

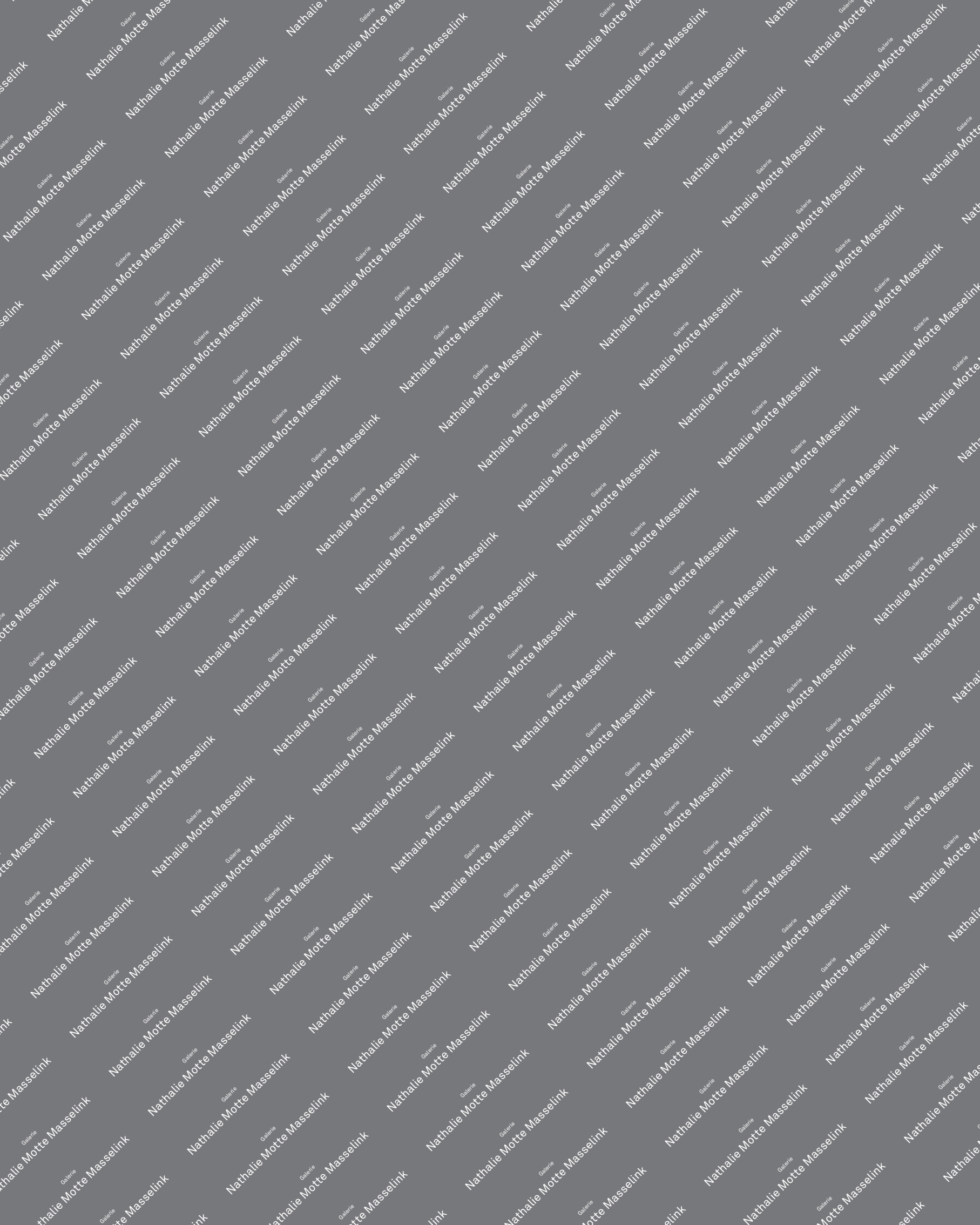
Jean-Claude Naigeon

Les dessins d'un artiste du siècle des Lumières



Galerie

Nathalie Motte Masselink



Les dessins d'un artiste
du siècle des Lumières

1753

Jean-Claude Naigeon

1832

The Drawings of an Artist
in the Age of Enlightenment

Crédits photographiques
Studio Sébert

Design Graphique
Benoît Cannaferina

Textes et traductions
Nathalie Motte Masselink
Reid Masselink
Klara Drelon

Impression
Stipa, Montreuil (mars 2012)

Illustration de couverture
*Alexandre rend les honneurs
à la dépouille de Darius*
(cat. 40)

ISBN
978-2-7466-4468-7

Les dimensions sont données en
millimètres et pouces, la hauteur
précédant la largeur.

Les filigranes sont reproduits
à 50% de leur taille d'origine.

Ce catalogue est publié à l'occasion
de l'exposition *Jean-Claude Naigeon,*
les dessins d'un artiste du siècle des Lumières
qui se tient du 22 mars au 21 avril 2012.

Colophon

IV

Imprint

Photography
Studio Sébert

Graphic Design
Benoît Cannaferina

Textes et traductions
Nathalie Motte Masselink
Reid Masselink
Klara Drelon

Printer
Stipa, Montreuil (March 2012)

Cover Illustration
*Alexander Pays Hommage
to the Remains of Darius*
(cat. 40)

ISBN
978-2-7466-4468-7

The dimensions of the drawings
are given in millimeters and inches,
with height preceding width.

The watermarks are reproduced
at 50% of their original size.

This catalogue is being published to coincide
with the exhibition *Jean-Claude Naigeon,*
The Drawings of an Artist in the Age of Enlightenment,
being held from 22 March to 21 April 2012.

Galerie

Nathalie Motte Masselink

12 rue Jacob, 75006 Paris
+33 1 43 54 99 92

info@mottemasselink.com
www.mottemasselink.com

1 –	<i>La Sainte Famille avec Dieu le Père</i>	8 –	<i>Vue de Tivoli avec le temple de Vesta</i>	16 –	<i>Ruines de pierres antiques jonchant le sol</i>	26 –	<i>Étude d’après la tête du Milon de Crotone de Pierre Puget</i>	33 –	<i>Orphée charmant Pluton et Proserpine aux Enfers</i>	41 –	<i>Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius</i>
2 –	<i>Le Mariage mystique de Sainte Catherine et deux autres études</i>	9 –	<i>Vue de l’intérieur du temple de Vesta</i>	17 –	<i>Soldats romains à cheval</i>	27 –	<i>Académie de deux hommes nus</i>	34 –	<i>L’Écorchement de Marsyas</i>	42 –	<i>Caricature de la noblesse et du clergé</i>
3 –	<i>Étude des proportions du visage</i>	10 –	<i>Le temple de Minerve au forum de Nerva</i>	18 –	<i>Porte-enseignes et ouvrier romains</i>	28 –	<i>Étude d’un prophète</i>	35 –	<i>Un éléphant</i>	43 –	<i>Trois études de mains</i>
4 –	<i>Études d’yeux, de nez et de lèvres</i>	11 –	<i>Village italien</i>	19 –	<i>L’Hercule Farnèse</i>	29 –	<i>Timoléon et les habitants de Syracuse</i>	36 –	<i>Tête de cheval écorchée</i>	44 –	<i>Paysannes italiennes</i>
5 –	<i>Étude d’un avant-bras</i>	12 –	<i>Bâtisse italienne</i>	20 –	<i>La Tour de Capo di Bove</i>	30 –	<i>Œdipe chassé de Thèbes</i>	37 –	<i>Deux chevaux écorchés</i>	45 –	<i>Scène de village en Bourgogne</i>
6 –	<i>Étude d’un bras écorché</i>	13 –	<i>Le Ponte Mola</i>	21 –	<i>Une citadelle</i>	31 –	<i>Un soldat transperce le cou d’un adversaire avec un javelot</i>	38 –	<i>Cheval écorché tourné vers la droite</i>	46 –	<i>Un chasseur</i>
7 –	<i>Le Jugement de Salomon</i>	14 –	<i>La Fontaine d’Égérie</i>	22 –	<i>Le Temple de Vesta</i>	32 –	<i>Oreste harcelé par les Érinyes</i>	39 –	<i>Cheval écorché tourné vers la gauche</i>		
		15 –	<i>Ruines de pierres antiques jonchant le sol</i>	23 –	<i>Vue de Tivoli</i>			40 –	<i>Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius</i>		
				24 –	<i>Le Capitole, Rome</i>						
				25 –	<i>La place de la Seigneurie, Florence</i>						

