24% des dessins légués. Léonce Mesnard n'a pas seulement recherché des œuvres attribuées à des artistes reconnus mais a aussi accordé son intérêt à des dessins dont la parenté était inconnue mais dans lesquels il avait dû reconnaître des qualités graphiques notables. Nous ignorons si cette démarche répond à son simple désir d'amasser des œuvres, d'en acquérir à moindre prix, à la jouissance à l'idée de devenir le détenteur d'un dessin de maître sans le savoir ou à une simple question de goût au cas par cas, mais sa collection léguée contient un nombre important de dessins italiens anonymes du XVIe au XIXe siècles et de toutes les écoles, s'élevant à cent quarante trois pièces. De même nous ignorons si la mention d'une école apparaissait aux côtés des œuvres lors de leurs acquisitions ou s'il s'agit d'un classement réalisé par le collectionneur mais les dessins italiens anonymes présentent une répartition offrant des renseignements sur leurs écoles d'origines. Les écoles de Florence, Rome, Bologne, Venise, Vérone, Milan, Naples et Lombardie sont représentées par ces œuvres. Il est à noter que les dessins anonymes du XVIIIe siècle figurent en plus grand nombre.

Parmi les dessins italiens légués par Mesnard au Musée de Grenoble, seize œuvres ont été aujourd'hui reclassés dans l'école française du XIXe siècle, suite à une étude et une publication. Onze d'entre elles étaient attribuées à des artistes anonymes dans sa collection, les cinq autres appartenant autrefois à des artistes italiens : G. B. Gaulli, A P.-L. Ghezzi, F. Zuccaro, B. Bembo et G. Pippi.

L'apport de Léonce Mesnard en dessins italiens est très varié. L'esprit éclectique du collectionneur est une fois de plus manifeste et apparaît comme une constante à travers la globalité de sa collection. Dans cette collection de dessins, les écoles majeures sont représentées par ses plus grands représentants mais aussi par des artistes moins connus. Il s'est également attaché à acquérir des dessins d'artistes d'écoles dites mineures mais toutes aussi déterminantes dans l'évolution de l'art. Tous les siècles sont représentés et la prédominance en nombre de dessins pour certains siècles semble refléter ses connaissances en histoire de l'art. En effet, le siècle d'or vénitien et le renouvellement de l'art de cette école au XVIIIe siècle figurent par un plus grand nombre d'œuvres que le XVIIe siècle qui est celui d'une décadence de la Sérénissime. De même les XVIe et XVIIe siècles bolonais, périodes fécondes de cette école avec la fondation de l'académie des *Incamminati*, sont plus largement représentés. L'école florentine du XVIe siècle prônant le dessin comme « père des trois arts », fondatrice de la première académie artistique

d'Europe (1563) est pour cause largement illustrée. C'est durant cette période que le dessin acquit un statut autonome au même titre que la peinture. Il n'est alors pas étonnant que le collectionneur se soit particulièrement intéressé à réunir de nombreux dessins de cette école.

Léonce Mesnard s'est montré cohérent dans ses acquisitions tout en ne délaissant pas totalement certains siècles et certaines écoles. Nous ressentons à travers cette collection son désir de créer un fil continu dans l'évolution artistique tout en étant le plus exhaustif possible dans cette démarche. De plus, la présence d'un grand nombre de dessins anonymes rend compte d'un attachement pour l'art graphique au-delà de sa parenté.

L'analyse des œuvres léguées réunies dans le catalogue sommaire reflète un goût varié mais surtout une volonté d'apparaître tel un microcosme de l'art graphique en matière de typologie de dessins, de sujets ou de techniques. En effet, tous les genres sont présentés qu'il s'agisse de croquis, d'esquisses, de dessins achevés ou d'études préparatoires avec mise au carreau. Ces derniers, au nombre de trente deux, sont des œuvres définitives en réduction dont la composition à l'état de projet très élaboré était soumise au commanditaire. Il s'agit d'œuvres définitives en réduction, appelées *modello*, qui, mises au carreau, pouvaient être agrandies, établissant ainsi le contrat entre le commanditaire proposant le thème et l'artiste interprète. Mesnard a sans doute acquis ces œuvres abouties notamment pour le témoignage précieux qu'elles représentent dans la mesure où elles sont parfois les seuls témoins de grands cycles décoratifs détruits ou de décors événementiels éphémères. La présence au sein de sa collection des deux dessins de Luca Penni offre un exemple de la production graphique à Fontainebleau et apparaissent comme des témoins permettant de reconstituer ou d'imaginer les compositions disparues réalisées au château de François 1^{er}.

La variété est également de mise pour les sujets traités dans ces œuvres. Léonce Mesnard ne fait pas preuve d'un goût tourné vers des thèmes spécifiques. Au contraire, il s'est intéressé à divers types de sujets. La répartition par thèmes traités une fois réalisée laisse cependant entrevoir certaines prédominances. Les dessins présentant des sujets religieux d'iconographie traditionnelle dominant les autres avec cent cinquante cinq œuvres allant d'épisodes bibliques, notamment de nombreuses *Vierge à l'Enfant*, *Sainte Famille* et *Nativité* à des représentations de saints ou de saintes tels saint Jérôme, saint Sébastien, saint François, sainte Madeleine ou sainte Hélène. Parmi eux figurent des

œuvres aux sujets plus rares tels *L'hospitalité d'Abraham*¹⁵⁹, *L'échelle de Jacob*¹⁶⁰ ou *Jésus chassant les marchands du Temple*¹⁶¹. Le corpus comprend également des dessins de sujets historiques tel la *Mort de Messaline*¹⁶², *L'Empereur aux pieds du pape*¹⁶³ ou *La mort de Caton d'Utique*¹⁶⁴.

Les études de personnages divers sont également largement représentées avec cent trente et un dessins leur étant consacrés. En troisième position apparaissent les portraits avec soixante dix neuf dessins représentant des femmes, des enfants, des hommes, des vieillards. Il s'agit pour certains d'un simple visage, d'autres figurent en buste ou à mi-corps, de face, de profil, de trois-quarts et même de dos.

Trente sept paysages offrent des vues diverses de villes pour quelques-uns et de la campagne italienne pour la plupart, parfois même de simples morceaux de nature avec quelques arbres, un rocher ou une cascade. Les vues sont diverses allant de plans larges et étendus à d'autres offrant des points de vues plus restreints.

Léonce Mesnard a également transmis au musée trente trois dessins aux sujets mythologiques représentant notamment Hercule dans différents épisodes de sa vie : *Hercule et les Parques*¹⁶⁵, *Hercule terrassant l'Hydre de Lerne*¹⁶⁶ ou *Hercule combattant le lion Némée*¹⁶⁷, des cortèges mythologiques, des bacchanales, *Apollon et Daphné*¹⁶⁸, une chimère, *Enée portant Anchise*¹⁶⁹ ou *L'histoire de Psyché*¹⁷⁰.

Apparaissent également treize dessins de sujets allégoriques représentant l'âge d'or¹⁷¹ ou une vertu¹⁷².

Vingt sept dessins traitent d'anatomies en tous genres : des mains, des pieds ou des académies d'hommes et six études de draperies.

¹⁵⁹ MG D 535. Sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 40.

¹⁶⁰ MG D 514-RO. Plume encre noire, lavis gris sur papier bleu. Cf. Catalogue p. 104.

¹⁶¹ MG D 559. Plume encre brune sur papier vergé beige doublé. Cf. Catalogue p. 493.

¹⁶² MG D 2212. Sanguine et lavis d'encre bleue sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 312.

¹⁶³ MG D 2064. Plume encre brune, lavis brun sur esquisse au graphite, sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 578.

¹⁶⁴ MG 1392- MG D 392. Plume, bistre, lavis de bistre sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé crème. Cf. Catalogue p. 535.

¹⁶⁵ MG D 408. Plume encre brune sur papier vergé beige lavé. Cf. Catalogue p. 111.

¹⁶⁶ MG D 410-RO. Plume encre brune, lavis brun sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 112.

¹⁶⁷ MG D 2282. Plume encre violette, lavis sepia sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 241.

¹⁶⁸ MG D 548. Pierre noire et sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 217.

¹⁶⁹ MG D 2219. Plume encre noire sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 314.

¹⁷⁰ MG D 910. Plume encre brune, lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche sur papier vergé beige préparé. Cf. Catalogue p. 59.

¹⁷¹ MG D 2040. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé crème doublé. Cf. Catalogue p. 78.

¹⁷² MG D 461. Sanguine et mise au carreau à la sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 87.

Le corpus révèle aussi des scènes de combats et de chasses avec dix neuf dessins présentant des cavaliers, des scènes de chasse à courre ou des guerriers en action.

Les motifs décoratifs concernent quinze dessins représentant des chandelliers, des trophées d'armes ou des motifs grotesques très finement réalisés.

Neuf œuvres sont quant à elles dédiées à des études d'architecture offrant des vues de palais, d'églises, de bâtiments urbains, de tombeaux ou de décors muraux.

Les scènes de genres apparaissent dans le corpus avec dix sept dessins présentant des scènes de campements, des personnages dansant, des enfants jouant avec un chien, des scènes d'intérieurs tel le bain, ou des scènes de groupe avec un *Concert champêtre*¹⁷³, une *transhumance*¹⁷⁴ ou un *Carnaval à Venise*¹⁷⁵.

Enfin quatorze œuvres entrées dans le fonds traitent de sujets réalisés d'après l'antique comme diverses *Ruines romaines*¹⁷⁶, des personnages en costume antique¹⁷⁷ ou des scènes antiques¹⁷⁸. Par cet ensemble, le collectionneur témoigne du culte de l'Antiquité prédominant à la Renaissance dont les valeurs et les canons artistiques constituaient les critères du jugement esthétique de l'époque. Le voyage à Rome était une étape obligée dans la carrière des artistes qui copiaient les monuments antiques et les sculptures mis au jour par les fouilles archéologiques. Ces dessins constituaient pour eux des répertoires de modèles et de types. Bien que cet ensemble offre un échantillon mettant en lumière l'une des sources d'inspiration privilégiée des artistes, il semble étonnant que Mesnard n'ait pas réuni un plus grand ensemble de dessins réalisés d'après des sculptures, des monuments, des décors et objets ornementaux antiques.

Six dessins offrent la particularité de représenter des animaux : des chevaux¹⁷⁹, des vaches¹⁸⁰ ou des chiens¹⁸¹.

Les natures mortes sont absentes de ce corpus. Seule une grappe de cerise apparaît dans une étude de main¹⁸². Il s'agit du seul genre absent de sa collection. Du reste, ceci peut s'expliquer par la rareté des dessins italiens présentant des fruits ou des fleurs pour sujets sur le marché de l'art. L'autonomie de la peinture de genre à partir de 1580 sous-

¹⁷³ MG D 2146. Plume encre noire, lavis, gouache et sanguine sur papier vergé crème. Cf. Catalogue p. 106.

¹⁷⁴ MG D 2147. Plume encre noire, lavis, gouache et sanguine sur papier vergé crème. Cf. Catalogue p. 107.

¹⁷⁵ MG D 2192. Crayon noir ou fusain dur sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 381.

¹⁷⁶ MG D 538 ; MG D 539 ou MG D 2184. Cf. Catalogue p. 424 ; 425 et 426.

¹⁷⁷ MG D 2096-RO ; MG D 2095 ; MG D 2093. Cf. Catalogue p. 195 ; 193 et 191.

¹⁷⁸ MG D 2092. Plume encre brune sur papier vergé crème. Cf. Catalogue p. 190.

¹⁷⁹ MG D 410-VO. Plume encre brune sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 113.

¹⁸⁰ MG D 412. Fusain, sanguine et craie blanche sur papier vergé brun. Cf. Catalogue p. 115.

¹⁸¹ MG D 501. Pierre noire et sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 560.

¹⁸² MG D 560-VO. Sanguine sur papier vergé beige. Cf. Catalogue p. 520.

entend l'existence de dessins présentant des natures mortes dès le XVI^e siècle bien qu'elles n'apparaissent véritablement comme un genre qu'au XVII^e siècle avec deux typologies distinctes : la nature morte sans signification symbolique et les *vanitas*¹⁸³. Au siècle précédent, ces œuvres n'ayant pas reçu d'adhésion ont très vite disparues. Les artistes ayant réalisé ce type d'œuvre y ont principalement eut recours lors de leur apprentissage et l'ont pour la majorité rapidement délaissé dès qu'il n'y était plus forcé tel le Caravage lors de ses débuts dans l'atelier du Cavalier d'Arpin. Au XVII^e siècle, la mise en place d'une hiérarchie des genres par B. Agucchi, complétée par P. Bellori, classe la nature morte au rang le plus bas de la création. Ainsi peu d'artistes se sont intéressés à ce genre ne leur permettant pas d'accéder à une renommée publique. Cette absence peut donc à la fois résulter du goût de Léonce Mesnard mais aussi du manque d'opportunité pour en acquérir ou encore d'un doute quant à la possible authenticité d'une nature morte.

Si les dessins acquis et légués par Mesnard sont éclectiques par leurs sujets, ils le sont tout autant par leurs techniques. En effet, l'essentiel des médiums utilisés par les artistes italiens sont présents, de la pierre à la plume en passant par l'aquarelle. Une fois encore, Léonce Mesnard ne semblait pas avoir de préférence pour une technique particulière préférant sans doute rassembler des œuvres offrant une vision large de la création graphique. Il se peut également qu'il ne se soit pas particulièrement intéressé à cette dimension, achetant ses dessins en fonction d'une autre exigence ou bien d'un simple coup de cœur. Les œuvres exécutées à la plume, au nombre de deux cent quatre vingt quinze, figurent en majorité dans le corpus. Technique sans reprise, le maniement de la plume requiert une habileté qui ne s'obtient que par beaucoup de pratique. Ainsi, Cennini ne la recommandait qu'après au minimum un an d'étude du dessin, et ce, en traçant toujours préalablement une esquisse au fusain ou à la pierre¹⁸⁴. Par la suite, l'artiste devait y avoir fréquemment recours afin de ne pas perdre la main. Malgré de nombreux avantages, la plume demeure un instrument au tracé strictement linéaire. Afin de pallier ces limites, les artistes cherchaient différentes solutions, comme l'utilisation de papiers colorés en demi-ton, l'ajout de lavis ou la juxtaposition de hachures aux figures. A partir du 15^e siècle, c'est l'instrument de dessin qui se prête à tout : du croquis d'un mouvement « naturel » au modelé le plus poussé, en passant par le dessin d'imagination. La plume est la technique par excellence des compositions. Dans le processus d'élaboration d'une œuvre

¹⁸³ Toutefois, *La corbeille de fruits* du Caravage réalisée vers 1596, répondant à une commande du Cardinal Delmonte, témoigne l'existence de ce genre dès le XVI^e siècle.

¹⁸⁴ C. Cennini, *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1923, Chap. XIII.

picturale ou sculptée, elle était souvent associée à la composition définitive acceptée par le commanditaire. Son style linéaire se prêtait également plus facilement aux croquis de petit format, alors que les pierres, le fusain et les craies, offrant un rendu plus plastique des formes, convenaient mieux aux grandes études de détails et au report de la composition sur carton. L'évolution du dessin à la plume se caractérisait par la recherche du clair-obscur et marquait le début du désaccord entre Florence et Venise concernant la primauté du dessin ou de la couleur. La plume offrait toute une gamme de possibilités qui assurèrent sa survie jusqu'à l'avènement des plumes métalliques au XIX^e siècle. Pour les Florentins, elle permettait la représentation des ombres par un système de hachures complexe et constituait un moyen de dessiner rapidement au cours des années d'apprentissage. Pour les Vénitiens, elle servait surtout à créer le mouvement par un amas de lignes et à marquer les ombres par de larges taches d'encre, comme on le voit chez Paolo Véronèse. La permanence de l'emploi de la plume en Italie explique l'existence d'un nombre important de dessins légués par Mesnard réalisés au moyen de cet instrument.

Cent quarante six dessins entrés au musée ont été réalisés à la pierre noire et cent dix autres à la sanguine. Enfin, trente trois œuvres présentent la combinaison des trois pierres : sanguine, pierre noire et craie blanche. Seuls huit dessins montrent quant à eux un emploi d'aquarelles.

Grâce au perfectionnement des pierres, les artistes trouvaient un matériau qui leur offrait toutes les qualités recherchées jusqu'alors (exécution rapide, rendu de la chair, transition clair-obscur) en plus de leur permettre de travailler sur grand format. A la fin du XV^e siècle, alors que s'introduisait peu à peu la matière onctueuse de la peinture à l'huile et que les supports s'agrandissaient, le dessin se devait lui aussi d'innover, car la pointe de métal et la plume ne permettaient pas les larges traitements atmosphériques et illusionnistes, ni les dégradés délicats recherchés dans l'œuvre picturale. L'instrument répondant le mieux à ces nouveaux besoins était la pierre qui, par sa nature, permettait de produire des lignes de différentes épaisseurs et de différentes forces chromatiques, ainsi qu'une douce transition entre les valeurs tonales du modelé du corps humain. La pierre noire, la craie blanche et la sanguine, qui sont les trois principaux représentants des pierres naturelles, possèdent des propriétés essentielles qui en faisaient d'excellents instruments de dessin. Les pierres entrent dans la pratique courante des studios italiens à partir de la fin du XV^e siècle. La Pierre noire est aussi appelée pierre d'Italie car elle proviendrait du Piémont. C'est d'abord à Florence que les artistes tentent de se servir autrement de la pierre noire, en particulier à des fins de rendus de volume et de modelé sur la figure

humaine. Ce qui explique la présence d'un grand nombre d'œuvres florentines de ce corpus réalisées avec ce matériau.

À la fin du XV^e siècle, la sanguine faisait son apparition à Florence comme matériau indépendant pour le dessin. Sa texture fine et veloutée rendait à merveille celle de la peau, une douceur de trait non permis par la plume. Le dessin aux trois crayons combinant la pierre noire, la sanguine et la craie blanche permettaient une exploitation du potentiel lumineux dérivé du mélange du noir, du blanc et du rouge. En Italie, l'intérêt pour cette technique mixte se fondait surtout sur le contraste des couleurs et des textures que produit leur juxtaposition.

Le caractère varié des sujets et techniques des dessins italiens entrés au musée s'accompagne d'une diversité des supports employés. Si la feuille de papier apparaît comme le support graphique de prédilection, ce corpus offre un parfait exemple de ces différents usages. Nous observons la présence de papiers traditionnels : blanc, crème, beige ou brun laissés tels quels pour accueillir la conception de l'artiste. Mais aussi des papiers préparés ou lavés qui offrent un fond coloré participant à une mise en valeur et au rendu de la forme et du modelé. Quelques dessins présents ici rendent compte d'utilisations de papiers bleus, d'origine vénitienne, qui accentuaient la plasticité et la luminosité lorsqu'il était utilisé pour les dessins en noir rehaussé de blanc (craie ou gouache). De même les différents types de papier utilisés figurent ici du papier vergé au papier calque très fin et quasiment transparent. Enfin, les œuvres acquises par Mesnard rendent compte d'une diversité des formats utilisés allant des formats carrés aux rectangulaires en passant par les formats cintrés ou ovales, le tondo, l'octogonal et même le losange dont les œuvres réalisées d'après les Carraches, *L'échelle de Jacob* et *l'Homme nu assis de dos* en montrent un exemple¹⁸⁵.

Par son éclectisme, la collection de Mesnard pourrait faire penser aux collectionneurs romains, les Farnèse, qui n'avaient pas de goûts prononcés pour tel artiste ou pour tel style. Seule l'apparente connaissance de l'art le distingue de cette famille de collectionneurs du XVII^e siècle.

¹⁸⁵ MG D 514-RO et VO. Plume encre noire, lavis gris sur papier bleu. Cf. Catalogue p. 104 et 105.

-- Conclusion :

L'aboutissement des recherches quant aux dessins italiens provenant de la collection Léonce Mesnard nous a permis de dégager une première quantification concernant les œuvres entrées au musée suite à des dons et des legs. L'absence de documents offrant des informations complémentaires et permettant le croisement de données aboutissant à une provenance assurée quant à d'autres lots de dessins italiens empêche d'apporter un nombre exhaustif et précis d'œuvres d'origine Mesnard. Le corpus réuni a tout de même permis de mesurer et déterminer l'apport de ce collectionneur pour le fonds du Musée de Grenoble. Il fut fondamental à plusieurs titres. La quantité numérique d'œuvres léguées a principalement participé à la richesse du fonds mais n'est pas simplement représentative de l'apport. C'est le panorama artistique offert au regard qui est le plus significatif. Les principaux représentants des diverses écoles sont présents avec notamment de beaux ensembles mettant en évidence la prédominance de certains artistes par rapport à d'autres. L'existence d'artistes présentant une série de plusieurs dessins peut être révélateur de différents aspects. Il pourrait s'agir d'un goût prononcé pour Mesnard en leur faveur ou dû à la présence de nombreuses œuvres de ces artistes sur le marché de l'art du XIXe siècle, amenant le collectionneur à en acquérir un plus grand nombre. Le faible nombre de dessins attribués à G. Vasari peut peut-être s'expliquer par une absence d'opportunité d'achat mais peut tout aussi bien résulter d'un jugement négatif de la part de Mesnard envers son œuvre graphique qui l'aurait ainsi incité à en acquérir seulement deux, dans le seul souci qu'il soit représenté et que sa collection soit la plus complète possible. La diversité des siècles, des écoles, de leurs représentants, des sujets traités et des techniques employées n'est pas le seul critère retenu pour évoquer l'importance de cet apport. Même si nous excluons l'authenticité de ces œuvres, elle s'accompagne d'un gage de qualité dans la mesure où les écrits du collectionneur révèlent des connaissances solides en art qui indiquent que ces achats étaient certainement conduits par un discernement quant aux qualités graphiques contenues dans chacune d'elles. D'autre part, le corpus révèle de très beaux dessins offrant à la fois la spontanéité de la création toute proche de la pensée de l'artiste et des œuvres préparatoires ou non, plus abouties qui reflètent le chemin parcouru depuis la conception mentale jusqu'à la concrétisation formelle finale. Si nous avons supposé une acquisition par lots, il apparaît avec quasi certitude que Léonce Mesnard n'a pas été seulement motivé par un désir d'accumulation. Même s'il est fort probable qu'il ait pu acquérir des œuvres

de cette façon, il a certainement dû les examiner de près et les acheter pour leurs qualités propres. Il est également possible qu'il ait acquis des lots pour la présence d'œuvres jugées intéressantes quitte à devenir détenteur d'autres dessins moins bons présents parmi eux.

Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'apporter une analyse détaillée concernant l'apport qualitatif des œuvres entrées grâce à lui dans le fonds. Seule l'étude actuellement conduite par des chercheurs pourra en mesurer l'importance. L'examen de la collection par de nombreux spécialistes a tout de même relevé la pertinence d'une partie des attributions de Léonce Mesnard. Les changements intervenus jusqu'ici étant souvent allés dans le sens d'une revalorisation. C'est au sein de l'école italienne que l'on trouve l'illustration la plus significative de cette collection très variée où les dessins de maîtres surgissent régulièrement. Les dessins légués ont ainsi offert au musée un microcosme de la création artistique italienne qui aurait été moins singulier et exceptionnel si le collectionneur avait pris la voie d'une recherche spécifique et singulière.

NOTICES D'ŒUVRES SÉLECTIONNÉES



Fig. 1 Cristoforo Coriolano
(b. c. 1530), **Portrait of
Michelangelo** from Vasari's
Lives of the Artists, 1568.
Woodcut, 12.5 × 11 cm.
The British Museum, London

*Vita di Michelagnolo Buonarruati Fiorentino Pittore,
Scultore, & Architetto.*

II- Notices de dessins italiens anciens de provenance Léonce Mesnard.

-- Introduction :

Cette section propose, comme son titre l'indique, six notices d'oeuvres de l'école italienne sélectionnées dans le fonds, issues de la collection Léonce Mesnard. Notre choix s'est porté sur les six dessins anciens conservés sous le nom de Michel-Ange Buonarroti. Deux dessins lui sont directement attribués. Deux ont été semble-t-il réalisés d'après ces œuvres. Les deux derniers sont quant à eux attribués à son école. Notre choix s'est porté sur cet artiste pour diverses raisons. Sa double appartenance à l'école florentine et romaine du XVI^e siècle a conduit notre sélection dans la mesure où il s'agit des deux écoles ayant prôné avec les plus grandes convictions l'importance de l'exercice du dessin, du recours à la ligne dans l'apprentissage des artistes et dans la création picturale, sculpturale et architecturale en générale.

Pour percevoir l'importance du dessin et sa signification à Florence et à Rome, la lecture de l'ouvrage de Giorgio Vasari, les *Vies des plus excellents Peintres, Sculpteurs et Architectes*¹⁸⁶ édité en 1550, puis une seconde fois en 1568, est riche d'enseignement. Vasari écrit au sujet du dessin qu'il qualifie de « père de nos trois arts » : « Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures [...]. De cette appréhension se forme un concept, une raison engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin ». Et plus loin : « Celui qui maîtrise la ligne atteindra la perfection en chacun de ces arts [...] ». Pour Vasari, le dessin sert de lien entre les trois arts majeurs, et c'est par lui que l'artiste visualise une idée. Une valeur intellectuelle lui était ainsi conférée puisque reconnu comme le dénominateur commun et facteur premier des arts plastiques mais surtout comme l'essence et le principe inaugural de l'oeuvre. Le terme italien *disegno* signifie d'ailleurs à la fois dessin et dessein. Qu'il s'agisse d'un dessin d'après modèle, d'après nature, d'après une oeuvre d'art existante ou de pure imagination, l'artiste était en quête de l'essence de ce qu'il représentait. La représentation de quelque chose par le biais d'un dessin était une manière de comprendre, d'atteindre à la connaissance. Les débats sur l'art et par leur entremise, sur l'importance du dessin, ayants court au XVI^e siècle ont influencés notre choix concernant cet artiste et des

¹⁸⁶ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. Fr. sous la dir. D'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, XII Voll.

œuvres issus de cette période. Le débat concernant les arts mécaniques et les arts libéraux s'est appuyé sur le dessin. Depuis l'Antiquité, les artistes étaient considérés comme des artisans et donc associés aux arts mécaniques. Durant la Renaissance et en premier lieu à Florence, l'enjeu résida dans l'élévation du statut social de l'artiste par la reconnaissance de l'exercice de leurs arts comme arts libéraux. L'exaltation du dessin, considéré comme un art libéral puisque utilisant le même instrument qu'en littérature, sera un argument déterminant du débat. Celui du parallèle des arts, visant à établir quel est l'art le plus important entre la peinture et la sculpture, apparut à Florence dès 1528, auquel Michel-Ange pris partis, s'est achevé vers 1550, par la reconnaissance par Benedetto Varchi, professeur à l'académie de Florence, des deux arts au même niveau grâce au dessin dont le recours est perpétuel dans leur réalisation. Le débat dessin/couleur apparut au cours de ce siècle concernant l'importance respective du dessin et de la couleur dans l'essence de l'art, avec d'un côté Rome et Florence, de l'autre Venise, témoigne l'affirmation de la primauté du dessin reconnu comme fondement essentiel de la peinture depuis l'Antiquité pour ces deux écoles. La fondation de l'académie du dessin à Florence en 1563 par Cosme de Médicis, présidée par Vasari, destinée à la formation des artistes et à la réforme de l'enseignement de l'art centré sur le dessin témoigne de l'ancrage de la théorisation de l'art autour du *disegno*, avec la floraison de traités didactiques réunissant les règles et les principes du dessin. Celle de Rome ayant la même destination fut fondée en 1577. L'effervescence des ateliers florentins de cette période a amené une floraison de dessins très divers, témoin de l'importance accordée à cet art. Les exigences du maniérisme, qui jouait avec une virtuosité inégalée de la forme, de la ligne et de la figure humaine, ornement privilégié, entraînent une pratique intensive du dessin. Les compositions variées proposées aux commanditaires pour satisfaire leurs projets dans des domaines artistiques divers, nécessitent de nombreuses études préparatoires. Ce siècle est celui de l'autonomisation du dessin, dont l'amorce s'était produite avec Léonard de Vinci, issue de la fascination qu'il exerçait par sa qualité originelle, la naissance de la forme, le mystère de la création et son langage universel. Dès le XVI^e siècle, les dessins sont perçus par les artistes comme des œuvres d'art en devenir. Ce sont des documents, brouillons et des formes artistiques en devenir. Les artistes s'arrachent les dessins de Michel-Ange et pillent des œuvres dans son atelier. De plus le collectionnisme en matière de dessins débute véritablement à cette période avec notamment la première collection de dessins de maîtres de Vasari. De même, certains artistes conservaient leurs dessins et se les échangeaient.

Michel-Ange, artiste pluridisciplinaire a accordé une large place au dessin dans l'ensemble de son œuvre que ce soit pour la sculpture, la peinture et l'architecture. Le dessin était pour lui au service de l'Idée et en constante interaction avec elle. Elle est l'idée des néo-platoniciens qu'il fréquenta à Florence dans sa jeunesse, l'intuition, la réminiscence du Beau, le reflet de la divinité éparse dans la nature. Il le considérait comme l'expression d'une « image intérieure », conçue au-delà de l'expérience physique. Le dessin revêt une importance capitale dans l'œuvre de Michel-Ange. Outre une grande variété de techniques mises en œuvre tout au long de sa carrière, il présente un large éventail depuis les études d'écorchés et d'anatomies, d'après le modèle, jusqu'aux études de composition plus abouties, ou même jusqu'aux dessins achevés comme ceux destinés à Tommaso de' Cavalieri. Pour cet artiste, le recours au dessin était essentiellement utilitaire. Il s'y exerça constamment, presque toujours dans une intention précise. Michel-Ange disait de lui : « C'est le dessin ou trait, car on lui donne ces deux noms, qui constitue, qui est la source et le corps de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de tout autre art plastique, et la racine de toutes les sciences ». Michel-Ange a déchiré, détruit une énorme quantité de ses dessins pour ne pas qu'on voit sa manière de travailler, ses difficultés. Un historien britannique a récemment estimé que si nous les possédions tous, leur nombre atteindrait ceux de Picasso, soit des dizaines de milliers, or il n'en reste que six cent.

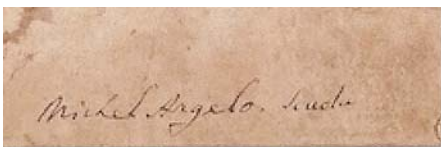
Ces notices proposent une analyse formelle des œuvres, un parallèle entre les caractéristiques stylistiques relevés et ceux propres à Michel-Ange Buonarroti afin de tenter par nos moyens d'accréditer ou réfuter les présentes attributions. Nous avons essayés de leur apporter des pistes ou des éléments conduisant vers des attributions à d'autres artistes. Nous avons également tenté par nos recherches de rapprocher ces oeuvres avec des dessins ou des œuvres abouties appartenant au corpus de Michel-Ange.

Parmi les six œuvres présentées, trois d'entre-elles présentent la mention d'une signature. Toutefois comme l'indique Hugo Chapman : « *Michelangelo never signed his drawing, even in the rare cases when he knew them destined for an existence outside his workshop* »¹⁸⁷. Leur comparaison avec les annotations de la main de Michel-Ange présentent sur les dessins authentifiés du Louvre révèle une graphologie différente (Cf. Fig. 1). Il s'agit donc d'annotations apposées sur les œuvres à posteriori.

¹⁸⁷ H. Chapman, *Michelangelo drawings: closer to the master*, Londres, The British Museum Press, 2005, p. 23.

L'observation minutieuse de chacune d'elle et leur mise en comparaison révèle semble-t-il trois styles d'écritures différents. Nos tentatives pour rapprocher chacune d'elle à un membre du musée ou à Léonce Mesnard se sont révélées vaines. Des annotations présentes sur des dessins conservés au Louvre, au Teyler Museum, à Windsor Castel et au British Museum offre toutefois des similitudes d'écritures intéressantes. L'annotation sur le dessin numéro MG D 2010-RO peut être rapprochée de celles présentes sur les trois dessins respectivement conservés au Teyler Museum, à Windsor Castel et au British Museum (Cf. Fig. 2). Celle du dessin MG D 905 peut quant à elle être rapprochée des dessins conservés au Louvre sous les numéros : inv. 692 ; inv. 815 et inv. 718 (Cf. Fig. 3 et 4).

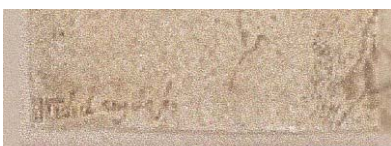
Une étude plus approfondie doit donc être menée pour en discerner les auteurs. Ces informations sont fondamentales dans la mesure où elles peuvent être révélatrices d'un passage dans une collection particulière ou publique et permettre de pouvoir, peut-être révéler une étape manquante dans l'historique de l'œuvre. Elles permettent également de découvrir l'auteur de ces attributions, qu'il s'agisse d'un artiste, d'un marchand d'art, d'un collectionneur ou d'un conservateur.



MG 2010-RO



MG D 905



MG D 602



Fig. 1. Louvre, Inv. 714, Recto.

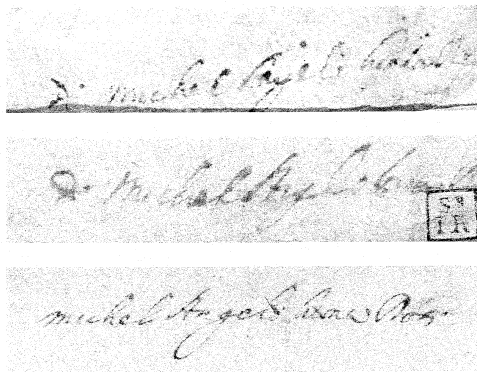


Fig. 2.

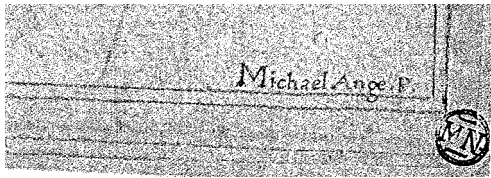


Fig. 3. Louvre, Inv. 692.

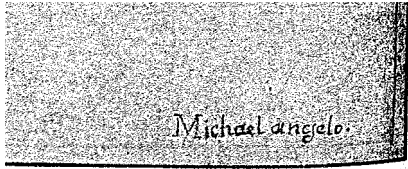


Fig. 4. Louvre, Inv. 815.

Avertissements

Les notices sont classées dans l'ordre suivant : attribué à, école de, d'après. Elles reprennent les numéros des dessins attribués dans le catalogue sommaire. De manière similaire au catalogue les notices présentent les indications vérifiées de provenances, de date plus précises d'acquisition et/ou d'entrée au sein du musée avec la mention du lot. Les titres choisis sont ceux issus des inventaires. Chaque notice de dessin offre une partie technique présentant la technique de l'œuvre (matériaux, supports), les dimensions, la présence et localisation des marques de collections avec leur côte référentiel au Lugt, des annotations et des filigranes de papiers, le/les numéros d'inventaire. Les dimensions sont données en millimètres dans l'ordre : hauteur x largeur. Le numéro précédé des initiales MG (Musée de Grenoble) renvoie au premier numéro d'inventaire de l'œuvre. Certains possèdent un autre, voir un seul numéro d'inventaire énoncé sous la forme MG D correspondant à l'inventaire supplémentaire des dessins. Elles apportent également des informations concernant leur mention dans les catalogues du musée et ceux relatifs à une éventuelle bibliographie. Les notices sont enrichies d'une reproduction en couleurs.

Abréviations

◇ Signes utilisés

Anc.	Ancien(ne)
attr.	attribution(s)
bibl.	bibliographie
cat.	catalogue
coll.	collection
dir.	direction
éd.	édition
hist.	historique
fig.	figure
inv.	inventaire
n°	numéro
p.	page
voll.	volume
rmn	réunion des musées nationaux
trad.	traduction
H.	hauteur
L.	largeur
mm.	millimètres
Ro	recto
Vo	verso
Dr.	droite
G.	gauche
B.	bas
Ec.	Ecole
L.	Lugt
L. suppl.	Lugt supplémentaire.
MG	correspond au numéro d'inventaire, Musée de Grenoble n°
MG D	correspond au numéro d'inventaire supplémentaire des dessins, Musée de Grenoble Dessin n°

Comm. Orale	Communication orale.
Comm. Ecrite	Communication écrite.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (attr. à)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 56 - Etude de nu (homme assis)

Plume encre brune sur papier vergé beige.

H. 128 ; L. 132

Marque du musée en B. G.

Hist. : Coll. Léonce Mesnard ; légué au musée; marque du musée, L. suppl. 1102b¹⁸⁸.

Bibl. : 1892 Roman, p. 105.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques, inv. MG 1570; inv. MG D 291.

¹⁸⁸ Concernant ce dessin, bien que la mention dans l'inventaire principal indique qu'il provient d'un legs Mesnard sans en préciser la date, le catalogue rédigé par J. Roman en 1892 mentionne cette œuvre avec une description lui correspondant, comme une donation de Léonce Mesnard en 1873. Nous avons toutefois choisi de suivre l'indication de la source juridique. L'auteur ayant dû confondre la mention de provenance de ce dessin avec celui, de sujet similaire, numéro MG 602-MG D 264.