Table des œuvres

VI

Table of contents

1 –	<i>The Holy Family with God the Father</i>	8 –	<i>View of Tivoli with the Temple of Vesta</i>	16 –	<i>Fallen Rubble from a Classical Building</i>
2 –	<i>The Mystic Marriage of Saint Cathernie and Two other Studies</i>	9 –	<i>Inside View of the Temple of Vesta</i>	17 –	<i>Roman Soldiers on Horseback</i>
3 –	<i>Study of the Proportions of the Face</i>	10 –	<i>The Temple of Minerva in the Forum of Nerva</i>	18 –	<i>Roman Standard Bearers and Laborer</i>
4 –	<i>Studies of Eyes, Noses, and Lips</i>	11 –	<i>Italian Village</i>	19 –	<i>The Farnese Hercules</i>
5 –	<i>Study of a Forearm</i>	12 –	<i>Italian Buildings</i>	20 –	<i>The Tower of Capo di Bove</i>
6 –	<i>Study of an Arm Écorché</i>	13 –	<i>The Ponte Mola</i>	21 –	<i>A Citadel</i>
7 –	<i>The Judgment of Solomon</i>	14 –	<i>Fountain of Egery</i>	22 –	<i>The Temple of Vesta</i>
		15 –	<i>Fallen Rubble from a Classical Building</i>	23 –	<i>View of Tivoli</i>
				24 –	<i>The Capitol, Rome</i>
				25 –	<i>The Piazza della Signoria, Florence</i>

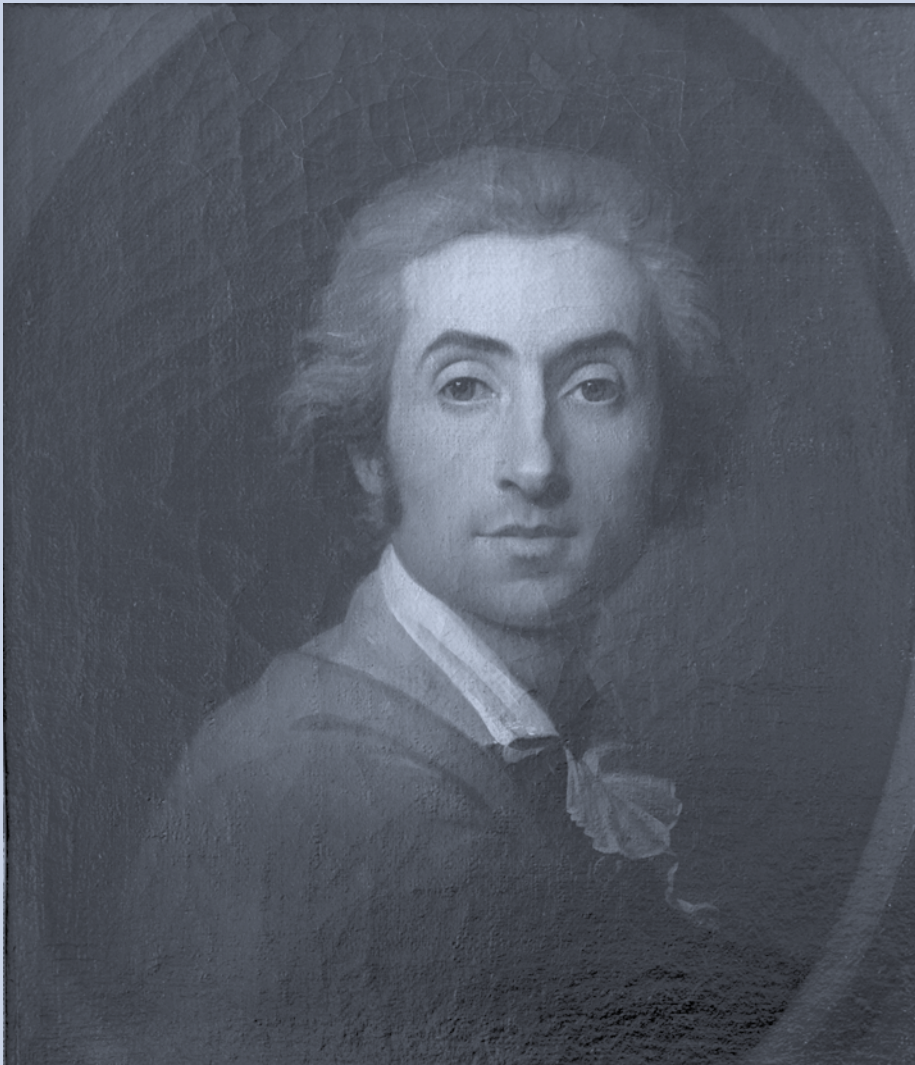
Table des œuvres

VII

Table of contents

26 –	<i>Study after the Head of Milo of Croton by Pierre Puget</i>	33 –	<i>Orpheus Charming Pluto and Persephone in the Underworld</i>	40 –	<i>Alexander Pays Homage to the Remains of Darius</i>
27 –	<i>Académie of Two Male Nudes</i>	34 –	<i>The Flaying of Marsyas</i>	41 –	<i>Alexander Pays Homage to the Remains of Darius</i>
28 –	<i>Study of a Prophet</i>	35 –	<i>An Elephant</i>	42 –	<i>Caricature of the Nobility and the Clergy</i>
29 –	<i>Timoleon and the Inhabitants of Syracuse</i>	36 –	<i>Écrorché of a Horse’s Head</i>	43 –	<i>Three Studies of Hands</i>
30 –	<i>Oedipus Expelled from Thebes</i>	37 –	<i>Two Horses Écorchés</i>	44 –	<i>Italian Peasant Women</i>
31 –	<i>A Solider Spearing another through the Neck with a Javelin</i>	38 –	<i>Horse Écorché Turned to the Left</i>	45 –	<i>Village Scene in Burgundy</i>
32 –	<i>Orestes Harassed by the Erinyes</i>	39 –	<i>Horse Écorché Turned to the Right</i>	46 –	<i>A Hunter</i>

Jean-Claude Naigeon
Autoportrait
collection privée, France
© J. Mitéran



9 déc. 1753: Naissance de Jean-Claude Naigeon à Dijon.
1767: Naigeon intègre l'École de dessin de Dijon dirigée par François Devosge.
1770: Il remporte le premier prix de peinture d'après nature à l'Académie de Dijon.
1775-1776: Il étudie à l'école de l'Académie Royale sous la protection de Gabriel François Doyen. Pendant son séjour parisien, il travaille dans l'atelier de Nicolas Guy Brenet.
1780: Naigeon remporte le Prix de Rome des États de Bourgogne avec son tableau *La Mort de Socrate* (Nancy, Musée des Beaux-Arts).
30 nov. 1780: Naigeon arrive à Rome. Il copie pour son envoi de Rome *L'Enlèvement des Sabines* de Pierre de Cortone (Dijon, Musée des Beaux-Arts).

Octobre 1784: Voyage à Naples.
Mai 1785: Naigeon quitte Rome et visite Florence, Venise, Padoue, Mantoue, Vérone et Turin sur le chemin de son retour en France.
Août 1785: Installation à Paris.
9 juin 1787: Naigeon épouse Louise-Catherine-Claude Blanchot.
1794: Il travaille très probablement dans l'atelier du peintre Jacques-Louis David.
1802: Naigeon est reçu à l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon.
1812: Il devient professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Dijon.
1832: Naigeon décède à Dijon.

Quelques dates

Timeline

9 Dec. 1753: Birth of Jean-Claude Naigeon in Dijon.
1767: Naigeon enrolls in the School of Drawing of Dijon run by François Devosge.
1770: He wins the first prize of painting after nature from the Académie of Dijon.
1775-1776: He is a student at the Ecole de l'Académie Royale where he is a protégé of Gabriel François Doyen. During his stay in Paris, he works in the studio of Nicolas Guy Brenet.
1780: Naigeon wins the Rome Prize of the States of Burgundy with his painting the *Death of Socrates* (Nancy, Musée des Beaux-Arts).
30 Nov. 1780: Naigeon arrives in Rome. While there he copies Pietro da Cortona's *Rape of the Sabines* for his *envoi de Rome* (Dijon, Musée des Beaux-Arts).