Seul dessin du fonds attribué directement à Michel-Ange Buonarroti depuis son entrée au musée, cette œuvre de format carré est une étude d'homme nu. Représenté en position assise sur une sorte de monticule, il apparaît tourné vers la droite du feuillet. Il est figuré de dos, visible en trois-quarts, prenant appui sur un bras droit plié. Le bras gauche est déployé vers l'avant du corps. La jambe droite est repliée sur elle-même tandis que la jambe gauche, partiellement cachée par l'autre jambe, figure de profil, à demi repliée. La tête du personnage, légèrement inclinée vers le bas, est tournée vers l'observateur et visible dans un profil en trois quarts. L'œuvre est réalisée à la plume encre brune sur papier vergé beige.

Ce qui frappe immédiatement dans cette anatomie masculine est davantage le traitement que le sujet représenté. L'ensemble de la figure surgit de la feuille à force de traits de plume dans un clair-obscur accentué. Ce dessin relève manifestement d'une étude sur le vif. L'écriture est hardie et dynamique, rapide et nerveuse. Le personnage est brillamment tracé à main levée par l'emploi de traits acérés et vigoureux offrant un style emprunt d'un caractère fort. Les traits sont sûrs et fermes sans manquer de verve. La main de l'artiste est décidée, ne montrant aucune hésitation. Le traitement offre une impression de *fa presto* des plus vigoureux. Le rythme rapide de la facture est homogène, ne dénotant aucun ralentissement. L'artiste semble l'avoir réalisé d'un seul jet. Même le repentir effacé sous quelques traits de plume parallèles témoigne d'une rapidité d'exécution et d'une incroyable précision dans le maniement de la plume.

L'observation du dessin offre un traitement uniforme des parties de la composition donnant à cette étude la qualité d'une œuvre autonome. Seule son attention dans la réalisation précise de certaines parties du corps est variable à la vue de la main gauche et de la naissance du pied. Le rendu de l'anatomie n'a pas été la seule motivation de l'artiste puisque le traitement du visage et des cheveux rend compte d'une attention similaire au reste du corps. Il s'est également intéressé à inscrire la figure dans un espace sommairement rendu mettant en valeur les mouvements du corps et participant à accentuer son positionnement sans détourner l'attention sur la figure au moyen d'un traitement suggestif qui exclut toute reconnaissance de cet environnement. Ces éléments de décors contribuent à l'équilibre de la figure et de la composition.

Le positionnement en contraposto de la figure a été subtilement choisi par l'artiste rendant compte de son intérêt pour la représentation du dos de la figure. L'anatomie y est minutieusement rendue par un traitement détaillé d'une musculature saillante. La carrure

du personnage est imposante par des épaules larges, un cou quasiment absent qui ajoute à l'aspect massif de l'anatomie, un bassin lourd et des jambes athlétiques pour lesquels chaque muscle est souligné. La cuisse de la jambe repliée est large et imposante, le genou fort et solide tout comme le mollet saillant de l'autre jambe dont le traitement exagéré participe à rendre cette figure puissante, toute en tension musculaire. En comparaison, les bras et les mains en tension pour les uns, en mouvement pour les autres, offre une musculature moins développée. La main en appui rejoignant le talon est suggérée à l'aide de quelques traits figurant des doigts fins et courts dont le manque de robustesse étonne face au traitement du reste de la musculature. Elle sert d'échelle, voulue ou non, mettant en évidence l'imposante stature du dos et des jambes. Le bras gauche offre quant à lui un traitement musculaire nettement moins développé par l'absence de relief dans le tracé de l'avant bras. Le poignet se fait mince dans un raccourci allusif issu de la facture plus schématique et sommaire d'une main déformée dont on devine tout juste la forme. Cette main hâtivement esquissée témoigne à elle seule la rapidité d'exécution de l'œuvre, la fougue avec laquelle l'artiste a réalisé ce dessin tout emprunt de dynamisme. Le rendu du pied est dans la même veine, simplement esquissé mais efficace. Ce personnage au type herculéen en impose par une présence physique forte dont le choix et l'utilisation de la technique accentue l'effet.

L'anatomie est mise en évidence par le jeu formel de traits parallèles et curvilignes se superposant pour le rendu des muscles du dos. Le modelé est créé par contraste entre les parties hachurées et les surfaces de papier laissées en réserves. L'artiste a reporté l'impact lumineux du corps dans son environnement au moyen de hachures parallèles reliées entre elles traduisant l'action d'un geste ample et continu. Elles sont doublées par endroits de hachures croisées qui confèrent davantage de relief à la surface. La zone d'ombre située entre la cuisse et le mollet de la jambe pliée sur elle-même a été réalisée au moyen d'un aplatissement de plume surchargé d'encre. Les ombres du bas du dos, et de toutes les parties n'étant pas en prise directe avec l'impact de la lumière telle l'extrémité du genou, la partie inférieure du bras gauche ou celle de la jambe gauche sont traduits par un trait de plume de valeur chromatique plus accentuée. L'observation des zones d'ombres et de lumières semble placer la source lumineuse sur un point vertical, en hauteur et semble en même temps provenir d'un point en hauteur situé vers la droite. La double utilisation des traits de plume pour suggérer à la fois les ombres et lumières et le modelé du corps crée ainsi la confusion. L'absence d'emploi de lavis pour le rendu des ombres donne un caractère

graphique fort au dessin. L'œuvre est emprunte d'un caractère sculptural dont les coups de plumes sur la surface s'apparentent à la démarche d'un sculpteur burinant et incisant le marbre.

Le traitement de la tête et du visage montre encore la maîtrise de cet artiste qui parvient à traduire ses formes et son expression dans une économie de moyen pourtant concluante. Le style est allusif et crée un effet intéressant. L'artiste n'a pas tracé de ligne délimitant un contour précis mais a réalisé l'ensemble au moyen d'une surcharge de traits de plume rendant à la fois la chevelure, les reliefs du visage, les yeux, la bouche et la barbe. Son traitement tout comme l'expression du visage sont en adéquation avec le reste du corps et traduisent la puissance physique. L'absence de front, de sourcils et de lèvres pour la bouche et de manière générale d'un traitement détaillé et minutieux confère une sorte de bestialité à la figure. L'expression du visage rendu par l'artiste est celle de la tourmente et de l'agressivité. La bouche semble comme déformée par la colère.

L'œuvre offre un caractère mouvementé crée à la fois par les mouvements dont la figure est animée et par l'emploi de traits de plume curvilignes. L'artiste semble s'être intéressé à créer un rapport de réciprocité entre les gestes et mouvements du personnage assurant une cohésion à l'ensemble. Le bras gauche déployé en arc de cercle fait écho à la jambe gauche pliée dans un degré similaire tandis que le bras droit plié semble renvoyer au positionnement de la jambe. Manifestement, l'artiste a porté son attention sur la réalisation d'une figure dont les membres se répondent entre eux mais aussi avec les éléments de décor dont les lignes achèvent ce dialogue des formes. L'espace sur lequel il est assis offre une forme arrondie répondant à la forme du genou et de l'arrondi du dos tandis que la surface délimitée du second plan et celle déterminant le sol au premier plan souligne le mouvement du bras et de la jambe gauche. Les deux traits curvilignes tracés dans un élan toujours rapide semblent avoir été placé là par l'artiste pour suggérer la direction du mouvement du bras dans l'atmosphère. Toutefois on s'étonne de ce mouvement dont on ignore le sens, sa raison d'être. Il semble être un prétexte à la représentation du bras, un moyen de mettre de traduire les *affetti*. Il peut alors s'agir d'une étude destinée à être insérée dans une composition plus vaste. A moins qu'à l'inverse ce personnage soit extrait d'une autre oeuvre. Sa position assise sur un support non identifiable, tournant le visage vers l'observateur et les mouvements du corps pourrait faire penser que ce personnage entretenait des rapports avec d'autres figures dans un ensemble plus vaste. Sa position et

l'expressivité de son visage évoquent celle d'un damné dans la représentation d'un Jugement Dernier ou d'un autre épisode biblique ou mythologique aux accents dramatiques. La typologie de la figure pourrait également renvoyer à un bacchus ou encore à un atlante. L'étendue de la gamme de moyens mis en oeuvre dans la recherche du volume et de l'espace, la force plastique et le caractère schématique du visage renvoient à une méthode sculpturale. Ce dessin nous fait alors penser à une étude pour une sculpture ou d'après une sculpture. La position nous fait penser à l'homme présent dans la sculpture du florentin Giambologna *L'enlèvement des Sabines* située sous la loggia dei Lanzi de la place de la Seigneurie à Florence¹⁸⁹.

Le cadrage opté par l'artiste mérite qu'on s'y intéresse. Il a choisi un plan rapproché qui tronque la figure au niveau du haut de la tête et des pieds. Ce choix de composition rend compte de l'aspect maniériste de l'oeuvre tout comme la recherche spatiale, le rendu outrancier de la musculature, l'expressivité de la figure, le tracé suggestif et le langage ornemental du corps. La monumentalité de la figure, emplie de son seul volume plastique et son poids d'une vitalité intérieure, est accentuée par ce cadrage serré. Toutefois la fougue des lignes évoque le style baroque.

L'artiste semble avoir réalisé sans difficulté une oeuvre tridimensionnelle. Trois plans sont suggérés. Le premier par l'ombre imprimée au sol sous la jambe gauche de la figure. Le second est figuré par le personnage lui-même et l'espace délimité sur lequel il prend place. Le dernier par le point de fuite crée par le contour d'un élément non identifiable s'apparentant à l'arête d'un rocher. Le positionnement du corps en rotation, en contraposto suffit à lui seul à créer ces trois plans de lecture. Le rendu réussi du modelé achève l'impression d'une oeuvre en relief.

Cette étude d'anatomie masculine, très maîtrisée dans l'utilisation virtuose de la plume et par sa composition pourrait autoriser une attribution à Michel-Ange, avec le style duquel il est en adéquation. La manière offre des similitudes par son aspect spontané, intuitif et impulsif. L'oeuvre montre une habitude à concevoir en trois dimensions. L'expression marquée de sentiments et l'accentuation dramatique du mouvement du bras gauche renvoie au style de l'artiste. La rapidité et la sûreté des traits de plume pour suggérer le modelé et l'emploi de hachures curvilinéaires, contres hachures et la graphie

¹⁸⁹ Fig. 1.

d'un grillage sur les éléments de décors sont analogues à sa manière tout comme le caractère sommaire de la représentation de la main gauche¹⁹⁰. L'absence de l'emploi du lavis note une démarche similaire à Michel-Ange qui n'y avait guère recours pour le caractère sculptural de ses figures¹⁹¹. L'aspect esquissé du visage et l'attention énergique de l'artiste monopolisée sur le corps renvoient à ses conceptions anatomiques à la plume¹⁹². Si de nombreux éléments convergent vers l'authenticité de cette feuille, il semble toutefois peu probable que cette feuille soit de la main de Michel-Ange.

Le rendu des muscles et des clairs-obscurs est trop grossier. Les traits de plume sont larges et le traitement ne rend pas compte de la finesse du style de Michel-Ange. L'emploi de hachures réalisées d'un trait continu créant des formes zigzagüées et le recours à l'accumulation de traits curvilignes de courbures très accentuées distinguent cette œuvre de celles de l'artiste. La technique des contre-hachures ne montre pas une maîtrise, une aisance comparable à l'artiste. Ce personnage manque de la grâce et de l'élégance qui émane des figures de Michel-Ange¹⁹³.

Ce dessin révèle une connaissance profonde de son style mais possède ses propres caractéristiques stylistiques et formelles. Eric Pagliano indique qu'il convient de rechercher l'auteur de cette feuille parmi les artistes italiens de la première moitié du XVIIe siècle et penche pour un artiste de l'école de Guido Reni¹⁹⁴. Nos recherches dans cette direction révèlent une similarité de style avec les membres de l'école bolonaise de cette période. Les deux dessins anonymes, semblant être de la même main, que nous offrons en comparaison présentent un emploi de la plume similaire avec un recours aux traits curvilignes pour suggérer le modelé et l'anatomie. Le traitement du poignet droit de la figure de cette feuille est également similaire à celui de cette illustration¹⁹⁵.

Nous rapprochons cependant ce dessin avec l'œuvre d'un artiste bolonais de la fin du XVIe siècle : Bartolomeo Passarotti (1529-1592) dont le style est très proche de cette œuvre par un emploi de la plume relevant de la même veine notamment pour les tracés en zigzags¹⁹⁶. Sa manière de rendre la musculature est très similaire à ce dessin dans le contour bosselé des bras par exemple¹⁹⁷. De plus pendant longtemps les travaux de Passarotti passèrent

¹⁹⁰ Fig. 2 et 3.

¹⁹¹ Fig. 2, 3, 4 et 5.

¹⁹² Fig. 4 et 5.

¹⁹³ Fig. 1 à 5.

¹⁹⁴ Comm. Ecrite.

¹⁹⁵ Fig. 6 et 7.

¹⁹⁶ Fig. 8

¹⁹⁷ Fig. 9, 10 et 11.

pour des dessins authentiques de Michel-Ange. Si cette œuvre n'est pas de lui, elle peut être celle d'un suiveur.

Le style de la feuille de Grenoble semble si personnel que le mystère sur son attribution devrait être rapidement éclairé par les recherches en cours.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. GIAMBOLOGNIA. *L'Enlèvement des Sabines*. Sculpture en marbre. Florence, place de la seigneurie, loggia dei Lanzi.

2. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Etudes pour la statue colossale de David, et étude de bras gauche*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 264 ; L. 185 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 714, Recto.

3. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Homme nu, de face*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Verso.

4. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Mercure-Apollon et étude d'homme portant un fardeau*. Plume encre brune, traces de pierre noire sur papier vergé crème. H. 400 ; L. 220 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 688, Recto.

5. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Homme nu, assis*. Plume encres noire, traces de pierre noire sur papier vergé crème. H. 205 ; L. 113 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 722, Recto.

6. RENI GUIDO, Ecole de, *Saint Jérôme en prières dans le désert*. Plume encre noire et traces de pierre noire sur papier vergé beige. H. 265 ; L. 225 mm. Paris, musée du Louvre, INV 8996, Recto.

7. RENI GUIDO, Ecole de, *Un géant soutenant le monde*. Plume encre noire sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige. H. 215 ; L. 197 mm. Paris, musée du Louvre, INV 9001, Recto.

8. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Etudes de guerriers combattant, d'un corps étendu, d'une figure vue en buste*. Plume encre brune sur papier bleu. H. 278 ; L. 240. Paris, musée du Louvre, INV 7299, Recto.

9. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Résurrection du Christ*. Plume encre brune, lavis gris-brun, pierre noire, stylet sur papier beige. H. 557 ; L. 384. Paris, musée du Louvre, INV 8459, Recto.

10. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Saint Sébastien*. Plume encre brune et pierre noire sur papier beige. H. 437 ; L. 273. Paris, musée du Louvre, INV 8462, Recto.

11. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Trois études de nu masculin*. Plume encre brune sur papier bleu. H. 278 ; L. 240. Paris, musée du Louvre, INV 7299, Recto.

12. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Caïn et l'oeil d'Abel*. Plume encre brune, pierre noire et traces de sanguine sur papier beige. H. 422 ; L. 275. Paris, musée du Louvre, INV 8479, Recto.



1. GIAMBOLOGNIA. *L'Enlèvement des Sabines*. Sculpture en marbre. Florence, place de la seigneurie, loggia dei Lanzi.



2. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Etudes pour la statue colossale de David, et étude de bras gauche.* Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 264 ; L. 185 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 714, Recto.



3. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Homme nu, de face*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Verso.



4. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Mercure-Apollon et étude d'homme portant un fardeau*. Plume encre brune, traces de pierre noire sur papier vergé crème. H. 400 ; L. 220 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 688, Recto.



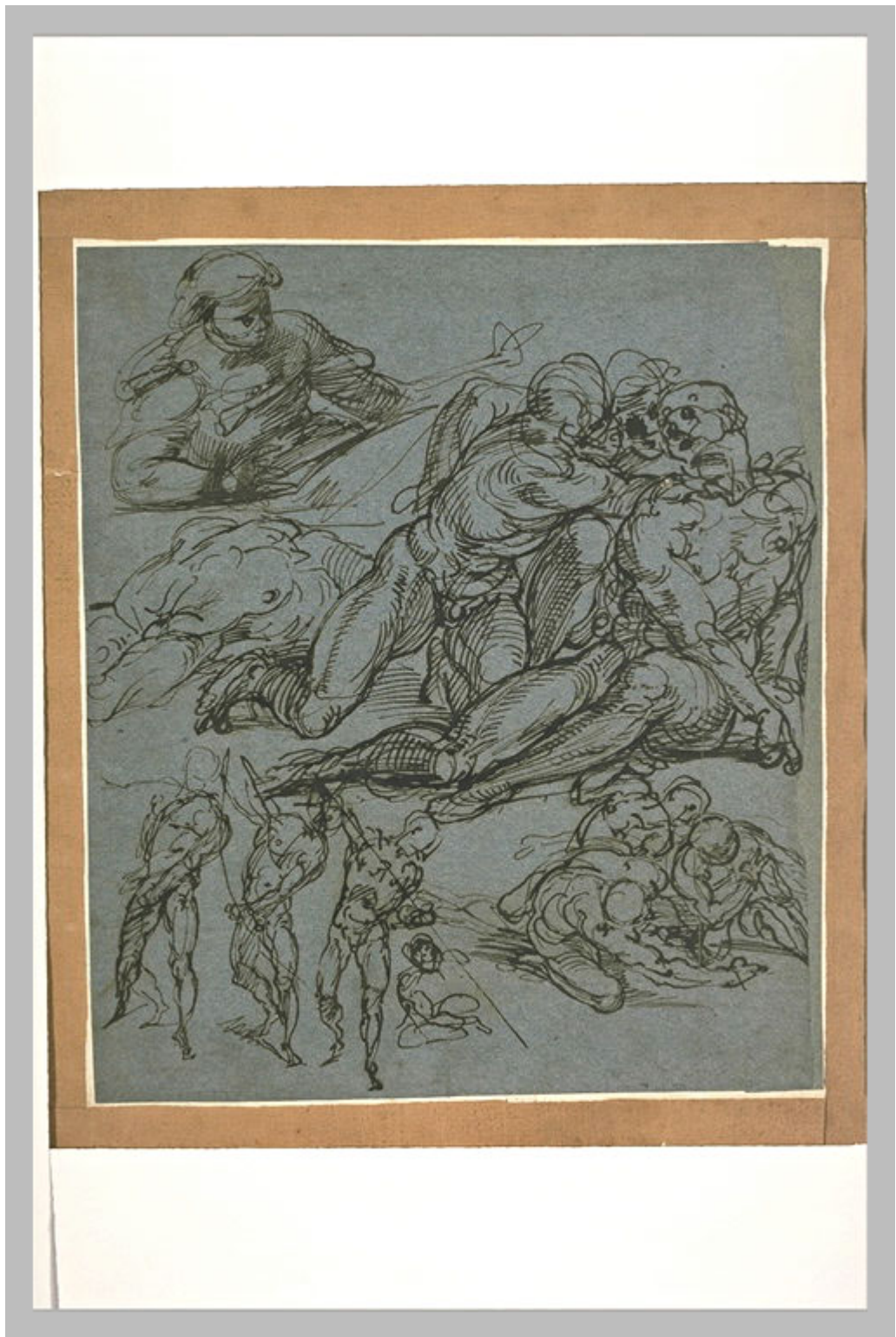
5. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Homme nu, assis*. Plume encre noire, traces de pierre noire sur papier vergé crème. H. 205 ; L. 113 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 722, Recto.



6. RENI GUIDO, Ecole de, *Saint Jérôme en prières dans le désert*. Plume encre noire et traces de pierre noire sur papier vergé beige. H. 265 ; L. 225 mm. Paris, musée du Louvre, INV 8996, Recto.



7. RENI GUIDO, Ecole de, *Un géant soutenant le monde*. Plume encre noire sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige. H. 215 ; L. 197 mm. Paris, musée du Louvre, INV 9001, Recto.



8. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Etudes de guerriers combattant, d'un corps étendu, d'une figure vue en buste.* Plume encre brune sur papier bleu. H. 278 ; L. 240. Paris, musée du Louvre, INV 7299, Recto.



9. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Résurrection du Christ*. Plume encre brune, lavis gris-brun, pierre noire, stylet sur papier beige. H. 557 ; L. 384. Paris, musée du Louvre, INV 8459, Recto.



10. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Saint Sébastien*. Plume encre brune et pierre noire sur papier beige. H. 437 ; L. 273. Paris, musée du Louvre, INV 8462, Recto.



11. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Trois études de nu masculin*. Plume encre brune sur papier bleu. H. 278 ; L. 240. Paris, musée du Louvre, INV 7299, Recto.



12. PASSAROTTI BARTOLOMEO. *Cain et l'oeil d'Abel*. Plume encre brune, pierre noire et traces de sanguine sur papier beige. H. 422 ; L. 275. Paris, musée du Louvre, INV 8479, Recto.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (attr. à)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 57 - Figure d'homme à la plume

Autre titre : *Étude d'anatomie d'homme, croquis d'un enfant marchant*

Plume et encre brune sur esquisse à la pierre noire sur papier vergé beige doublé.

Annotation, en bas, à gauche, à la plume et encre brune : « Michelangelo fc. ».

Marque du musée en B. à. Dr.

H. 297 ; L. 190 mm

Hist.: Coll. Léonce Mesnard, donné au musée en 1873; marque du musée, L. suppl. 1102b.

Cat. : 1874, n° 466 (sous le titre d'*Étude d'homme nu*) ; 1878, n° 466; 1882, 1884, n° 466 ; 1891, n° 569 ; 1911, n° 238 (sous le titre *Torse d'homme, croquis d'un enfant*).

Bibl. : Dessin inédit.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques, inv. MG 602; inv. MG D 264.

Deux personnages sont représentés sur ce dessin : une figure d'homme nue d'échelle importante, occupant l'ensemble de l'espace de la feuille, et une seconde figure, celle d'un enfant en pied, de dimensions plus réduites, occupant la partie inférieure droite du feuillet.

La figure de l'homme prend une pose qui attire l'attention par sa singularité. Appuyée sur sa jambe droite fléchie, elle déporte tout le poids de son corps sur elle, tandis que son torse est penché vers la droite et orienté de trois quarts vers la gauche. Le mouvement du corps est accentué par le bras droit de la figure qui, se déployant vers la gauche, prend appui sur la cuisse. Le bras gauche, orienté dans la même direction et légèrement plié, tient la même orientation, si bien que ces deux membres décrivent des formes concaves presque parallèles. Le cou de la figure est tendu vers l'arrière et supporte une tête tournée, elle aussi, vers la gauche. Le regard est dirigé vers le haut.

Le second personnage, la figure de l'enfant, prend le pas dans la direction opposée au premier, vers sa droite. L'ensemble du corps est en appuie sur sa jambe droite. L'autre jambe, fléchie, est relevée vers l'arrière dans sa partie inférieure. Son buste est déporté vers l'avant, les deux bras tendus dans cette direction à l'imitation de la figure de l'homme. La tête et le visage sont inclinés vers le bas. Le regard est fixé vers le sol ou vers sa main gauche. Le positionnement de son corps pourrait faire penser qu'il est en marche. À l'inverse de la figure de l'homme, celle de l'enfant n'apparaît pas totalement nue mais pourvue d'un linge drapé autour de la taille.

L'examen global de cette feuille d'étude reliant les deux personnages nous amène d'emblée à considérer la figure de l'homme avec une plus grande attention. Par la place qu'elle occupe au sein de la feuille en termes de dimensions et par son caractère plus achevé et soigné. Elle apparaît ainsi plus intéressante pour appuyer notre examen, à défaut de la figure de l'enfant. Ce personnage que l'on pourrait qualifier de secondaire ne dépasse pas le stade de l'esquisse et semble moins permettre une analyse poussée de ses caractéristiques.

Cette figure d'homme s'apparente, de prime abord, à un morceau d'anatomie d'après modèle vivant. Si la nudité du personnage choisie par l'artiste pourrait en faire preuve, c'est surtout l'intérêt accordé à la représentation volumétrique du corps et le jeu d'ombre et de lumière qui le confirme. L'examen du dessin rend compte des choix et des intérêts de l'artiste dans la réalisation de la figure. Certaines parties du corps ont retenues son attention alors que d'autres sont à peine esquissées, voire non représentées tels le bas du torse et la jambe gauche du personnage. De même, l'avant bras gauche, les mains, le crâne

et le pied de la figure restent inachevés et contrastent avec le traitement extrêmement détaillé du cou, des épaules, du bras droit et du genou.

C'est justement le soin accordé à l'anatomie masculine qui requiert toute l'attention dans l'observation de cette figure. La musculature rend compte d'une volonté d'exactitude de la part de l'artiste dans l'observation et le rendu des détails. Chaque muscle, tendon et articulation sont modelés avec précision. Mais ce qui frappe surtout dans cette représentation du corps, c'est cette tendance de l'artiste à pousser chacune des parties traitées à l'extrême, donnant l'impression d'une exagération. Chaque saillie, creux, renflement du corps ont été rendus. Si bien que la vision de cette figure d'homme nous renvoie au modèle physique de l'athlète à la musculature en tension. L'artiste a choisi consciencieusement le positionnement de cette figure en mouvement traduisant l'effort, afin de solliciter et valoriser au maximum tous les muscles du corps. L'échelle importante du personnage semble avoir été préférée peut-être pour lui conférer plus de monumentalité et de matérialité. En effet, la figure est plus grande que le support dont elle émerge. Certaines parties du corps sont tronquées tels le crâne, la main gauche et le pied, et semblent alors exister au-delà des frontières du papier. Ceci donne l'impression qu'il est « prisonnier » de la surface de la feuille. Si chaque mise en évidence de l'anatomie attire notre œil, le cou en tension résume presque à lui seul la démarche appliquée et minutieuse de l'artiste. Les muscles, les tendons, la pomme d'Adam, les clavicules et une veine gonflée sont minutieusement observés et dessinés.

L'observation du visage semble témoigner l'intérêt de l'artiste de rendre une intensité psychologique en adéquation avec les mouvements en tension du corps. Son traitement rend compte des *affetti* de l'homme. Ses sourcils froncés, l'intensité du regard et la bouche entrouverte renvoient d'une part, à l'effort produit par le corps et donnent d'autre part, l'impression d'un sentiment d'inquiétude mêlé de perplexité face à quelque chose ou quelqu'un qui échappe à notre vision.

Cette figure d'homme est exécutée à la plume et encre brune sur une esquisse préparatoire à la pierre noire. L'encre brune et surtout l'emploi de la plume - instrument de précision - rendent le contour net. Le modelé volumétrique et la lumière du nu fortement éclairé sont rendus par la graphie d'un laborieux grillage - technique des hachures et contres hachures, serrées et croisées - faisant jaillir le personnage de la feuille et soulignant les parties de l'anatomie privilégiées par l'artiste. Il s'agit là d'une méthode « sculpturale » liée à la facture spécifique du dessin à la plume où le travail du modelé,

suggéré par une succession de touches rapides, s'apparente aux coups de ciseaux dans le marbre. L'artiste appose et dirige ici sa plume de l'extérieur vers l'intérieur. Il semble dessiner à la manière d'un sculpteur qui enveloppe et recherche le volume et l'espace.

Le choix de la technique et du matériau, celui de représenter certaines parties du corps et d'en exclure d'autres, le penchant pour un traitement précis accompagné d'une tendance à l'exagération indique qu'il s'agit pour l'artiste d'un exercice de la main, au-delà de l'intention de réaliser cette figure d'homme à d'autres fins. Le recours au dessin est ici essentiellement utilitaire. C'est une étude d'anatomie mais aussi celle d'une attitude, d'une position corporelle.

L'examen du second personnage révèle certes, un point commun avec le précédent : le recours à la plume, mais surtout des différences. Il s'agit là d'un enfant. Les formes du corps, inhérentes à l'âge du sujet représenté, sont plus potelées et rondes. L'aspect et la finesse des traits du visage rendus par quelques touches succinctes traduisent la candeur. Contrairement à la figure de l'homme, la chevelure est ici représentée et évoquée par quelques traits de plume ondoyants suggérant la forme du crâne. L'inclinaison de la tête et du regard fixé vers le bas nous amène à chercher ce qu'il semble observer avec attention. En examinant de très près vers sa main gauche, nous avons l'impression qu'il tient et observe une feuille de papier très faiblement esquissée à la pierre noire. Il n'est pas totalement nu mais pourvu d'un linge drapé autour de la taille et du postérieur, et noué à l'avant. Cette figure d'enfant ne révèle pas une démarche d'exécution similaire à la figure d'homme puisqu'il s'agit ici d'un croquis réalisé rapidement, à main levée, sans recherche de détails de l'anatomie. Il s'agit plus ici pour l'artiste de suggérer une attitude. Le trait de contour est énergique, rapide et spontané. Il n'est pas linéaire mais offre des ruptures dans le tracé. Contrairement à la précédente, cette figure semble avoir été réalisée d'un seul jet. La rapidité d'exécution est notamment manifeste dans l'observation des extrémités du corps tels la chevelure, les mains et les pieds. L'artiste ne s'est pas appliqué ici à rendre les volumes du corps au moyen des clairs-obscurs, mais simplement par le tracé du contour. Seul le bras droit révèle une ombre réalisée à l'aide de simples traits parallèles.

Ces éléments de divergences entre l'anatomie d'homme et cette figure d'enfant nous amènent à nous demander si ces deux dessins seraient issus de la même main. Il semble plutôt question d'une dissemblance de style liée à deux intentions distinctes. Le premier,

nous l'avons dit, s'apparente à une étude poussée alors que le second semble l'expression d'une figure plus spontanée et moins travaillée.

Cette feuille inédite, donnée au musée par Léonce Mesnard en 1873, est attribuée à Michel-Ange Buonarroti depuis son entrée dans le fonds. L'inscription à la plume et à l'encre brune présente en bas, à gauche, sur le feuillet : « Michelangelo fc. », « fait par Michel-Ange », ne doit pas être prise comme une indication prouvant l'autographie de l'œuvre. Il peut s'agir d'une inscription apposée sur la feuille à posteriori, comme la trace d'une attribution annotée par un marchand, un collectionneur ou un conservateur, ou encore dans le cas d'une copie, comme la marque d'une falsification opérée par son auteur. Il pourrait également s'agir d'une indication, quoique confuse, d'un copiste voulant indiquer la provenance de son modèle. Nous pouvons dire que la qualité de cette feuille n'apparaît pas suffisante pour être de Michel-Ange. En effet, les points de divergences se révèlent plus fort face aux analogies. L'intérêt pour la représentation du nu viril, l'anatomie, la musculature puissante et le mouvement renvoient à l'artiste florentin pour qui le corps apparaît comme le thème essentiel de toute son œuvre (dessin, peinture, sculpture et même architecture). De même, l'exécution soignée et précise de la musculature alors que les extrémités sont à peines esquissées, s'apparente à Michel-Ange et à sa démarche de création en sculpture pour lesquelles il exécutait en premier lieu les parties du corps qu'il visualisait plus précisément (démarche qu'il a souvent appliquée dans ses dessins)¹⁹⁸. L'intérêt de l'artiste retranscrit ici pour le relief sculptural des images et la représentation en trois dimensions s'apparente à Michel-Ange. L'intensité psychologique du visage de l'homme peut également être rapprochée de la *terribilità* souvent remarquée dans ses figures¹⁹⁹. La physionomie du visage est également similaire à certains visages traités par l'artiste. De même, la technique des hachures et contre hachures à la plume est analogue à celle de Michel-Ange qui avait reçu les leçons des frères Ghirlandaio lors de son entrée en avril 1488 dans leur atelier florentin. L'artiste de la feuille procède comme Michel-Ange en apposant ses traits de l'extérieur vers l'intérieur définissant en premier lieu le contour²⁰⁰.

La figure de l'enfant présente, elle aussi, les caractéristiques michelangelesques d'un trait sûr, ferme et vigoureux, offrant des ruptures dans le tracé. De même, les mains et les

¹⁹⁸ Fig. 1.

¹⁹⁹ Fig. 2.

²⁰⁰ Fig. 3.

pieds sont inachevés de manière semblable au style du maître et rendent compte de distorsions du corps similaires, notamment pour le mollet de sa jambe gauche²⁰¹.

Les points de divergences sont à noter. Si l'artiste a tenté de traduire le corps humain dans sa puissance : la musculature, le mouvement et le visage au moyen de l'effort, le rendu final n'apparaît pas suffisamment convaincant pour être de Michel-Ange. En effet, l'ensemble ne donne pas tout à fait l'impression d'un corps en trois dimensions émergeant de la feuille mais renvoie plutôt l'image d'un corps plat manquant de vitalité intérieure. Les volumes anatomiques qui ont pourtant retenus toute l'attention de l'artiste ne rendent pas l'effet de masse corporelle que l'on observe dans les anatomies d'homme de Michel-Ange²⁰². L'exagération dans le rendu de la musculature ne renvoie pas à l'artiste²⁰³. De plus, contrairement à Michel-Ange où le contour des figures rend compte de modifications et par là même, de son esprit créatif, celui de notre figure d'homme ne témoigne ni d'un tâtonnement ni d'une intuitivité conceptrice²⁰⁴. Le trait de contour n'apparaît pas assez sûr, énergique et pourrait trahir un manque de confiance dans la main de l'artiste. Nous pourrions comparer cet effet rendu du tracé à celui que donnerait une contre épreuve ou une copie réalisée à partir d'un calque. À l'inverse de Michel-Ange où les corps se libèrent sans mal de leur enveloppe, la figure semble ici figée dans son contour, le trait apparaissant d'autant plus nettement qu'il est fin et aux limites dures²⁰⁵. Le tracé de la musculature s'apparente davantage à une sorte de remplissage.

D'autre part, l'ensemble de la physionomie et notamment le mouvement du corps manque de force plastique en comparaison à Michel-Ange et sa conception sculpturale appliquée au dessin²⁰⁶. L'appui sur la jambe droite de la figure d'homme donne l'impression d'être dénué de solidité. Ceci est peut-être dû au caractère esquissé du pied qui ne semble pas s'écraser sur le sol, ou au rendu quasi inexistant des muscles et tendons du mollet et de la cuisse. De même, cette dernière semble trop raccourcie dans sa partie inférieure en ne se rattachant pas au tronc, puisqu' inexistant mais au bras, donnant l'impression d'une mauvaise proportion du corps. De manière analogue, le bras droit de la figure déploie sa musculature mais manque de poids en ne s'appuyant pas solidement sur la cuisse comme la position et le déportement du poids du corps vers cette jambe l'exigerait. Le point de tension au contact de ces deux membres ne semble pas rendre l'effet souhaité. Les

²⁰¹ Fig. 4 (voir la figure de l'enfant inversée) et Fig. 5 (voir la figure à la plume, à gauche).

²⁰² Fig. 1, 3 et 6.

²⁰³ Fig. 6.

²⁰⁴ Fig. 7.

²⁰⁵ Fig. 3 et 6.

²⁰⁶ Fig. 3 et 6.

raccourcis réalisés par l'artiste rendent compte d'une maîtrise inférieure face à ceux exécutés par Michel-Ange²⁰⁷. Le raccourci du poignet droit ne semble pas suffisant (pas assez incliné vers l'intérieur) par rapport au mouvement du bras et semble trop fébrile. De même les raccourcis, au niveau de l'avant bras gauche et du poignet à peine esquissés, semblent inexacts. Le cou apparaît, quant à lui, trop tendu et le raccourci trahit une fois encore un manque de maîtrise dans l'exécution. Il paraît un peu mince par rapport au bras droit et au genou. Le tracé de la nuque semble également un peu court et trop incurvé.

Pour revenir à la figure de l'enfant, malgré des similitudes de style, l'apparence générale ne semble pas renvoyer à Michel-Ange. La consistance corporelle n'apparaît pas suffisante et le rendu du mouvement de la figure donne l'impression d'être figé dans le temps. De plus, le traitement des cheveux ne s'apparente pas à ceux de ses personnages adultes et plus jeunes²⁰⁸.

Cependant, si l'analyse stylistique de ces deux figures permet d'écarter presque assurément l'attribution de cette feuille à Michel-Ange, nous pouvons proposer un rapprochement entre la figure de l'homme et un personnage de son œuvre. Il s'agit de l'un des protagonistes de l'épisode du *Serpent d'Airain* peint à fresque sur la voûte de la Chapelle Sixtine au Vatican entre 1511 et 1512²⁰⁹. Ce dernier occupe l'écoinçon nord, en haut du mur de l'autel. Dans la fresque, la scène est un amasement confus de personnages qui, par leur agencement, annoncent la division de l'humanité entre élus et damnés. Les fidèles lèvent les yeux sur le symbole du salut, le serpent d'airain, tandis que les personnages se tordant dans les affres de l'agonie lui tournent le dos. L'homme représenté dans cette étude pourrait renvoyer à la figure masculine appartenant au groupe de personnages de la partie gauche de la scène, dont les mains se tendent vers le reptile et cherchent son regard pour guérir et pour vivre. Cet homme, pourvu d'une étoffe orange vif, tient contre lui, entre ses jambes, une femme que son bras droit enlace ; sa main droite presse son sein alors que dans son autre main il soutient le bras de la femme mordue par les serpents.