October 1784: Travels to Naples.
May 1785: Naigeon leaves Rome and visits Florence, Venice, Padua, Mantua, Verona and Turin on his return to France.
August 1785: Establishes residence in Paris.
9 June 1787: Naigeon marries Louise-Catherine-Claude Blanchot
1794: Probably works in the studio of Jacques Louis David.
1802: Naigeon is received at the *Académie des sciences, arts et belles lettres* of Dijon.
1812: He becomes professor of drawing at the Académie des Beaux-Arts of Dijon.
1832: Naigeon dies in Dijon.

Les dessins de Jean-Claude Naigeon que nous présentons aujourd’hui proviennent tous de l’atelier de l’artiste. Fait rarissime, ils sont restés la propriété de la famille depuis la mort de Naigeon en 1832. À l’exception du dessin de *L’Hercule Farnèse* (cat. 19) exposé par le Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1961¹, ces dessins n’ont jamais été montrés ni reproduits. Pourtant, dès 1834, l’auteur de la notice nécrologique consacrée à l’artiste mentionne l’existence de cet ensemble: «Il a laissé des compositions qui forment un portefeuille considérable resté entre les mains de sa famille»². Le catalogue historique et descriptif du musée de Dijon rédigé en 1883 évoque également ces dessins dans sa notice sur Naigeon³. Mais c’est la première fois que cet ensemble de quarante-six dessins est révélé

au public. Restées à la faveur de ce destin exceptionnel à l’abri de la lumière depuis deux siècles, les feuilles s’offrent à nous dans un excellent état de conservation.

Il s’est avéré opportun de marquer chaque dessin provenant de cet ensemble par un cachet estampé à l’encre noire. Formée d’un «N» majuscule encerclé, cette marque sera prochainement répertoriée dans la nouvelle édition du dictionnaire *Les Marques de collections de dessins & d’estampes* de Frits Lugt publiée en ligne sur le site www.marquesdecollections.fr par la Fondation Custodia, en association avec le musée du Louvre.

Cette marque offre la garantie que la feuille provient de l’atelier de Jean-Claude Naigeon et qu’elle fut conservée jusqu’ici par la famille.

Jean-Claude Naigeon intrigue. Sa vie est mal connue et très peu d’œuvres sont recensées. Mais si, en 1780, l’artiste obtient le Prix de Rome des États de Bourgogne, au même titre que Bénigne Gagnereaux (1776) et Pierre Paul Prud’hon (1784), c’est qu’il maîtrise l’art du dessin et de la peinture. Les 29 lettres écrites par l’artiste à son maître François Devosge⁴ révèlent une personnalité forte, un tempérament enjoué et surtout un artiste totalement investi dans son travail. Comme l’a écrit Sylvain Laveissière, qui publia avec Christine Lamarre la correspondance de Jean-Claude Naigeon, «son œuvre demeure mal connue et pourrait réserver d’heureuses surprises»⁵.

À l’évidence, la découverte de 46 dessins de Jean-Claude Naigeon en constitue une, et non des moindres.

Non seulement en raison de leur très belle facture, mais aussi parce qu’ils forment un lot substantiel, qui permet d’entrevoir dans toute son amplitude le talent de l’artiste. La publication de ces dessins marque donc une étape importante dans le travail de reconstitution et d’analyse de son œuvre. Elle débouchera, n’en doutons pas, sur l’identification d’autres œuvres mal attribuées ou anonymes.

L’ensemble de ces dessins révèle un artiste au style ferme et puissant, qui trouve son expression personnelle au sein du courant néoclassique. Le manque d’informations sur sa vie n’aide pas à situer les dessins dans sa carrière. Mais il est fort probable que Naigeon ait suivi le cursus habituel des artistes néoclassiques de la fin du XVIII^e siècle. Notre présentation de Jean-Claude Naigeon

À propos des dessins



About the Drawings

The drawings of Jean-Claude Naigeon presented here come from the family of the artist. In an act of extreme rarity, these sheets have remained in their custody since Naigeon’s death in 1832. Although this collection was never shown or reproduced, with the exception of the *Farnese Hercules* (cat. 19) exhibited in the musée des Beaux-Arts de Dijon in 1961,¹ its existence was known. In 1834, the author of the obituary devoted to the artist mentioned the ensemble: “He has left a number of compositions forming a considerable portfolio in the hands of his family.”² A historical and descriptive catalogue published by the Musée de Beaux-Arts of Dijon in 1883 also mentions these drawings in a note on Naigeon.³ The current exhibition is the first time the forty-six drawings presented here are

being shown together in public. Thanks to their unique fate, these drawings were hidden from the effects of light and are therefore in an exceptional state of preservation.

Each drawing coming from this collection has been marked with a stamp. This stamp is composed of a capital letter “N” within a circle in black ink. It will be referenced in the upcoming edition of the dictionary of *Les Marques de Collections de Dessins et d’Estampes* by Frits Lugt published online at www.marquesdecollections.fr by the Fondation Custodia, in association with the musée du Louvre.

This mark will guarantee that the sheet bearing it comes from the studio of Jean-Claude Naigeon and that it was kept by the family of the artist until the present.

Jean-Claude Naigeon: un artiste du siècle des Lumières

XI

Jean-Claude Naigeon: an Artist in the Age of Enlightenment

Jean-Claude Naigeon is intriguing. Although his life is not well known and very few of his works are inventoried, he won the Rome prize from Burgundy in 1780, like Bénigne Gagnereaux (1776) and Pierre Paul Prud’hon (1784). This suggests that despite his relative obscurity he must have achieved some mastery in the arts of painting and drawing. Among the scant documentary evidence of Naigeon’s life are twenty-nine letters that he wrote to his teacher François Desvoge. This correspondence reveals a highly motivated young artist with a personality that is at once both lighthearted and strong-willed; an artist completely invested in his work.⁴ Regarding Naigeon, the art historian Sylvain Laveissière, who co-published Naigeon’s letters, wrote of the artist “his oeuvre remains poorly known and may contain happy surprises.”⁵

The discovery of the forty-six drawings by Jean-Claude Naigeon that make up the present catalogue is one such happy surprise. The drawings are important not only for their artistic quality but also because the ensemble enables us to appreciate the size of the artist’s talent. The publication of these drawings marks an important stage in the work of reconstructing and analyzing the artist’s oeuvre. It also unblocks the process of identifying other works by the artist that are currently wrongly attributed or considered anonymous. The drawings in the present catalogue reveal an artist who is both firm and powerful. Informed by neoclassicism, Naigeon found his personal voice within this aesthetic.

The lack of information about Naigeon’s life does not help in organizing his drawings chronologically. It seems

et de son œuvre s’intéressera d’abord aux premières années de sa carrière et à sa formation auprès de François Devosge. Puis, nous analyserons son voyage en Italie, bien renseigné par les 23 lettres qu’il écrit au cours de ce séjour. Enfin, nous chercherons à comprendre l’évolution de sa carrière qui se déroule entre Paris et la Bourgogne.

Une formation académique: 1753-1780

Entre Dijon et Paris

Naigeon n’est pas un enfant du sérail. Né à Dijon le 9 décembre 1753, il est issu d’un milieu très humble. Son père, Philibert Naigeon, est domestique, et son grand-père charpentier. Le fait de faire carrière en tenant pinceau témoigne des dons et de la force de caractère qui l’animent très jeune. En 1767, dès l’âge de 14 ans, Naigeon intègre l’École gratuite de dessin de Dijon créée la même année

sur l’initiative de François Devosge. Ce dernier forme Naigeon à l’art du dessin et de la peinture, et les deux artistes resteront longtemps liés. En 1770, Naigeon remporte le premier prix de peinture d’après nature de l’Académie de Dijon. Puis, il décide de se rendre à Paris et ne se présente donc pas au Prix de Rome des États de Bourgogne de 1776. À Paris, il intègre l’atelier du peintre Nicolas-Guy Brenet, où il rencontre Jean-Germain Drouais. Il est également élève à l’école de l’Académie Royale en 1775 et 1776, sous la protection du peintre Gabriel François Doyen. Il rentre à Dijon afin de concourir au Prix de Rome des États de Bourgogne de 1780. Il remporte ce Prix avec son tableau *La Mort de Socrate*, aujourd’hui conservé au musée des Beaux-Arts de Nancy⁶ (fig. 1). Son principal concurrent cette année-là est Jean Naigeon. Né à Beaune en 1757, décédé la même année que son homonyme (1832), il est souvent confondu avec l’artiste qui nous intéresse ici⁷.