Considérées dans leur ensemble, la position de la figure d'homme ainsi que sa physionomie sont très proches de celles du personnage de la fresque. De plus, l'espace laissé en réserve lors de la réalisation de la figure masculine renvoie à l'espace imparti au personnage féminin présent sur l'écoinçon.

²⁰⁷ Fig. 8 et 9.

²⁰⁸ Fig. 4.

²⁰⁹ Fig. 10 (L'épisode du Serpent d'Airain apparaît à droite de l'image).

Toutefois, nous pouvons remarquer des divergences entre cette figure d'homme et le personnage de la fresque. Le positionnement du bras droit semble plus arqué sur le dessin alors que plus coulant vers le bas dans la fresque. Le raccourci de la main droite est quant à lui plus prononcé sur cette dernière. De même pour la jambe d'appui qui semble plus anguleuse et pliée sur l'écoinçon. L'appui du bras droit sur la cuisse apparaît également plus proche du genou que sur le feuillet.

Nous pouvons alors avancer l'idée que la figure d'homme du dessin soit une copie réalisée par l'artiste, soit directement d'après la fresque de Michel-Ange, soit d'après une copie intermédiaire d'après la fresque, soit d'après une gravure de l'épisode. La copie d'après l'observation directe de la fresque pourrait expliquer les divergences de positionnement. En effet, selon l'emplacement choisi par l'artiste copiste dans la chapelle, la vision des personnages apparaît différente. Ainsi, il a pu représenter cette figure de la manière dont son œil l'a perçue.

De manière générale, l'observation de la figure d'homme comparée à la fresque rend compte des intérêts du copiste pour Michel-Ange. Le choix de représenter le personnage masculin et non la figure féminine est significatif. De même que son choix de le représenter nu. Ce qui intéresse l'artiste dans cette figure c'est la tension musculaire, la force, l'effort du corps qui soutient le poids de la femme. De même, nous pouvons penser qu'il s'est peut-être intéressé à ce personnage pour les aspects maniéristes - déformation, torsion du corps et recherche du mouvement - dont Michel-Ange a emprunt cet écoinçon²¹⁰.

Il pourrait donc s'agir ici d'une volonté pour le copiste de s'entraîner et de réussir dans ces domaines pour lesquels Michel-Ange est un modèle reconnu. Ce dessin pourrait être une réflexion de la part de l'artiste sur le savoir-faire du maître. Nous pourrions alors penser que son auteur est un artiste de la période dite « maniériste », période durant laquelle les artistes puisent, notamment chez Michel-Ange et Raphaël, des formules pour définir leur vocabulaire spécifique. Il est à noter que de nombreuses copies de la fresque et notamment de l'épisode du *Serpent d'Airain* furent réalisées, témoignant ainsi de l'impact artistique de cette œuvre sur les artistes de sa génération comme sur celles des générations suivantes²¹¹.

²¹⁰ En effet, dans cette dernière phase des travaux, l'échelle et la complexité des personnages (intensité psychologique et mouvements non tempérés) se sont accrues au point que l'espace est à peine assez grand pour contenir tout ce que l'artiste s'est efforcé d'y faire entrer. De plus l'écoinçon permettait des raccourcis et des audaces de composition qui ont fortement intéressé Michel-Ange.

²¹¹ *Le Serpent d'airain*, Paris, musée du Louvre, INV. 822, Recto ; *Figures du Serpent d'airain, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*, Paris, musée du Louvre, INV. 769, Recto ; *Groupe de figures à demi nues*,

Concernant la figure de l'enfant, nous pouvons évoquer une similitude avec un enfant de la scène du *Déluge universel*, occupant la partie centrale de la voûte de la Chapelle Sixtine²¹². Dans la partie gauche de cette scène, nous observons un enfant agrippant la jambe de sa mère. La position et la chevelure du bambin, bien que non identiques, font penser à celui du feuillet.

Si la figure de l'homme a été privilégiée dès le départ pour établir notre examen, celle de l'enfant s'impose désormais si nous voulons tenter d'apporter des hypothèses sur la parenté d'un artiste avec cette feuille. En effet, si la figure de l'homme est à priori une étude d'après Michel-Ange, celle de l'enfant, par son traitement plus spontané, doit offrir davantage de caractéristiques stylistiques propres à l'artiste pouvant ainsi permettre des rapprochements.

Émettre des hypothèses de rapprochement entre cette feuille et un artiste n'apparaît pas tâche facile. Les oeuvres de Michel-Ange furent en effet beaucoup étudiées, copiées, interrogées par les jeunes artistes²¹³. Si bien que sa leçon semble partout présente dans les oeuvres de ses contemporains et des générations suivantes. De plus, Pavel Preiss souligne l'idée qu'il est bien plus difficile de reconnaître les autres copistes et imitateurs de l'artiste²¹⁴.

Après de nombreuses recherches et lectures nous pouvons émettre, en guise d'hypothèses, certains rapprochements.

Nous pouvons semble-t-il rapprocher cette feuille avec le style des dessins réalisés d'après les fresques de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine par l'atelier du graveur mantoue Adamo Scultori (vers 1530-1585)²¹⁵. L'exagération dans le traitement des muscles est similaire à celle de notre figure d'homme notamment pour l'avant bras et le genou²¹⁶. De même, cette tendance à l'exagération de la musculature renvoie également à l'artiste bolonais Biagio

tournées vers la droite, Paris, musée du Louvre, INV. 798, Recto ; Atelier d'Adamo Scultori, *Fragment du Serpent d'Airain*, Paris, musée du Louvre, RF 6917, 12 ; Atelier d'Adamo Scultori, Paris, musée du Louvre, *Fragment du Serpent d'Airain*, RF 6917, 25. (Liste non exhaustive).

²¹² Fig. 11.

²¹³ La réinterprétation qu'ils firent de son oeuvre conduisit à l'épanouissement d'un nouveau style, dénommé « maniérisme » dont on peut situer l'éclosion à Florence dans les années 1520-1530.

²¹⁴ P. Preiss, *Michel-Ange : fusain, pierre noire, sanguine, plume*, trad par R. Semradova, Paris, éd. Cercle d'Art, 1976, p. 29.

²¹⁵ Il s'agit là d'une rare première édition de la suite complète des dessins sur les fresques de Michel-Ange pour la Chapelle Sixtine. C'est un record graphique de la globalité de ce plafond. Il comprend également la seule iconographie du prophète Jonas puisque Michel-Ange l'avait détruit en 1535 en vue de faire de la place pour le *Jugement Dernier*. Ces dessins furent réalisés non pas directement d'après les fresques mais d'après une ou plusieurs séries de dessins (eux-mêmes exécutés principalement d'après des gravures). Cette série a été un moyen important pour la diffusion de dessins qui a révolutionné la peinture de la Renaissance.

²¹⁶ Fig. 12 et 13.

Pupini (documenté en 1505-1575) actif à Rome entre 1511 et 1519 (ou plus tard : avant 1524 ?). Il a lui aussi réalisé des copies d'après la Chapelle Sixtine qui offrent des similitudes de style avec la figure d'homme²¹⁷. Nous observons dans ses copies qu'il reprend des figures choisies comme dans le cas de notre dessin²¹⁸. De plus, Paul Joannides indique que Biagio Pupini ait pu avoir accès à des dessins de Michel-Ange²¹⁹.

Cependant, les convergences stylistiques entre la feuille du musée et ces deux artistes n'apparaissent pas suffisamment convaincantes. L'artiste présentant de nombreuses similarités de style avec les deux personnages du feuillet est le vénitien Battista Franco (vers 1510- 1561) actif à Rome entre 1530-36 et 1542 et à Florence en 1539. Giorgio Vasari indique qu'il : « décida d'étudier et d'imiter les dessins, les peintures et les sculptures de Michel-Ange. Aussi se mit-il à les rechercher jusqu'à qu'aucune esquisse, maquette ou autre chose de sa main ne subsista sans qu'il la dessina²²⁰ ».

La figure de l'homme semble offrir des convergences avec les figures masculines de l'artiste notamment dans l'effet de masse corporel rendu²²¹. De plus, les formes du genou, du mollet et de la cheville sont similaires à celles traitées par l'artiste²²². Il en va de même pour le coude, la musculature de l'avant bras et le poignet²²³. Le tracé de contour des figures semble lui aussi se rapprocher de Franco²²⁴. L'observation du tracé de la figure et celui des œuvres de l'artiste vénitien, qu'ils soient exécutés à la plume, à la sanguine ou à la pierre noire, donne l'impression d'être issu de la même main. L'aspect « délimité » de l'enveloppe que nous évoquions pourrait alors être dû, au-delà de la copie, à sa formation de graveur à l'eau –forte qui dessine avec une pointe sur un vernis.

La figure de l'enfant laisse apparaître, elle aussi, des convergences stylistiques. Nous retrouvons dans les œuvres de Battista Franco une similarité dans le trait sûr et rapide offrant des ruptures. Les traits de visage, notamment la forme des yeux, le trait indiquant le sourcil et la bouche se rapprochent de ceux de ses dessins²²⁵. De même pour les oreilles, le traitement des cheveux et la forme des mains²²⁶. Nous retrouvons également une analogie

²¹⁷ Fig. 14 et 15.

²¹⁸ Fig. 15.

²¹⁹ Paul Joannides, *Michel-Ange. Elèves et copistes. Dessins italiens du musée du Louvre*, Voll. VI, Paris, éd. RMN, 2003, p. 217-218.

²²⁰ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. française sous la dir. d'André Chastel, Voll. IX, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, p. 176.

²²¹ Fig. 16 (Voir plus précisément le personnage de gauche) et Fig. 17.

²²² Fig. 17.

²²³ Fig. 17,18 et 19.

²²⁴ Fig. 16, 17, 18 et 19.

²²⁵ Fig. 20, 21, 22, 23 et 24.

²²⁶ Fig. 20, 21 et 24.

dans la manière de représenter le coude d'un simple trait²²⁷. L'observation de ses dessins rend compte de distorsions du corps similaires à cette figure d'enfant (le mollet gauche et les pieds)²²⁸. Le tracé du drapé autour de sa taille à l'aide de quelques traits et notamment le morceau de tissus retombant vers l'avant s'apparente également à ses drapés²²⁹. De manière générale, la vue d'ensemble de son style à travers notre sélection d'illustrations comparatives rend compte d'un certain nombre de convergences. L'allure générale de ses figures que ce soit dans ses esquisses ou dans ses dessins plus achevés pourrait nous faire penser que Battista Franco est l'auteur de cette feuille. De plus son appartenance à l'école vénitienne (école de la couleur) ainsi qu'au courant maniériste pourrait confirmer l'idée qu'il ait voulu s'exercer au moyen de ce dessin, au style du grand représentant de l'école de la ligne, de surcroît « initiateur » du nouveau style.

²²⁷ Fig. 20, 21 et 24.

²²⁸ Fig. 20 (voir la femme de gauche pour les pieds) et Fig. 22.

²²⁹ Fig. 23 et 24.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude de nu masculin*. Pierre noire et stylet sur papier blanc. H. 403 ; L. 260 mm. Haarlem, Teylers Museum, A 19.
2. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude rapide pour la Vierge debout au pied de la croix*. Pierre noire sur papier vergé beige. H. 230 ; L. 100 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 720, Verso.
3. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Homme nu, de face*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Verso.
4. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Études de jambes, de figures d'hommes et citation de Pétrarque*. Plume encre brune sur papier vergé crème. H. 400 ; L. 220 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 688, Verso.
5. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Divers croquis dont deux études de torses nus*. Pierre noire, plume encre brune sur papier vergé crème. H. 334 ; L. 174 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 718, Verso.
6. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Deux hommes nus en portant un troisième, debout*. Pierre noire et estompe sur de nombreuses incisions au stylet sur papier vergé crème. H. 334 ; L. 174 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 718, Recto.
7. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Études pour la statue colossale de David, et étude de bras gauche*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 264 ; L. 185 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 714, Recto.
8. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Homme nu, étude de bras et autres figures*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Recto.
9. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude pour la figure d'Aman*. Sanguine sur papier vergé beige. H. 253 ; L. 119 mm. Haarlem, Teylers Museum, A 16.
10. BUONARROTI MICHEL- ANGE, *La voûte de la chapelle Sixtine*, Détail. Cité du Vatican.
11. BUONARROTI MICHEL- ANGE, *La voûte de la chapelle Sixtine*. Détail, *Le Déluge universel*, Cité du Vatican.
12. SCULTORI ADAMO, *Fragment du Serpent d'Airain*. Plume encre brune, pinceau et lavis brun-gris avec rehauts de blanc, sur traces de pierre noire, sur papier lavé brun. H. 279 ; L. 203 mm. Paris, musée du Louvre, RF 6917 fol. 26.
13. SCULTORI ADAMO, *Jonas*. Plume encre brune, pinceau et lavis brun-gris avec rehauts de blanc, sur traces de pierre noire, sur papier lavé brun. H. 417 ; L. 275 mm. Paris, musée du Louvre, RF 6917 fol. 16.

14. PUPINI BIAGGIO, *Copie d'après la partie gauche du Déluge universel*. Plume encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier lavé jaune. H. 212 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 748, Recto.
15. PUPINI BIAGGIO, *Copie d'après Le Sacrifice de Noé et un Ignudo*. Plume encre brune sur papier partiellement lavé jaune. H. 212 ; L.168 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 748, Verso.
16. FRANCO BATTISTA, *La Vocation de saint Pierre*. Sanguine sur papier vergé beige. H. 295 ; L. 432 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4926, Recto.
17. FRANCO BATTISTA, *Un guerrier terrassant un homme, et s'apprêtant à le tuer*. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé crème. H.179 ; L.155 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4969, Recto.
18. FRANCO BATTISTA, *Homme demi nu, à moitié allongé, se relevant*. Plume encre brune et sanguine sur papier vergé beige. H.161 ; L. 238 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4977, Recto.
19. FRANCO BATTISTA, *Déploration du Christ mort*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 213 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4931, Recto.
20. FRANCO BATTISTA, *Copie d'après un bas-relief antique*. Plume encre brune et incision au stylet. H. 140 ; L. 268 mm. Harvard, Fogg Art Museum, 1932.352.
21. FRANCO BATTISTA, *La prédication de saint Jean-Baptiste*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 276 ; L. 300 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4925, Recto.
22. FRANCO BATTISTA, *Vierge à l'Enfant avec Saint Jean-Baptiste enfant et une sainte*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 256 ; L. 159 mm. Chicago, Art Institute, 1993.248.1793R.
23. FRANCO BATTISTA, *D'après l'antique : Grec et Amazone*. Plume encre brune sur papier lavé marron-jaune. H. 173 ; L. 143 mm. Chicago, Art Institute, 1922.721.
24. FRANCO BATTISTA, *Anges sur des nuages, et études de deux autres figures*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 425 ; L. 272 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4935, Recto.



1



2

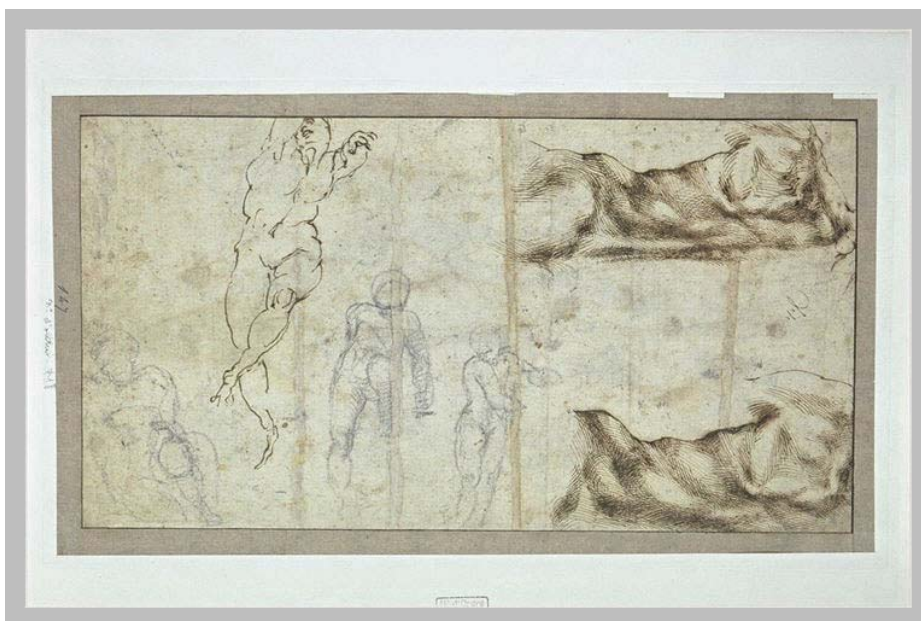
1. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude de nu masculin*. Pierre noire et stylet sur papier blanc. H. 403 ; L. 260 mm. Haarlem, Teylers Museum, A 19.
2. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude rapide pour la Vierge debout au pied de la croix*. Pierre noire sur papier vergé beige. H. 230 ; L. 100 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 720, Verso.



3



4



5

3. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Homme nu, de face*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Verso.

4. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Études de jambes, de figures d'hommes et citation de Pétrarque*. Plume encre brune sur papier vergé crème. H. 400 ; L. 220 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 688, Verso.

5. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Divers croquis dont deux études de torses nus*. Pierre noire, plume encre brune sur papier vergé crème. H. 334 ; L. 174 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 718, Verso.



6



7

6. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Deux hommes nus en portant un troisième, debout.* Pierre noire et estompe sur de nombreuses incisions au stylet sur papier vergé crème. H. 334 ; L.174 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 718, Recto.

7. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Etudes pour la statue colossale de David, et étude de bras gauche.* Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 264 ; L. 185 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 714, Recto.



8



9

8. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Homme nu, étude de bras et autres figures*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 335 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, RF 1068, Recto.

9. BUONARROTI MICHEL- ANGE. *Étude pour la figure d'Aman*. Sanguine sur papier vergé beige. H. 253 ; L.119 mm. Haarlem, Teylers Museum, A 16.



10



11

10. BUONARROTI MICHEL- ANGE, *La voûte de la chapelle Sixtine*, Détail. Cité du Vatican.

11. BUONARROTI MICHEL- ANGE, *La voûte de la chapelle Sixtine*. Détail, *Le Déluge universel*, Cité du Vatican.



12.

12. SCULTORI ADAMO, *Fragment du Serpent d'Airain*. Plume encre brune, pinceau et lavis brun-gris avec rehauts de blanc, sur traces de pierre noire, sur papier lavé brun. H. 279 ; L. 203 mm. Paris, musée du Louvre, RF 6917 fol. 26.



13.

13. SCULTORI ADAMO, *Jonas*. Plume encre brune, pinceau et lavis brun-gris avec rehauts de blanc, sur traces de pierre noire, sur papier lavé brun. H. 417 ; L. 275 mm. Paris, musée du Louvre, RF 6917 fol. 16.



14.



15.

14. PUPINI BIAGGIO, *Copie d'après la partie gauche du Déluge universel*. Plume encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier lavé jaune. H. 212 ; L. 168 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 748, Recto.

15. PUPINI BIAGGIO, *Copie d'après Le Sacrifice de Noé et un Ignudo*. Plume encre brune sur papier partiellement lavé jaune. H. 212 ; L. 68 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 748, Verso.



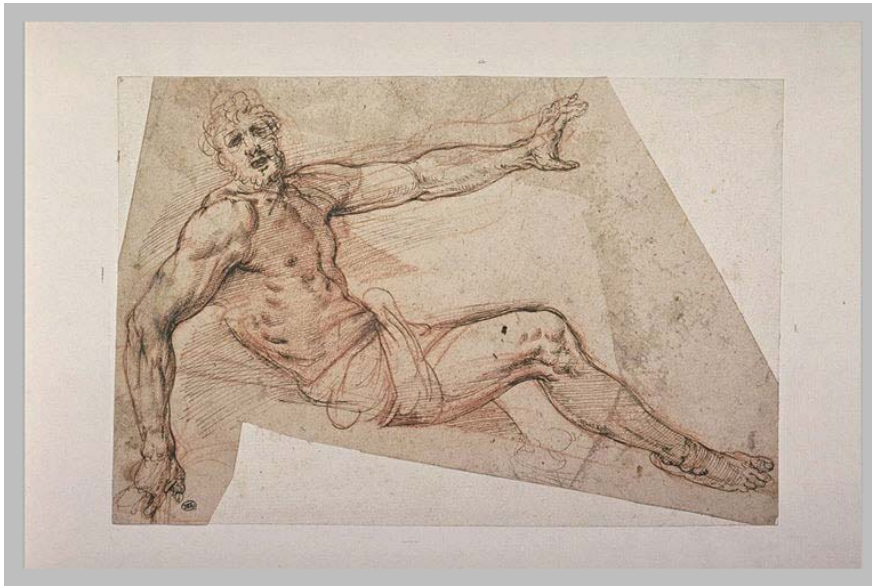
16



17

16. FRANCO BATTISTA, *La Vocation de saint Pierre*. Sanguine sur papier vergé beige. H. 295 ; L. 432 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4926, Recto.

17. FRANCO BATTISTA, *Un guerrier terrassant un homme, et s'apprêtant à le tuer*. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé crème. H. 179 ; L. 155 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4969, Recto.



18



19

18. FRANCO BATTISTA, *Homme demi nu, à moitié allongé, se relevant*. Plume encre brune et sanguine sur papier vergé beige. H. 161 ; L. 238 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4977, Recto.

19. FRANCO BATTISTA, *Déploration du Christ mort*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 213 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4931, Recto.



20



21

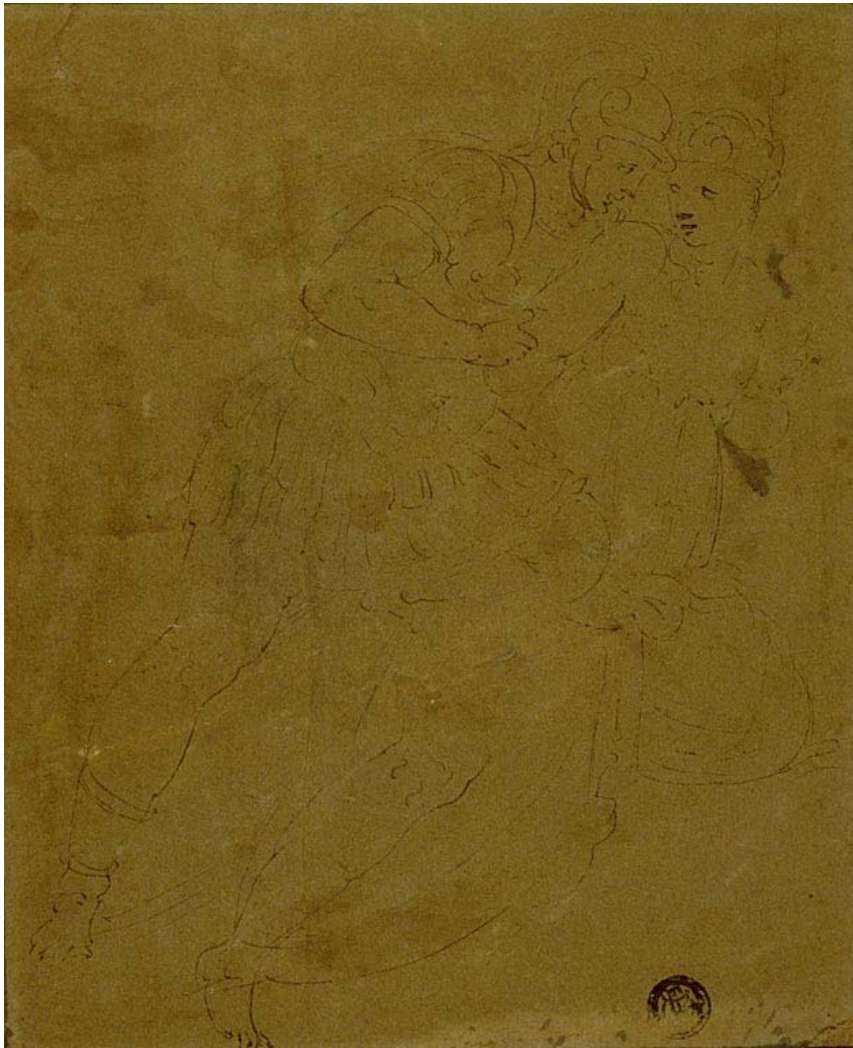
20. FRANCO BATTISTA, *Copie d'après un bas-relief antique*. Plume encre brune et incision au stylet. H. 140 ; L. 268 mm. Harvard, Fogg Art Museum, 1932.352.

21. FRANCO BATTISTA, *La prédication de saint Jean-Baptiste*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 276 ; L. 300 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4925, Recto.



22

22. FRANCO BATTISTA, *Vierge à l'Enfant avec Saint Jean-Baptiste enfant et une sainte*. Plume encre brune sur papier vergé beige. H. 256 ; L. 159 mm. Chicago, Art Institute, 1993.248.1793R.



23

23. FRANCO BATTISTA, *D'après l'antique : Grec et Amazone*. Plume encre brune sur papier lavé marron-jaune. H. 173 ; L. 143 mm. Chicago, Art Institute, 1922.721.



24

24. FRANCO BATTISTA, *Anges sur des nuages, et études de deux autres figures*. Plume encre brune et lavis brun sur papier vergé crème. H. 425 ; L. 272 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 4935, Recto.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (école de.)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 58 - Femme sur les nuages

Plume encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche et traces de pierre noire sur papier vergé beige préparé.

H. 214 ; L. 152

Marque du musée en B. Dr.

Hist. : Coll. Léonce Mesnard, lot n° 3551, n° 35; légué au musée le 22 avril 1902; marque du musée, L. suppl. 1102b.

Bibl. : Dessin inédit.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques, inv. MG 1346 ; MG D 2011.

Cette œuvre de format rectangulaire est une étude de personnage. Elle est composée d'une figure féminine seule occupant l'ensemble de l'espace du feuillet. La figure est représentée en pieds. Entièrement tournée vers la droite, elle offre un visage de profil tandis que son buste et ses jambes apparaissent en légers trois quarts. Son bras gauche est tendu à l'horizontal, sa main tenant une sorte de livre ou de tablette inclinée. Son bras droit est replié, le coude en arrière par rapport au buste déporté vers l'avant. Sa main, paume vers le haut, semble désigner l'objet de la main gauche par son index dirigé dans sa direction. En position assise sur des sortes de nuages, ses jambes sont croisées dans leur partie inférieure, la jambe gauche par-dessus celle de droite. Cette figure est représentée sur un fond sans décor hormis les nuages sur lesquels elle prend place.

Ce dessin de caractère abouti semble désigner une étude préparatoire à un tableau ou une fresque. Il s'agit d'une étude relativement poussée et précise dont l'attitude et la place dans la composition sont déjà déterminées. Seule l'absence de mise au carreau infirme cette idée. Les parties de cet ensemble ont été menées à leur terme avec un souci du détail variable entre les parties du corps dévoilées et les vêtements qui les enveloppent. L'allure générale du personnage, sa situation dans les airs et l'objet qu'elle tient donne l'impression d'être en présence d'une allégorie.

La figure présente un visage décharné aux traits durs. Le regard est fixé vers un point à l'horizon. Les sourcils semblent froncés donnant l'impression d'un regard concentré, pensif voire grave. Le nez proéminent est crochu, la bouche mince semble pincée, le menton est fort, recourbé vers l'avant, la mâchoire est prononcée et lourde. Si l'observation de ce visage témoigne que nous sommes en présence d'un personnage âgé par les altérations de la peau représentées par l'artiste, nous ne pouvons définir par lui seul s'il s'agit là d'une représentation féminine. Il s'apparente davantage à celui d'un homme âgé. Seule l'observation de la figure dans son ensemble nous permet d'identifier son sexe, la poitrine étant le seul indice permettant de déduire que nous sommes en présence d'un personnage féminin. Les incohérences dans le traitement de cette figure sont frappantes et dérogent à la bienséance. En effet, si le visage aux traits masculins est en disharmonie avec les formes féminines du corps, ses aspects vieillissés et décharnés sont en opposition avec le cou, la partie visible du torse, les mains, les pieds et l'ensemble de la masse corporelle qui semblent refléter ceux d'une personne jeune.

L'observation de cette figure donne l'impression d'être en présence d'un homme « déguisé » en femme. L'artiste n'a conféré ni grâce, ni finesse à cette figure féminine. Le

cou semble raide, les bras, les jambes et les pieds sont massifs. Les drapés semblent souligner une musculature puissante notamment au niveau du coude et de l'avant bras droit. Seule la main qui le prolonge offre des doigts longs et fins aux allures féminines contrastant avec les autres parties du corps. L'effet de masse corporelle est renforcé par le contraste exercé avec son positionnement sur un élément léger, les nuages, suggérés par quelques traits de plume, de lavis et de rehauts de gouache blanche. La figure semble assise sur un élément en dur tout juste perceptible sous la cuisse droite. Le rendu du poids du corps imprimé à ce support est conféré par le déportement du buste vers l'avant et par les plis du drapé suggérant et renforçant l'effet de la position assise.

Les proportions du corps ne semblent pas tout à fait réalistes. La partie inférieure du bras droit apparaît un peu trop long. Le visage semble petit face au reste du corps. La main droite présente des doigts trop longs, tandis que la gauche est plus massive et disproportionnée. Les cuisses nous semblent un peu trop longues par rapport aux tibias. Le positionnement du pied gauche représenté de face est impossible par rapport au positionnement du genou. L'artiste ne semble pas avoir réalisé cette figure d'après le modèle vivant ou trahit un manque de maîtrise dans le domaine de l'anatomie.

Le soin aléatoire accordé au traitement des parties du corps visibles suscite l'interrogation. Le coude droit laisse apparaître à travers le drapé des muscles saillants alors que le poignet et la main en sont dépourvus. Le cou en tension vers l'avant ne montre aucun tendon ou muscle en action traduisant l'effort. Le rendu des pieds contraste avec celui des mains. L'artiste semble avoir eu beaucoup plus de difficulté pour réaliser ces dernières qui sont de qualité nettement inférieure face aux pieds. Elles trahissent l'effort de sa propre main alors que les pieds semblent avoir été réalisés d'un seul jet, avec facilité, offrant un rendu réussi et réaliste.

D'un point de vue général, le traitement de l'anatomie apparaît secondaire par la qualité et l'effort variable accordé par l'artiste dans cette représentation. Son intérêt dans la réalisation de cette figure est ailleurs.

Le soin constant qu'il a procuré aux drapés révèle son véritable intérêt. Ces derniers habillent l'ensemble du corps de la tête aux chevilles. Une étoffe de tissus orne la tête de la figure et retombe sur son épaule à la manière d'une chevelure. L'artiste a habillé ce personnage d'une sorte de tunique à manches longues doublée d'épaulettes, pincée à la taille, couvrant le corps jusqu'à mi-cuisses et d'un pantalon. Recouvrant l'ensemble du personnage, la représentation des draperies a été le principal ressort de la réalisation de cette œuvre. L'artiste s'est exercé à matérialiser le tissu, à rendre chaque pli, chaque

froncement en harmonie avec les formes du corps et son positionnement. Ce sont elles qui suggèrent l'anatomie, la met en valeur, lui confère une masse corporelle, une volumétrie et un aspect décoratif. Les reliefs, plis et mouvement des drapés sont rendus aux moyens des rehauts de gouache blanche sur le lavis brun. Ils matérialisent l'impact de la lumière sur le tissu. La source lumineuse semble provenir de la gauche et placée légèrement vers l'avant, comme en témoigne le visage et la partie gauche du corps dans l'ombre.

La composition de l'œuvre est intéressante. L'ensemble de la figure semble inscrit dans un losange. L'orientation du regard vers la droite est soulignée par le positionnement du bras gauche tendu. L'avant bras droit indique la même direction, de même que les genoux et les plis du drapé de la tunique orientant le regard du spectateur vers ce point de convergence. Tous ces éléments incitent notre regard à se poser sur l'objet qu'elle tient. Ce qui frappe alors, c'est son caractère abstrait. Ne présentant aucune inscription ou représentation, nous ignorons sa nature, sa symbolique ou son utilité au sein de l'œuvre. L'absence de détail dans son traitement ne nous permet pas d'identifier s'il s'agit d'une plaque de bois ou d'un linteau de pierre. Toutefois, le fait que le personnage puisse le tenir incliné vers l'arrière et d'une main indique qu'il doit s'agir d'un objet relativement léger. Celui-ci nous évoque une table de la loi des Saintes Ecritures. L'absence d'attention apportée à cet élément par l'artiste témoigne qu'il est secondaire pour lui, sa présence se justifiant peut-être seulement comme prétexte au mouvement du bras qui le tient, à celui qui le désigne.

La tridimensionnalité dans cette œuvre fonctionne au moyen du positionnement de la figure et de l'objet en trois quarts, du traitement des raccourcis et de la représentation des nuages à l'avant et à l'arrière plan créant ainsi une profondeur à l'espace environnant du personnage. La projection de lumière sur le personnage offrant des zones de clairs et d'ombres y participe également.

Si la figure semble figée dans le positionnement de son corps et de ses membres, c'est principalement le traitement des draperies qui souligne les mouvements dans l'œuvre. La représentation esquissée des nuages apporte également une dynamique par leurs formes rondes et ondoyantes faisant échos aux formes des drapés et de leurs plis.

Le dessin est réalisé à la plume encre brune sur papier vergé beige préparé. L'artiste a en effet coloré la surface de la feuille avec un lavis d'encre brune avant d'exécuter sa figure. La présence de traces de pierre noire indique qu'il a d'abord réalisé un tracé

préparatoire avant d'utiliser la plume, instrument de précision. L'emploi de cette technique offre un contour net à la figure et a permis de réaliser les détails du visage, les plis des drapés, les détails de la forme des pieds et par quelques traits curvilignes, les nuages. Le lavis brun est employé pour créer les zones d'ombres, souligner les plis des drapés et donner du relief aux nuages.

L'emploi de rehauts de gouache blanche illumine le personnage, offre un rendu plus pictural, accentuant la plasticité et la luminosité de l'œuvre. En choisissant de préparer son support dans le même ton que l'encre utilisée pour réaliser la figure, l'artiste a ainsi accentué le rendu des rehauts blancs sur elle, lui conférant ainsi plus de relief, de matérialité et d'intensité. Le double emploi du lavis brun et de la gouache blanche crée ainsi le mélange parfait pour le rendu des clairs-obscur. Notons également la présence de rehauts de pierre noire sur certains rehauts de gouache sur le visage, la tête et le bras droit dont nous ignorons l'utilité, s'ils ont été réalisés par l'artiste ou par un tiers à posteriori.

Les rehauts de gouache blanche ont été réalisés au pinceau en à plat ou par touches suivant les contours des drapés. Le tissu sur le genou gauche montre l'application à la gouache de la technique du quadrillage généralement employée dans la technique de la plume pour le rendu du modelé, du relief. L'emploi des rehauts semble ici abusif. Les artistes y ont souvent recours avec plus de mesure dans leurs œuvres, pour suggérer la lumière et les volumes de quelques touches. Ici, ils occupent une place si importante dans le rendu du personnage qu'il semble que l'artiste s'y soit véritablement exercé ou a comblé le manque de force et de relief de son dessin. L'emploi répété de fines touches en zigzags confère un rendu lourd et cartonné à certains endroits de ses drapés, comme sur ses genoux ou son bras gauche. La légèreté des tissus fait ainsi défaut. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cet emploi excessif des rehauts soit destiné à palier une future situation du personnage dans une oeuvre définitive, éloignée du regard et destinée à être vu de loin, justifiant ces effets par le souci de le rendre plus visible.

L'observation des traits de contours réalisés à la plume trahit parfois un manque de confiance et de maîtrise de la main dans l'utilisation de cette technique. Le contour du bras gauche, dans la partie supérieure, témoigne un ralentissement dans le tracé, une difficulté, un tâtonnement.

Le trait oscillant trahit un tremblement de la main étonnant lorsqu'on observe l'aisance avec laquelle l'artiste a réalisé les pieds. Le tracé est discontinu et offre une rupture en ne

rejoignant pas la main. Nous pouvons nous étonner qu'il ne soit pas parvenu à réaliser ce trait malgré la présence du tracé préparatoire à la pierre noire.

Le manque d'assurance de la main, l'insistance du rendu volumétrique du personnage au moyen des rehauts, son manque de force et de matérialité donne l'impression que l'auteur de cette œuvre est un artiste en apprentissage, en exercice.

Cette œuvre est conservée dans le fonds d'art graphique sous la parenté d'un artiste anonyme de l'école de Michel-Ange Buonarroti depuis son entrée dans le musée et auparavant dans la collection de Léonce Mesnard. Cette indication peut provenir du collectionneur qui a pu décider d'acquérir ce dessin pour la parenté qu'il a pu reconnaître avec l'artiste. Il a pu également acheter l'œuvre pour la raison qu'elle présentait déjà cette piste d'attribution lors de l'acquisition.