Les premières œuvres

Entre 1770 et 1780, Naigeon expose plusieurs fois au Salon de Dijon. Si ces œuvres sont aujourd’hui perdues, leurs

XII

likely, however, that Naigeon’s career followed the traditional course for a neoclassical artist at the end of the eighteenth century. The brief description of the artist’s life and work that follows examines the first years of his career and his academic training under François Devosge. Next we survey his voyage to Italy, informed by the twenty-three letters that he wrote during his stay. Following this we look at the development of his career in Paris and Burgundy

His Academic Training: 1753-1780

Between Dijon and Paris

Born in Dijon in 1753, Naigeon came from a very humble background. His father, Philibert Naigeon, was a *domestique*, his grandfather a carpenter. That Naigeon was able to pursue a career as an artist demonstrates the youth’s force of character. In 1767, at the age of fourteen, Naigeon

entered the free school of Dijon, which was begun that same year under the initiative of the painter François Devosge. Devosge trained Naigeon in the arts of drawing and painting, and the two became lifelong friends. In 1770, Naigeon won the first prize for painting from life in the Academy of Dijon. He subsequently moved to Paris, joining the studio of the painter Nicolas-Guy Brenet where he met Jean-Germain Drouais. In 1775-1776 he was a student at the Royal Academy, where he was a protégé of Gabriel François Doyen. Naigeon later returned to Dijon in order to compete for the Rome Prize from Burgundy, which he won in 1780 with his painting the *Death of Socrates* (fig. 3), today in the Musée des Beaux-Arts, Nancy.⁶ Interestingly, his principal competitor that year was an artist named Jean Naigeon. Born in Beaune in 1757 Jean Naigeon died in 1832, the same year as Jean-Claude Naigeon, leading to frequent confusion between the two painters.⁷

His first works

Between 1770 and 1780, Jean-Claude Naigeon showed many times at the Salon of Dijon. While the whereabouts

titres sont parvenus jusqu’à nous⁸. Elles relèvent essentiellement de la peinture religieuse. En 1771, il présente *La Purification de la Sainte-Vierge*, en 1772, *Le Serpent d’airain* et *Une Sainte Famille*, en 1777, une *Sainte Vierge avec son enfant*. Ainsi, le dessin de *La Sainte Famille avec Dieu le Père* (cat. 1), en raison de son sujet, appartient probablement à cette période. La composition pyramidale, avec la nuée d’angelots et la percée lumineuse à travers les nuages, reste ancrée dans l’art baroque du XVIII^e siècle. Cependant, les personnages avec leurs longues barbes, leurs expressions sévères et leurs drapés à la romaine appartiennent déjà à l’esthétique néoclassique. Leur expression est similaire à la *Tête de vieillard* représentée par Naigeon dans un tableau du musée Magnin⁹, et l’artiste adopte ici le même canon que pour les personnages



– fig. 1 –
Jean-Claude Naigeon
La Mort de Socrate
1780
Nancy, musée des beaux-Arts
© C. Philippot

Death of Socrates. The sheet of *The Judgment of Solomon* (cat. 7) might likewise belong to these first years. The elderly men drawn on the left are physically analogous to these figures. The composition is balanced and sober. The gestures of the char-

acters express the necessity of justice and wisdom. The artist’s orientation towards neoclassicism is largely due to his training in Dijon under François Devosge.

François Devosge: the Master

Following Devosge’s teaching, Naigeon learned first to draw by copying the drawings and engravings of other artists. A drawing in graphite by Naigeon containing multiple studies of noses, eyes, and mouths probably made after a study sheet for young artists demonstrates this practice (cat. 4). Naigeon also studied anatomy in order to improve his knowledge of the placement of the muscles and bones, copying, for example, the flayed horses in the engravings of Edme Bouchardon (cats. 36, 37, 38, 39). Next,

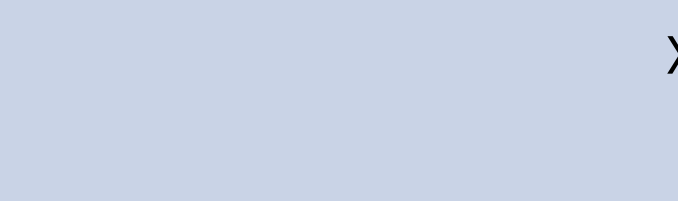
d'un autre artiste, rend compte de cette pratique (cat. 4). Dans une seconde étape, Naigeon apprend l'anatomie afin d'affiner sa connaissance de la place et de la fonction des os et des muscles. Ainsi réalise-t-il des écorchés de chevaux d'après des gravures d'Edme Bouchardon (cat. 36, 37, 38, 39). Puis, il pratique le dessin d'après la bosse en copiant les plâtres des sculptures antiques et modernes. Cet exercice lui permet d'apprendre à modeler les formes et de se familiariser avec la statuaire antique (cat. 5, 19). Enfin, l'artiste dessine les modèles vivants (cat. 27). Ce cursus est traditionnel et Naigeon poursuivra cet enseignement lorsqu'il deviendra lui-même professeur de dessin à l'Académie de Dijon en 1812.

On a retenu de François Devosge qu'il recommandait à ses élèves de réaliser leurs études sur des papiers colorés afin de mieux rendre les volumes. En effet, un papier teinté offre un support d'une valeur moyenne qui permet à l'artiste de créer des valeurs plus foncées ou plus claires. Devosge lui-même semble avoir utilisé un papier bleu pour ses études. Dans le portrait du musée des Beaux-Arts de Dijon qu'a laissé de lui Pierre Paul Prud'hon, il le représente en train de dessiner sur du papier bleu. Et ses

deux élèves, Naigeon tout comme Prud'hon, recourront à ce type de support tout au long de leur carrière. Son *Étude de la tête du Milon de Crotone* est réalisée sur un papier bleu (cat. 26), et l'*Académie de deux hommes nus* (cat. 27) ainsi que son *Étude de prophète* (cat. 28) sont exécutées sur des papiers préparés verts. Lorsqu'il est à Rome, Naigeon écrit à Devosge au sujet de trois dessins qu'il lui fait parvenir: «Tous ces dessins sont faits sur du papier bleu gris et je crois que, quand ils arriveront, ils seront bien mal traités, du moins le crayon blanc»¹⁰.

François Devosge est également l'un des premiers professeurs d'art en France au xviii^e siècle à promouvoir l'étude de la nature directement sur le motif. Dans la deuxième moitié du siècle, plusieurs critiques en viennent à discuter le mécanisme desséchant de la formation académique, qui repose essentiellement sur le fait de copier les maîtres anciens. Devosge répète sans cesse à ses élèves que c'est la nature et non l'artiste qu'il faut imiter, et l'Académie de Dijon prône de façon systématique, avant celle de Paris, la pratique du dessin sur le motif. Ainsi, dans l'*Étude d'un prophète* (cat. 28), Naigeon étudie directement la chute d'un drapé posé devant lui.

XIV



he practiced drawing after *les bosses*, plaster casts made from antique and modern sculptures. This exercise taught him how to realistically model three-dimensional forms on a two dimensional surface (cats. 5, 19). After mastering *les bosses* the artist drew the living model (cat. 27). This was the traditional program for training artists in the eighteenth century.

As a teacher, François Devosge encouraged his students to make studies on colored papers in order to better express volume through the use of a wider value range. Devosge himself seems to have often used blue paper for his studies. In a portrait of Desvoge in the Musée des Beaux-Arts of Dijon by Pierre Paul Prud'hon, Devosge is shown drawing on blue paper. His students, Naigeon and Prud'hon likewise used tinted papers throughout their careers. Naigeon's *Study of the Head of Milo of Croton* was made on blue paper (cat. 26). While the *Academy of Two Male Nudes* (cat. 27) and the *Study of a Prophet* (cat. 28) are drawn on green paper. While he was in Rome, Naigeon wrote to Desvoge on the subject of three drawings that Naigeon sent to him: “All of these drawings are made on blue-gray paper and I believe that, when they

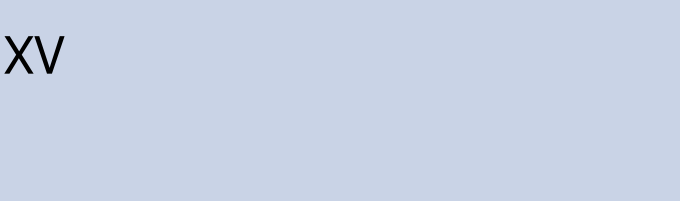
arrive, they will not have been well treated, especially the white chalk.”¹⁰

François Devosge was also one of the first professors of art in France in the eighteenth century to promote the study of nature directly from life. In the second half of the century, multiple critics protested the mechanistic and dry academic training that was based solely on copying earlier masters. Desvoge endlessly repeated to his students that it is nature and not art that one should imitate. The Académie de Dijon was one of the first French schools, before that of Paris, to institute that practice of drawing from life in a systematic fashion. The *Study of a Prophet* (cat. 28) is an example of this practice in which Naigeon studied directly from life the drapery posed before him.