Le premier regard posé sur cette œuvre nous a conduit à penser que le personnage représenté était une des cinq Sibylles réalisées par Michel-Ange sur la voûte de la Chapelle Sixtine au Vatican. Nos recherches quant à la provenance Léonce Mesnard des dessins italiens du fonds nous ont amené à retrouver l'indication thématique « une Sibylle » sur la liste des dessins issus du lot 3551 rédigée par un conservateur actif dans les années 1970.

Nos recherches pour vérifier la réalité de cette indication ont mis au jour notre confusion. Le personnage, tel qu'il est représenté ici, ne figure nulle part dans les fresques du Vatican, comme dans le reste de son œuvre auquel nous avons pu avoir accès, qu'il s'agisse de son corpus de dessin, de ses œuvres picturales ou de ses sculptures.

Nos recherches de représentations de Sibylles révèlent que le personnage du dessin en est effectivement une par ses caractéristiques physiques, sa position, ses vêtements, etc. L'artiste a suivi l'iconographie traditionnelle de leur représentation : le costume conventionnel, riche, où les vêtements se superposent, robe, tunique fendue sur les côtés, manteau. La présence de drapés sur la tête. La stature haute et la taille vigoureuse. La représentation d'une femme dont l'âge est dans la force faisant démonstration d'énergie morale et de vigueur physique²³⁰.

Les nombreuses œuvres observées montrent que l'artiste anonyme s'est inscrit dans la tradition par la reprise de la position assise, jambes croisées qui caractérise le plus souvent leur représentation. Leur situation sur des nuages est également fréquente²³¹. Le positionnement des bras, l'un tendu, l'autre replié a été observé dans diverses œuvres²³². En qualité de prophétesses païennes, elles sont généralement figurées avec un objet

²³⁰ Fig. 1, 2, 3, 4 et 6.

²³¹ Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 8.

²³² Fig. 7 et 8.

symbolisant un épisode de la vie du Christ ou avec un livre²³³. C'est également le cas dans cette représentation où le personnage tient d'une main l'objet difficilement identifiable. Nous pouvons penser qu'il s'agit d'une sorte de livre ou de tablette. Peut-être s'agit-il également d'une planche de bois renvoyant à la crucifixion du Christ. Il reste qu'il existe douze Sibylles et les difficultés règnent à identifier celle de cette feuille. Le caractère masculin et très âgé de cette figure nous conduit à penser qu'il puisse s'agir ici de la Sibylle d'Erythrée, celle des Cumes ou la Sibylle Persique.

L'observation des œuvres de Michel-Ange a toutefois révélé quelques indications intéressantes pour tenter des rapprochements.

Les traits du visage de ce personnage sont à rapprocher de la Sibylle de Cumes de la Chapelle Sixtine²³⁴. Le visage et le costume sont également similaires à la Sibylle Persique de la fresque²³⁵. Les replis de drapés sur les genoux renvoient aussi à la Sibylle d'Erythrée de Michel-Ange²³⁶.

L'observation minutieuse de la voûte dans son intégralité a montré un rapprochement possible entre ce personnage et celui présent sur la paroi nord, dans la lunette consacrée à Azor et Sadoc sous la Sibylle Delphique ou Tiburtine. Une femme y est représentée dans une position très similaire à celle de ce dessin²³⁷.

Cette figure peut également renvoyer à deux personnages situés sur la partie gauche de la fresque du *Jugement Dernier* de la chapelle Sixtine. L'un pour sa position similaire sur les nuages, l'autre pour les traits de son visage²³⁸.

De manière générale, le visage de ce personnage est proche des typologies figuratives de Michel-Ange et fait également songer à celles de Léonard de Vinci²³⁹. La coiffe du personnage est quasiment identique à celle d'un personnage de l'un des dessins de Michel-Ange et notamment à celle de la copie réalisée d'après cette œuvre par Giulio Clovio²⁴⁰.

Tous ces éléments de rapprochement avec son œuvre nous conduisent à penser que ce dessin peut être une synthèse opérée par l'artiste de divers éléments présents dans les

²³³ Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.

²³⁴ Dans les espaces entre les voûtains, cinq Sibylles sont assises sur des trônes monumentaux. Bien qu'appartenant au monde païen, elles sont ici représentées pour leurs dons de divinatrices, élargissant ainsi l'attente de la Rédemption du peuple élu à toute l'humanité.

²³⁵ Fig. 3.

²³⁶ Fig. 4.

²³⁷ Fig. 1.

²³⁸ Fig. 2.

²³⁹ Fig. 3 et 4.

²⁴⁰ Fig. 10 et 11.

œuvres du maître. Il aurait ainsi assimilé et réinterprété sur cette feuille les aspects qu'il jugeait intéressants peut-être pour réaliser une Sibylle pour l'une de ses œuvres.

Ces éléments de convergences avec l'œuvre de Michel-Ange ont certainement motivés l'indication d'un artiste de son école. Toutefois, il nous apparaît impossible d'apporter des pistes d'attributions permettant de l'identifier. Nous l'avons dit, les défauts et anomalies observées dans l'œuvre nous conduisent à penser qu'il s'agit d'un jeune artiste en apprentissage. Il apparaît probable qu'il puisse alors s'agir d'un élève de Michel-Ange s'exerçant sur cette feuille à partir de modèles, d'études présentes dans son atelier.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle d'Erythrée, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Sanguine sur papier beige. H. 300 ; L. 190 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 753, Recto.
2. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle Delphique, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 755, Recto.
3. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle de Cumès, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 756, Recto.
4. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle Persique, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 759, Recto.
5. CAMBIASO LUCAS. *Sibylle assise sur des nuages, lisant*. Plume encre noire sur papier blanc. H. 405 ; L. 280 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 9204, Recto.
6. CESARI D'ARPINO GIULIO. *Femme assise, tournée vers la gauche : la Sibylle d'Erythrée*. Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier beige. H. 263 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 2987, Recto.
7. PRIMATICCIO, Ecole de. *Sibylle assise sur un mur, dominant un paysage*. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, papier lavé de brun. Forme ovale. H. 205 ; L. 277 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 8780, Recto.
8. RENI GUIDO. *Une sibylle assise*. Plume encre brune et races de pierre noire sur papier beige. H. 253 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 8897, Recto.
9. BUONARROTI MICHEL-ANGE, *Le Jugement Dernier*. Fresque. Cité du Vatican.
10. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *La Vierge debout au pied de la croix*. Pierre noire sur papier beige. H. 230 ; L. 100 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 720, Recto.
11. CLOVIO GIULIO. *La Vierge debout, d'après la composition du Christ en croix*. Pierre noire sur papier beige. H. 250 ; L. 135 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 765, Recto.



1.



2.

1. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle d'Erythrée, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Sanguine sur papier beige. H. 300 ; L. 190 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 753, Recto.

2. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle Delphique, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 755, Recto.



3.



4.

3. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle de Cumes, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 756, Recto.

4. BUONARROTI MICHEL-ANGE, Ecole de. *La Sibylle Persique, d'après la voûte de la Chapelle Sixtine*. Plume encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier brun. H. 280 ; L. 205 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 759, Recto.



5



6

5. CAMBIASO LUCAS. *Sibylle assise sur des nuages, lisant*. Plume encre noire sur papier blanc. H. 405 ; L. 280 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 9204, Recto.

6. CESARI D'ARPINO GULIO. *Femme assise, tournée vers la gauche : la Sibylle d'Erythrée*. Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier beige. H. 263 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 2987, Recto.



7.



8.

7. PRIMATICCIO, Ecole de. *Sibylle assise sur un mur, dominant un paysage*. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, papier lavé de brun. Forme ovale. H. 205 ; L. 277 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 8780, Recto.

8. RENI. GUIDO. *Une sibylle assise*. Plume encre brune et races de pierre noire sur papier beige. H. 253 ; L. 198 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 8897, Recto.



9.

9. BUONARROTI MICHEL-ANGE, *Le Jugement Dernier*. Fresque. Cité du Vatican.



10



11

10. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *La Vierge debout au pied de la croix*. Pierre noire sur papier beige. H. 230 ; L. 100 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 720, Recto.

11. CLOVIO GIULIO. *La Vierge debout, d'après la composition du Christ en croix*. Pierre noire sur papier beige. H. 250 ; L. 135 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 765, Recto.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (école de.)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 59 - Cléopâtre.

Pierre noire sur papier vergé beige. Filigrane au centre à gauche : étoile à cinq branches dans une étoile à quatre branches inscrite dans un cercle. Annotation en bas, à droite, à la plume et encre brune : « Da Michelangelo ».

Marque du musée en B. à Dr.

H. 269 ; L. 199 mm.

Hist.: Coll. Léonce Mesnard, lot n° 3551, n° 34; légué au musée le 22 avril 1902 ; marque du musée, L. suppl. 1102b.

Bibl. : Dessin inédit.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques, inv. MG 1346 ; inv. MG D 905.

L'ensemble du feuillet est composé en son centre d'une figure féminine seule sur fond neutre, sans décor. Représentée en buste, elle est disposée de profil vers la gauche. La tête, légèrement inclinée, est tournée vers la direction opposée et visible en trois-quarts face. Son regard semble fixer un point en contrebas derrière son épaule. Un serpent s'entortille autour de son buste tandis qu'il mord sa proie au niveau de son sein gauche. Sur la partie droite de la feuille est représenté, presque accolé à la figure, un objet semblable à une pièce de service de table. Ce dessin réalisé à la pierre noire s'apparente, de par son sujet et la forme ovale de son support, à un portrait d'après nature.

L'observation de la figure révèle en premier lieu son caractère achevé et soigné. L'artiste semble être allé au terme de son idée dans cette représentation. Aucune partie n'a été laissée en réserve, de même qu'aucune n'est inachevée. Mis à part l'objet de droite, l'ensemble du dessin donne l'impression d'avoir été exécuté avec une attention constante et un souci du détail partout perceptible. Cette figure féminine à l'aspect fini et liché est représentée en buste. Ce choix du cadrage pourrait rendre compte de sa démarche de création : celle de se concentrer sur ce qui apparaîtrait essentiel selon lui dans cette représentation. À l'instar d'un buste sculpté, ce sont le visage de la figure, la coiffure et plus généralement tout ce qui caractérise la personne représentée qui ont retenu l'intérêt de l'artiste. De ce fait, la présence du reptile mordant le sein nu semble apparaître comme un élément informateur sur l'identité de cette femme ou sur son histoire, tel un attribut. De même, la présence de l'objet faiblement esquissé sur la partie droite de la feuille amène à nous questionner sur sa nature, le but de sa présence ici et le lien qu'il entretient avec cette représentation féminine. Son regard semble se diriger vers cet élément de la composition, créant ainsi un lien entre elle et lui, et par son entremise entre lui et nous. Il apparaît alors à nos yeux, tel le reptile, comme un symbole lié à cette femme. Cependant cet objet, qui s'apparente à un vase ou à un récipient par son pied, ses anses et son couvercle, se démarque de la figure par son aspect moins fini et détaillé. L'artiste semble avoir accordé une attention moindre à cet élément de la composition. Il pourrait s'agir d'une volonté de sa part d'octroyer une place secondaire à cet objet afin d'orienter en premier lieu le regard de l'observateur vers les aspects de la figure qu'il considérerait primordiaux. L'aspect flou, évanescent de cet objet pourrait également avoir été choisi par l'artiste comme un moyen de faire figurer la pensée de ce personnage. En effet, son immatérialité donne davantage l'impression d'un souvenir matérialisé par l'artiste qu'un objet réel. Ceci pourrait expliquer

son aspect moins appuyé dans le trait, le manque de détails et de soin avec lequel il a été traité.

Au-delà de la valeur symbolique dont l'artiste semble avoir investi ces deux éléments - l'objet et le serpent - tout deux semblent emprunt d'une narrativité. Le rapport étroit qu'ils entretiennent avec la figure au sein du dessin amène à nous demander : que racontent-ils ? Se réfèrent-ils à une histoire réelle ou à un mythe ? Du reste, leur présence ici revient à nous interroger sur la nature de ce portrait. S'agit-il d'un portrait historié, mythologique ou allégorique ? Et surtout qui représente t'il ? Un personnage réel et donc historique, ou fictif telle une muse ou une allégorie ?

L'observation de la chevelure interpelle par son traitement extrêmement soigné et minutieux. L'artiste accorde à cette partie toute son attention et sa virtuosité. En témoigne notamment la présence de repentirs présents sur le dessin pour cette unique partie. Il s'agit d'une coiffure recherchée, sophistiquée. Une partie de la chevelure est remontée sur le dessus de la tête en chignon serré à l'aide d'une natte qui l'entoure par deux fois. Le reste des cheveux est quant à lui réuni en une seule natte longue qui descend le long du cou, s'enroule autour de la nuque puis de l'épaule pour retomber à côté du sein. La coiffe présente également une sorte de diadème inversé sur le pourtour de la tête ainsi qu'un ruban, orné de perles à ses extrémités, retombant sur les tempes. De même, un autre ruban entoure le visage au niveau du front. Cette coiffure à l'allure complexe, précieuse contraste avec la nudité du buste. Elle orne la figure à l'imitation d'un costume ou d'une parure de bijoux donnant ainsi l'impression au spectateur d'être en présence d'une personne de haut rang telle une divinité ou une reine. En effet, la structure du chignon s'apparente à une couronne, de même que les cheveux longs tressés et la présence de rubans confèrent un caractère noble à la figure. Si les cheveux apparaissent d'ordinaire comme le symbole de la féminité, l'artiste semble avoir voulu, par l'attention qu'il leurs a accordés dans le traitement, insister sur cet aspect de la figure comme s'il s'agissait d'une caractéristique de sa personnalité.

Le serpent, quant à lui, apparaît comme un élément prééminent de la composition par la place qu'il y occupe, le caractère insolite de sa présence ici et le traitement attentif, détaillé avec lequel il a été réalisé (notamment pour la tête). Il s'entortille sur lui-même au niveau de la queue, entoure sans serrer la figure au niveau des épaules et couvre la partie supérieure du sein. L'artiste a choisi de représenter l'animal la gueule ouverte en train de mordre sa proie. Si le reptile nous ait apparu comme un symbole dans cette représentation,

le choix de le figurer dans l'action d'une morsure est à considérer avec attention. Ceci pourrait être la transcription d'une morsure vécue par le protagoniste du dessin, au-delà des nombreux symboles qu'on lui attribut généralement²⁴¹.

Disposé comme une étoile sur les épaules il semble ainsi « habiller » le personnage. D'une manière analogue aux cheveux, l'artiste semble avoir conféré au serpent un aspect ornemental. En effet, son enroulement sur lui-même et autour de sa proie semble faire écho aux cheveux onduleux et à la natte qui s'enroule autour de sa nuque, avec une délicatesse et une élégance commune aux deux éléments.

Le choix opéré par l'artiste pour une représentation en buste amène à nous concentrer sur le visage devenu principal vecteur d'identification et d'expressivité. L'apparence générale de ses traits et de sa peau présente une femme dans sa jeunesse. Le visage ovale, elle tire son charme de la régularité des traits. Ses grands yeux ronds, son nez, sa bouche charnue, son menton volontaire ainsi que ses cheveux bouclés renvoient à un type de femme exotique, orientale, voire africaine. L'observation de son visage rend compte de ses états d'âmes retranscrits par l'artiste aux moyens des expressions, de la pose et de l'attitude. Dans une contenance humble et impassible elle s'offre absente au spectateur, comme perdue dans ses pensées. Son regard est détourné vers l'objet derrière elle²⁴². Ses yeux semblent emprunt de lassitude et de mélancolie. Son visage est maussade au regard de cet objet mais semble apaisé. Elle ne prête aucune attention au serpent en train de la mordre. Son regard ne traduit ni la crainte ni la douleur. Elle semble plutôt résignée et calme face à l'événement, comme s'il s'agissait d'une tragique fatalité. Le détournement de la tête et du regard vers l'objet rend compte de son renoncement et semble témoigner qu'elle pense à lui, mais pourquoi ? S'agit-il d'une illusion ou d'une allusion ? Son positionnement semble évocateur. En effet, disposée vers la gauche, l'objet figure dans son dos. Le détournement de sa tête par-dessus son épaule pourrait avoir été choisi par l'artiste pour signifier qu'elle regarde dans le passé. Sa bouche est légèrement entrouverte mais semble moins émettre un son qu'un souffle. L'expression de la bouche peut apparaître ici comme un stigmatte de la souffrance de la morsure ou comme celui de son état psychologique. De manière générale, l'artiste a préféré la mesure à l'exaltation des sentiments peut-être pour témoigner de la grandeur de cette femme.

²⁴¹ La symbolique du serpent est l'une des plus profondes et complexes. Il n'est guère de cultures et de mythologies qui n'aient leur Grand Serpent. Il est souvent associé à la Terre, au monde des morts et de la nuit. Il est symbole de sagesse et de gnose. Il possède un savoir inquiétant et mystérieux, essentiel et vital, capable de révéler l'avenir et le passé. Le serpent est aussi l'animal qui se régénère et représente l'une des plus vieilles aspirations chimériques à la jeunesse éternelle.

²⁴² P. Joannides, *Michel-Ange. Elèves et copistes. Dessins italiens du musée du Louvre*, Voll. VI, Paris, éd. RMN, 2003, p. 259.

La pose et les attitudes de la figure renvoient une fois encore à une personnalité de haut rang.

L'élégance se dégage de cette femme mystérieuse qui offre un port de tête royal. L'artiste, aux moyens de lignes courbes, ondulantes et serpentine à l'image de la femme, confère à cette figure une grâce naturelle. Elle apparaît comme l'incarnation de la féminité et de la beauté telle une déesse. L'ensemble de ce portrait est emprunt de raffinement et de sophistication. Une sensualité et un certain érotisme se dégagent de cette figure. Sa chevelure luxuriante et sa natte retombant près de son sein y participent. De même, l'artiste met ici en place le principal ressort du dispositif érotique : le jeu du caché - dévoilé avec le serpent qui cache et laisse entrevoir par son positionnement une partie du sein qu'il mord à pleine dent tel un fruit. Il semble ainsi vouloir exprimer la dimension fantasmagorique du personnage représenté.

Du point de vue de la composition, l'artiste place ici la figure dans un espace dépourvu de décor et de cadre, sur fond neutre. Il s'agit cependant d'un espace tridimensionnel pour lequel la profondeur est suggérée certes par la figure en profil trois-quarts. Mais aussi par le raccourci de la queue du serpent, apparaissant comme le point de fuite, et par l'objet de droite qui par son aspect flou semble en retrait dans l'espace. Le dessin est construit par la ligne descriptive. Les lignes de forces, serpentine – le serpent, la natte – sont orientées par l'artiste de manière à mettre cette figure en valeur. Il semble qu'il ait voulu avec ces lignes réelles constituer une sorte d'écrin à cette femme. La seule ligne fictive du dessin est celle, oblique, qui relie la figure et l'objet au moyen du regard. L'artiste semble avoir construit son portrait sur un format pyramidal dont la base est le serpent et le sommet le chignon afin de mettre en valeur le visage et la chevelure de la figure. La représentation du corps apparaît en trois dimensions avec un souci de réalisme pour l'effet de masse corporelle rendu et pour l'exactitude des proportions animant ainsi ce personnage d'un souffle de vie. La tridimensionnalité de la figure est renforcée par le serpent qui l'entoure et par son positionnement en contraposto dans l'espace. Le modelé volumétrique et l'impact de la lumière douce diffuse sur le corps ont été rendus par l'artiste au moyen de l'estompage de la pierre noire. L'anatomie de la femme semble avoir été rendue avec exactitude mis à part le sein dont le téton ne devrait pas, semble-t-il, être vu dans son entier dans cette position. Ce sein proéminent ne semble pas naturel et s'apparente davantage à une sorte de fruit. Il ne s'accorde pas harmonieusement avec le reste du corps comme s'il n'en faisait pas partie intégrante. De cette manière, il attire le

regard comme s'il s'agissait d'une partie isolée de la composition. L'artiste semble avoir conféré une dimension symbolique à cette partie de corps. Le sein ainsi représenté pourrait renvoyer à la symbolique du fruit défendu et du pécher originel.

Dans ce dessin, le mouvement est suggéré par la position de trois-quarts permettant de placer le buste en légère rotation accompagnée de la torsion du cou et du pivotement de la tête qui introduisent un peu de dynamisme et de vivacité à l'ensemble. Le mouvement de la figure est renforcé par celui du serpent qui offre un déplacement rotatif similaire à celui de sa proie, jusqu'à la tête de l'animal tournée dans la même direction que cette dernière. La manière dont l'artiste a « arrêté » son dessin au niveau de l'épaule de la figure donne l'impression d'être en présence d'un dessin réalisé d'après une sculpture.

De manière générale, l'observation de cette figure féminine s'apparente, de par sa beauté étrange et sophistiquée soulignée par l'exotisme de sa coiffure richement ornée, aux *Têtes idéales* ou *Têtes divines* qui s'inscrivent dans la tradition florentine, illustrées par exemple par Sandro Botticelli (1445 -1510)²⁴³, Léonard de Vinci (1452-1519)²⁴⁴, Piero di Cosimo (1462-1522)²⁴⁵, Michel-Ange Buonarroti²⁴⁶ ou Jacopo Ligozzi (1550-1627)²⁴⁷.

Le dessin est actuellement attribué à un artiste de l'école de Michel-Ange avec une mention de parenté pour Michel-Ange ou Daniel de Volterre. Celle-ci a peut-être été conduite par l'annotation à la plume et encre brune présente sur le dessin en bas, à droite indiquant : « Da Michelangelo », « de Michel-Ange ». Nos recherches au sein du corpus des œuvres graphiques de Michel-Ange ont révélé l'existence d'une feuille identique à celle-ci par son sujet, sa forme et sa technique. Il s'agit donc ici d'une copie d'après un dessin intitulé *Cléopâtre* actuellement conservé à la Casa Buonarroti, à Florence²⁴⁸. Le dessin original appartient au groupe de travaux de Michel-Ange connus sous le terme de *dessins de présentation*. Cette définition, forgée par Johannes Wilde, est appliquée aux dessins réalisés par l'artiste comme une fin en soi pour être offerte à un destinataire choisi et non comme des exercices ou des études préparatoires. Ce sont des dessins compliqués dont les sujets toujours profanes, sont complexes, minutieux et fantaisistes, offrant des formes qualifiées d' 'idéales'. Également appelés « têtes divines » pour certains et notamment celui-ci, ces dessins étaient connus comme l'incarnation d'une beauté parfaite,

²⁴³ Fig. 1. Städel Museum, INV. No. 936 (tempéra et huile sur bois de peuplier, H. 820 ; L. 540 mm).

²⁴⁴ Fig. 2. Royal Library, RL 12516 (plume et encre sur pierre noire).

²⁴⁵ Fig. 3. Musée de Condé, (tempéra sur bois, H. 570 ; L. 420 mm).

²⁴⁶ Fig. 4. British Museum, PD 1895-9-15-493 (pierre noire sur papier beige, H. 287 ; L. 235 mm).

²⁴⁷ Fig. 5. Musée du Louvre, INV. 1074, Recto (plume encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé beige. H. 218 ; L. 153 mm).

²⁴⁸ Fig. 6. Casa Buonarroti, 2F, (pierre noire, H. 232; L. 182 mm).

dont l'image apparaît quelque peu glacée et immobilisée dans une majesté classicisante²⁴⁹. Il les a réalisées de 1520 à 1540 pour des personnes auxquelles il était profondément attaché tels Tommaso de' Cavalieri ou Vittoria Colonna. La *Cléopâtre* originale fut dessinée pour Tommaso de' Cavalieri, au début des années 1530²⁵⁰. L'attention des copistes s'est énormément concentrée sur ces dessins autonomes de Michel-Ange qui étaient très prisés²⁵¹. Trois copies dessinées, deux copies peintes et une copie sculptée de cette œuvre sont connues des chercheurs²⁵². Celle du musée est, quant à elle, inédite.

La confrontation des deux feuilles rend compte d'une démarche minutieuse du copiste. Cette copie a été réalisée à l'aide du même matériau, la pierre noire, et inclut les repentirs (au niveau de la chevelure) qui figurent sur l'original. De même, le vase ou récipient placé à droite de l'épaule de Cléopâtre, aujourd'hui à peine visible sur l'original, est présent sur cette feuille. Celle-ci présente toutefois des différences notamment pour la forme de son support, ovale ici, alors qu'elle est rectangulaire pour celle de Michel-Ange. Toutefois, cette feuille pouvait avoir, à l'origine, un format rectangulaire, transformée par la suite en format ovale dans l'idée d'une mise en valeur du dessin lors du montage. Du point de vue de la figure proprement dite, certaines différences dans le visage et son positionnement sont à noter. Celui de Michel-Ange semble « large », plus charnu, avec une mâchoire plus forte que celle de notre figure dont les traits et le contour semblent plus « fins ». De même, les yeux, le nez, la bouche, le menton et le cou semblent plus « grossiers », plus forts sur l'original. La bouche, légèrement entrouverte sur notre feuille

²⁴⁹ « Elles ont été appelées ainsi pour la première fois par Giorgio Vasari qui mentionne « de nombreux et très remarquables dessins à la sanguine et à la pierre noire » faits par Michel-Ange dans l'intention d'apprendre à dessiner à ses jeunes amis, Gherardo Perini et surtout Tommaso Cavalieri ». Propos issus de l'ouvrage de Pavel Preiss intitulé : *Michel-Ange : fusain, pierre noire, sanguine, plume*, trad. par R. Semradova, Paris, éd. Cercle d'Art, 1976, p. 23.

²⁵⁰ En 1562, alors que Michel-Ange est toujours en vie, Tommaso, cédant à une certaine insistance, est contraint d'offrir ce dessin au duc Cosimo de Médicis qui désire l'acquérir. Dans une lettre au duc du 24 janvier 1562 l'ambassadeur du duc à Rome, Averardo Serristori, accuse réception de la *Cléopâtre* envoyée par Cavalieri et évoque une attente prolongée témoignant la répugnance de son propriétaire à se séparer de ce dessin dont il souhaitait avoir une réplique. Propos issus de l'ouvrage de Paul Joannides : *Michel-Ange. Elèves et copistes. Dessins italiens du musée du Louvre*, Voll. VI, Paris, éd. RMN, 2003, p. 259. La lettre du 24 janvier 1562 a été publiée par Ilya Sandra Perlingieri dans son ouvrage intitulé : *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992, p. 72.

²⁵¹ Le dessin autonome est une création de l'esprit destinée non plus à indiquer les repères d'une œuvre peinte, mais organisée selon des règles qui lui sont propres. Ce dessin possède une valeur artistique et n'a pas besoin de la peinture pour exister.

²⁵² Musée du Louvre, inv. 733/Wilde, n° 115 (pierre noire, H. 250 ; L. 197 mm) ; British Museum, 1887-5-2-120/ Wilde, n° 91 (pierre noire, H. 249 ; L. 170 mm) ; Rotterdam, Boyemans-Van Beuningen Museum, n° I. 388 (pierre noire, H. 224 ; L. 160 mm). Une copie peinte se trouve au musée Poldi Pezzoli, Milan, inv. 3502 (huile sur bois, H. 370 ; L. 257 mm) et la collection Campanari en possédait une autre en 1850, date à laquelle elle fut publiée par son propriétaire comme un portrait de Vittoria Colonna (D. Campanari, *Ritratto di Vittoria Colonna*, Londres, 1850) et qui était peut-être la peinture vendue chez Christie's, à Londres, le 26 octobre 1945. Un médecin de Vérone, F. Pona (1594-1652), possédait une copie sculptée qu'il croyait une œuvre autographe de Michel-Ange.

apparaît fermée sur celle de Michel-Ange. La position de la tête apparaît légèrement plus incliné vers le bas et tourné vers l'arrière sur la feuille de Grenoble. Les ombres et lumières sont plus accentuées sur l'original. Il en va de même pour la ligne démarquant la clavicule droite. De manière générale, la *Cléopâtre* de l'artiste anonyme semble plus féminine que celle de Michel-Ange. Pour cette dernière les chercheurs indiquent que le modèle pour cette représentation était un jeune homme²⁵³. Nous devons cependant émettre une réserve quant aux convergences remarquées entre l'original et la copie dans la mesure où notre analyse s'est uniquement basée sur des reproductions. Celles-ci, à contrario des feuilles originales, n'apparaissent pas comme un support fiable pour une étude approfondie, ne révélant pas tous les aspects nécessaires à une comparaison raisonnée. Les différences évoquées pourraient également être issues du support sur lequel l'artiste s'est basé pour réaliser cette copie. En effet, il pourrait s'agir d'une copie réalisée à partir d'une ou plusieurs copies intermédiaires.

L'état de conservation du dessin original et celui de la présente feuille attirent notre attention.

En effet, le dessin de Michel-Ange a subi les traces du temps bien qu'il fut donné par Cosme II à la Casa Buonarroti dès 1614. En comparaison avec l'original, la feuille de Grenoble semble avoir beaucoup moins souffert, si bien que nous sommes tentés de nous interroger sur le bien-fondé de la datation de cette œuvre au XVI^e siècle. La présence d'un filigrane au centre à gauche de la feuille figurant une étoile à cinq branches dans une étoile à quatre branches inscrite dans un cercle pourrait infirmer ou confirmer cette datation. Le dictionnaire des filigranes de Briquet ne répertorie pas ce motif. Il est cependant à noter qu'un filigrane très similaire en forme d'étoile à cinq branches dans un cercle fut utilisé à Naples vers 1579. Il est donc tout à fait probable que cette feuille date du XVI^e siècle.

Les intérêts du copiste pour cette œuvre de Michel-Ange peuvent résulter de différents éléments. Les qualités graphiques de l'artiste florentin regardé comme un modèle sur lequel se baser ont très certainement été la première motivation de l'artiste anonyme. Il en est peut-être de même pour les aspects maniéristes de cette figure notamment le contraposto, les lignes serpentine, la recherche de mouvement, les codes et symboles qui accompagnent ce sujet, l'esthétisme, la grâce naturelle, le raffinement et la sensualité qui se dégage de cette figure. Le thème de cette feuille, le suicide de Cléopâtre mordue par un aspic, a certainement dû attirer son attention, sans doute pour la dimension mystique du personnage, le thème de la mort et l'évocation sous ses traits de la sensualité

²⁵³ Pavel Preiss, *Michel-Ange : fusain, pierre noire, sanguine, plume*, trad. par R. Semradova, Paris, éd. Cercle d'Art, 1976, p. 23.

et l'aspect tragique du destin²⁵⁴. C'est peut-être également le visage « négroïde » que Michel-Ange a donné à sa Cléopâtre, alors que la plupart des artistes l'ont représenté comme une Européenne, qui a attiré son attention. Un autre dessin présent dans le fonds, attribué à Cesare Gennari, présente la mort de Cléopâtre de la manière dont on la représente le plus fréquemment et offre une comparaison sur le traitement du thème entre cette feuille et l'autre mettant en évidence le caractère singulier de cette représentation²⁵⁵.

Dans la mesure où nous sommes en présence d'une copie, il apparaît difficile d'identifier l'auteur de cette feuille bien qu'une mention d'attribution nous ait été donnée par l'inventaire supplémentaire des dessins en évoquant une parenté à un artiste de l'école de Michel-Ange et le nom de Daniel de Volterre (1509-1566). La relation d'amitié qu'il a entretenue avec le maître florentin ainsi que sa participation à son œuvre et la talentueuse assimilation de son art rendent déjà cette hypothèse crédible²⁵⁶. De plus, l'observation attentive d'un certain nombre de dessins attribués avec certitude à cet artiste, nous amène à confirmer l'idée qu'il puisse s'agir ici d'un dessin de sa main. Dans un premier temps, l'emploi de la pierre noire et de la technique de l'estompe, récurrent dans son œuvre graphique, semble identique à cette feuille²⁵⁷. De plus il s'agit, pour la plupart des dessins observés, d'une pierre dure dont le rendu de la couleur gris clair semble identique à ce dessin. Il en est de même pour la manière douce avec laquelle il met en lumière ses personnages. Les traits de contour de ses figures semblent également dans la même veine.

²⁵⁴ Le thème de Cléopâtre est un de ceux qui ont le plus tôt retenu l'attention des artistes, avec des visions très différentes selon les périodes. Le destin tragique de la reine d'Égypte est ce qui intéresse en ce sens les peintres d'où la fréquence du thème de la mort, qui est presque le thème dominant. Le thème de Cléopâtre n'apparaît que très rarement au moyen âge ; c'est la renaissance qui va s'en emparer, l'utilisant comme une figure dramatique de l'Antiquité, mais aussi comme prétexte à une représentation teintée de sensualité, voire d'érotisme qui est caractéristique de la fascination pour l'Orient à l'époque. Aux XVI^e et XVII^e siècle, aucun élément égyptien n'intervient dans les scènes évoquant Cléopâtre. Au mieux elle est représentée comme une romaine ; mais la plupart du temps, rien ne situe le personnage dans le temps, ce sont les symboles propre à la légende de cette reine qui permettent de l'identifier : l'aspic et parfois les figues puisqu'elle se serait suicidée en plongeant la main dans un panier de figues contenant des aspics.

²⁵⁵ MG 1851 ; MG D 464. Sanguine sur papier vergé bleu. Cf. Catalogue p. 208.

²⁵⁶ Daniel de Volterre, sculpteur et peintre maniériste de seconde génération, a travaillé dans l'entourage de Michel-Ange et a réalisé plusieurs œuvres en se basant sur ses dessins (fresques de la chapelle Orsini à la Trinité des Monts par exemple). Après la mort de Michel-Ange, il a recouvert les parties génitales des personnages du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine au Vatican.

²⁵⁷ Fig. 7, 8, 9 et 10.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. BOTTICELLI SANDRO. *Portrait féminin (portrait idéal de Simonetta Vespucci)*. Tempéra et huile sur bois de peuplier. H. 820 ; L. 540 mm. Francfort, Städel Museum, INV. No. 936.
2. LEONARD DE VINCI. *Études de Léda*. Plume et encre sur pierre noire. Château de Windsor, Royal Library, RL 12516.
3. DI COSIMO PIERO. *Portrait de Simonetta Vespucci*. Tempéra sur bois. H. 570 ; L. 420 mm. Paris, Musée de Condé.
4. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Tête idéale de femme*. Pierre noire sur papier beige. H. 287 ; L. 235 mm. Londres, British Museum, PD 1895-9-15-493.
5. LIGOZZI JACOPO. *Femme vue en buste, de profil, coiffée d'un diadème surmonté d'un rouget*. Plume encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé beige. H. 218 ; L. 153 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1074, Recto.
6. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Cléopâtre*. Pierre noire sur papier beige. H. 232 ; L. 182 mm. Florence, Casa Buonarroti, INV. 2F.
7. DE VOLTERRE DANIEL. *Figure agenouillée et drapée*. Pierre noire, traces de mise au carreau à la pierre noire. H. 370 ; L. 255 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1514, Recto.
8. DE VOLTERRE DANIEL. *Deux études de bras gauche, et étude de main*. Pierre noire. H. 235 ; L. 165 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1495, Recto.
9. DE VOLTERRE DANIEL. *Homme se dévêtant*. Pierre noire sur papier beige. 420 x 300 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1497, Recto.
10. DE VOLTERRE DANIEL. *Figure d'un officier romain, il tient la baguette du commandement*. Pierre noire. H. 487 ; L. 330 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1525, Recto.



1.



2.



3.



4.

1. BOTTICELLI SANDRO. *Portrait féminin (portrait idéal de Simonetta Vespucci)*. Tempéra et huile sur bois de peuplier. H. 820 ; L. 540 mm. Francfort, Städel Museum, INV. No. 936.1.

2. LEONARD DE VINCI. *Études de Léda*. Plume et encre sur pierre noire. Château de Windsor, Royal Library, RL 12516.

3. DI COSIMO PIERO. *Portrait de Simonetta Vespucci*. Tempéra sur bois. H. 570 ; L. 420 mm. Paris, Musée de Condé.

4. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Tête idéale de femme*. Pierre noire sur papier beige. H. 287 ; L. 235 mm. Londres, British Museum, PD 1895-9-15-493.



5.



6.



7.



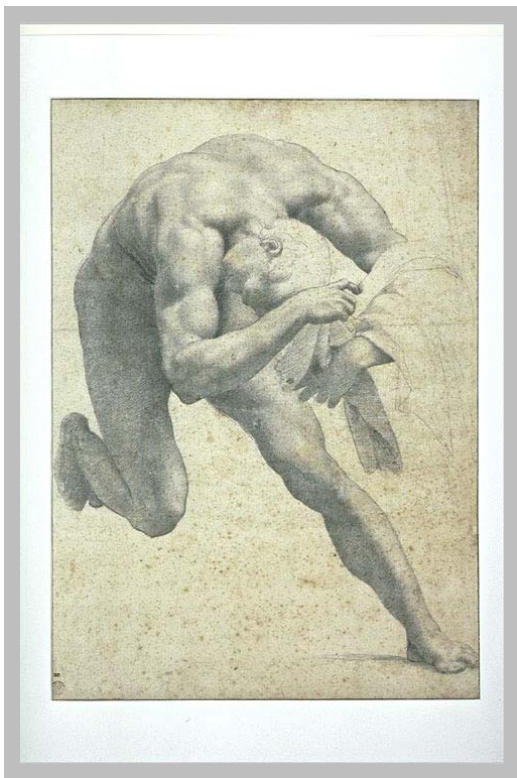
8.

5. LIGOZZI JACOPO. *Femme vue en buste, de profil, coiffée d'un diadème surmonté d'un rouget*. Plume encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé beige. H. 218 ; L. 153 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1074, Recto.

6. BUONARROTI MICHEL-ANGE. *Cléopâtre*. Pierre noire sur papier beige. H. 232 ; L. 182 mm. Florence, Casa Buonarroti, INV. 2F.

7. DE VOLTERRE DANIEL. *Figure agenouillée et drapée*. Pierre noire, traces de mise au carreau à la pierre noire. H. 370 ; L. 255 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1514, Recto.

8. DE VOLTERRE DANIEL. *Deux études de bras gauche, et étude de main*. Pierre noire. H. 235 ; L. 165 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1495, Recto.



9.



10.

9. DE VOLTERRE DANIEL. *Homme se dévêtant*. Pierre noire sur papier beige. H. 420 ; L. 300 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1497, Recto.

10. DE VOLTERRE DANIEL. *Figure d'un officier romain, il tient la baguette du commandement*. Pierre noire. H. 487 ; L. 330 mm. Paris, musée du Louvre, INV. 1525, Recto.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (d'après)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 60 - Homme à genoux

Pierre noire sur papier vergé beige. Annoté en bas, à droite, à la plume et encre brune :

« Michel Angelo Scuola ».

H. 197 ; L. 264 mm

Marque du musée en B. à Dr.

Hist. : Coll. Léonce Mesnard, lot n° 3551, n° 36; légué au musée le 22 avril 1902; marque du musée, L. suppl. 1102b.

Bibl. : Dessin inédit.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques, inv. MG 1346 ; inv. MG D 2010-RO.

Cette feuille présente, comme les cinq autres, une étude de personnages. L'essentiel du feuillet est composé d'une figure masculine. Orientée vers la gauche, elle est représentée dans une attitude singulière. L'homme est en appui sur la jambe gauche en flexion et sur le genou droit posé au sol. Le buste est déporté vers l'avant, le seul bras visible est replié. L'avant bras et la main, paume vers le haut, sont en appui sur la jambe gauche fléchie. La tête figure de face, tournée vers l'observateur. Elle est légèrement inclinée sur le côté droit, la joue reposant sur l'épaule gauche. Hormis la tête, l'ensemble du corps est représenté de profil.

Aux côtés de ce personnage, sur la partie supérieure droite du feuillet, figure l'esquisse d'une seconde tête d'homme. De profil vers la gauche, elle a été traitée dans une plus grande échelle que le personnage en pieds. Tout deux ont été réalisés à la pierre noire sur un support papier beige.

L'idée que ces deux figures n'ont de seul lien que cette feuille de papier est à prendre en considération. Il est probable qu'ils aient été destinés à deux œuvres différentes comme il est possible que ces deux études aient été réalisés par l'artiste dans l'optique d'un simple exercice consistant à s'entraîner à un type de position, aux drapés, aux rendus d'expressions diverses du visage.

Le personnage dit « principal » pour ses dimensions et son caractère plus achevé que le second attire en premier lieu notre attention. Le positionnement choisi par l'artiste est intéressant par son caractère atypique. Celui des jambes et du buste tend à faire penser que le personnage est en train de se relever. La jambe gauche est en appui sur le pied tandis que l'autre est encore posée au sol en appui sur le genou. Le buste est déporté vers l'avant comme pour donner de l'élan à son corps pour se relever. La jambe gauche pliée ne forme pas un angle droit témoignant d'une position stable et figée mais rend compte du déportement du poids du corps vers l'avant, prenant appui sur elle. Toutefois, l'observation de divers détails apporte des informations sur cette position. En premier lieu, le visage du personnage est représenté de face fixant le mouvement du corps dans le temps. Cette tête tournée vers nous rompt l'idée d'un mouvement ascensionnel pour lequel l'artiste aurait certainement représenté la tête de profil dans la direction du corps. De plus le bras gauche, bien que replié et disposé le long de la cuisse présente une main posée sur le revers, paume vers le haut et donc non disposée à prendre appui sur le genou pour se relever. L'absence du bras droit dans la représentation confirme l'idée d'un corps stabilisé dans sa position.

Ainsi représenté, le personnage donne l'impression d'être dans une attitude révérencieuse. L'inclinaison de la tête et l'expression du visage vont dans le sens de cette idée. Le visage est tourné vers nous mais ne nous regarde pas, indiquant peut-être la présence d'un autre personnage, ici fictif. La légère inclinaison du visage vers la droite, les yeux clos et le petit rictus de la bouche donnent l'impression que le personnage se détourne d'un autre, absent de cette représentation, dans une attitude de dévotion. Son visage offre une expression à la fois satisfaite, reconnaissante et apaisée. La paume de la main vers le haut accompagne cette idée en soulignant une attitude ouverte, en donnant l'impression d'un don offert, peut-être celui de soi-même. Le détournement de la tête est pallié par cette main ouverte. Le déportement du buste vers l'avant, celui du genou gauche et de cette main semblent tous trois participer à suggérer la présence d'un autre personnage. Ainsi, ce dessin pourrait être une étude préparatoire à une composition picturale plus grande, comprenant d'autres figures.

L'esquisse de la tête de l'autre homme pourrait accréditer cette idée. Offrant à la vue son profil gauche, l'artiste s'est concentré sur la représentation du visage, délaissant les cheveux figurés sommairement. Son intérêt dans cette figure a été de rendre une expression. Ce visage est tourné dans la même direction que le personnage « principal ». Nous ignorons s'il le regarde ou fixe un point à l'horizon. Ses dimensions plus importantes donnent l'impression d'appartenir à un plan plus proche de nous. Dans le cas d'un rapport effectif entre les deux figures, il est alors probable que son regard soit dirigé vers le personnage hypothétique dont nous faisons allusion.

La comparaison des deux visages rend compte de typologies différentes. Le premier semble âgé offrant des traits marqués malgré son air détendu. L'artiste a figuré des rides au front, entre les sourcils et des pommettes saillantes. Le second semble plus jeune par une peau lisse dépourvue de traces de vieillissement. Son expression est totalement différente du premier. L'œil à demi ouvert semble dur, désabusé et même dédaigneux n'offrant rien de bienveillant. La bouche, légèrement entrouverte, s'incline vers le bas et semble exprimer le mécontentement.

L'homme représenté en pieds est vêtu d'une tunique drapée et d'un pantalon. Le drapé de la tunique enveloppe totalement la figure jusqu'aux cuisses, ne laissant pas entrevoir le cou. Il définit l'anatomie de la figure et souligne la position corporelle. Le rendu du vêtement est détaillé, offrant une structure quelque peu complexe avec de

nombreux plis. Les contours en sont nettement marqués. Le pantalon est suggéré par un tracé oscillant, les plis sous les genoux et le froncement du tissu sur la cheville gauche. Les volumes des drapés sont rendus par le jeu des réserves et des hachures obliques et croisées indiquant l'incidence de la lumière.

Le modelé du corps est variablement rendu. Celui du torse n'est pas suggéré et s'efface derrière les plis larges du drapé. Le modelé du bras est rendu par le recours aux réserves blanches permettant de suggérer le volume. Celui des jambes, aux allures massives, est simplement rendu par quelques traits obliques et par le tracé du tissu et des plis qui suggère les formes, tel les genoux et les mollets. L'emploi de cette technique des hachures apparaît comme un parti pris par l'artiste dans la mesure où il aurait conféré davantage de modelé à sa figure en ayant recours à l'estompage de la pierre noire permettant de doux dégradés de valeurs et de traits de différentes intensités. Le jeu du clair-obscur reçoit avec la pierre des résultats de loin plus satisfaisants qu'avec les hachures. Il n'a pas eu la volonté d'exploiter au maximum le potentiel lumineux de ce matériau.

Le caractère quasi schématique de cette représentation très linéaire donne l'impression que l'artiste a voulu rendre l'effet de la plume au moyen de la pierre. Les lignes du dessin sont quasiment toutes de même épaisseur et de force chromatique similaire hormis quelques traits plus appuyés sur les plis de la tunique. Les transitions entre les valeurs tonales des drapés et du modelé du corps humain manque de douceur et de subtilité. Les ombres ne sont pas très profondes nuisant à l'impression d'un relief saisissant et aux effets plastiques quasi absents de la représentation.

L'absence de plis sur la cheville droite rend compte du caractère inachevé de ce personnage. Il en est de même pour les variations de traits délimitant la jambe et le pied droit. L'artiste semble s'y être repris plusieurs fois pour réaliser cette partie qui présente des repentirs. Le fait qu'il ait laissé son dessin ainsi, sans effacer les traits superflus alors que la technique le permettait, témoigne de son désintéressement de réaliser une œuvre parfaitement aboutie et confirme désormais l'idée qu'il s'agit là d'un exercice pour l'artiste.

L'absence de variations sur cette jambe visant à trouver la meilleure solution pour son positionnement et de manière générale celle d'un rendu plus poussé du corps humain et des chairs rend compte de son désintérêt pour l'anatomie dans cette œuvre. Malgré la position de cette figure, l'artiste n'a pas cherché à rendre la tension musculaire ou la présence de

l'anatomie imposée au drapé, à peines perceptibles ici. Ses principaux intérêts dans cette représentation semblent davantage être le drapé lui-même, minutieusement réalisé, pour lequel il semble avoir eu des motivations esthétiques et stylistiques et le rendu général d'une position singulière.

Le traitement des cheveux attire notre attention. Bien que sommairement indiqué par quelques traits, ils rendent compte d'une chevelure épaisse en bataille qui donne une allure atypique à ce personnage. Il est rare de voir une chevelure ainsi représentée puisqu'elle est rendue à la fois au moyen de traits obliques et curvilignes. Ce qui frappe surtout c'est son caractère abondant et désordonné tranchant avec l'aspect âgé de son visage. Il semble alors que cet élément est révélateur d'un type de personnage.

Les proportions du corps de cette figure semblent réalistes dans l'ensemble. Seule la main apparaît peut-être trop grosse par rapport aux proportions du bras et de celles du pied gauche. Toutefois, en regardant de plus près, le dessin présente de nombreuses anomalies dans la partie inférieure du corps. Le rapport du positionnement des deux jambes semble erroné. Ainsi disposée, la jambe droite pliée au sol n'apparaît pas suffisamment en retrait par rapport à l'autre dans l'espace. Le haut de la cuisse devrait se rattacher plus en avant à l'autre pour suggérer l'entre jambe et son retrait naturel. La cheville droite devrait être posée au sol et le raccourci du pied plus court, dans le prolongement de la jambe. Les représentations de la jambe et du pied d'appui sont en désaccord avec le haut du corps, de profil. Les plis du drapé sous le genou et le rendu du mollet indiquent un genou rentrant vers l'intérieur alors que le pied n'est même pas de profil mais dirigé vers l'extérieur. Le genou à terre suit la direction de ce pied rendant le positionnement du reste de la jambe tout simplement impossible et irréaliste.

Les proportions de la seconde figure sont quant elles respectées offrant à cette esquisse une qualité supérieure. Malgré la position de profil du visage, la figure apparaît en relief grâce aux traits suggérant la naissance de la joue sous l'œil et celui qui part du nez pour rejoindre la bouche. La délimitation de la paupière met en valeur le renforcement de l'œil et l'arcade sourcilière. L'insistance du trait à la naissance du sourcil pour se faire plus fin vers l'extérieur donne l'impression d'un visage en relief. La figure apparaît en trois dimensions bien que l'artiste n'a réalisé aucune zone d'ombre et de lumière.

Il en est de même pour le personnage en pieds pour lequel l'artiste a rendu le modelé des chairs au seul moyen des traits de contours et de quelques zones d'ombres. De plus, ces traits de contours, inexistant dans la nature, sont trop marqués empêchant de donner au dessin un caractère davantage « spatial ».

L'impression qui en résulte est celle d'une figure plate, immatérielle, manquant de puissance, de présence qui se détache difficilement de son support. La volumétrie du personnage est tout juste conférée par les drapés et quelques hachures. L'œuvre sans décor est ainsi dépourvue de son aspect tridimensionnel. Le pied d'appui donne tout juste l'effet d'être imprimé à une surface tandis que le second semble flotter dans un espace indéfini. Seule la tentative de raccourci de la jambe droite suggère un semblant de profondeur dans l'œuvre quelque peu renforcée par l'esquisse du second personnage d'échelle supérieur donnant l'impression d'offrir un second plan au regard.

La composition du dessin révèle une forme pyramidale par le positionnement du personnage.

Du point de vue stylistique, il présente des ambivalences. Le trait semble à la fois énergique et manque en même temps de spontanéité. Alors que le traitement de la jambe droite témoigne d'un tâtonnement de la main et de l'esprit, la jambe gauche, la main, les drapés et la tête offrent des contours et des traits si nets qu'ils semblent avoir été copiés voir calqués. L'esquisse de la tête d'homme seule offre les mêmes caractéristiques par des traits de contours du profil et du visage nets aux côtés d'une recherche pour le rendu de la mâchoire, du cou et de la nuque. L'artiste a ici appuyé son trait au niveau des lignes externes du profil tandis que sa main s'est faite plus légère pour le reste de la figure traduisant une recherche plus personnelle. L'ensemble du traitement du personnage « principal » semble trop mécaniquement exécuté. Il apparaît davantage traduire le souci de l'artiste de réaliser une représentation identique à un modèle que celui d'être fidèle à une conception qui lui est propre. L'écriture régulière et uniforme évoque la copie.

La présence d'une annotation en bas, à droite, à la plume encre brune : « Michel Angelo Scuola », « école de Michel-Ange » offre l'indication d'une parenté à un élève de son école.

La consultation de l'inventaire supplémentaire apporte la précision d'une réalisation d'après Michel-Ange Buonarroti confirmant l'impression d'une copie émanant de l'observation de la figure « principale ».

L'observation du montage de l'œuvre affine encore le rapprochement de ce dessin avec une œuvre de Michel-Ange par la mention de l'expert J. Gere : « D'après Michel-Ange (dessin à Windsor ». Le spécialiste d'art italien Eric Pagliano a confirmé cette indication²⁵⁸.

Nos recherches au sein du fonds de dessins de Michel-Ange conservés à Windsor se sont révélées infructueuses pour obtenir un support visuel de cette œuvre.

Nous avons toutefois trouvé un dessin d'après Michel-Ange sur lequel figure le personnage de cette feuille²⁵⁹. Cette figure de typologie particulière est en réalité celle d'un faune ou d'un satyre.

La comparaison des deux feuilles rend compte des intérêts et désintérêts du copiste dans l'œuvre originale. Elle révèle son désintérêt pour la typologie du personnage n'ayant pas jugé utile ou intéressant de représenter les cornes et la barbiche qui lui sont caractéristiques. Il en est de même pour l'expression du visage qui traduit la souffrance face à la mort d'un personnage dont il soutient la tête de sa main dans l'œuvre de Michel-Ange. L'artiste a préféré le représenter les yeux clos et la bouche fermée dans un petit rictus.

Ce que nous prenions pour un repentir concernant le tracé de la cuisse de la jambe droite est en réalité une zone d'ombre dans l'œuvre originale. Le personnage mort faiblement esquissé sur cette dernière n'a pas retenu l'intérêt de l'artiste. L'esquisse de la seconde figure est peut-être à rapprocher du personnage masculin figurant derrière le faune. Bien que son visage soit représenté en profil trois quarts, l'expression traduite est similaire comme leur positionnement sur le feuillet. La comparaison avec l'œuvre originale quant au traitement de l'anatomie, du rendu des chairs et des drapés met une nouvelle fois en évidence ses défaillances. La figure d'homme de Michel-Ange offre des proportions parfaites. Le rendu des chairs et de l'anatomie aux moyens des clairs obscurs réalisés aux lavis et aux hachures à la plume, lui confèrent du modelé, du volume et de la matérialité, lui donnent vie. Les modelés y sont subtilement réalisés, les transitions entre les zones d'ombres et de lumières créant les reliefs du corps et des vêtements sont toutes en douceur. Ces aspects comparés rendent compte de son désintérêt à s'y entraîner.

La reproduction par l'artiste de détails tels le nombre de plis du tissu sur la cheville gauche, le tracé évoqué plus haut de la cuisse droite ou le repentir au niveau du talon du pied doit conduire à penser que l'artiste était motivé par le désir de réaliser une copie à

²⁵⁸ Comm. Orale.

²⁵⁹ Fig. 1.

l'identique de l'originale. Ces détails indiquent également qu'il n'a pas pu la réaliser de mémoire et devait disposer soit de l'œuvre soit d'une copie intermédiaire. L'idée d'une copie d'après une gravure pourrait correspondre au style schématique de cette feuille.

Dans cette démarche, l'absence de certains éléments de la composition et les modifications apportées à d'autres est propice aux questionnements. Représenter le repentir du pied et ne pas reproduire fidèlement son positionnement est révélateur d'intentions contradictoires. Si l'artiste a délaissé la volumétrie du corps et sa tridimensionnalité, seul le rendu des drapés semble l'avoir particulièrement intéressé. Il s'est appliqué à y reproduire minutieusement chaque pli et mouvement du tissu. Son intérêt dans cette copie est donc purement lié à l'exercice. Le choix d'une œuvre de Michel-Ange peut alors étonner dans la mesure où il n'a pas été motivé pour les qualités habituellement reconnues à cet artiste, l'anatomie et la puissance musculaire. Si l'artiste voulait s'exercer au drapé, il aurait choisi une œuvre de fra Bartolomeo par exemple. Nous pouvons alors penser que le sujet du copiste a pu lui être imposé. Ce dessin peut alors être issu de la main d'un jeune artiste florentin ou romain encore en apprentissage dans un atelier. Les maladresses partout présentes et l'aspect général médiocre de l'œuvre peuvent confirmer la parenté de cette feuille à un artiste en formation.

Concernant la datation de ce dessin, Eric Pagliano indique qu'il semble avoir été exécuté au XVI^e siècle et confirme l'appartenance à l'école italienne²⁶⁰.

²⁶⁰ Comm. écrite.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Plume encre brune sur papier vergé beige.



1. Plume encre brune sur papier vergé beige.

Michelangelo BUONARROTI, dit Michel-Ange (d'après)
(Caprese (Florence), 1475 – Rome, 1564)



N° 61 - *Homme avec parchemin roulé à la main*

Pierre noire sur papier vergé beige. Annotation d'un numéro, en haut, à droite, à la pierre noire : « 5 ».

H. 197 ; L. 264 mm

Hist. : Coll. Léonce Mesnard, lot n° 3551, n° 36; légué au musée le 22 avril 1902; marque du musée, L. suppl. 1102b.

Bibl. : Dessin inédit.

Grenoble, Musée de Grenoble, cabinet des Arts graphiques inv. MG 1346 ; inv. MG D 2010-VO.

Au verso du dessin intitulé *homme à genoux* figure un autre feuillet collé en plein, visible grâce à un montage en charnière par bande de ruban adhésif. Cette feuille en très mauvais état offre l'étude poussée d'un personnage masculin. L'homme est représenté debout, en position quasi frontale. Le buste est légèrement tourné vers la droite tandis que le bas du corps apparaît de face. La tête est tournée vers la gauche et figure de trois quarts. Le bras droit est replié sur le torse, la main tenant un parchemin roulé. Le bras gauche est également replié, la main agrippant un pan de drapé de son vêtement. L'ensemble du dessin est réalisé à la pierre noire sur papier beige.

De stature imposante, cette figure est celle d'un homme dans la force de l'âge. Son visage tourné offre des traits fins, doux et harmonieux. Le regard est fixé vers l'horizon mais ne semble pas regarder quelqu'un ou quelque chose. L'homme semble plutôt perdu dans ses pensées, dans un état intérieur. Du regard digne émane sagesse, connaissances et humilité. Il traduit un sentiment rassurant, bienveillant. Il confère au personnage une âme de visionnaire. La bouche charnue est fermée dans un léger sourire. L'homme est représenté avec une chevelure longue, bouclée et abondante. Il est également affublé d'une moustache et d'une barbe relativement longue et épaisse. Les caractéristiques physiques et vestimentaires de cet homme semblent indiquer la représentation d'un personnage biblique. La présence du rouleau dans la main évoque un prophète, annonciateur de la venue du Christ, dont la mission fut d'enseigner aux individus et aux peuples un comportement moral et spirituel correct. Le parchemin est là pour signifier la prophétie des paroles divines. Son type physique semble être celui du prophète Jérémie bien qu'il soit difficile de l'assurer.

La représentation des drapés occupe une place importante dans l'œuvre. Le personnage est vêtu d'une sorte de robe par-dessus laquelle s'ajoute une longue cape avec une capuche délicatement posée sur la tête, lui créant une sorte d'écrin. La cape est disposée sur les épaules et enveloppe le personnage. Ce dernier ramène un pan du tissu dans la main gauche l'enveloppant un peu plus encore en lui donnant de l'amplitude. Ces draperies confèrent un caractère antique au personnage. L'artiste a inscrit cette figure dans la tradition de la Renaissance en s'inspirant de la statuaire romaine. Le drapé offre un traitement complexe et savamment réalisé, mais sans ostentation, conférant un aspect monumental et sobre au personnage. Les plis du tissu apparaissent en relief par l'accentuation plus ou moins prononcée de la pierre noire et l'application de

zones d'ombres, contrastant avec les zones laissées en réserves, réalisées au moyen de l'estompage de la pierre et de traits obliques ou verticaux. Le recours aux réserves blanches permet de noter le volume et les plis de l'étoffe qu'on devine épaisse. Les mouvements du drapé accompagnent et soulignent ceux de la figure. Le mouvement du bras droit, replié dans la même direction, est en adéquation avec celui du pan de tissu soutenu par la main gauche. Le mouvement imprimé au tissu sur le haut du torse souligne sa légère rotation vers la droite et fait écho au mouvement du bras, de même que le papier roulé qu'il tient à la main renvoie au mouvement circulaire des drapés. Le vêtement retombe sous l'emprise de sa main en larges pans de tissus de différentes longueurs. La silhouette et les gestes de caractères imposants structurent et animent la composition.

La stature de ce personnage est pourvue d'un caractère massif accentué par l'abondance du vêtement dont les plis larges semblent lourds. La masse du personnage est tangible. La forte présence anatomique de cette figure impose ses formes athlétiques au drapé.

L'extraordinaire présence physique est accentuée par l'intensité du regard. Les épaules et les mains sont larges lui conférant une carrure importante. Le volume du drapé laisse deviner des jambes massives. Le corps est anatomiquement conforme à la réalité et ses volumes semblent respectés sous le drapé. La volumétrie de la figure est réalisée aux moyens des zones d'ombres et de lumières plus ou moins accentuées en fonction de la pression exercée sur la pierre noire qui rendent les chairs, et par la réalisation des raccourcis, tel celui du poignet de la main gauche.

Le visage idéalisé offre des expressions subtiles. Les mouvements du corps, des bras et de la jambe droite, suggérés à travers l'étoffe, légèrement fléchie, sont vraisemblables. La pose en contraposto, d'origine antique, permettant de rendre l'équilibre entre la partie statique et la partie dynamique de la figure dans une belle tension sans crispation lui confère de l'élégance et de la grâce, la *sprezzatura*. Le rapport entre les mains et les objets qu'elles tiennent est justement réalisé et donne l'illusion de la réalité de ces mouvements. Ces dernières ne figurent pas crispées mais rendent compte d'une pression légère et mesurée. Les mouvements des bras et du drapé semblent avoir été choisis par l'artiste dans l'optique de mettre en valeur le parchemin qu'il tient soigneusement près de son cœur. Ainsi, cet objet au caractère emblématique semblant être significatif de ses préoccupations et de ses convictions apparaît comme l'unique élément reliant le spectateur à la figure, à défaut du regard.

Cette figure d'homme en pieds occupe la quasi-totalité de l'espace du feuillet, de format rectangulaire étiré sur la hauteur. L'artiste a réalisé un fond noir rectangulaire faisant écho au format de la feuille. Exécuté à la pierre noire en multipliant les traces pour obtenir des aplats d'intensité variable, ce fonds sombre crée un espace qui accueille la figure, la met en valeur. Elle se détache de lui, lui conférant du relief. L'artiste crée ainsi une sorte d'écrin à sa figure à la manière d'une niche accueillant une sculpture et donne de la profondeur à son dessin en suggérant un second plan d'observation. Seul un petit espace est laissé libre de part et d'autre du personnage accentuant encore la profondeur de l'espace tridimensionnel et offrant un cadre supplémentaire à la figure. Le tracé accentué d'une ligne oblique en haut à gauche de cet espace qui se poursuit par une ligne horizontale sur la droite situant le point de fuite derrière la tête du personnage, crée un espace illusoire en trois dimensions pourvu de deux montants, suggérés par les zones en réserves de part et d'autre, d'un plafond et d'un fond nettement plus sombre. L'artiste a créé l'illusion de profondeur au moyen de la perspective linéaire. Il a également employé la perspective réductionniste notamment au niveau des mains. Celle de gauche est plus imposante par rapport à celle de droite créant deux plans de lecture et participant encore à la tridimensionnalité du personnage.

Le cadrage choisi ne laisse pas entrevoir le bas des jambes et les pieds. Cette préférence pour une vue rapprochée coupant la partie inférieure du corps confère au personnage un aspect monumental, une forte présence physique. Coupé par le bord inférieur, l'homme semble échapper à la surface plane du support.

L'incidence de la lumière est forte dans l'œuvre. En provenance de la droite, vers le haut et en avant, son impact sur la figure est uniformément réparti. Les zones d'ombres présentes sont inhérentes aux plis plus ou moins larges et profonds du drapé. La zone obscure réalisée à gauche semble être l'ombre de la figure imprimée sur la surface.

Ce dessin offre un caractère sculptural par les recherches graphiques qui visent à restituer les effets plastiques. Il n'est pas strictement linéaire comme le dessin du recto. Le trait de contour de la figure est fin et se fait discret pour accentuer le modelé de la figure. L'artiste a exercé une pression aléatoire sur la pierre variant ainsi l'intensité de la pigmentation du trait qui donne un rendu réaliste. La figure se fond dans son environnement tout en s'en détachant sans difficulté. Le style de ce dessin rend compte de nombreuses qualités. Le trait est à la fois sûr, précis et doux. Il traduit la facilité et la complète maîtrise du matériau employé et de ses potentiels. Le traitement du personnage

est subtil, en finesse, en souplesse. Le tracé est appliqué et dynamique sans être vigoureux ou impétueux. Le style semble emprunt d'une puissance tempérée. Le traitement des cheveux et plus particulièrement de la barbe rend compte d'une grande maîtrise pour les douces transitions allant de l'ombre à la lumière suggérant la matière et les volumes. La plénitude des effets graphiques de ce dessin lui confère son caractère pictural. L'artiste est parvenu sans mal à mettre en évidence le rapport de la figure à l'espace qui l'entourne. Le positionnement de la figure, son attitude soigneusement étudiée, cette typologie de personnage pourvu d'un attribut symbolique, le rouleau, sont significatifs de l'esthétique maniériste. Le motif de cette figure est en effet susceptible d'être réemployé et adapté dans divers projets, tel l'élément d'un vocabulaire formel.

Le soin accordé au traitement de ce dessin et son caractère très abouti évoque une étude préparatoire à une peinture ou à une fresque. Cependant, l'étape avancée dans l'exécution à laquelle l'œuvre appartient devrait laisser entrevoir une mise au carreau qui lui fait défaut et semble infirmer cette hypothèse.

Cette œuvre est conservée dans le fonds d'art graphique sous la parenté d'un artiste anonyme du XVI^e siècle. Lors de la rédaction de l'inventaire supplémentaire, ce dessin collé au verso du précédent n'a pas été enregistré. Seul celui du recto y figure. Ce dessin a ainsi été classé à défaut dans la base *Videomuseum* et dans les dossiers d'œuvres comme étant, comme le recto, un dessin réalisé d'après une œuvre de Michel-Ange. L'observation des annotations présentes sur le support de l'œuvre offre une indication précieuse apportée par le spécialiste J. Gere. Il indique que ce dessin a été réalisé d'après une œuvre de Taddeo Zuccaro (1529-1566) dans la chapelle Frangipane. Eric Pagliano a confirmé ce rapprochement avec un personnage peint dans cette chapelle située dans l'église de San Marcello al Corso à Rome et précise que le dessin de Grenoble est une copie ancienne datant de la fin du XVI^e siècle²⁶¹. L'œuvre est donc finalement sans rapport avec Michel-Ange excepté l'inspiration michelangelesque sensible dans les dessins de Taddeo par la tension musculaire de ses figures et la forte présence de leur anatomie²⁶². Il se forma à Rome où il tira le meilleur profit de l'étude de l'antique et des grands peintres de la Renaissance, Michel-Ange et plus encore Raphaël.

²⁶¹ Comm. Ecrite.

²⁶² Emmanuelle Brugerolles ; David Guillet, *Carnets d'études 7, Di,se,gno, dessins de Taddeo et Federico Zuccari dans les collections de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Exposition à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février-4 mai 2007 ; Musée Fesch, Ajaccio, 15 juin-2 septembre 2007, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2007, p. 18.*

La commande du décor pour la chapelle Frangipane par Mario Frangipani date de 1556, à une période où la carrière de l'artiste prend véritablement son essor. Il semble cependant qu'il n'ait débuté l'entreprise qu'à partir de 1559. Il l'a réalisée jusqu'à sa mort et c'est Federico qui l'acheva. Pour ce décor, Taddeo peignait à fresque, entre autre, des prophètes sur les deux pilastres qui marquent l'entrée de la chapelle²⁶³. Le personnage représenté sur cette feuille est la copie de l'un d'eux.

Plusieurs études préparatoires à la plume de la main de Taddeo offrant de nombreuses variations sur les prophètes sont connues²⁶⁴. Nous n'avons pas pu observer toutes ces feuilles tout comme l'œuvre définitive très peu reproduite car en très mauvais état. Seul le dessin préparatoire conservé à Berlin permet d'établir un comparatif des deux œuvres. Des copies réalisées d'après des études de prophètes de Taddeo permettent également de rendre compte, à défaut, des similitudes, des points de convergences ou au contraire des libertés prises par le copiste révélant ses propres intérêts dans cet exercice.

Si la composition générale est similaire, de nombreux points offrent des dissemblances. La position de la figure et le fond dans laquelle elle s'inscrit sont proches²⁶⁵. Toutefois, l'artiste de cette feuille a réalisé un prophète aux traits plus idéalisés et à la carrure plus développée. Celui de Taddeo est moins imposant, plus émacié. Ses cheveux ne sont pas visibles, sa barbe plus longue et son regard ne traduit pas la même intensité ni le même sentiment. La typologie des personnages est différente. La position en *contraposto* y est nettement plus accentuée et le rendu anatomique plus poussé et visible au travers d'un drapé transparent laissant deviner l'ensemble de son corps. Le positionnement des bras diffère quelque peu. Celui de Taddeo replie son bras droit de manière similaire, celui-ci est disposé plus en bas et pose la main sur un livre posé contre sa hanche tandis que l'autre bras, disposé le long du corps tient également plaqué contre lui le livre dans sa main. Cet élément de poids crée un déportement du corps vers lui plus prononcé. La feuille de Grenoble rend ainsi compte des intérêts de son auteur qui s'est davantage intéressé à réaliser un drapé imposant et volumineux que de s'exercer au rendu de l'anatomie. L'artiste a préféré rendre la volumétrie du corps au moyen d'un travail sur le drapé. Il a également pris pour parti de substituer le rouleau au livre peut-être pour l'écho qu'il fait aux formes circulaires du vêtement et le rendu de la main qui le tient²⁶⁶. Il a pu s'être

²⁶³ La chapelle est décorée de scènes de la vie de saint Paul. E. Brugerolles, D. Guillet, op. Cit., p. 18.

²⁶⁴ Dessins conservés à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich, (inv. n° 37815) ; au Kupferstichkabinett de Berlin (inv. KdZ. 2677) et au Musée d'Angers (Inv. n° M. T. C. 290).

²⁶⁵ Fig. 1.

²⁶⁶ Le livre apparaît dans toutes les copies trouvées. Fig. 1, 2, 3 et 4.

inspiré d'un autre dessin de prophète par Taddeo tenant un rouleau d'une main²⁶⁷. Les formes et mouvements sont interdépendants et il est difficile de mettre en lumière les exigences principales de l'artiste dans cette copie. L'artiste a pu vouloir changer le geste et la position de la main gauche pour créer un raccourci intéressant, le drapé revenant dans cette main étant alors une justification pour le réaliser. Il a également pu choisir de s'intéresser plus particulièrement au drapé, le geste de la main remontant le tissu étant alors un moyen pour le déploiement du vêtement. Toujours est-il que ses intérêts majeurs dans cette représentation sont d'avoir créé un type de figure idéalisée, de forte présence physique avec un travail important sur les mouvements et la matière du drapé et sur les mouvements des bras et des mains. De même le cadrage différent rend compte de son intérêt majeur pour le drapé et une vue plus rapprochée de la figure. Le traitement du fonds est très similaire à une autre fresque de l'artiste peinte au Vatican²⁶⁸.

L'artiste n'a repris ici du style de Taddeo que les mains, aux doigts irrégulièrement écartés et crispés sur leur prise, les drapés lourds et complexes. Toutefois ceux-ci ne retombent pas comme chez Taddeo en bords comme déchiquetés. Le style caractéristique de l'artiste dont les mains offrent des doigts allongés n'a pas été imité. De même, le visage tourmenté voire farouche et le rendu des cheveux et de la barbe aux pointes comme effilochées ne se retrouvent pas ici²⁶⁹. L'artiste n'a pas eu recours à la représentation caractéristique d'un cou fin et étiré dont la naissance est dégagée par un vêtement au col largement échancré²⁷⁰. De manière générale, cette copie d'interprétation témoigne la non intention de l'artiste de s'exercer au style de Taddeo. Son intention est davantage d'emprunter cette figure à l'artiste afin de composer une œuvre qui lui est propre, en développant ses propres recherches. Ceci rend compte de l'esprit maniériste de se servir dans le répertoire des formes offert par les œuvres des maîtres.

La comparaison de cette feuille avec une copie conservée au Louvre, réplique de l'original d'Angers, offre davantage de similarités comme l'allure massive du corps et l'attention accordée au traitement du drapé. La main gauche du prophète soulève également de ses doigts un pan de tissu²⁷¹. Il semble très probable que l'artiste se soit basé sur ce dessin pour réaliser son œuvre. Il est également possible qu'il est eu accès aux différentes versions de l'étude du prophète, son œuvre étant l'interprétation condensée de divers aspects et de ses propres préoccupations. Cette copie a pu être réalisée dans l'atelier des

²⁶⁷ Fig. 2

²⁶⁸ Fig. 5.

²⁶⁹ Fig. 1 et 2.

²⁷⁰ Fig. 2.

²⁷¹ Fig. 3

Zuccaro d'après ces études préparatoires mais l'hypothèse d'une copie a posteriori d'après la fresque demeure valable.

Cette oeuvre a été réalisée par un artiste pour l'instant non identifié avec certitude. Toutefois J. Gere évoque sur le support la possibilité que cette œuvre soit issue de la main du peintre florentin Giovanni Battista Naldini (vers 1537– 1591). La forme des mains et des doigts s'en rapproche tout comme le traitement du drapé et la manière dont les extrémités des pans de tissus sont traitées²⁷².

²⁷² Fig. 5, 6 et 7.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. ZUCCARO TADDEO. *Figure de prophète*, vers 1558. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé beige. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 2677.
2. ZUCCARO TADDEO. *Prophète debout avec un livre*, 1564-66. Plume encre brune, lavis brun, mise au carreau à la pierre noire sur papier vergé beige. H. 262 ; L. 141 mm. Chicago, Art Institute, inv. 1922.2965.
3. ZUCCARO TADDEO, D'APRÈS. *Un prophète, debout, vu de face*. Plume encre brune, lavis brun, traces de pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier vergé beige. H. 425 ; L. 155 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 4405, Recto.
4. ZUCCARO TADDEO, D'APRÈS. *Un prophète, debout, tenant un livre devant lui*. Plume encre brune, lavis brun, traces de pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier vergé brun. H. 382 ; L. 180 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 9942, Recto.
5. ZUCCARO TADDEO. *Saint Pierre et saint Paul*. Fresques. Salle des clairs obscurs, Vatican.
6. NALDINI G. B. *Figure couchée*. Plume et encre brune sur papier lavé de bleu. H. 172 ; L. 120 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1589, Verso.
7. NALDINI G. B. *Chasse à l'ours*. Plume et encre brune, pierre noire, sur papier lavé de bleu. H. 165 ; L. 120 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1589. BIS, Verso.
8. NALDINI G. B. *Saint Jean baptisant les Juifs dans le Jourdain*. Pierre noire, traits à la sanguine sur papier lavé de beige. H. 230 ; L. 333 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1737, Recto.



1.

1. ZUCCARO TADDEO. *Figure de prophète*, vers 1558. Plume encre brune, lavis brun sur papier vergé beige. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 2677.



2.