In the same vein, Desvoge sparked Naigeon's interest in classical antiquity, thanks to among other things, the discovery of Herculaneum and other subsequent excavations. As Desvoge wrote: “While the living model presents forms, movements of muscles and remarkable color effects, I can also join to these particularities of living nature compared to the masterworks of antiquity or the good foreign paintings. I make the students feel that

De même, l'enseignement de Devosge se nourrit du regain d'intérêt que l'on porte alors à l'Antiquité, grâce entre autres à la découverte d'Herculanum et aux fouilles qui s'ensuivirent. Le maître précise: «Lorsque le modèle vivant présentait des formes, des mouvements de muscles, des effets de couleur remarquables, je pouvais joindre à ces particularités de la nature vivante l'étude comparée des chefs d'œuvre de l'antiquité ou de bons tableaux étrangers. Je faisais sentir aux élèves que les ouvrages antiques, sans jamais cesser d'être vrais, présentent partout un style pur, gracieux, élevé. Ils apprenaient ainsi à mieux voir et à mieux choisir la nature et à découvrir dans les antiques cette vérité de formes que tous les artistes ne sentent pas et qui fait cependant le principal mérite de ces inimitables chefs d'œuvre». Naigeon copie de nombreuses sculptures antiques comme le bras de *L'Éros endormi* (cat. 5) ou l'*Hercule Farnèse* (cat. 19). Auprès de Devosge, Naigeon comprend l'importance de dessiner sur le motif et d'étudier l'antique qui sont à la base même de l'esthétique néoclassique. Et c'est à Rome qu'il tire pleinement profit de la richesse de cet enseignement.

XV



shared with Bertrand. In Rome, he found other artists like Bénigne Gangneraux and Claude Renaud, his former classmates from Dijon. He also found Jean-Germain Drouais, whom he met in the studio of Brenet in Paris, and who accompanied Jacques-Louis David to Rome for the latter's creation of the *Oath of the Horatii*.

During his stay in Rome, Naigeon regularly visited the Academy of France, located at the Palazzo Mancini on the via Corso. The *pensionnaires* of Burgundy were given free access to the Academy. There he met the directors Joseph-Marie Vien and Jean-Jacques Lagrenée, whose critiques he sought, and he visited with the other *pensionnaires*.¹² He also studied the live model and plaster casts after antique sculptures. However like the major part of French artists staying in Rome, Naigeon would improve his style by coping the important paintings and sculptures of the old masters.

	Copying the Old Masters	
---------------	-------------------------	---------------

In a letter dated 16 January 1781, Naigeon describes his plan: “I am going to draw after Raphael in the

sa technique et son style en copiant les chefs d’œuvre des maîtres anciens.

La copie des maîtres anciens

Dans une lettre datée du 16 janvier 1781, Naigeon précise sa démarche: «J’irai dessiner d’après Raphael au Vatican pendant trois mois. C’est un terme, car on paie chaque trois mois; ensuite les antiques, après cela [j’irai] copier quelques bons tableaux pour la couleur et peindre d’après nature, et ensuite, [je ferai] des tableaux de génie¹³.» Raphaël et Michel-Ange restent la référence pour les pensionnaires français. Le premier envoi que Naigeon fait de Rome comprend une copie d’après *Le Parnasse* de Raphaël et une autre d’après le *Moïse* de Michel-Ange, toutes les deux conservées au musée des Beaux-Arts de Dijon. Les carnets d’esquisses de l’artiste révèlent qu’il étudie également les tableaux de Salvator Rosa, du Guerchin, d’Augustin Carrache, de Marco Benefial, ainsi que les sculptures du Bernin et de l’Algarde. Pendant son séjour,

Naigeon a l’obligation de copier le tableau d’un grand maître et d’envoyer sa copie à Dijon. Après avoir été jugée par les membres des États de Bourgogne, la copie sert à en décorer le palais. L’artiste se décide pour *L’Enlèvement des Sabines* de Pierre de Cortone (fig. 2) dont «les figures principales sont grandes comme nature. Il y a de grandes incorrections de dessins, mais il est d’une belle couleur et d’un beau pinceau¹⁴.» Naigeon copie également *la Bataille d’Arbelles* de Pierre de Cortone qu’il envoie avec le précédent tableau à Dijon en 1784, espérant financer la prolongation de son séjour à Rome. À travers ces copies, Naigeon se concentre sur les rapports de couleurs établis par Pierre de Cortone. Il étudie également la couleur chez Titien en copiant *Le Martyre de Saint Pierre de Vérone*¹⁵. Le tableau de *L’Enlèvement des Sabines* d’après Pierre de Cortone et celui d’après Titien sont conservés au musée des Beaux-Arts de Dijon. Pendant son séjour,



– fig. 2 –
Jean-Claude Naigeon
L'enlèvement des Sabines
inv.CA 10
© Musée des Beaux-Arts de Dijon
Photo: François Jay

Vatican for three months. This is one term, because we pay every three months; after that the antiquities, and after that some good paintings for their color and how to paint from nature, and then, the paintings of the geniuses.”¹³ Raphael and Michelangelo remained the major reference for the French *pensionnaires*. The first mail from Rome by Jean-Claude Naigeon consisted of a copy after Raphael’s *Parnassus* and one after Michelangelo’s *Moses*. Both of those copies are now in the Musée des Beaux-Art, Dijon. The sketchbooks of the artist show that he also studied the paintings of Salvator Rosa, Guercino, Agostino Carracci, Marco Benefiale, and the sculptures of Bernini and Algardi. During his stay, Naigeon was obliged to copy a painting by a great master and send the copy to Dijon. The copy was then judged by a panel and subsequently hung in the provincial palace. Naigeon decided to copy the *Rape of the Sabines* by Pietro da Cortona (fig. 2) in which “the principal figures are as large as life. There are some large errors in the drawing, but it is of a beautiful color

and handsome brushwork.”¹⁴ Naigeon also copied the *Battle of Arbelles* by Pietro da Cortona, which he sent with the former painting to Dijon in 1784, hoping to sell it in order to permit him financially to stay in Rome longer. Via his copies, Naigeon studied the color relationships used by Pietro da Cortona. He also studied the color of Titian, copying a *Martyrdom of Saint Peter of Verona*.¹⁵ The *Rape of the Sabines*, after Pietro da Cortona, and the painting after Titian, are also today in the Musée des Beaux-Arts of Dijon. During his stay, Naigeon received commissions from clients in Dijon for copies of paintings by the masters. Other copies by Naigeon in the musée des Beaux-Arts, Dijon are a *Hymen Burning the Arrows of Cupid* after Guido Reni and *The Education of Cupid*, probably after a painting by Pierre-Charles Trémolières, made for the Abbé de la Fare, Bishop of Nancy, in 1787.¹⁶ Naigeon copied the old masters to perfect his

Naigeon reçoit également des commandes d’une clientèle dijonnaise pour copier des tableaux de maîtres. Le musée des Beaux-Arts de Dijon possède ainsi *L’Hymen brûlant les flèches de l’Amour* d’après Guido Reni et *L’Éducation de l’Amour*, probablement d’après un tableau de Pierre-Charles Trémolières, réalisé pour l’abbé de la Fare, évêque de Nancy en 1787¹⁶. Si Naigeon copie les maîtres anciens pour parfaire son métier et gagner un peu d’argent, il profite de son séjour à Rome pour dessiner sur le motif les monuments antiques dans la nature.