2. ZUCCARO TADDEO. *Prophète debout avec un livre*, 1564-66. Plume encre brune, lavis brun, mise au carreau à la pierre noire sur papier vergé beige. H. 262 ; L. 141 mm. Chicago, Art Institute, inv. 1922.2965.



3.

3. ZUCCARO TADDEO, D'APRÈS. *Un prophète, debout, vu de face*. Plume encre brune, lavis brun, traces de pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier vergé beige. H. 425 ; L. 155 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 4405, Recto. Un original de ce dessin existe au musée des Beaux-arts d'Angers, sous Beccafumi (J. Gere).



4.



5.

4. ZUCCARO TADDEO, D'APRÈS. *Un prophète, debout, tenant un livre devant lui.* Plume encre brune, lavis brun, traces de pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier vergé brun. H. 382 ; L. 180 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 9942, Recto.
5. ZUCCARO TADDEO. *Saint Pierre et saint Paul.* Fresques. Salle des clairs obscurs, Vatican.



6.



7.

6. NALDINI G. B. *Figure couchée*. Plume et encre brune sur papier lavé de bleu. H. 172 ; L. 120 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1589, Verso.

7. NALDINI G. B. *Chasse à l'ours*. Plume et encre brune, pierre noire, sur papier lavé de bleu. H. 165 ; L. 120 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1589. BIS, Verso.



8.

8. NALDINI G. B. *Saint Jean baptisant les Juifs dans le Jourdain*. Pierre noire, traits à la sanguine sur papier lavé de beige. H. 230 ; L. 333 mm. Paris, Musée du Louvre, inv. 1737, Recto.

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

1. Historique du musée et de sa collection de la fondation à nos jours, p. 222.
2. Photographie du Musée-Bibliothèque de Grenoble situé place Verdun, p. 230.
3. Plan du Musée-Bibliothèque de Grenoble situé place Verdun, p. 231.
4. Photographie du Musée de Grenoble situé place Lavalette, p. 232.
5. Photographie de la tour de L'Isle : le cabinet d'art graphique, p. 233.
6. Plan du musée de Grenoble. Echelle 1/ 500, p. 234.
7. Plan de localisations de la réserve en zone 5 du Cabinet d'art graphique, p. 235.
8. Plan de localisations de la réserve en zone 6 du Cabinet d'art graphique, p. 235.
9. Annexe pour le relevé des dysfonctionnements lors de l'opération de localisation, p. 236-237.
10. Fiche de récolement, p. 238.
11. Fiche d'étude, p. 239-240.
12. Constat d'état, p. 241-242.
13. Support visuel pour l'exposition : « L'Appel de l'Italie. Artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles », p. 243.
14. Répertoire des marques de collections des dessins de l'école italienne, p. 244.

15. Liste des dessins italiens de provenance Léonce Mesnard possédant une ou plusieurs marques de collections, p. 253.
16. Liste des dessins italiens de provenance Léonce Mesnard non assurée possédant une ou plusieurs marques de collections, p. 257.
17. Répertoire de filigranes sélectionnés relevés sur les dessins italiens du fonds d'art graphique, p. 260.
18. Liste des dessins italiens de provenance Léonce Mesnard possédant un filigrane de papier, p. 266.
19. Liste des dessins italiens de provenance Léonce Mesnard non assurée possédant un filigrane de papier, p. 268.
20. Extrait de l'inventaire principal du musée de Grenoble en trois volumes, p. 269.
21. Extrait de l'inventaire supplémentaire du musée de Grenoble, p. 272.
22. Photographie de l'appartement de Léonce Mesnard 5, rue Villard à Grenoble, p. 274.
23. Extrait du testament de Mr. Léonce Mesnard, p. 275.
24. Lettre de Jules Bernard au Maire de Grenoble, datée du 24 avril 1902, offrant une liste des dessins en provenance du legs de Léonce Mesnard, p. 279.
25. « Etat sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes légués par Monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui doivent lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter les legs du testateur ». Document rédigé par Jules Bernard, daté du 9 février 1892, p. 282.
26. Document rédigé par Jules Bernard, non daté, listant les objets légués par Léonce Mesnard et dont le musée est entré en possession, p. 285.

27. « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons provenant de la succession de Mr. Léonce Mesnard, remis au musée le 27 juin 1914 ». Document rédigé par Jules Bernard, p. 286.
28. Extrait des cahiers d'écolier noirs en deux volumes faisant l'inventaire détaillé des dessins légués au musée par Mr. Léonce Mesnard, rédigé par Jules Bernard, p. 288.
29. Extrait de l'inventaire après décès des biens de Léonce Mesnard contenus dans son appartement grenoblois, rédigé par Maître Silvy, Archives Municipales de Grenoble Acte 290, cote 3E12432, p. 289.
30. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 2942, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970, p. 290.
31. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 2944, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970, p. 291.
32. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 3551, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970, p. 292.
33. Exemple de fiches cartons rédigées par le même conservateur durant la même période, p. 293-294.

1.

Historique du musée et de sa collection de la fondation à nos jours

Le musée de Grenoble figure aujourd'hui au rang des plus prestigieux musées de France et d'Europe. L'histoire de cette institution muséale offre de nombreuses particularités, notamment celle d'avoir été écrite par des hommes de culture perspicaces et audacieux, par des mécènes généreux, ayant su répondre aux grandes questions de leur temps. Celle de s'inscrire dans la longévité et d'avoir subi les vicissitudes des époques successives. Plus de deux siècles séparent l'actuel musée de sa fondation.

Son histoire commence dans les années qui suivirent la Révolution française. Aux origines de la fondation du musée du Grenoble réside les prémices d'une collection appartenant à la ville. Un fonds précieux, sorte de noyau primitif de la collection, constitué de quatre tableaux français du XVIIIe siècle, de bronzes et d'objets d'arts dispersés et non exposés au public²⁷³.

Dans le contexte post-révolutionnaire, les biens ecclésiastiques furent sécularisés et une grande partie de la noblesse quitta la France. Ainsi, la plupart des objets d'art renfermés dans les églises, les couvents, les châteaux et maisons des émigrés furent mis sous séquestre²⁷⁴. Au mois d'août 1790, un inventaire sommaire en fut dressé, pour le Département de l'Isère et, sans prendre de mesure pour leur conservation, ils furent ensuite oubliés. Quelques uns furent détruits ou détériorés, d'autres disparurent ou furent vendus; plusieurs même, et des plus intéressants, furent dirigés sur Paris, à la suite d'une demande de la Commission des arts instituée par la Convention²⁷⁵.

Selon une instruction émanant des autorités de la République datant du 1^{er} juillet 1791, des consignes furent données pour recueillir les œuvres d'art conservées dans les

²⁷³ Joseph Roman, *Inventaire général des richesses d'art de la France – Province - Monuments civils, Histoire et description du Musée-Bibliothèque de Grenoble*, Paris, Librairie Plon, 1892, p. 5.

²⁷⁴ La « mise sous séquestre » est la mesure conservatoire à caractère provisoire permettant de mettre « sous main du justice » une somme d'argent, un bien meuble ou un immeuble pour le rendre momentanément indisponible jusqu'à ce que, ou bien intervienne une transaction entre les parties, ou bien jusqu'à ce que soit rendue une décision de justice. Définition issue du Dictionnaire du droit privé.

²⁷⁵ J. Roman, *Op. Cit.*, p. 5.

établissements religieux supprimés. Ce document imprimé et diffusé dans tout le pays avait été suivi de façon très inégale. En tout cas rien n'avait été fait pour l'Isère²⁷⁶.

En 1795 une première impulsion fut donnée en faveur de la création du musée par un représentant nommé Dupuis, alors en mission dans l'ancienne province du Dauphiné pour faire exécuter les ordres. Il pria le Directeur du département de l'Isère de faire rassembler à Grenoble les tableaux, statues, livres, manuscrits et objets d'art de toutes nature qui lui paraîtraient dignes de prendre place dans un musée. Cette demande resta sans réponse, aucune mesure ne fut prise²⁷⁷.

Louis-Joseph Jay (1799-1815) apparaît comme une personnalité marquante dans l'histoire de la création du musée de Grenoble par son action passionnée et énergique. Peintre dès sa jeunesse et professeur de dessin de l'Ecole centrale de l'Isère nommé en 1795, c'est sous son impulsion que le musée fut créé²⁷⁸. Les motifs qui guident la conduite de cet homme étaient, comme pour beaucoup d'autres qui menèrent leurs actions en faveur de l'art, la mise en valeur des œuvres de l'esprit, la contemplation de la beauté, l'intérêt pour l'éducation, la sauvegarde du patrimoine.

Le 18 juin 1797, aidé de quelques citoyens, il fut à la tête du mouvement de rassemblement des œuvres d'art de la région. Ils adressèrent aux administrateurs du département une pétition pressante les mettant en demeure de sauver de la destruction les tableaux et autres objets de valeur qui étaient sous le séquestre depuis 1790. A cette pétition était annexé un mémoire ayant pour titre « Etablissement, à Grenoble, d'un Museum public ou Collection de Tableaux et de Dessins de grands Maîtres proposés à l'Administration centrale du Département de l'Isère »²⁷⁹.

Cette pétition fut favorablement accueillie, et le 16 septembre 1797, Louis-Joseph Jay fut chargé, avec deux autres commissaires, de prospecter la région et faire transférer à Grenoble tout ce qui pourrait encore être conservé. Il se mit inlassablement à l'œuvre pour

²⁷⁶ Gilles Chomer, *Peintures françaises avant 1815 - La collection du Musée de Grenoble*, préface de Jacques Thuillier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 20. Le document évoqué s'intitule : *Instruction pour la manière de faire les états et notices des monuments de peinture, de sculpture, gravures, dessins, etc. provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques supprimées et dont l'envoi est demandé promptement par les comités réunis d'administration ecclésiastique et d'aliénation des biens nationaux*, Imprimerie Nationale, Paris, 1791, 3 pages.

²⁷⁷ J. Roman, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁷⁸ Charles Breton, *Louis-Joseph Jay, sa vie, son œuvre*, Grenoble, 1983, 2 voll. (Catalogue de l'exposition tenue au musée du 27 janvier au 15 mars 1983), p. 9.

²⁷⁹ Marco Chiarini, *Grenoble. Musée de Peinture et de sculpture. Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peintures italienne XIV-XIXe siècles*, « Histoire de la collection » par H. Vincent, Musée de Grenoble, 1998, p. 11.

sauvegarder et mettre en dépôt pour le futur musée les œuvres saisies durant la Révolution, notamment dans les grandes abbayes du Dauphiné dont la destruction était déjà en marche. En effet, l'inventaire sommaire de 1790 constate l'existence de 125 tableaux dans les bâtiments de la Grande-Chartreuse alors qu'il n'en trouva plus que 50 en 1798. Il parvint ainsi à réunir 116 tableaux et quelques statues²⁸⁰.

Le musée de Grenoble fut créé par un arrêté du 16 février 1798, et de façon définitive le 3 avril 1800. Louis-Joseph Jay fut nommé premier conservateur du musée le 25 janvier 1799.

Fait remarquable dès le commencement de son histoire, le musée est fondé seulement six ans après la création du Museum central des Arts à Paris et trois ans avant la création des quinze premiers musées de province, alors que Bonaparte était Premier Consul²⁸¹.

Le musée de Grenoble présentait déjà lors de son inauguration un ensemble des plus satisfaisants. La première collection du musée constituée par Jay durant ces deux années (1798-1800) comptait le noyau primitif, les objets d'art recueillis par ses soins dans la région, des tableaux provenant des saisies parisiennes et ceux qu'il acquies lors d'un voyage à Paris fin 1798, début 1799. Parmi les tableaux rassemblés in situ, on compte d'emblée quelques chefs-d'œuvre tels le *Saint Jérôme* de Georges de La Tour provenant de l'abbaye de Saint-Antoine, ou le *Christ en croix* de Philippe de Champaigne, saisi au monastère de la Grande-Chartreuse. Louis-Joseph Jay débuta d'emblée une politique d'acquisition en organisant des souscriptions et en recueillant des fonds. Ainsi, durant son voyage à Paris, il put acquérir 47 tableaux qui firent leur entrée au musée. Parmi eux figurent des toiles de Simon de Vos, d'Houasse, de Grimou, de Snyders, de Jouvenet, de Monnoyer, de Rigaud, ect. Chez divers marchands parisiens (Cailar, Sallé) il fait des achats judicieux. Dès la même année, en 1799, il obtient à force de démarches et de sollicitations réitérées un premier envoi de l'Etat en vertu d'une décision du 26 février 1799, comptant douze tableaux parmi lesquels figuraient deux superbes S. Vouet, deux très belles natures mortes de Desportes et des grandes compositions de Philippe de Champaigne aux côtés de Le Brun et de l'Albane.

Dans un souci constant de conserver les œuvres, Jay n'a de cesse d'obtenir de l'administration départementale un lieu où il puisse mettre en valeur et faire partager les

²⁸⁰ J. Roman, *Op. Cit.*, p. 6.

²⁸¹ M. Chiarini, *Op. Cit.*, Avant-propos par Serge Lemoine, p. 5.

richesses de ce patrimoine. Le palais de l'Evêché fut alors choisi comme emplacement pour le premier musée de la ville et inauguré le 31 décembre 1800. Un an plus tard, l'évêché devant être rendu à son ancienne destination, le musée dût être transféré dans un nouveau bâtiment. Les collections investirent alors ceux de l'ancien collège des Jésuites, actuel lycée Stendhal. Jusqu'en 1807, il fut considéré comme un établissement départemental. Un décret impérial du 12 mars de la même année le rendit purement municipal.

Quelques années après, en 1811, un décret impérial datant du 15 janvier faisait de Grenoble l'une des six villes de province (Lyon, Dijon, Caen, Toulouse et Rouen) bénéficiant des tableaux qui n'étaient pas destinés au musée Napoléon (Le Louvre) ou aux églises de Paris. Augmentant considérablement la valeur de l'ensemble préexistant, elle accordait au musée 31 toiles provenant des anciennes collections royales, des biens nationaux et des conquêtes des armées françaises. C'est ainsi que des chefs-d'œuvre de Paul Véronèse, du Pérugin, de Gaspard de Crayer ou de Van der Meulen, ainsi que des œuvres aussi importantes que *L'Adoration des mages* de Bloemaert, le *Saint Grégoire* de Rubens, entrèrent dans les collections.

Louis-Joseph Jay commençait à jouir des fruits de ses travaux quand en 1815, lors de la Restauration, à la rentrée des Bourbons, il fut destitué de ses fonctions. Le bibliothécaire de la ville lui succéda par intérim, à la tête du musée, de 1815 à 1817. En 1815, la collection de ce premier musée de Grenoble, comme plusieurs autres Musées de province, subit les vicissitudes des changements politiques d'une époque troublée et son existence fut compromise. A l'ère des tentatives de réconciliation et de concorde, 57 de ses meilleurs tableaux, parmi lesquels quelques-uns de ceux qui provenaient des envois de l'Etat, durent être restitués à leurs anciens propriétaires ; onze disparurent, plusieurs de ceux qui restaient durent être rendus à diverses églises²⁸².

En 1817, et ce jusqu'en 1853, Benjamin Rolland, peintre et élève de David, fut nommé conservateur du musée. Il bénéficia de l'aide de Jean-François Calixte, marquis de Pina, amateur éclairé alors maire de Grenoble (pendant dix ans) pour défendre et reconstituer le musée. Faisant tout pour réparer les pertes subies, Calixte fit voter des crédits importants, combla les vides par quelques acquisitions (un Ribera, un Le Sueur, un

²⁸² A. Ténèze, *Op. Cit.*, p. 9.

Calabrèse, un Véronèse, un Bronzino, etc), enrichit le Musée de ses dons et provoqua ceux d'autrui.

En 1840, l'administration du Musée éprouva le besoin d'épurer la collection ; 50 tableaux furent déclarés indignes d'y figurer, et furent vendus. Pendant les dix années suivantes, Benjamin Rolland acquit certaines œuvres. Elles furent achetées chez des marchands installés à Paris, notamment chez un restaurateur et marchand italien nommé Jean Bedotti, ou par l'entremise de George, expert des musées royaux du Louvre qui vendit *La Vue de Venise* de Canaletto et *l'Ex-voto de Matteo di Soranzo* de Tintoret. En 1845, la ville se rendit acquéreur de quatre tableaux provenant de la collection Jacques Debon, dauphinois, banquier et négociant à Venise et mit le musée de Grenoble en possession d'œuvres authentiques de Farinati, de Licinio, de Palmezzano, et de Palma le Vieux.

Alexandre Debelle, successeur de Benjamin Rolland, est nommé conservateur du musée en 1853. Peintre dauphinois parmi les plus distingués, il reste à la direction du Musée pendant trente quatre ans (1887). Il mena une politique d'acquisition dynamique puisqu'il acquit près de quatre cent cinquante œuvres durant ses activités. Il bénéficiait alors de quatre moyens pour acquérir des œuvres : les achats de la ville pour le musée, les dons et legs d'artistes et d'amateurs dauphinois, les dépôts de l'Etat et les expositions au musée qui étaient également l'occasion de faire des achats d'œuvres d'art.

De 1860 à 1890, le musée s'est préoccupé d'acquérir des œuvres de peintres modernes, et principalement d'artistes originaires du Dauphiné revendiquant ainsi l'identité locale du musée de Grenoble. Les acquisitions opérées par Debelle révèlent également son attrait en faveur de l'art ancien²⁸³.

Le Musée bénéficia de manière constante et variée d'envois de l'Etat (1856,1858, 1859, 1860, 1861, 1862...). De même, à trois reprises, il reçut d'importantes distributions de tableaux provenant du Musée du Louvre. La première fois en 1863, Grenoble reçut neuf tableaux dont *La Vierge à l'Enfant* de Fra Bartolomeo, peu après l'acquisition par Napoléon III de la plupart des peintures de la riche collection du marquis Giampietro Campana. Puis vingt trois tableaux en 1873 et un certain nombre en 1876. La collection municipale s'est enrichie, par cette voie, des œuvres de plusieurs peintres qui n'étaient pas représentés dans la collection, de Taddeo de Bartolo, de Taddeo Guardi, de Salvator Rosa, de Vien, de Vanloo, de Coypel, de Mignard, etc.

²⁸³ A. Valeri, *Op. Cit.*, p. 50.

Sous l'action d'Alexandre Debelle, de très nombreuses œuvres ont été offertes au Musée de Grenoble par de généreux donateurs et légataires, riches amateurs d'art et collectionneurs. Parmi eux le général de Beylié qui donne à la ville des œuvres de primitifs italiens, un tableau de Jean-François Millet et les quatre tableaux de Zurbarán, et Léonce Mesnard. Mais également de nombreux artistes locaux et familles d'artistes. Cet enrichissement constitue plus de 59 % des acquisitions (269 œuvres environ) durant la carrière de ce conservateur²⁸⁴.

La sculpture et les dessins du musée de Grenoble, ont suivi, aussi bien que les peintures une progression constamment ascendante ; tandis que le nombre de tableaux a presque doublé de 1799 à 1892, malgré les pertes et les épurations, le nombre de dessins a quintuplé. Le fonds de sculptures, qui se composait au début de quelques moulages et morceaux d'antiquités renfermait en 1892, 61 bustes ou statues, de précieux restes de l'art de la Renaissance et du XVIIIe siècle, sans compter de nombreux moulages des plus belles statues du Louvre.

Dès la seconde moitié du XIXe siècle, les bâtiments de l'ancien collège des Jésuites abritant le musée se sont révélés insuffisants face à l'accroissement des collections et l'intérêt de plus en plus soutenu porté à ce dernier sous le règne de Napoléon III, pour abriter dignement cette importante collection. La construction d'un bâtiment spécifique pour le musée ; un Musée -Bibliothèque (appelé ainsi car il abrite également la bibliothèque municipale) dont le projet date de 1850, fut alors votée par le Conseil municipal de Grenoble le 11 juin 1860. Alexandre Debelle alors premier conservateur du nouveau bâtiment se voit attribuer la charge de doter la ville d'un musée prestigieux. Les plans du nouveau bâtiment furent demandés à l'architecte Charles-Auguste Questel. L'emplacement choisi fut les quartiers de la ville nouvellement construits. Isolé par trois larges rues, il offre sa façade sur la place de la Constitution, l'actuelle place Verdun. Cet édifice a été l'un des grands exemples de l'architecture des musées en France et en Europe par l'harmonie de ses volumes et la clarté de son plan.

Les travaux furent entrepris en 1864 ; la première pierre posée en décembre 1865 et en 1872 les collections prirent place dans leur nouvel écrin. Les œuvres furent alors disposées dans huit salles conçues pour elles : quatre vastes salles étaient destinées aux peintures, trois furent attribuées aux sculptures et à l'épigraphie et une salle était destinée aux

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

dessins et aux aquarelles. Le Musée fut inauguré en 1876 et abritera ses activités et collections jusqu'en 1994.

Dès le début du XXe siècle, le musée de Grenoble s'impose comme l'un des plus grands musées de France par la richesse et la qualité de sa collection d'art ancien. Il devient rapidement le premier et le plus ancien musée d'art moderne de France grâce à un conservateur actif et ambitieux du nom d'Andry-Farcy, en charge du musée durant 30 ans, de 1919 à 1949. D'emblée sa politique se tourne vers l'art de son temps. Il sollicite des dons directement auprès d'artistes tels Picasso (1921), Matisse (1922), Monet (1923), Max Ernst (1931), Georges Grosz (1935) et bien d'autres ayant tous voulu être représenté par des œuvres majeures. Auprès des collectionneurs tels Jacques Doucet ou Peggy Guggenheim ; ou des marchands comme Ambroise Vollard, Paul Guillaume ou Alfred Flechtheim. Il fit alors entrer dans les collections les grands artistes de son temps, de Matisse à Picasso, de Bonnard à Léger, enrichissant également cette collection d'art moderne par une politique d'achats tels *Le Remorqueur* de Fernand Léger en 1928 ou le *Bœuf écorché* de Soutine en 1932.

Le musée fut le bénéficiaire de nombreux dons et legs jusqu'au milieu du XXe siècle qui participent à la particularité de son histoire, comme en 1923, le legs Agutte-Sembar qui enrichit la collection de manière considérable par un apport unique (90 œuvres) d'œuvres néo-impressionnistes (Signac, Cross...) et fauvistes (Matisse, Derain, Vlaminck...).

La collection qu'il constitue, soutenu par Paul Mistral, maire de Grenoble de 1919 à 1932, comprend les plus grands artistes, toutes les techniques, peinture, sculpture, dessin et estampe, toutes les tendances de l'art moderne, du fauvisme à l'abstraction, en passant par le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme, la peinture réaliste, le surréalisme et la peinture naïve. Ainsi naît le premier musée d'art moderne de France et l'un des premiers au monde. Seule la ville d'Essen peut se mesurer dans ce domaine avec Grenoble grâce à la création du Folkwang Museum en 1921. Le Museum of Modern Art de New York est fondé en 1929. Quant au musée national d'Art moderne, créé en 1939 à Paris, c'est en 1947 qu'il ouvrait finalement ses portes.

À la suite d'Andry-Farcy, les différents conservateurs qui se sont succédés, Jean Leymarie, Gabrielle Kueny, Maurice Besset, Marie-Claude Beaud, Pierre Gaudibert et tous jusqu'à aujourd'hui sont restés fidèles à la voie qu'il avait tracée en complétant par des

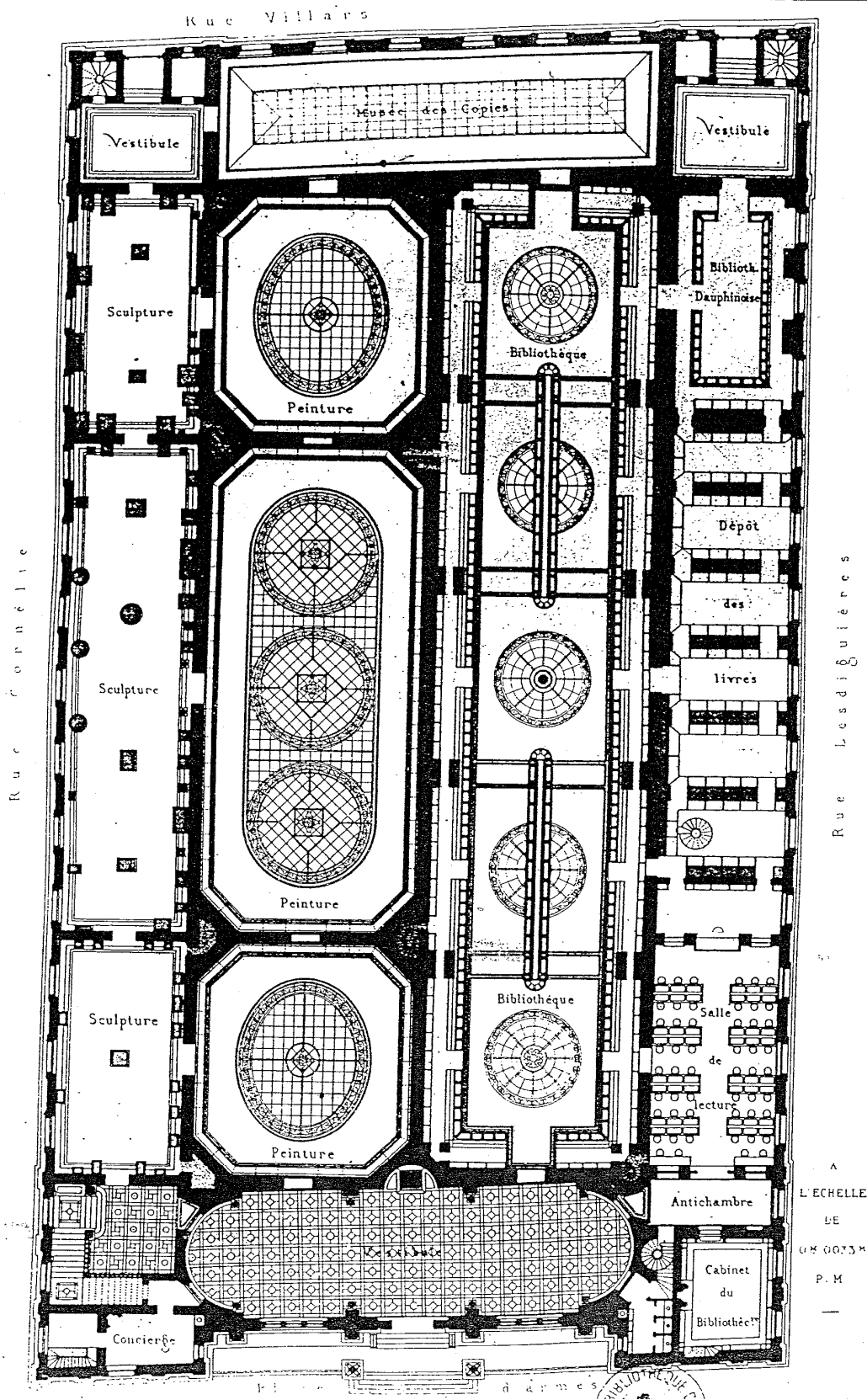
achats et des dons suscités, en actualisant, en exposant cet ensemble prestigieux sans toutefois négliger l'art ancien même si la politique du Musée s'est orientée vers l'art contemporain. Les acquisitions régulières s'ajoutent aux dépôts du Musée National d'Art Moderne et du Fonds National d'Art Contemporain qui participent grandement à l'enrichissement de la collection.

À la fin du XXe siècle, le Musée - Bibliothèque situé place Verdun s'est à son tour révélé inadapté à la conservation et à la mise en valeur de cette riche collection, trop exigü et désuet pour que ses richesses puissent y être déployées et accrues, pour entrer dans le XXIe siècle. Devant l'augmentation de la collection, la construction d'une nouvelle infrastructure était inévitable. En 1982, une nouvelle entreprise est lancée à l'initiative du président de la République François Mitterrand. Hubert Dubedout, maire de la ville de Grenoble et Jack Lang, ministre de la Culture, en liaison avec le secrétariat d'Etat aux grands travaux, s'accordent sur une procédure qui sera concrétisée et menée à bien. Clef de voûte de deux siècles d'existence, l'actuel bâtiment, situé 5 place Lavalette, fut conçu par une équipe d'architectes grenoblois, Olivier Félix-Faure « Groupe 6 », associé à Antoine Félix-Faure et Philippe Macary, en collaboration avec Lorenzo Piqueras pour la muséographie. Les travaux débuteront en 1988 pour s'achever en 1991-1992. Les collections du musée ont été installées en 1994 dans ce nouvel établissement inauguré au mois de janvier de cette année. Ce nouveau bâtiment, qui marque une étape décisive dans l'histoire de cette institution, a permis la mise en valeur de ses collections dans des conditions optimales, à la hauteur des richesses qu'elles recèlent et révèlent. Il permet, en outre, un développement considérable des activités en direction des publics correspondant aux besoins actuels.

Le prestige du musée de Grenoble n'a cessé de croître tout au long de ses deux siècles d'existence, son succès allant grandissant. Par ses collections d'art ancien, moderne et contemporain, il occupe véritablement une place majeure sur la scène française et internationale.



2. Photographie du Musée-Bibliothèque de Grenoble situé place Verdun.



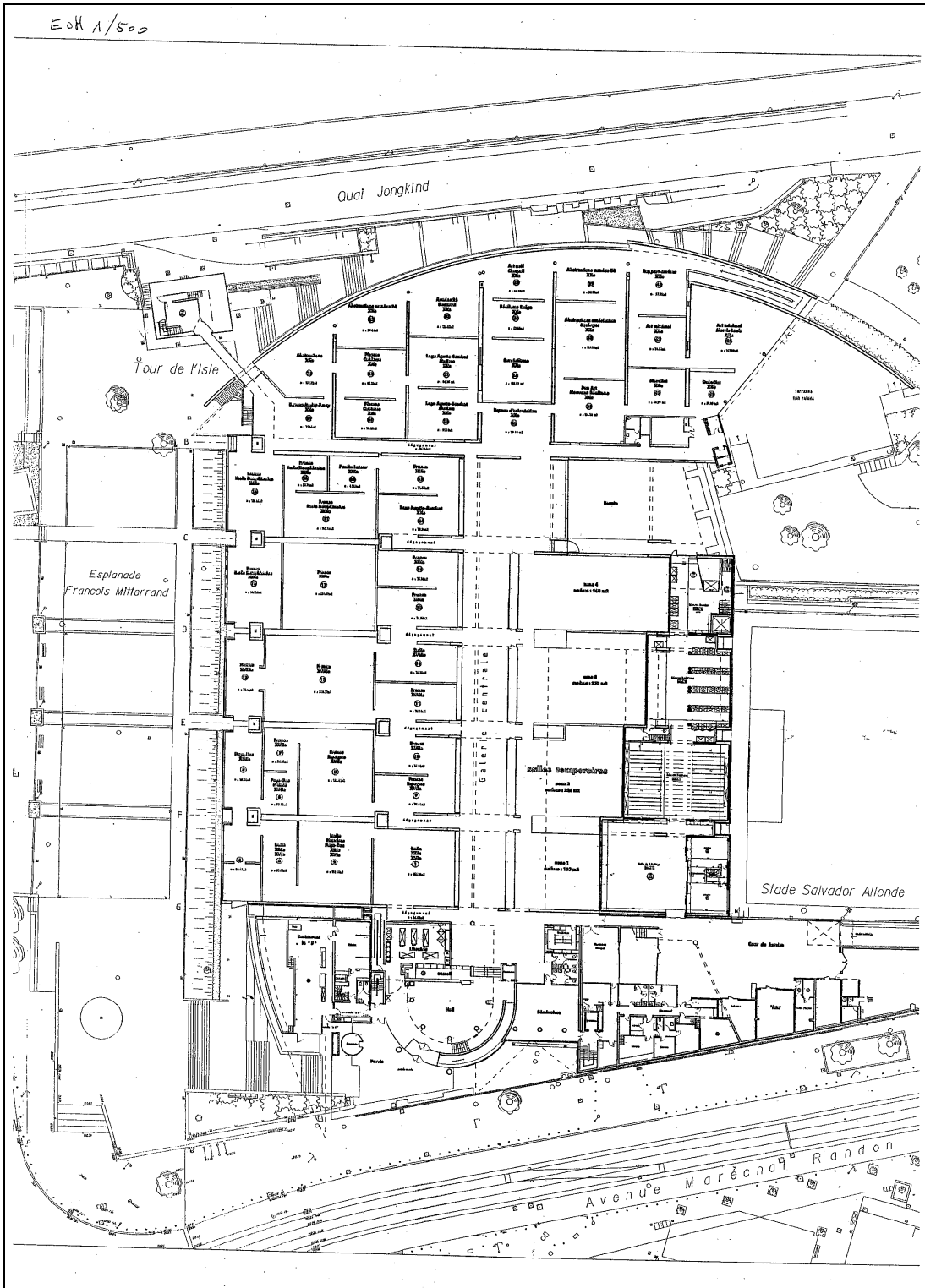
3. Plan du Musée-Bibliothèque de Grenoble situé place Verdun



4. Photographies du Musée de Grenoble situé place Lavalette



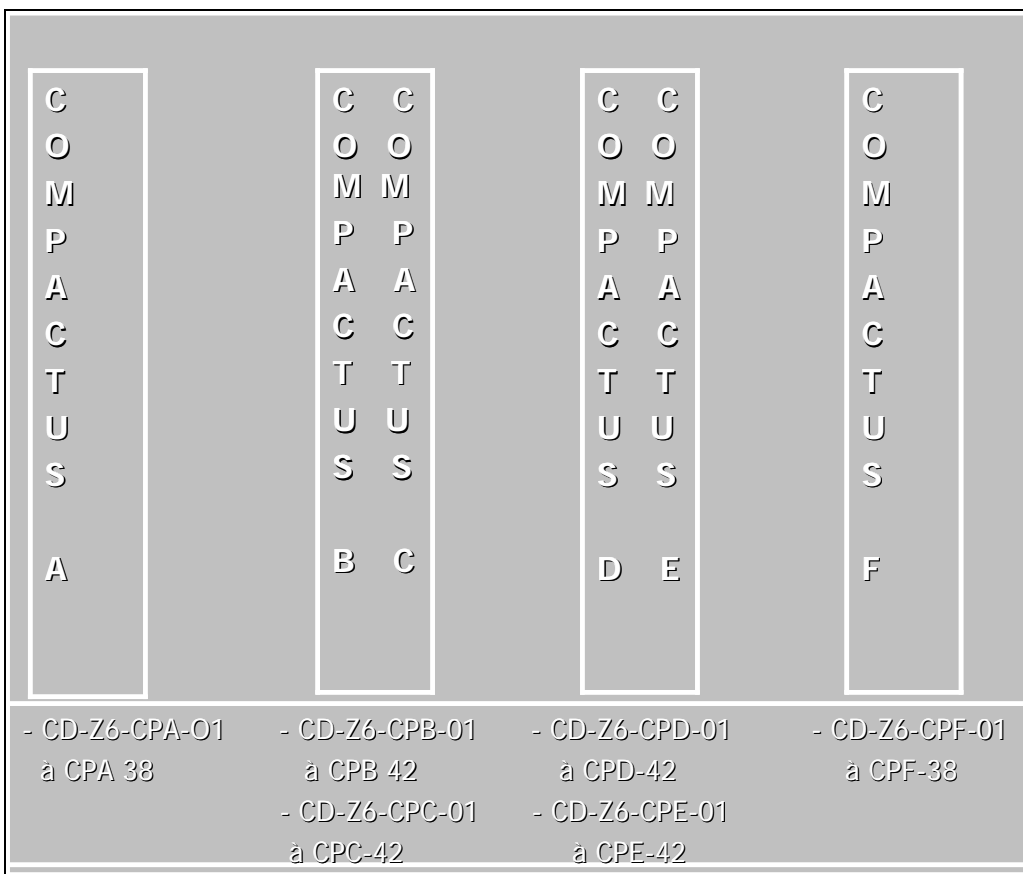
5. Photographie de la tour de L'Isle : le cabinet d'art graphique



6. Plan du musée de Grenoble. Echelle 1/ 500.



7. Plan de localisations de la réserve en zone 5 du Cabinet d'art graphique.



8. Plan de localisations de la réserve en zone 6 du Cabinet d'art graphique.

(Annexe 1)

Dessins non saisis dans la base

Numéro d'inventaire	Ecole ou thème	Localisation

9. Annexe pour le relevé des dysfonctionnements lors de l'opération de localisation.

(Annexe 2)

Dessins comportant plusieurs numéros d'inventaire

Inventaire Base	Inventaire en plus sur le dessin	
	①	②

09/11/06-COLLECTIONS-Localisation dessins

9. Annexe pour le relevé des dysfonctionnements lors de l'opération de localisation.



Fiche de récolement Arts graphiques

Inventaire : MG MG D MG IS Autre N°
 recto
 verso

Auteur :
 Ecole : Siècle :
 Anonyme :

Titre inscrit dans l'inv. :
 Autre titre :
 Titre descriptif :

Signature / emplacement :
 Date / emplacement :
 Inscriptions de l'artiste / emplacement :

Dimensions de la feuille en cm : H. L.
 Matériaux :
 Support : Type : Couleur :
 Filigrane :
 Technique :

Inscriptions d'une autre main /emplacement :

Marque(s) :
 Cachet :

Localisation Récolement fait par :
 Le .../...

FICHE D'ETUDE – ARTS GRAPHIQUES

Musée : Musée de Grenoble

Collection: Arts graphiques

Numéro d'inventaire MG	Numéro d'inventaire MG D	Numéro d'inventaire MG IS
	MG D 480	
Recto	<input type="checkbox"/>	
Verso	<input type="checkbox"/>	
Auteur inventaire	Ec. De Raphaël	
Auteur		
Anonyme	<input checked="" type="checkbox"/>	
Ecole	Italie	
Siècle	XVIe	
Date		
Titre inscrit dans l'inventaire	<i>Homme couché à terre</i>	
Autre titre		
Titre descriptif		
Signature / Emplacement		
Date / Emplacement		
Inscriptions de l'artiste / Emplacement		
Dimensions de la feuille en cm (HxL)	7,7 x 11,7 cm	
Matériaux	Encre brune	
Technique	Plume	
Support	Papier	
- Type		
- Couleur	Beige	

11. Fiche d'étude.

Filigrane	
Inscriptions d'une autre main / Emplacement	Raphaël VO (B.Dr.)
Marque(s) de collection	Tampon du musée de Grenoble : L.1102 b
Localisation	CD-Z6-CPA-06 (boite 1)
Provenance	Mesnard ?
Historique	
Bibliographie	
Expositions	
Commentaires	
Nom du créateur-e de la fiche / Date	Paméla Rouagdia, le 08/01/07
Fiche identifiée par / Date	
Fiche vérifiée par / Date	

11. Fiche d'étude (suite).



Département des Arts graphiques

Musée du Louvre
Département des Arts graphiques

Fax : 01-40-20-56-96
Régie des œuvres : 01-40-20-50-23
Conservation : 01-40-20-50-57

Constat d'Etat

Exposition : L'appel de l'Italie : artistes français et nordiques dans la péninsule :
Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles

Lieu : Musée de Grenoble

Dates : 4 Novembre 2006 – 4 février 2007

Artiste : Paul BRIL

Titre de l'œuvre : *Le mois de Mai ; palais et parc avec une terrasse donnant sur une rivière*

Numéro d'inventaire : inv.19784

Voir photocopie jointe

Technique

Gravure Dessin Miniature

Montage

cadre Peduzzi autre cadre original plexiglas verre

Emballage

papier de soie papier cristal carton adhésif caisse tamponnage

Convoiement aller

Examen établi le 18/10/06
Signature du convoyeur *CW*

Convoiement retour

Examen établi le
Signature du convoyeur

Etat à l'arrivée à

Examen établi le *par de chst*
Signature du convoyeur *CW 25/10/06*

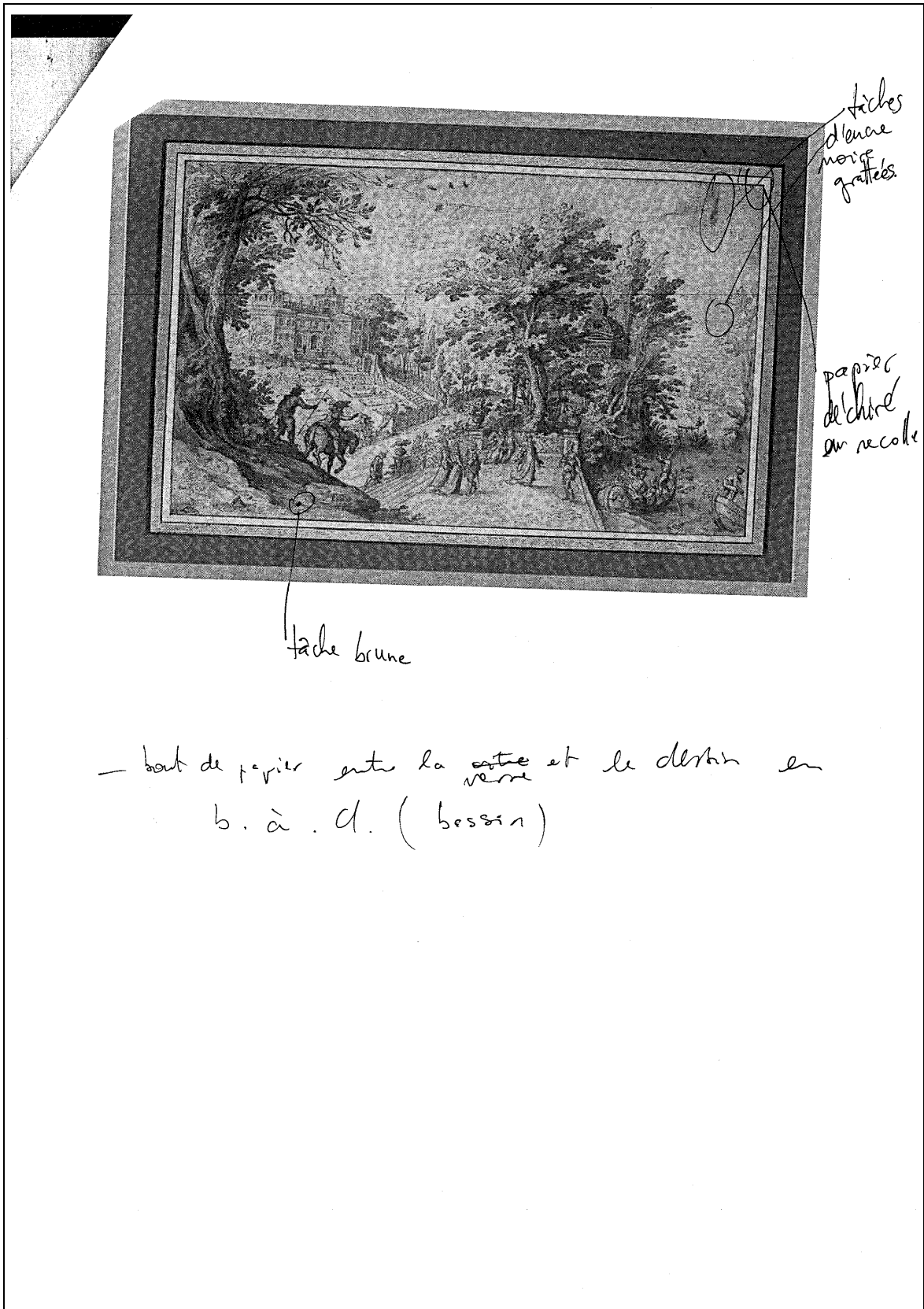
Etat à l'arrivée au Louvre

Examen établi le
Signature du convoyeur

Musée du Louvre
Entrée des Lions
75058 Paris Cedex 01

Téléphone 01 40 20 50 22
Télécopie 01 40 20 53 51
Mél. www.louvre.fr

12. Exemple d'un constat d'état.



12. Exemple d'un constat d'état (suite).



13. Support visuel pour l'exposition : « L'Appel de l'Italie. Artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles ».

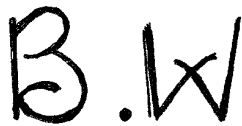
14. RÉPERTOIRE DES MARQUES DE
COLLECTIONS DES DESSINS DE L'ÉCOLE
ITALIENNE



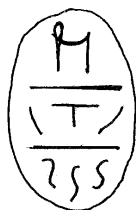
Collection G. Vallardi (1784-1863).
Lugt. 1223.



Collection non identifiée.
Lugt. 2680



Collection Benjamin West (1738-1820).
Lugt. 419



Collection A. Mouriau (1^{ère} moitié du XIXe s)
Lugt. 1853

R.V

Collection Viti-Antaldi (XVIe-XIXe s)
Lugt 2245 ou 2246.

P

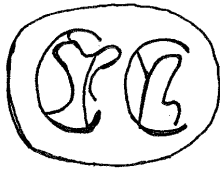
Collection Pacetti (1^{ère} moitié du XIXe s)
Lugt 2057.



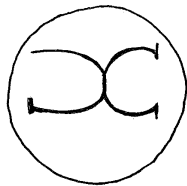
Collection A. P. E. Gasc (1817- ?)
Lugt 1131.



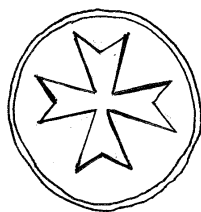
Collection Charles Gasc (vers 1850)
Lugt 542.



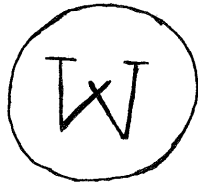
Collection Charles Gasc (vers 1850)
Lugt 543.



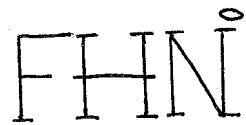
Collection Charles Gasc (vers 1850)
Lugt 544.



Collection Comte Moriz von Fries (1777-1826)
Lugt 2903.



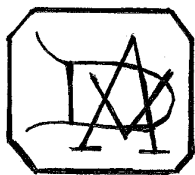
Collection non identifiée.
Lugt 2595.



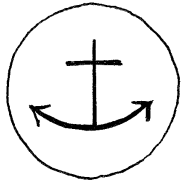
Collection Flury-Hérard (Vers 1860)
Lugt 1015.



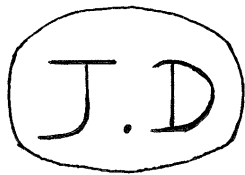
Collection J. Ed. Gatteaux (1788-1881)
Lugt 851.



Collection A. Dubrunfaut (1797-1881)
Lugt. Suppl. 103g



Collection Chevalier de Damery (mort vers 1803 ?)
Lugt 2862.



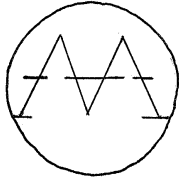
Collection J. A. Duval le Camus (1814-1878)
Lugt 1441



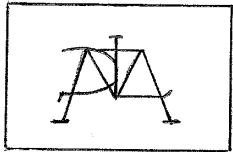
Collection Jules Dupan (mi XIXe s) Genève.
Lugt 1440.



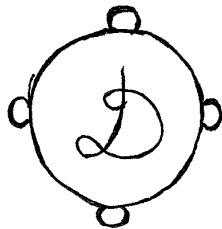
Collection W S.
Lugt.



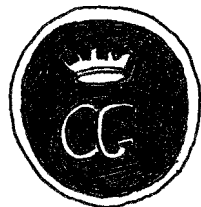
Collection Alliance des arts (fondée en 1842)
Lugt 61.



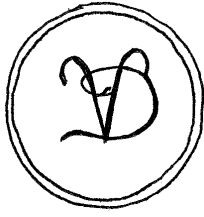
Collection du Baron de Malausseza (XIXe s)
Lugt.



Collection Desperet.
Lugt.



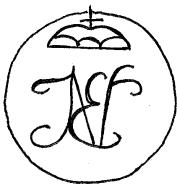
Collection Conte Gelozzi
Lugt.



Collection non identifiée
Lugt 797.



Collection
Lugt.



Collection
Lugt.



Collection.
Lugt ?



Collection.
Lugt.



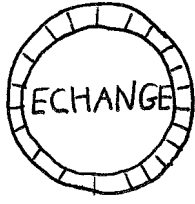
Collection.
Lugt.



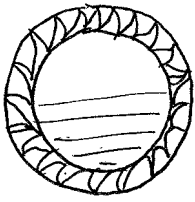
Collection.
Lugt.



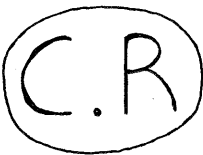
Collection.
Lugt.



Collection.
Lugt.



Collection.
Lugt.



Collection non identifiée.
Lugt 630

15. Liste des dessins italiens de provenance Léonce Mesnard possédant une ou plusieurs marques de collections :

-- Collection Flury-Hérard :

Cette collection appartenait dans la première partie du XIXe siècle à M. Bourguignon de Fabregoules habitant Aix en provence. Vers 1840, il céda ses richesses à M. Charles Joseph Barthélemi Giraud (1802-1882) qui se fixe à Paris en 1842. Il se vit forcé de remettre sa collection en nantissement au banquier Flury-Hérard, pour des sommes qu'il lui devait. Vente le 13-15 mai 1861 à Paris²⁸⁵.

MG 1851 ; MG D 915

MG 1346 ; MG D 2000

-- Collection Giuseppe Vallardi :

Né en 1784 et mort en 1863, ce marchand d'estampes et de dessins fut conseiller artistique de la Bibliothèque Ambrosienne à Milan et conservateur honoraire du Cabinet Archinto, de la même ville. En 1856 il vendit au Musée du Louvre un volume très important contenant trois cent soixante dix huit dessins. Ce recueil provenait des collections Anguisciola, Resta, Monti et Stef. M. Pezzoni. Une vente eut lieu à Paris les 23-25 février et les 10-15 décembre 1860.

MG 600 ; MG D 309

MG 1851 ; MG D 508

MG 1851 ; MG D 2146

MG 1851 ; MG D 2147

MG 1851 ; MG D 448

MG 1851 ; MG D 478

MG 1851 ; MG D 556

MG 1851 ; MG D 594

²⁸⁵ Tous les propos concernant l'histoire des collectionneurs, de leur collection et des ventes sont issus de l'ouvrage de Fritz Lugt.

MG 1851 ; MG D 573

MG 1851 ; MG D 589

MG 1851 ; MG D 593

MG 1851 ; MG D 579

MG 1851 ; MG D 415

MG 1851 ; MG D 491

MG 1346 ; MG D 2017

MG 1346 ; MG D 2132

MG 1346 ; MG D 1985

-- Collection Charles Gasc :

Charles Gasc vendit ses dessins dans sa jeunesse, en 1848, pour faire du socialisme. Il s'est remis à collectionner vers 1860. Vente le 17 janvier 1865 à Paris.

MG 1782 ; MG D 350

MG 1346 ; MG D 1957-RO

MG D 2170

MG 1346 ; MG D 2043

MG 1851 ; MG D 487

-- Collection A.P.E Gasc:

Amédée-Paul-Emile Gasc est né à Paris en 1817. Il fut magistrat, sous-préfet sous le second Empire. Frère du collectionneur Charles Gasc. Ventes les 11-12 janvier et 3-5 avril 1861 à Paris. Œuvres des écoles italienne, flamande, hollandaise, française et espagnole, des XVe-XVIIIe siècles. Prix modestes.

MG 1346 ; MG D 2043

-- Collection J. A. Duval le Camus :

Jules-Alexandre Duval le Camus né en 1814 et mort en 1878, fut élève de son père, le peintre Pierre Duval le Camus, de Delaroche et de Drolling.

MG D 999

MG 1851 ; MG D 509

MG 1851 ; MG D 2229

-- Collection Viti-Antaldi :

Les marquis Antaldi descendaient du peintre Timoteo Della Viti. Ce dernier, ami et imitateur de Raphaël, avait possédé une superbe série de dessins de Raphaël, peut-être la plus belle qui fût jamais réunie dans une collection particulière. Il les obtint probablement à la mort du maître. Ces dessins, ou au moins la plus grande partie, restèrent longtemps en possession des héritiers de Timoteo Della Viti, la famille Antaldi à Urbino. En 1714, P. Crozat acquit plusieurs dessins. En 1828, le marchand anglais Woodburn fit l'acquisition du reste. Les dessins furent vendus par Woodburn à Lawrence. Ce cachet ne donne pas la garantie d'authenticité. Il est tout au plus un témoignage d'ancienneté et une indication de provenance.

MG 1777 ; MG D 371

MG 1340 ; MG D 2095

-- Collection Benjamin West :

Peintre d'histoire anglais né en 1738 et mort en 1820. West, comme tous les peintres anglais de cette époque, se fit une collection de dessins anciens. Après sa mort, sir Thomas Lawrence les acquit. Cette marque fut apposée sur les dessins, après sa mort, par les exécuteurs testamentaires.

MG 1346 ; MG D 2085

-- Collection Jules Dupan :

Milieu du XIXe siècle. Vente le 26 mars 1840 à Paris. Dessins anciens et modernes des écoles italienne, française et hollandaise. Très beaux dessins, mais les prix furent peu élevés.

MG 1346 ; MG D 2138

-- Collection Alliance des Arts :

Société fondée en 1842, à Paris. Composée de bibliographes, d'artistes et de capitalistes. Elle avait pour but d'améliorer et de faciliter les transactions commerciales et autres, concernant principalement les livres et tableaux. Elle croyait pouvoir entourer la vente de garanties morales et artistiques et voulut centraliser l'expertise, la vente, l'achat et l'échange de bibliothèques, galeries de tableaux et collections d'art. La marque paraît indiquer la direction de T. Thoré.

MG 1340 ; MG D 1993

-- Collection Dubrinfaut :

Chimiste né à Lille en 1797 et mort à Paris en 1881, Auguste Dubrinfaut légua quelques dessins à sa ville natale.

MG 1346 ; MG D 2153

-- Collection Baron Malauseza :

MG 1851 ; MG D 597

-- Collection du Chevalier de Damery :

Officier aux gardes, mort vers 1803 ? Sa collection était une des meilleures de son époque. Il fut possesseur d'une collection considérable de tableaux et de dessins. Vente le 12 juillet 1774 et le 18-19 novembre 1803 à Paris.

MG 1851 ; MG D 523

**16. Liste des dessins italiens de provenance Léonce
Mesnard non assurée possédant une ou plusieurs
marques de collections :**

-- Collection Giuseppe Vallardi :

MG D 361

MG D 388-RO

MG D 2301

MG D 288

MG D 394

MG D 395

MG D 396

MG D 327

MG D 317

-- Collection Flury-Hérard :

MG D 373

-- Collection Charles Gasc :

MG D 378

MG D 270

MG D 314

MG D 348

-- Collection A.P.E Gasc :

MG D 314

-- Collection Baron Malausseza :

MG D 257

-- Collection Moriz von Fries :

Banquier né en 1777 et mort en 1826. C'est son frère, le comte Josef (1765-1788) qui doit être considéré comme le fondateur de cette collection par de nombreuses acquisitions faites en Italie entre 1785 et 1787. Le comte Moriz augmenta sans cesse ses collections qui comprenaient cent mille dessins et gravures. En 1824 s'ouvrit une série de ventes publiques, une à Amsterdam puis à Vienne en 1828 et peut-être à Paris en 1867.

MG D 257

-- Collection A. Mouriau :

Ancien capitaine au service de la Belgique. Collection de dessins anciens datant de la première moitié du XIXe siècle.

MG D 260

-- Collection Desperet :

MG D 307

-- Collection du Conte Gelozzi :

La marque se rencontre fréquemment sur de bons dessins italiens.

MG D 382

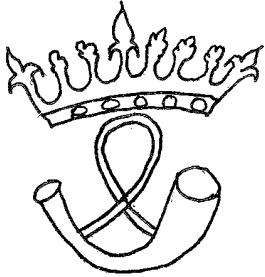
-- Collection Pacetti :

Peintre de paysages à Rome. Collection de 9778 dessins de maîtres anciens et modernes, principalement italiens, datant de la première moitié du XIXe siècle. Cette collection fut

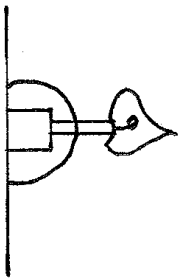
acquise en 1844 par le docteur F. Waagen, à Rome, pour le cabinet de Berlin. Il y eut une vente publique du reste de sa collection, à Londres, en 1856.

MG D 401

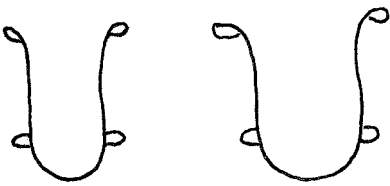
17. Répertoire de filigranes sélectionnés relevés sur les
dessins italiens du fonds d'art graphique :



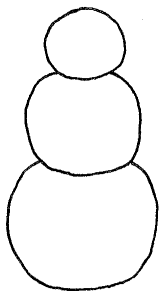
MG 1851; MG D 413



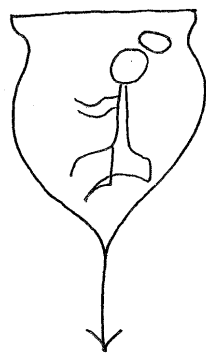
MG 1851; MG D 572



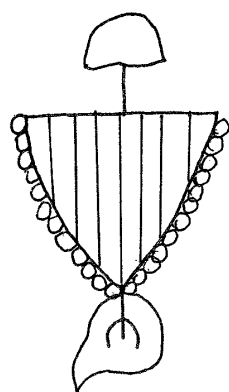
MG 1346; MG D 2189



MG 1851; MG D 522



MG 685; MG D 328



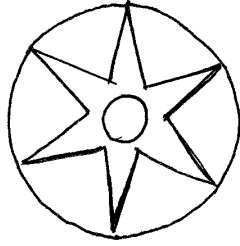
MG 1340; MG D 2223



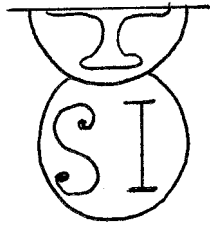
MG D 2180



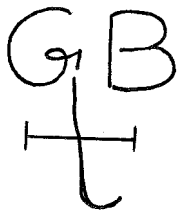
MG 1851; MG D 406



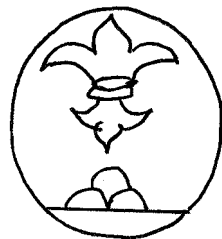
MG 1851; MG D 554



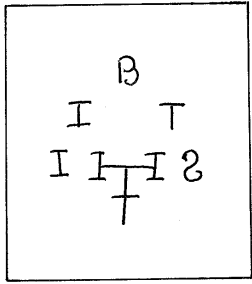
MG 1851; MG D 498



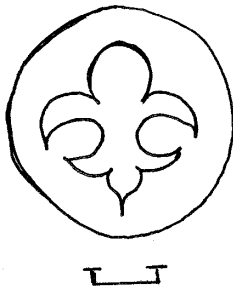
MG 1851; MG D 556



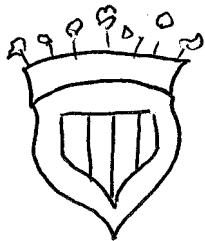
MG 1851; MG D 438



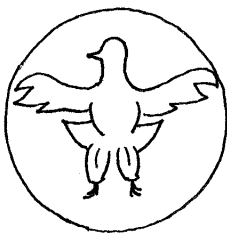
MG 1851; MG D 595



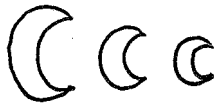
MG 1851; MG D 565



MG 1340; MG D 2204



MG D 2119



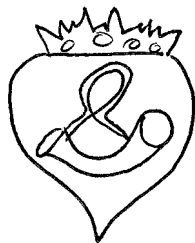
MG D 349



MG 600 ; MG D 503



MG 1851; MG D 502



MG 1346; MG D 2145



MG D 2284

Z F
C

MG D 351



MG D 338

**18. Liste des dessins italiens de provenance Léonce
Mesnard possédant un filigrane de papier :**

MG 1851 ; MG D 506

MG 1851 ; MG D 583

MG 1346 ; MG D 905

MG 1340 ; MG D 2102-RO

MG 1340 ; MG D 2102-VO

MG 1851 ; MG D 406

MG 1851 ; MG D 404

MG 600 ; MG D 309

MG 1851 ; MG D 438

MG 1851 ; MG D 556

MG 1851 ; MG D 522

MG 1851 ; MG D 551

MG 1340 ; MG D 2188

MG 1346 ; MG D 2189

MG D 2284-RO

MG D 2284-VO

MG 1851 ; MG D 595

MG 1346 ; MG D 2211

MG 1346 ; MG D 2213

MG 1346 ; MG D 2220

MG 1346 ; MG D 2145

MG 1851 ; MG D 572

MG 1340 ; MG D 2223

MG 1851 ; MG D 426

MG 1340 ; MG D 2232

MG 1851 ; MG D 502

MG 1851 ; MG D 527

MG 1851 ; MG D 498

MG 1851 ; MG D 539

MG 1340 ; MG D 2201

MG 1851 ; MG D 554

MG 1851; MG D 413

MG 1851; MG D 565

MG 1340 ; MG D 2204

**19. Liste des dessins italiens de provenance Léonce
Mesnard non assurée possédant un filigrane de papier :**

MG D 913

MG D 338

MG D 2294

MG D 343

MG D 1955

MG D 2231

MG D 351

MG D 92

N ^{os} d'ordre	Objets	Noms des auteurs	Sujets
624	Tableau	* Guillemet. (c.B.A.)	Mer basse à Villers
625	Dessin	Bellangi.	Episode d'un combat
626	id.	A. Decamps.	Femme arabe.
627	id.	Ecole flamande.	Résurrection du Christ.
628	id.	Rysbrack. (Pierre)	Diane et ses nymphes
629	id.	Trocaccini.	Sainte famille.
630	id.	Luca Penni.	Deux femmes tenant d.
631	id.	Ecole allemande	Présentation de la Vierge
632	id.	Hubert Robert.	Intérieur avec figures.
633	id.	Boucher.	Groupe de figures, a
634	Statuette	Douffroy (François)	Le secret confié à
635	Pastel	Tourneau (Eugène).	Le point d'orgue.
636	Dessin	Rabault (Didore).	La histoire naturelle, la
637		id.	La Législation.
638		id.	L'histoire.
639		id.	L'astronomie
640		id.	La Mécanique.
641		id.	La Philologie.
642		id.	La Zoologie.
643		id.	La Présentation de
644		id.	La mort de la V.
645	Tableau	Valentin.	Sujet religieux
646	id.	Manni (Giac. o.) (école ombrienne)	La Vierge, l'enfant Jésus
647	id.	Le Caravage. (Ecole lombarde).	Portrait d'homme
648	id.	Camille Roqueplan.	Marine.
649	id.	Géricault (J. L. A. Ch.)	Deux chevaux dans
650	id.	* Löwlein (Alexandre)	L'Échelle de Jacob
651	id.	* Brenet (Nicolas-Guy).	Courtoisie de Be
652	id.	* Bartolo (Gaddeo Di)	La Vierge et l'enfant Jésus
"	"	"	Retable divisé en 3.
"	"	"	
653	id.	Fragment antique.	Mosaïque de Jabb.
654	id.	M. Buisson.	

20. Extrait de l'inventaire principal du musée de Grenoble en trois volumes.

Mysbraeck. (Pierre)	Diane et ses nymphes. plume et
Procaccini.	Sainte famille. Saisie haute de la
Luca Penni.	→ Deux femmes tenant des instruments, plus
Ecole allemande	Présentation de la Vierge, plume et
Hubert Robert.	Intérieur avec figures. Plume et bid.
Boucher.	Groupe de figures, à la sanguine
Jouffroy (François)	Le secret confié à Vénus.
Tourneux (Eugène)	Le point d'orgue.
Rabault (Diodore)	L'histoire naturelle, la Poésie et la Géométrie
id.	La Législation.
id.	L'histoire.
id.	L'astronomie
id.	La Mécanique.
id.	La Philologie.
id.	La Zoologie.
id.	La Présentation de la Vierge
id.	La mort de la Vierge
Valentin.	sujet religieux
Manni (Giac. o.) (Ecole ombrienne)	La Vierge, l'enfant Jésus, S. Jean B. et un
Le Caravage. (Ecole lombarde)	Portrait d'homme.
Camille Roqueplan.	Marine.
Géricault (G. L. A. Ch.)	Deux chevaux dans une écurie.
* Löemlein (Alexandre)	L'École de Jacob.
* Brenet (Nicolas-Guy)	Courtoisie de Bayard.
* Bartolo (Gaddeo Di)	La Vierge et l'enfant Jésus entourés de saints
"	Retable divisé en 3 compartiments, au milieu
"	à droite
Fragnola antique.	Mosaïque de Gallie romaine.
J. Piusdael	Chute d'eau, site montagneux.
G. Bellini.	Portrait d'homme, à mi-corps.
Basset	Sommeil de l'innocence
D'après l'antique	Discobole
Agrippa	Agrippa
id.	Faustine
id.	Tibère
id.	Caracalla
id.	

20. Extrait de l'inventaire principal du musée de Grenoble en trois volumes (suite).

15	D 491	plume et lais gris sur papier beige	Saint accueilli par la Vierge et l'enfant
16	D 492	Sanguine et lais de sanguine	la Vierge, Sainte Madeleine et une sainte
17 → 90	D 493	Sanguine et pierre noire	tête de femme
10	D 494	plume et lais gris	saints en prière
6	D 495	plume	Giorgio Benito Caballero
7	D 496	plume (avec brun)	3 têtes
8	D 497	plume (avec brun)	2 têtes
9	D 498	Lais gris	veins
1	D 499	plume et lais de sanguine	deux femmes, vêtues à l'antique
2	D 500	Sanguine	scène de bataille
3	D 501	pièce noire et sanguine	quatre chiens
4	D 502	pièce noire et lais de bistre	Allégorie : divinité couronnée d'une flamme et amours (beauté?)
5	D 503	plume et lais gris	vieil homme en supplice
92	D 504	pièce noire	monstres en chapelets
93	D 505	Sanguine craie blanche sur papier chamois	portrait d'homme
94	D 506	Sanguine	meine agencé
95	D 507	plume et lais gris	général romain
40	D 508	Sanguine	apôtre

21. Extrait de l'inventaire supplémentaire du musée de Grenoble.

éc. Lombardie	éc. Lombardie	9,35 - 9,195	don Resnard	anc. coll. Vallardi
"	"	48 - 33	"	
Rondani	éc. de Parme	12 - 11	"	
éc. de Crémone anc. de Parme	éc. Lombardie	21,5 - 15	"	
Giuseppe Bernbo	éc. de Crémone (Lombardie)	9 - 14,5	"	marque Z en bas à gauche.
Luigi Crati	"	9 - 9	"	
"	"	9,5 - 14	"	
Natali	"	19 - 14	"	
VII 27 Ecoles du Nord (Italie)				
Battista Franco	éc. vénitienne	16,5 - 16	"	
Zais	" XVIII ^e	13,5 - 28	"	au dos: combat de Cauchon signé à gauche Giuseppe Zais.
Giuseppe Zais	"	16 - 22,5	"	
éc. vénitienne	"	22,5 - 32,5	"	
Sigebert	éc. de Vérone	19,5 - 13,5	"	
VII 28 Ecole italienne (Rome)				
attrib. à J. Romain	éc. Romain XVI ^e	33 - 25	"	
F. Zucaro	éc. Ital.	19 - 14	"	
"	éc. Ital.	26,5 - 21	"	
école des Zucaro	Vapls?	31 - 21	"	Vapls?
VII 29 les Canache				
Imp. Canache!	éc. bolonais	18,5 - 8,5	"	anc. coll. Vallardi (marque en bas à droite)

21. Extrait de l'inventaire supplémentaire du musée de Grenoble (suite).



22. Photographie de l'appartement de Léonce Mesnard 5, rue Villard à Grenoble.

dépôt au 13 mai 1890,



Testaments de M^r Mesnard. Extraits.

Dispositions de dernière volonté
abrogeant toutes autres dispositions antérieures

Testament.

dernières feuilles
M

Mes funérailles devront être etc. . . .
je lègue à la ville de Grenoble tous les
ouvrages consacrés aux arts dont je serai possesseur
au dernier moment, ainsi que l'exemplaire sur
papier de Hollande, filigrané de la traduction
de la Divina comedia de Dante par mon père
un exemplaire de chacune des brochures publiées
par moi de mon vivant et des ouvrages
qui pourraient être publiés par mes héritiers
d'après les manuscrits laissés par moi. Le
reste de ma bibliothèque de Grenoble est laissée
à mon cousin Edmond Mesnard, et celle de
Viroflay, à mon cousin par alliance (sibourc)
Lacroix, Procureur de la République à
Gimsy.

je lègue etc. . . .
En ce qui touche les trois dispositions
collectives qui se rapportent à mes bibliothèques,

les legs précédents sont compris dans la stipulation d'usufruit que contient mon contrat de mariage.

Je ligue à la ville de Grenoble pour être placés dans son Musée ou dans les salles de sa Bibliothèque, les tableaux, dessins, gravures et objets d'art que j'ai réunis. Ce legs comprend ceux de mes portraits de famille (miniatures) qui sont l'œuvre de mon beau-père Maxime David; le pastel représentant mon père de profil par le peintre La Rivière, le portrait en pied de mon père par M^{re} Baillouin qui se trouve à Tiroflay. Il comprend aussi le médaillon en marbre de M^{re} Stoy, représentant ma première femme. A l'exception des médailles et plaquettes de bronze, cuivre argenté ou doré, ivoires, plombs qui contiennent mes tissins ou vitrines, le présent legs ne sera exécuté que sous réserve de la clause d'usufruit déjà énoncée. Les exemplaires des médailles de la République Romaine et de l'Empire Romain ainsi que les jetons que la Bibliothèque de Grenoble posséderait déjà, seront mis à la disposition de M^{re} Amédée Mourral



Le 30 avril 1890

Testament Extrait

En ce qui est des cartons de dessins et de gravures, des médailles, plaquettes et objets d'art enfermés dans mes tiroirs, le legs fait par moi recevra sa pleine exécution après ma mort. En ce qui est des tableaux, pièces de céramique et objets d'art garnissant les niches de mon appartement, il sera sursis à l'exécution de mes dispositions jusqu'après le décès de ma femme.

Grenoble le trente avril mil huit cent quatre vingt dix.

Léonce Mesnard.

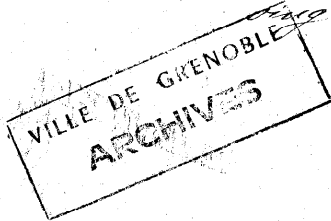
— Vu par nous, Président au Tribunal Civil, au Palais à Grenoble le vingt quatre juillet mil huit cent quatre vingt dix.

— Signé Baudin Président et David —
commis greffier.

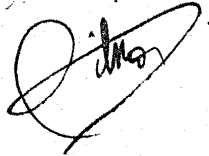
— Enregistré à Grenoble, le quatre septembre mil huit cent quatre vingt dix folio 11 case 6.

Reçu cinquante trois francs, diximes treize francs vingt cinq centimes.

— Ce receveur signe Mesnard.

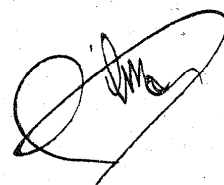


vingt quatre.



Il en est ainsi en l'original, dont extrait
précédé, du testament olographe de Monsieur
Jean Marie Léonce Mesnard, en son vivant
ancien maître des requêtes au conseil d'Etat
chambrier de la Légion d'honneur, propriétaire
rentier, demeurant à Grenoble, rue Et Mars N°
où il est décédé le treize mai mil huit cent
quatre vingt dix; en vertu d'une ordonnance
de Monsieur le Président du Tribunal Civil
de Grenoble ledit testament étant en la possession
de M^e Clément Eugène Silvy, notaire à
Grenoble, soussigné comme ayant été déposé
au rang de ses minutes le treize mai mil huit
cent quatre vingt dix; en vertu d'une ordonnance de Mo
sieur le Président du Tribunal civil de
Grenoble, contenue en son procès verbal d'ou
une telle description, en date du même jour.

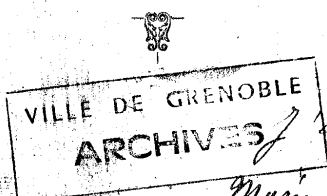
Extrait en un rôle contenant
un envoi approuvé et vingt
cinq pages comme suit.



Musée
DE PEINTURE ET DE SCULPTURE
DE GRENOBLE

Grenoble, le 24 avril

1902.
1902.



Monsieur le Maire,

Il m'a l'honneur de vous informer que le
Musée de peinture est entré en possession, le 24
courant, ~~en possession~~ des objets d'art légués par
Monsieur Léonce Mesnard dont Madame Mesnard
n'a pas l'usufruit:

Dessins originaux.

- 1340 Carton contenant cent quatre vingt treize
pièces: (Ecole italienne.)
- 1341 Carton contenant cent trente deux pièces. (Ecole
hollandaise.)
- 1342 Carton contenant cent soixante cinq dessins de
l'Ecole française: (XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.)
- 1343 Carton renfermant deux cent trente sept dessins
de l'Ecole hollandaise.
- 1344 Carton contenant cent quatre vingt quinze
dessins de l'Ecole française de XVIII^e siècle.
- 1345 Carton renfermant cent quarante cinq dessins de

24. Lettre de Jules Bernard au Maire de Grenoble, datée du 24 avril 1902, offrant une liste des dessins en provenance du legs de Léonce Mesnard.

VILLE DE GRENOBLE 1846 ARCHIVES	l'École française du XIX ^e siècle.
	Carton contenant cent quatre vingt seize dessins de l'École italienne. (Rome, Florence, Milan.)
1347	Carton renfermant deux cent soixante trois dessins de l'École française du XIX ^e siècle.
1348.	Carton renfermant deux cent trois dessins et aquarelles du XIX ^e siècle.
1349	Carton contenant cent quatre vingt six dessins, études peintes, calques de l'École française.
1350	Carton contenant cent trente huit dessins de l'École allemande.
1351	Carton contenant cent soixante cinq dessins de l'École française, de Simon Vouet à Fragonard.
1352	Carton renfermant deux cent quatre vingt onze dessins des Écoles anglaise, flamande et espagnole.
1353.	Lot de cent deux dessins des Écoles italienne et française. Eaux-fortes.
1354.	Carton contenant deux cent treize eaux-fortes

24. Lettre de Jules Bernard au Maire de Grenoble, datée du 24 avril 1902, offrant une liste des dessins en provenance du legs de Léonce Mesnard (suite).

modernes.
VILLE DE GRENOBLE
1902
ARCHIVES

Carton contenant deux cent soixante neuf
pièces. (Ecole française.)