L’art et la nature

Le jeune Naigeon est émerveillé par la beauté de l’Italie: «Dans le pays où nous sommes on ne fait pas un pas sans avoir de belles choses sous les yeux. L’art et la nature vous offrent sans cesse leurs plus belles productions¹⁷.» Aussi dessine-t-il beaucoup dans la nature. Il se rend à Tivoli, sur la via Appia, dans les jardins Borghèse pour croquer les pins parasols et les cyprès. Naigeon est marqué par la profusion de la nature italienne: «C’est un pays enchanté pour la tempérance du climat; les productions de la

terre chargée de toute l’abondance possible, les vignes croissent autour des arbres et forment des guirlandes d’un arbre à l’autre; la même terre produit, pain, vin, huile, fruits, figues, oranges, citrons, enfin tout¹⁸.» Naigeon rend compte de cette richesse dans ses dessins: *La Fontaine d’Égérie* (cat. 14) se noie dans le foisonnement des arbres, le temple de Tivoli surplombe une colline où se mêlent arbres, rochers et cascades (cat. 23). Mais Naigeon représente rarement la nature par elle-même et inclut toujours un monument ou une sculpture antique dans ses compositions. Il se soucie moins de dépeindre la richesse de la nature que de suggérer les modulations de la lumière sur les monuments. Ils accordent plus d’importance à la pureté des lignes qu’aux effets de texture et de couleur. Dans sa vue du Ponte Mola (cat. 13), Naigeon rend compte de la chaude lumière du soleil couchant qui met en valeur la simplicité architecturale du pont. Dans sa vue du Temple de Vesta (cat. 22), il ne représente pas le site abandonné à la nature de façon pittoresque, mais sublime la ruine antique dans une lumière contrastée qui fait ressortir la pureté des colonnes du temple. Au delà de ces recherches, c’est bien l’Antiquité qui reste sa première source d’inspiration.

XVII

skill as a painter and to earn money. He also benefited from his trip to Rome to draw classical architecture in its surroundings.

Art and Nature

The Young Naigeon was highly impressed by the beauty of Italy. “In the country where we are one can hardly take a step without having some beautiful thing before our eyes. Here, Art and Nature constantly offer you their most beautiful Works.”¹⁷ Naigeon also often drew out of doors. He went to Tivoli, visited the Appian Way, and drew the umbrella pines and cypresses in the Borghese Gardens. Naigeon was impressed by the richness and fecundity of the Italian landscape. “This is a country enchanted by a temperate climate, the products of the earth overflowing with its bounty, the vines grow around the trees and form wreathes encircling one tree to another, the same land makes bread, wine, oil, fruit, figs, oranges, lemons, everything.”¹⁸ Naigeon makes the richness of the earth evident in his drawings: the *Fountain of Egery* (cat. 14) disappears in the greenery of the trees, the *Temple of Tivoli* stands

atop a hill where trees, rocks, and cascades mix (cat. 23). But Naigeon rarely depicts nature without human influence, preferring to include classical architecture or sculpture in his compositions. He is less preoccupied, however, with displaying the abundance of nature than describing how light falls on an ancient temple. Naigeon places more importance on the purity of line than the effects of texture or color. In his view of the *Milvian Bridge* (cat. 13), Naigeon renders the warm light of the setting sun, elevating the simple form of the bridge. In his view of the *Temple of Vesta* (cat. 22), he does not show the abandoned site in the typically picturesque way, adorned with shepherds and maids, but rather presents the sublime ancient ruin in a high contrast light. The beauty of the Italian light shining upon its ancient monuments seems to have been Naigeon’s primary source of inspiration.

Classical Architecture and Sculpture

After his shipment of 1784 that comprised two paintings after works by Pietro da Cortona, Naigeon estimated that he had passed too much time “copying” and “not the

L'Antiquité

Après son premier envoi de 1784, Naigeon estime qu’il a passé trop de temps à «copiallié», et «non de l’antique, mais du galant ¹⁹ ». L’artiste s’est déjà plaint de devoir copier ce type de sujets. Ainsi, il tarde à copier un tableau de l’Albane pour Chartraire de Montigny: «Je comtais faire quelque choses pour M. de Montigny, mais comme il faut du galant, j’y ai encore remis la partie ²⁰ .» Comme tous les artistes néoclassiques, il se passionne pour l’esthétique des œuvres de l’Antiquité qui incarnent à leurs yeux le Beau idéal. On a vu que Naigeon était déjà sensible à cette esthétique avant son arrivée à Rome. Le milieu intellectuel romain ne pouvait que le confirmer dans cette voie. Dans le quartier de la place d’Espagne, l’élite européenne, qui se rencontre au café Inglese ou au café Greco, prône ce retour au beau antique, rejetant la dimension sensuelle de l’art, privilégiée au milieu du XVIII ^e siècle . Naigeon multiplie les études d’après les œuvres antiques pendant son séjour romain. C’est ainsi qu’il dessine le temple de Vesta à plusieurs reprises en choisissant des points de vue insolites (cat. 9). Il étudie les ruines des monuments

comme <i>Le Temple de Minerve</i> (cat. 10), ou <i>Capo di Bove</i> (cat. 20) qu’il représente avec simplicité et grandeur. Les carnets d’esquisses de l’artiste regorgent également de petites études de sculptures antiques, telle la statue équestre de Marc Aurèle.
Naigeon profite de son séjour en Italie pour approfondir sa connaissance de l’Antiquité. Il dessine des morceaux de chapiteaux brisés (cat. 15, 16) et prend des notes sur ce qu’il dessine. Ainsi, il copie les bas-reliefs de la colonne Trajane pour étudier les costumes des soldats romains (cat. 17, 18). Sa passion pour l’Antiquité le conduit à voyager à Naples en octobre 1784. Dans les deux lettres qui décrivent son voyage ²¹ , Naigeon mentionne les sites qu’il visite et s’intéresse aux histoires qui y sont attachées. Ainsi visite-t-il Gaeta «fondée par Enée quand il aborda en Italie» ; à Baia, «il y a quelque restes d’un temple d’Hercule qui est dans la mer actuellement, où Néron a fait mourir Agrippine et Sénèque». Il se rend également à Pompéi, puis au musée de Portici et à Herculanium, dont la galerie de peintures «mérite de faire le voyage de France à Naples». Dans un autre passage, Naigeon mentionne les «instruments pour tous les usages,

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

of ancient sculptures like the statue of *Marcus Aurelius on Horseback*.

Naigeon also used his stay in Italy to augment his knowledge of classical sculpture through first hand experience. He drew the rubble of broken columns (cats. 15, 16) and took notes on what he drew. He also made copies of the sculpted reliefs of Trajan’s column to study the costumes of Roman soldiers (cats. 17, 18). His passion for classical culture lead him to travel to Naples in October 1784. In two letters that describe his trip, Naigeon mentions the ancient sites that he visited and demonstrates his interest in their history.²¹ He also visited Gaeta “founded by Aeneas when he landed in Italy” and wrote of Baia, “there are some ruins of a temple of Hercules that are at present covered by the sea, where Nero had Agrippa and Seneca killed.” He visited Pompeii, the museum of Portici, and Herculaneum, where the gallery of paintings itself “merits the trip from France to Naples.” In another passage, Naigeon mentions the “instruments for all uses, superb vases both large and small, tripods and also some very curious objects, but not for delicate eyes, numerous candlesticks and chandeliers in all sorts

des vases superbes grands et petits, des trépieds et de très curieux , mais non pour les yeux scrupuleux, des candélabres et chandeliers en quantité et de toutes les formes, toutes sortes d’instruments pour les sacrifices, pour les bains...»

Il revient enchanté de Naples «Je vous assure que c’est le plus beau voyage que l’on puisse faire, le plus curieux et le plus intéressant». C’est très probablement ce séjour qui l’incite à visiter le reste de l’Italie avant de revenir en France. Dans sa lettre du 23 mars 1785, il écrit: «Si je reste encore une année, il ne me restera même pas de tout ce que je possède pour m’en retourner commodément [...] Tandis qu’en partant au mois de mai de cette année, je fais le voyage commodément en voyant toutes les belles choses d’Italie²²» L’un de ses carnets d’esquisses retrace très probablement le voyage que fait Naigeon pour rentrer en France. Il visite Florence, où il copie les sculptures de Michel-Ange à la chapelle Médicis, et Venise, où il se plaît à croquer les gondoliers et la lagune. Naigeon a sans doute précisé sur la dernière page du carnet l’itinéraire de son voyage puisqu’il a annoté le nom des villes de Padoue, Vérone, Parme, Mantoue en mentionnant

le décor du Palais du Té par Jules Romain, ainsi que Turin et une autre ville dont le nom est hélas effacé.