2 photographies de la maison Braun.

1896. Lot de cent quarante deux épreuves.

1897. Lot de cent une épreuves.

1898. Lot de cent dix sept épreuves.

1899. Lot de cent trente quatre épreuves.

Cet ensemble de dessins originaux de toutes les
Ecoles va donner aux collections de notre ville une
importance exceptionnelle qui les classera parmi les
plus riches des Musées de province.

Lors de mon prochain voyage à Paris,
j'aurai au moins de les présenter au public
conformément aux vœux de Monsieur Léonce
Mesnard.

Veuillez agréer, Monsieur le Maire, l'assurance
de mon respectueux dévouement.

Jules Bernard

24. Lettre de Jules Bernard au Maire de Grenoble, datée du 24 avril 1902, offrant une liste des dessins en provenance du legs de Léonce Mesnard (suite).

Etat sommaire des divers
dessins originaux et eaux-fortes légués
par Monsieur Léonce Mesnard à la
Ville de Grenoble et qui devront lui
être remis aussitôt après l'autorisation
d'accepter les legs du testateur.

Entrés au Mus. en 1908

N^{os} de l'inventaire de
M^{me} Selvy

3944	Lot de cent quatre vingt trois dessins originaux. (Ecole Flamande). 187	187
3945	Id.	142
3946	Lot de cent trente deux dessins originaux de l'Ecole hollandaise, dans un carton.	126
3947	Lot de cent soixante cinq miniatures et dessins originaux de l'Ecole française des 16 ^e , 17 ^e et 18 ^e siècles, dans un carton.	165
3948	Lot de deux cent trente sept dessins originaux de l'Ecole hollandaise, dans un carton.	236
3949	Lot de cent quatre vingt quinze dessins originaux du XVIII ^e siècle, (Bouquet, portraits, etc.) dans un carton	194
3950	Lot de cent quarante cinq pièces/dessins originaux du XII ^e siècle, dans un carton.	127

25. « Etat sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes légués par Monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui doivent lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter les legs du testateur ». Document rédigé par Jules Bernard, daté du 9 février 1892.

-	3991	Lot de cent quatre vingt seize pièces, Dessins originaux de l'École italienne, (Milan, Rome, Florence) dans un carton	199
✓	3995	Lot de deux cent soixante trois dessins originaux du XIX ^e siècle dans un carton	263
•	3996	Lot de deux cent trois dessins originaux, aquarelles, XIX ^e siècle	162
•	3997	Lot de cent quatre vingt dix dessins, études peintes, calques, gravures, (Écoles française, italienne)	230 140
	3998	Lot de deux cent treize eaux-fortes de l'École moderne dans un carton,	213
=	3999	Lot de cent trente huit dessins originaux (École allemande) dans un carton,	138
•	3960	Lot de cent soixante cinq dessins originaux de l'École française du 17 ^e et 18 ^e siècles, Vouet & Tragonard, dans un carton	176
-	3961	Lot de deux cent soixante neuf pièces, (eaux-fortes modernes, École française) dans un carton.	268
•	3962	Lot de deux cent quatre vingt onze pièces, dessins originaux (Écoles anglaise, espagnole et Lot de 101 photographies de la collection Brauer Lot de 102 dessins, écoles italienne, française.	295

25. « Etat sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes légués par Monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui doivent lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter les legs du testateur ». Document rédigé par Jules Bernard, daté du 9 février 1892 (suite).

flamande.
3992 Lot de 101 photographies de la collection Brauer
Cette collection de dessins originaux et
eaux-fortes a été estimée à la somme de
dix-neuf cents francs.
3993 - 117 Photographies de Brauer
Certifié exact.
3994 - 136 Photographies
Jules Bernard

Grenoble, 9 février 1892.

~~Cours les dessins exposés dans les~~
2064
La plus grande partie des dessins exposés dans
la grande salle de sculpture et dans la 4^e
salle de peinture ont été extraits de ces cartons.

JB

25. « Etat sommaire des divers dessins originaux et eaux-fortes légués par Monsieur Léonce Mesnard à la ville de Grenoble et qui doivent lui être remis aussitôt après l'autorisation d'accepter les legs du testateur ». Document rédigé par Jules Bernard, daté du 9 février 1892 (suite et fin).

Le conservateur du Musée de peinture et de sculpture déclare avoir reçu de Madame Mesnard les objets désignés ci-dessous, objets légués par M^{me} Léonce Mesnard au Musée de Grenoble.

N^{os} de l'inventaire
de M^{me} Léonce Mesnard

3944	Carton contenant cent quatre vingt treize dessins originaux. (Ecoles italiennes.)	193
3946	Carton de cent trente deux dessins originaux de l'Ecole hollandaise	132
3947	Carton contenant cent soixante cinq miniatures et dessins originaux de l'Ecole française des XVI, XVII ^e et XVIII ^e siècles	165
3948	Carton contenant deux cent trente sept dessins originaux de l'Ecole hollandaise	237
3949	Lot de cent quatre vingt quinze dessins originaux du XVIII ^e siècle sans un carton (Boucher, Fragonard, etc.)	195
3950	Carton renfermant cent quarante cinq pièces/dessins originaux du XIX ^e siècle	145
3951	Carton contenant cent quatre vingt seize pièces, dessins originaux de l'Ecole italienne, (Milan, Florence, Rome)	196
3953	Carton contenant deux cent soixante trois dessins de l'Ecole française (XIX ^e siècle)	263
3956	Carton contenant deux cent trois dessins originaux, aquarelles, XIX ^e siècle	203
3957	Carton contenant cent quatre vingt dix dessins, études peintes, calques, gravures (Ecoles française, italienne)	190
3959	Carton contenant cent trente huit dessins originaux (Ecole allemande)	138

26. Document rédigé par Jules Bernard, non daté, listant les objets légués par Léonce Mesnard et dont le musée est entré en possession.

Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes
encadrés ou contenus dans des cartons
provenant de la succession de M^r Léonce Mesnard,
remis au Musée le 27 juin 1914.

Inventaire
de M^r Sibry.

- 1937 Aquarelle, paysage par Paul Huet.
 2036 Dessin, tête de femme attrib. à Viti (Cimotéo).
 1946 Dessin, crayon noir rehaussé de blanc, arbres et rochers.
 2093 Eau-forte par Millet, paysage et moutons.
 1926 Aquarelle, la plaine de Grenoble et le Mérou par Gital.
 1987 Dessin, lapis, paysage.
 1906 Dessin, plume. — I^{re} Famille attrib. à Bottani.
 1929 Aquarelle, rochers par Eug. Delacroix.
 1930 Aquarelle, canal entre des maisons, attrib. à Bonington.
 1364 Eau-forte, paysage par Claude Lorraine.
 1942 Dessin colorié. — Les animaux musiciens. — Attrib. à Graville.
 1917 Dessin, sanguine. — Jeune fille tenant un chat par Chaptin.
 1434 Dessin, crayons noirs et blancs. — Tête de jeune femme par Prud'homme.
 1433 Aquarelle, paysage par Debelle.
 1910 Aquarelle. — Étang par Octave Lanson.
 1909 Sept dessins dans un même cadre. — Paysages par Roqueplan.
 2017 Sept dessins dans un même cadre. — Marines par Roqueplan.
 1903 Sept dessins dans un même cadre. — Paysages et marines par Roqueplan.
 1999 Dessin, mine de plomb. — Étang boisé d'arbres par Croquet.
 2018 Douze dessins dans un même cadre. — XVIII^e siècle.
 1902 Dessin, lapis. — La bonne aventure, attrib. à Greuze.
 1986 Dessin, sanguine. — Deux personnages.
 1979 Dessin, paysage, signé J. D. (Jules Dupré).
 1938 Dessins, deux dans un seul cadre. — Venise, Ecole vénitienne.
 2041 Dessin, sanguine. — Femme baissée par Voute d'it le Basson.
 2043 Dessin, sanguine. — Bacchante attrib. à Mignard.

27. « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons
provenant de la succession de Mr. Léonce Mesnard, remis au musée le 27 juin 1914 ».

Document rédigé par Jules Bernard.

- 2068 Lithographie. - Rinaldo par Facitio - Latour.
- 1848 Dessin, sanguine. - Deux anges soutenant le portrait. ^{par Picard, gr.} d'un côté
- 1814 Aquarelle. - Eglise St Gervais et saint Protas par Bastet.
- 1815 Aquarelle par Bastet.
- 1800 Eau-forte par Visser.
- 1840 Aquarelle. - Chevaux au bord de l'eau par Dubuisson.
- 1836 7 Eau-fortes par Müller. - Sites du Dauphiné.
- 217 Dessin, cr. noir par Vély. - Etude pour un portrait.
- 1490 Dessin au fusain, paysage, signé: Brugard.
- 2082 Dessin au fusain par M. Croisillier.
- 2042 Sépia rehaussée de blanc. - Ecole italienne.
- 1976 Dessin, mine de plomb rehaussée. - Femme assise.
- 2019 Dessin, plume. - Deux têtes, école hollandaise.
- 1493 Eau-forte de Visser.
- 2031 Aquarelle-gouache. - Séduction, attribué à Teagorard.
- 1290 Dessin, cr. noir. - Etudes de figures pour un plafond par Joseph Blaise.
- 2012 Dessin, plume. - Roi béniissant, attribué à Martin Schongauer.
- Cartons contenant des eaux-fortes et des dessins.**
- 2698 Eaux-fortes modernes, Ecole française.
- 2688 Eaux-fortes modernes, Ecole française.
- 2694 Eaux-fortes modernes, Ecole française.
- 2948 Dessins, paysages, Ecole française.
- 2946 Dessins. - Ecole française, XIX^e siècle.
- 2944 Dessins, paysages. - Ecole française, XVIII^e siècle.
- 2947 Dessins, paysages. - Ecole française, XIX^e siècle.
- 2942 Dessins. - Ecoles italiennes, Gênes, Bologne, Naples.
- 2943 Dessins, paysages. - Ecoles diverses.

27. « Etat des aquarelles, dessins, eaux-fortes encadrés ou contenus dans des cartons provenant de la succession de Mr. Léonce Mesnard, remis au musée le 27 juin 1914 ».

Document rédigé par Jules Bernard (suite et fin).

- 1479 Fig. d'h. drapé, sang., E. fl. ¹⁰⁰ 5
- 1480 Saint en extase, sang., E. fl. ¹⁰⁰ (Jacopo da Empoli?)
- 1481 Buste d'homme, profil, sang., E. fl. ¹⁰⁰ (Jacopo da Empoli?)
- 1482 Sainte en extase, p. noir, Corrignano delle Pameruzzi.
- 1483 Saint, sang. Jacopo da Empoli.
- 1484 2 fig. d'hommes en marche, pierre noire, Jacopo da Empoli.
- 1484 Prophète, pte. noir, Comazzo di san Trediano?
- 1485 Croq. d'h. assis, p. noire, Ec. fl. ¹⁰⁰, fin du XVI^e.
- 1486 Croquis à la plume, ?
- 1487 Peint entourée à l'intérieur d'un palais, pt. et infia, ?
- 1488 Croq. à la pl. d'un homme en portait un autre, Ec. fl. ¹⁰⁰.
- 1489 Croq. à la pl. d'h. hochant, E. fl. ¹⁰⁰.
- 1490 Profil de femme, pierre noire et sang., Brugino ou D. de Volterra.
- 1491 3 fig. d'h. assis, p. noire, Douorno.
- 1492 Et. à la plume, Ecole de Buonrotti.
- 1493 Dessin à la pl. d'h. agenouillé, Michel Ange.
- 1494 Fig. de Sibylle, sep. et gauche, Ec. de Michel - Ange. ^{Valtova.}
- 1495 Deux fig. décoratives, pierre noire et bl., Mario da Siena ou Daniel de
- 1496 Buste de femme, vi. noir, d'après M. - Ange ou Daniel de Volterra.
- 1497 Profil def., p. noir et bl., Ec. fl.
- 1498 Fig. de femme, bistre, ?
- 1499 Sainte en extase, p. noir, E. fl. ¹⁰⁰ (d'après Andrea del Sarto?)
- 1500 Torse d'homme, p. noir, Francia Bigio?
- 1501 Buste d'h. drap., sang., E. fl. ¹⁰⁰ XVII^e
- 1502 Croq. t. en comp., 3 fig., cr. noir, (d'après Andrea del Sarto).
- 1503 Cérémonie relig., p. noire et sang. ?

28. Extrait des cahiers d'écolier noir en deux volumes faisant l'inventaire détaillé des dessins légués au musée par Mr. Léonce Mesnard, rédigé par Jules Bernard.

<i>Report...</i>	
Article 2086. - Petit vase à anses en grès vernis - Danemark =	2. "
Article 2087. - Petit vase en porcelaine à anses Hache & Julien =	2. "
Article 2088. - Vase forme gobelet porcelaine Delaherche =	2. "
Article 2089. - Terre en grès vernis - Riche - Doulton & Lambeth =	3. "
Article 2090. - Vase à trois pieds - fond jaune Boulogne =	3. "
Article 2091. - Pot sans couvercle en porcelaine de Hache & Julien =	2. "
Article 2092. - Vase en faïence avec coquillages Doulton & Lambeth =	3. "
Article 2093. - Petite théière en grès du Japon	1. "
Article 2094. - Presse papier en verre =	2. "
Sur le placard du bas de la bibliothèque au Cabinet	
~~~~~	
Article 2104. - L. Mesnard - études sur les beaux arts en Italie - Paris - in 8° 18 exemplaires	18. "
Dans le Cabinet de M. Mesnard, par terre.	
~~~~~	
Article 2105. - Boylôt - architecture de la Medio ara in Italia - Milan. in 8°	3. "
Article 2106. - Vallier - Documents sur l'histoire de Grenoble =	4. "
Article 2107. - Mesnard. - étude sur le Tintoret in 8° =	1. "

29. Extrait de l'inventaire après décès des biens de Léonce Mesnard contenus dans son appartement grenoblois, rédigé par Maître Silvy.

Léon Mesnard .

211 dessins

Ino. 2942.

Dessins : École italienne . Femmes .

Bologne . Naples - n° 1801

r. Anon.

École vénitienne . (4 dessins)

1 XII^e Travers . un ange et une femme .

2 XVIII^e Zois . Combats de cavaliers . signé

3 " . quatre chiens .

4 Anonyme . une femme entourée d'angelots . Guardi ?

École de Venise . (1 dessin)

5 Signorini . un homme nu allongé sur un sofa

École de Crémone . (5 dessins)

6 Bembo . Course de chevaux . signé ?

7 Creti . Trois têtes d'hommes .

8 " . Deux têtes d'hommes .

9 Natali . Paysage de ruines antiques . signé N ?

10 Anonyme . Vierge florentine

École milanaise (9 dessins)

11 XVIII^e Broccini . aurore au-dessus du ciel

12 " . Pyrrhus et Andromaque

13 " . Tête d'homme âgé

Johannes Posa

14 Muvolina . Tête de vieille

15 Ecole lombade . Vierge et enfant entourés de saints

30. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 2942, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970.

<u>Légs Mesnard</u>		<u>134 dessins</u>		<u>In. 3544</u>
<u>Zone vénitienne, est de Lago Venaro, etc.</u>				
<u>Esté Venetiano (62 dessins)</u>				
<u>Zone de Venise XVI^e (8 dessins)</u>				
1	Caracci	Trois magistrats	frère Bonifacio	Bonfiglioli
2	"	un saint		Moroni
3	"	un prophète		Paolo Bellini
4	Sordani	Dieu le dieu venant		
5	Schiavone	scène orientale		Giorgione
6	Titian	groupe de personnes		
7	"	St. Jean Baptiste		
8	ec. de Venetian	chœur		
<u>Franco (8 dessins)</u>				
9	Franco	deux statues		
10	"	femme drapée		
11	"	femme drapée		
12	"	deux personnes d'après	signi Bolina	Baldoni Jangia
13	"	groupe de personnes		ec. de Jemma
14	"	groupe de femmes		
15	"	collège de Bacchi		
16	"	Entourage antique	signe?	
<u>Tintoret (3 dessins)</u>				
17	Tintoret	Esquisse de deux personnes		Salvo le jeune
18	"	Bâtiment de Titien		
19	"	Homme en un costume	signe?	

31. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 2944, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970.

(199 dessins)

22/04/1952

Inu. 3551. (Dessins de l'école d'Allemagne)

		<u>Ecole flamande</u> (1 dessin)	v. dessin
1	Gaspard de Crayer	un saint.	
		<u>Ecole hollandaise</u> (8 dessins)	
2	van Bloemen	le temple de Vesta	
3	Cuyp.	Hommes et chien	signé
4	Joué de peaux ?	L'opéra det. 1670	signé
5	Hondecoeter	2 têtes de chiens et d'oiseaux.	weenix
6	Metsu	Homme debout	
7	"	un en scène	
8	Terbrug.	Homme debout	
9	weenix	chien	
		<u>Ecole vénitienne</u> XV ^e (1 dessin)	
10	Signorelli ?	naissance de St. Jean Baptiste	
		<u>Ecole de Ferrare</u> XVI ^e (2 dessins)	
11	Viti (Tinotto)	Baptême au char.	
12	"	Portrait de jeune femme	
		<u>Ecole florentine</u> XV ^e . (52 dessins) (9 dessins + 2 dessins = 10)	
		<u>Ecole de Raphaël</u> (9 dessins + 2 dessins = 10 dessins)	
13	Ecole de Raphaël	Portrait de jeune femme.	
14	"	Femme assise	
15	"	Femme assise regardant	

32. Extrait de la liste des dessins contenus dans le carton numéro de lot 3551, légué par Léonce Mesnard. Document rédigé par le conservateur du musée dans les années 1970.

Legs Flefnad. F2

De. isahenné

MG D 24 04 ?

Crémone XV°

BEMBO (att. a)

(Bonifacio) - travaille de 1449 à 1478

Portoir de femme

de profil o fauche

plume, lais hôte o yans
fape hôte. colle de colle

H. 0.75 - L. 0.055

Bar etor

unptin sur la colle :

"Zulo de hémone - att. o fozis Bembo"

et en dens. foliofoliti x 1x° (att. Bégnin)

33. Exemple de fiches cartons rédigées par le même conservateur durant la même période.

Leff Mesnad. 113 de. italie

MG D 2246

Florence XII^e.

Pippi. art Jules Romane
1482-1546.

Scène de filage (ou enlèvement d'Hélène)

Le lojante, une femme
conduite à une banque par des soldats
par cette banque, des hommes
enlèvent des vases et des meubles.

plus au histoire - papie K. e.
H. 0.27 - L. 0345.

Le cart "Giulio Romano ou son école"
et en bas au doni usupis a allene).
"le père, le ridere, le frue et le comp
O. 0.27 - L. 0345. et Jules Romane. 25.5.88

Bonnet.

33. Exemple de fiches cartons rédigées par le même conservateur durant la même période.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE L'ISERE :

L 535 : Etat sommaire des objets d'art du Museum de Grenoble.

L 516 F : Etat et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'Ecole centrale.

ARCHIVES MUNICIPALES DE GRENOBLE :

R 2 40 : Acquisition du Musée, tableaux et médaillons 1811-1899.

R 2 47 : Dons et Legs de H à P.

ARCHIVES ET DOCUMENTATION DU MUSEE DE GRENOBLE :

INVENTAIRES

- Archives des legs et dons « Léonce Mesnard ».
- Cahiers d'écoliers.
- Les fiches cartons.
- Dossiers d'œuvres.
- Bases de données du Musée de Grenoble : *Videomuseum* et *Navigart*.

Francis AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 1981.

Pierre ANGRAND, *Histoire des musées de province au XIXe siècle. Tome 5. Rhône-Alpes, Lyonnais, Bresse, Bugey, Savoie, Dauphiné*, Les Sables d'Olonne, Le Cercle d'or, 1988.

Christine BACHET, *Problèmes spécifiques de conservation et restauration de la collection de dessins du XIXe siècle au Musée de Grenoble*, [Paris, École du Louvre, Mémoire de muséologie], 1990.

Gabriele BARTZ et König EBERHARD, *Michelangelo Buonarroti surnommé Michel-ange, 1475-1564*, trad. De l'All. Par C. Métais Bührendt, Cologne, éd. Könemann, 1998.

André BEGUIN, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1995.

Bernard BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, [1ère éd. Londres, 1903].

Lionel BERGATTO, *Les paysages dans la collection des dessins français du XVIIIe siècle dans les collections du Musée de Grenoble*, [Grenoble, Université Pierre Mendès France, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art], 1994.

Sophie BOUBERT, *Aux musées de Grenoble et de Chambéry, une collection du XIXe siècle et son collectionneur : Léonce Mesnard*, [Grenoble, Université Pierre Mendès France, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de M. Hochmann], 1993.

Lizzie BOUBLI, *Savoir-faire: la variante dans le dessin italien au XVIe siècle*, Cat. Expo. (Paris, Musée du Louvre, 23 mai-18 août 2003), Paris, RMN, 2003.

Barbara BREJON DE LA VERGNÉE, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-arts*, Lille, Paris, RMN/ Lille, Palais des Beaux-arts, 1997.

Charles Moïse BRIQUET, *Les filigranes : dictionnaire historique des marques du papier*, New York, G. Olms, 1991, 4 Vol.

Emmanuelle BRUGEROLLES et David GUILLET, *Carnets d'études 7, Di,se,gno, dessins de Taddeo et Federico Zuccari dans les collections de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, Cat. Expo. (Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février-4 mai 2007 ; Musée Fesch, Ajaccio, 15 juin-2 septembre 2007), Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2007.

Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, par Rolland, conservateur du Musée, assisté de M. Henry, appréciateur du Musée du Louvre, Grenoble, Baratier, 1831.

Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, par Rolland, conservateur du Musée, assisté de M. Henry, appréciateur du Musée du Louvre, Grenoble, Baratier, 1834.

Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, par Rolland, conservateur du Musée et Directeur de l'Ecole de peinture de cette ville, assisté de M. Henry, appréciateur du Musée du Louvre, Grenoble, Prud'homme, 1838.

Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, par Benjamin Rolland, conservateur du Musée et Directeur de l'Ecole de peinture de cette ville, assisté, en 1830, de M. Henry, expert -appréciateur du Musée Royal du Louvre, Grenoble, Prud'homme, 1840.

Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, publié par les soins de la Commission Administrative et du Conservateur de cet établissement, avec des notices sur la vie et les ouvrages des principaux peintres, Grenoble, imp. Allier, 1844. (Rédigé par Messieurs Gariel, Jacquier et Repellin).

Catalogue des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, Grenoble, Maisonville, 1856.

Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture, par J. Bernard, conservateur, [Grenoble], Imprimerie Breynat et Cie, 1891.

Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture, par J. Bernard, conservateur, illustré de vingt phototypies, Grenoble, Imprimerie Générale, 1905.

Supplément du catalogue du Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, typographie et lithographie, Allier Frères, 1907.

Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, 1911.

Ettore CAMESASCA, *L'Opera completa di Michelangelo pittore*, Milan, éd. Rizzoli, 1966.

Cennino CENNINI, *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1923 ; rééd, Paris, Berger- Levrault, 1991.

André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1999 [1^{ère} éd. Paris, Larousse, 1956].

Hugo CHAPMAN, *Michelangelo drawings: closer to the Master*, Londres, The British Museum Press, 2005.

Catherine CHEVILLOT, *Collections de musée de Grenoble. Peintures, sculptures au XIXe siècle*, Paris, RMN, 1995.

Marco CHIARINI, *Grenoble. Musée des Peintures et Sculptures. Tableaux italiens*, Grenoble, 1988.

Dominique CORDELLIER (dir.), *De la Renaissance à l'Age baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France*, Paris, RMN, 2005.

Alessandro CONTI, *Michel-Ange et la peinture à fresque. Techniques et conservation de la voûte de la Sixtine*, trad. de l'italien par O. Menegaux, Paris, éd. La maison Usher, 1987.

Cédric CROISSANT, *Les dessins de la première moitié du XIXe siècle dans les collections du musée de Grenoble*, [Grenoble, Université Pierre Mendès France, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art], 2002.

Jean-Pierre CUZIN (dir.) [et al.], *Raphaël et l'art français*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 nov. 1983- 13 fév. 1984), Paris, RMN, 1983.

Jean-pierre CUZIN, *Raphaël dans les collections françaises, hommage à Raphaël*, Cat. Expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 nov. 1983- 13 fév. 1984), Paris, RMN, 1983.

Charles DE TOLNAY, *History and technique of Old-Master Drawings; a handbook*, New York, Hacker Art Books, 1972.

Charles DE TOLNAY, *Michel-Ange*, Paris, éd. P. Tisné, 1951.

Charles DE TOLNAY, Umberto BALDINI, Luciano BERTI [et al.], *Michel-Ange, l'artiste, sa pensée, l'écrivain*, Paris, éd. Atlas, 1980.

Charles DE TOLNAY et E. CAMESASCA, *Tout l'oeuvre peint de Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 1967.

Pierluigi DE VECCHI, *Michel-Ange peintre*, Paris, éd. Cercle d'art, 1984 ; Paris, éd. Chêne, 1990. (Collection Profils de l'art.)

Pierluigi DE VECCHI et Gianluigi COLALUCCI, *La Chapelle Sixtine. Le Jugement Dernier*, Paris, éd. Citadelles et Mazenod, 1995, 3 Vol., Vol. III.

Louis DEMONTS, *Musée du Louvre. Les dessins de Michel-Ange*, Paris, éd. A. Morancé, 1921.

Françoise FLIEDER, *La conservation des documents graphiques : recherches expérimentales*, Paris, Eyrolles, 1969.

Anna FORLANI-TEMPESTI, *Dessins et Aquarelles des grands Maîtres. La Renaissance italienne*, Paris, Éditions Princesse, 1976.

J. A. GERE, *Drawings by Michelangelo*, Londres, British Museum, 1975.

Ludwig GOLDSCHIEDER, *Michel-Ange. Peintures, Sculptures, Architectures*, Grande-Bretagne, 1953.

Frederick HARTT, *The Drawings of Michelangelo*, Londres, 1971.

Frederick HARTT, MANCINELLI. F. et MONDZAIN. M.-J., *La chapelle Sixtine*, Paris, éd. Citadelles, 1989, 2 Vol.

Francis HASKELL, *La norme et le caprice : redécouvertes en art, aspect du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993.

Francis HASKELL, *L'Amateur d'art*, Paris, Librairie générale française, 1997.

Michael HIRST, *Michel-Ange dessinateur*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre, 9 mai-31 juillet 1989), trad. de l'Ang. par M-G de La Coste-Messelière, Paris, RMN, 1989.

Images d'une collection. Musée de Grenoble, Grenoble, Musée de Grenoble/ Paris, RMN, 1999.

Paul JOANNIDES, *Michel-Ange*, Paris, éd. Des 5 Continents, 2003.

Paul JOANNIDES, SUEUR. H., PAUWELS. Y. [et al.], *L'ABCdaire de Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 2003, 1 Vol.

Paul JOANNIDES, Françoise VIATTE [et al.], *Michel-Ange : Elève et copiste. Dessins italiens du musée du Louvre*, Paris, RMN, 2003.

Sophie LAROCHELLE, *Historiographie des matériaux et des instruments du dessin à la Renaissance. De Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani*, [Québec, Université Laval, Mémoire de maîtrise, Histoire de l'art, Avril 2005] Québec, 2005.

Pierre LAVALÉE, *Les techniques du dessin*, Paris, Bordas, 1993.

Le musée de Grenoble par le Général de Beylié, trois cent quatre-vingt-huit gravures, Paris, H. Laurens, 1909.

Fritz LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921.

Fritz LUGT, *Supplément aux marques de collections de dessins et d'estampes*, La Haie, 1956.

Jacqueline LICHTENSTEIN (dir.) [et al.], *La Peinture : textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995.

Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 [1^{ère} éd. Paris, Publication du Centre National des Lettres, Flammarion, 1989].

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Venise, l'art de la Serenissima*, Cat. Expo. (Montpellier, Musée Fabre, 14 oct. 2006-14 janv. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Le Génie de Bologne, des Carracci aux Gandolfi*, cat. expo. (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2 nov. 2006-15 janv. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Splendeurs baroques de Naples*, cat. expo. (Poitiers, Musée Sainte Croix, 25 oct. 2006-4 fév. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Le rayonnement de Florence sous les derniers Médicis*, cat. expo. (Bayonne, Musée Bonnat, 26 oct. 2006 -7 fév. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée*, cat. expo. (Ajaccio, Musée Fresch, 28 oct. 2006- 23 fév. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *Rome à l'apogée de sa gloire*, cat. expo. (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 3 nov. 2006- 7 fév. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL-THERET, Federica MANCINI et Françoise JOULIE, *L'appel de l'Italie : artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles*, cat. expo. (Grenoble, Musée de Grenoble, 4 nov. 2006- 4 fév. 2007), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Catherine LOISEL- THERET, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci, Inventaire général des dessins italiens VII*, Paris, RMN, 2004.

Louis-Joseph Jay et la Fondation du Musée de Grenoble, 1795-1815. Louis-Joseph Jay, sa vie, son œuvre, I- Un musée sans architecte, II- Un architecte de musée, Grenoble, Musée de Peinture, 1983.

Léonce MESNARD, *Essais de critique et d'art. 2*, Paris, éd. Fischbacher, 1891, Grenoble, éd. Allier, [s. d.].

Léonce MESNARD, *Essai sur Hector Berlioz*.

Léonce MESNARD, *Essais de critique musicale / H. Berlioz, J. Brahms*.

Léonce MESNARD, *Essais de critique musicale. 3*.

Léonce MESNARD, *Essais littéraires. 5*.

Léonce MESNARD, *Etude sur Tintoret et l'Ecole Vénitienne*, [S. l. ?], éd. F. Allier & fils, 1881.

Léonce MESNARD, *Nouvelles études sur les beaux arts en Italie, la Peinture à Sienne, A travers Gènes, Encore un mot sur Michel-Ange, un dessin de Raphaël*, Paris, éd. Sandez et Fischbacher, Grenoble, éd. Maisonville et fils, 1878.

Léonce MESNARD, *Pensées et fragments*. 4, Paris, éd. Fischbacher, 1892 ; Grenoble, imp. Allier, [s. d.].

Catherine MONBEIG-GOGUEL, *Maîtres toscans nés après 1500, mort avant 1600: Vasari et son temps, Inventaire général des dessins italiens I, Musée du Louvre, Cabinet des dessins*, Paris, RMN, 1972.

Catherine MONBEIG-GOGUEL, *Dessins toscans, XVIe-XVIIIe siècles, tome II 1620-1800, Inventaire des dessins italiens VIII*, Paris, Musée du Louvre, éd. Des 5 continents, 2005.

Linda MURRAY, *Michel-Ange*, trad. de l'anglais par F. Lévy-Paoloni, Londres, éd. Thames & Hudson, 1994.

Notice des tableaux des écoles française, italienne, allemande, flamande et hollandaise, des statues, sculptures, gravures, dessins et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble, dont l'ouverture aura lieu le 10 nivôse an IX, Grenoble, David Cadet, an IX.

Notice des tableaux, statues, bustes et dessins du Musée de Grenoble, Allier, 1809.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle conservateur du musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Baratier et Dardelet, 1866.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle conservateur du musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Baratier et Dardelet, 1870.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle conservateur du musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Maisonville, 1874.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle conservateur du musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Dauphin et Dupont, 1878.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle conservateur du musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Dupont, 1884.

Eric PAGLIANO, *Plis & Drapés dans les dessins français des XVIIe et XVIIIe siècles du Musée des Beaux-arts d'Orléans*, éd. du Musée des Beaux-arts d'Orléans, 2005.

Eric PAGLIANO, *Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des beaux-arts d'Orléans, XV^e-XVIII^e siècle*, cat. expo. (Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 16 nov. 2003- 11 janvier 2004, Paris, 17 janvier 2003- 7 mars 2004), Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans ; Paris, Somogy, 2003.

Paysages. Dessins français XVIIIe et XIXe siècle, Cat. Expo. (Grenoble, Musée de Grenoble, 1997 ; Montbéliard, Musée du Château, 1999 ; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 2000), Grenoble, Musée de Grenoble ; Paris, RMN, 1999.

Emmanuel PILOT DE THOREY, *Documents et renseignements historiques sur le Musée de Grenoble*, Grenoble, Maisonville, 1880.

Pavel PREISS, *Michel-Ange : fusain, pierre noire, sanguine, plume*, trad. par R. Semradova, Paris, éd. Cercle de l'Art, 1976.

Marcel REYMOND, *Etude sur le musée de tableaux de Grenoble, avec dix photographies reproduisant les chefs-d'œuvre du Musée*, Paris, Librairie de l'art ; Grenoble, Librairie Maisonville, 1879.

Marcel REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Brionne, G. Monfort, 1982 [1^{ère} éd. Paris, Hachette, 1912].

Robin RICHMOND, *Michel-Ange. La chapelle Sixtine redécouverte*, trad. de l'Ang. Par D.-A. Canal, Paris, éd. Herscher, 1993.

Marcel ROETHLISBERGER et Catherine MEYER, *Dessins hollandais du Musée de Grenoble*, Cat. Expo. (Grenoble, Musée de Grenoble, 1977), Grenoble, Musée de Grenoble, 1977.

Joseph ROMAN, *Musée bibliothèque de Grenoble, inventaire des richesses d'art de la France, province, monuments civils, tome VI*, Paris, 1892.

Jules ROMAN, *Histoire et description du Musée -Bibliothèque de Grenoble*, Paris, Librairie Plon, 1890.

Pierre ROSENBERG, *Le XVI^e siècle européen dans les Collections publiques françaises, Vol. I, Ecole italienne*, Paris, 1966.

Aurélié VALERI, *Alexandre Debelle : la politique d'acquisition des œuvres. Conservateur du Musée de Grenoble de 1853 à 1887. Etude et catalogue*, [Grenoble, Université Pierre Mendès France, Master I, Histoire de l'art], 2005.

Françoise VIATTE, *Dessins toscans : XVIe-XVIIIe siècles tome I, 1560-1640, Inventaire général des dessins italiens III*, Musée du Louvre, Paris, 1988.

Charles SALA, *Michel-Ange, sculpteur, peintre, architecte*, Paris, éd. Terrail, 1995.

Laurent SALOMÉ, « Tour de l'Isle. Cabinet des dessins. Dessins anciens », *Guide des collections, Musée de Grenoble*, Grenoble, Musée de Grenoble/Paris, R.M.N, 1994, p. 203-217.

Nathalie STRASSER, *Dessins italiens de la collection Jean Bonnat*, cat. expo. (Paris, 13 février-26 avril 2006), Paris, ENSBA, 2006.

Tekeningen van Michelangelo, Haarlem, Teylers Museum, 1964.

Nicholas TURNER, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, New York, Presse Universitaire de Cambridge, 1986.

Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. française et édition critique sous la dir. d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, XII Voll, Voll. IX : *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, p. 169-318. [1^{ère} éd. Florence, 1550].

Johannes WILDE et Arthur Ewart POPHAM, *Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King*, Londres, 1949.

Résumé : Ce mémoire porte sur le cabinet d'art graphique du musée de Grenoble. Il aborde trois aspects inhérents à une même collection : l'aspect historique, celui de la conservation et celui de l'analyse de l'œuvre d'art. Il rend compte du traitement de son fonds de dessins anciens en offrant l'état de la collection, la méthodologie d'intervention et le traitement des données pour une gestion harmonisée et une valorisation de sa collection. Il s'intéresse aux dessins italiens du fonds en provenance d'une collection particulière constituée dès la première moitié du XIXe siècle par un homme de loi, amateur d'art, nommé Léonce Mesnard. Il offre une étude sur le collectionneur, sa vie, sa personnalité et sa collection. Il se concentre plus particulièrement sur sa collection de dessins et sur le contexte et les conditions d'entrées des œuvres graphiques destinées au musée. Il définit l'apport de Léonce Mesnard, au moyen des dons et des legs, pour le fonds de l'école italienne et en détermine les composantes et les spécificités. Le catalogue sommaire des dessins italiens de cette provenance offre une quantification précise des œuvres concernées, un historique complet et des informations techniques récentes. Six notices d'œuvres anciennes conservées dans le fonds sous le nom de Michel-Ange Buonarroti, sélectionnées dans ce catalogue, offrent une analyse stylistique et comparative apportant des indications de rapprochements et d'attributions, un état complet de l'œuvre, un historique et une bibliographie.

Mots-clés : Musée de Grenoble, Cabinet d'art graphique, Léonce Mesnard, Collection, Provenance, Conservation, Exposition, Dessin, Italie, Michel-Ange, Catalogue sommaire.