Rentré en France, Naigeon résume d’une phrase le sentiment qu’il garde de son séjour en Italie: «Si je divise ma vie en quatre âge, je puis bien dire avoir passé celui d’or à Rome²³».

Une carrière en demi-teinte: 1785-1832

«Naigeon de Rome»

De retour d’Italie pendant l’été 1785, il se rend pour une courte période à Dijon avant d’emménager dès le mois d’août à Paris. Dans la capitale, il retrouve Nicolas-Guy Brenet avec lequel il visite le Salon de l’Académie du Louvre avant son ouverture. Il y apprécie les tableaux de Vigée-Lebrun, Hubert Robert, Joseph-Marie Vien et Nicolas-Bernard Lépicié. Il semble qu’il ait entretenu des

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

A Professional Career:

1785-1832

“Naigeon of Rome”

Upon his return from Italy in the summer of 1785, Naigeon visited Dijon for a short period before moving to Paris in August. In the capital, he found Nicolas-Guy Brenet with whom he visited the Salon of Paris before the opening. There he noted that he appreciated the paintings of Vigée Lebrun, Hubert Robert, Joseph-Marie Vien and Nicolas-Bernard Lépicié. It seems that he entertained relations with other artists from Dijon because Claude Hoin was a witness at Naigeon’s wedding to Louise-Catherine-Claude Blanchot on the ninth of June, 1787.

In a letter to Desvoge, Naigeon notes that although his wife was very kind, there was a financial interest to the marriage for him. Madame Blanchot had inherited a fortune from her former spouse. She also worked in the service of Madame de Maurepas, and these two sources

classical works but the frivolities.”¹⁹ The artist had already complained about having to copy subjects he considered less important. So, he delayed in copying a painting after Albano for Chartraire de Montigny: “I counted doing some things for M^r de Montigny, but since its seems necessary to do something superficial I once again delayed.”²⁰ Like other neoclassical artists, Naigeon was passionate about classical antiquities, which were thought to demonstrate ideal beauty. Naigeon was already sensitive to this aesthetic before his arrival in Rome and the Roman intellectual world subsequently confirmed his taste. In the neighborhood of the piazza di Spagna, the elite of Europe, who met in the Cafe Inglese or Cafe Greco, preached a return to classical beauty and rejected the sensual and erotic in art, as had been popular in the eighteenth century. Naigeon made many studies after antiquities during his Roman stay. He drew the *Temple of Vesta* a number of times from different points of view (cat. 9). He studied the ruins of monuments like the *Temple of Minerva* (cat. 10) and the *Torre de Capo di Bove* (cat. 20). These monuments are represented with great simplicity and importance. His sketchbooks also contain little studies

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

Naigeon

relations avec des artistes originaires de Dijon puisque Claude Hoin est témoin de son mariage avec Louise-Catherine-Claude Blanchot le 9 juin 1787.

Dans une lettre à Devosge, Naigeon précise, outre la gentillesse de sa femme, l'intérêt financier de ce mariage. Sa future épouse a hérité de son défunt mari, Monsieur Hossart, et elle tire un revenu régulier d'être au service de Madame de Maurepas. Grâce à ce mariage, Naigeon se met à l'abri du besoin et pense pouvoir se consacrer à la peinture. Mais sa carrière ne connaît pas l'essor qu'il pouvait escompter. Il semble qu'il n'ait jamais reçu de commandes importantes. En 1786, Devosge tente de lui obtenir l'exécution de l'une des batailles pour décorer le salon Condé au palais des États de Bourgogne, mais en vain. De même, Naigeon présente très peu de tableaux aux Salons de Dijon après son retour de Rome. Le manque de contacts, dû à son origine modeste, ainsi que la révolution sont les principaux freins de sa carrière. Sa nécrologie publiée en 1834 dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, relève ces difficultés: «Abattus ou dispersés par l'orage politique, les protecteurs du jeune Naigeon lui manquèrent. Bientôt il

fut contraint de revenir en Bourgogne et de passer dans un village peu éloigné de notre ville, à Gevrey, les années les plus difficiles de cette crise violente. Avec des jours plus calmes reparurent des espérances (...) et M. Naigeon songeait sérieusement à retourner à Paris, lorsque les pressantes sollicitations de ses amis, les incertitudes d'un avenir menacé par les malheurs et les souvenirs d'une longue révolution, le décidèrent à se fixer à Dijon. Il fit dès lors le sacrifice de toutes ses espérances.²⁴» Naigeon fournit encore le 10 février 1794 un certificat de résidence parisien. Il est probablement de retour en Bourgogne vers 1795, où il se fixe à Gevrey-Chambertin. Son père y est mentionné comme viticulteur et y possède probablement des vignes. Naigeon est reçu à l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon le 2 décembre 1802. En 1806, il est désigné comme futur professeur de dessin à l'École de Dijon, poste qu'il obtient en 1812 et qu'il conservera jusqu'à son décès en 1832.

Au cours de cette période, l'artiste a réalisé des portraits. Il en exécute à Paris pour gagner sa vie et semble répondre à des commandes spécifiques à Dijon. Ainsi, le Springfield Museum of Fine Arts du Massachusetts

of revenue guaranteed Naigeon a regular income. Due to his marriage, Naigeon was sheltered from the daily burden of having to pay for his needs and could instead focus on painting. Despite this newfound artistic freedom, his career did not explode. Although he was well trained and definitely motivated, it seems that he never received any major commissions. In 1786, Devosge attempted to obtain for Naigeon a commission to paint a battle scene for the salon Condé at the palace of the États de Bourgogne, but in the end, nothing came of this. Even so, Naigeon presented very few paintings at the salon of Dijon after his return from Rome. It is possible that the revolution or a lack of connections slowed his career. His obituary, published in 1834 in the *Memoires de l'Academie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, reveals these difficulties: “Beaten and dispersed by the political storm, the young Naigeon lacked protectors. Soon he was forced to return to Burgundy and to settle in a town, Gevrey, not far from our own, where he waited out this time of violence. When calmer times returned, Naigeon strongly desired to return to Paris, while the demands of friends, the uncertainties of a future menaced by misfortune

and the memories of a long revolution, convinced him to settle in Dijon. He thereby sacrificed all of his hopes.”²⁴ His residence certificates dated 10 February 1794 indicates that he was still in Paris at that time. He probably returned to Burgundy around 1795 where he set up at Gevrey-Chambertin. Naigeon’s father is mentioned as a vine grower there and he possibly owned some land. Naigeon was received at the *Académie des sciences, arts et belles lettres* of Dijon on 2 December 1802. In 1806, he was designated to replace François Devosge as professor of drawing at the Academy of Dijon, assuming the post on 7 February 1812 and holding it until his death in 1832. As a professor Naigeon probably pursued a similar course to Desvoge, emphasizing traditional Academic training based on drawing from life and the study of classical sculpture.

During his years in Paris and Dijon Naigeon mostly painted portraits. In Paris this was a way to earn a living. Aside from those paintings the artist fulfilled several specific commissions from Dijon. The Springfield Massachusetts Museum of Fine Arts possesses a painting from this time entitled *La Famille de Martin Lejéas* (fig. 3).²⁵ Another

conserve le portrait de *La Famille de Martin Léréas*²⁵, nommé maire de Dijon en 1800 (fig. 3). En 1960 se trouvait en collection privée, un tableau dit *La Collation* qui passe pour représenter Naigeon et sa famille²⁶. Ces deux tableaux sont signés «Naigeon de Rome» afin de se distinguer de son homonyme, Jean Naigeon, qui avait échoué au concours du Prix de Rome et ne pouvait se prévaloir de ce titre. Récemment est apparu sur le marché de l’art *Le Portrait présumé de la famille de Rosanbo* exécuté en 1808²⁷. Ces scènes familiales sont empreintes d’intimité, les attitudes sont simples et sans affectation.

Les tableaux d’histoire de l’invention même de Naigeon sont rares. On peut citer *L’Assassinat d’Archimède*,



painting, called *La Collation*, which appeared in a private collection in 1960, was thought to depict Naigeon and his family.²⁶ These two paintings are signed “Naigeon de Rome” so that the author might distinguish himself from his homonym and fellow Beaune native Jean Naigeon, who failed in his quest to win the Rome prize and therefore could not avail himself of this title. Another portrait from this time is the *Portrait présumé de la famille de Rosanbo* executed in 1808, which was recently on the art market.²⁷ These family scenes are filled with intimacy, the figures posed simply and without affectation. A fourth painting, the *Studio of the Artist*, which may represent Naigeon in his workshop was sold at auction in 1991.²⁸

en mains privées et qui pourrait être préparatoire au tableau présenté par Naigeon au Salon de 1771, *La Sainte Madeleine en extase*, ou encore *Le Sacrifice d’Iphigénie*, tous les deux dans des collections privées. Un autre tableau *L’atelier du Peintre*, passé en vente en 1991, pourrait également être attribué à Jean-Claude Naigeon²⁸. Ces tableaux sont de petits formats et exécutés dans une manière très fine. La notice nécrologique de l’artiste mentionne également deux tableaux aujourd’hui non localisés qui sont *Saint Denis prêchant le peuple* exécuté pour une église en Suisse et *Les Marchands chassés du Temple*. Face au peu de tableaux connus, ce sont les dessins qui nous permettent d’aborder la manière et l’inventivité de Jean-Claude Naigeon.

Un artiste au temps de la Révolution

En plus des copies réalisées d’après des maîtres anciens, Naigeon mûrit son style au contact de ses contemporains. Ainsi emprunte-t-il à François Devosge ses visages aux nez proéminents, aux yeux ronds terminés en pointe et aux cheveux frisés. De même, il adopte sa manière de

– fig. 3 –
Jean-Claude Naigeon
Le portrait de la famille de Martin Léréas
The James Philip Gray Collection,
© Michele and Donald D'Amour Museum
of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.
Photo: David Stansbury

Surviving history paintings by Naigeon are rare. Known works by the artist include, a *Mary Magdalene in Ecstasy*, a *Sacrifice of Iphigenia*, and an *Assassination of Archimedes*, all today in private hands. The latter work is possibly a preparatory sketch for the painting Naigeon presented at the Salon of Dijon in 1771. These paintings are small in format and executed in a highly polished style. The obituary of the artist also mentions two paintings, whose present whereabouts are unknown: a *Saint Denis Preaching to the People*, executed for a Swiss church, and the *Merchants Chased from the Temple*. Due therefore to the scarcity of extant paintings by the artist, it is the drawings of Jean-Claude Naigeon that best help us to understand his style and inventiveness.

An Artist During the Revolution

Aside from making copies after the old masters, Jean-Claude Naigeon developed his style by studying contemporary artists. He borrowed from François Devosge faces with prominent noses, round eyes ending in points, and frizzy hair. He also adopted the style of outlining the

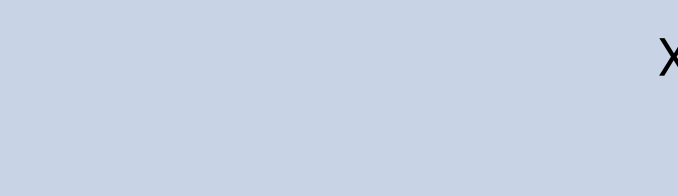
souligner la musculature des figures en marquant les contractions des muscles d’un simple petit trait, comme on peut le voir sur les corps d’Oreste (cat. 32) ou de Marsyas (cat. 34). Mais François Devosge reste un artiste du xviii^e siècle, là où Naigeon, lui, se tourne radicalement vers l’art néoclassique et assoit son style au contact des grands artistes de ce courant. Il observe les tableaux de Jacques-Louis David. La pose de Timoléon au bras droit levé (cat. 29) est inspirée de la figure de Socrate peinte par David dans son tableau *Socrate sur son lit de mort*, aujourd’hui au Metropolitan Museum of Art. Naigeon travaille très probablement dans l’atelier de Jacques-Louis David en 1794 puisque le certificat de résidence daté du 10 février de cette même année fait état de ses relations avec le maître²⁹.

En tous les cas, l’art de Naigeon s’affirme au sein du courant néoclassique. Techniquement, il multiplie les dessins préparatoires. Il utilise le graphite pour mettre en place sa composition. Puis, repassant sur l’esquisse, il cerne les éléments, d’un trait de plume ferme et vigoureux à l’encre brune ou grise, ce qui confère solidité et sévérité à ses dessins. Enfin, dans les feuilles les plus

abouties, il rend l’ombre et la lumière avec un lavis posé de façon âpre, qui donne densité et teneur à ses compositions. Celles-ci sont le plus souvent construites en frise, sur un même plan, et ce sont les gestes des personnages qui dynamisent la scène et donnent un effet à l’action. Stylistiquement, Naigeon étire les bras et les doigts de ses figures pour en accentuer la vivacité.

De même, Naigeon tire ses sujets de l’histoire et de la mythologie antique, et cherche à illustrer les vertus physiques et morales de l’homme. Dans la scène qui représente probablement Énée tuant Turnus (cat. 31), l’artiste met l’accent sur la puissance du héros troyen. En choisissant de dessiner *Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius* (cat. 40, 41) et non la scène de la bataille d’Arbelles, Naigeon souligne la grandeur d’âme d’Alexandre. Le dessin de *Timoléon recevant les habitants de Syracuse* (cat. 29) insiste sur le sens de la mesure de l’homme politique grec. Cette aspiration esthétique est exacerbée par le climat révolutionnaire. Au Salon de Dijon de 1793, il présente un tableau dont le titre est le résumé d’un épisode édifiant de l’histoire antique : *Une Lacédémonienne voyant, au siège d’une ville, son fils aîné, qu’on*

XXII



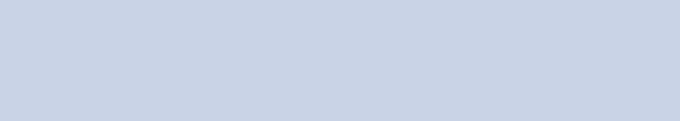
muscles of figures, emphasizing the contractions of muscles by a simple small line, as one can see on the body of Orestes (cat. 32) or Marsyas (cat. 34). But whereas François Devosge remained an artist of the eighteenth century, whose subjects and style were derived from Bouchardon, Naigeon turned toward the art of neoclassicism and developed his own style through contact with artists such as Jacques-Louis David. The pose of Timoléon with a raised right arm (cat. 29) is inspired by the figure of Socrates in David’s painting of *The Death of Socrates*, today in the Metropolitan Museum of Art, New York. It is even very likely that Naigeon worked in the studio of Jacques-Louis David in 1794 because his residence certificate, dated 10 February of that year, indicated a relationship with David.²⁹

Jean-Claude Naigeon found his own style at the heart of neoclassicism. In technical terms this translated to making many preparatory drawings for his paintings. He generally used graphite in order to map out his compositions, going over this sketch in pen and ink, in order to give his drawings both solidity and severity. Finally, in the sheets that are the most finished, he renders the shadows with ink washes, laid down to strengthen and deepen

his compositions. These more finished sheets are often composed like a frieze in which the gestures of the figures create the energy of the scene. Stylistically, Naigeon often lengthens the arms and fingers of his figures in order to accentuate their action.

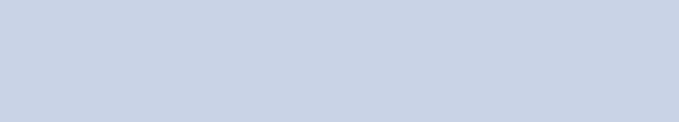
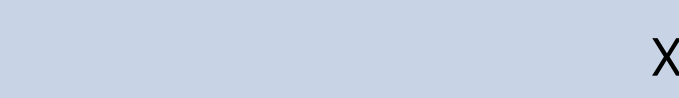
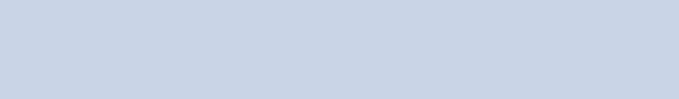
Like most neoclassical artists, Naigeon culled his subjects from classical history and mythology. His primary concern seems to have been to illustrate the physical and moral virtues of man. In the scene that possibly represents Aneas killing Turnus (cat. 31), the artist spotlights the powerful Trojan hero. In choosing to draw *Alexander Pays Homage to the Remains of Darius* (cats. 40, 41) and not the scene of the battle of Arbelles, Naigeon underlines the respectfulness and immensity of the spirit of Alexander. The drawing of *Timoléon and the Inhabitants of Syracuse* (cat. 29) insists on the wisdom of the Greek politician.

Naigeon’s aesthetic goals were reinforced by the revolutionary climate in France at that time. At the Salon of 1793, Naigeon presented a painting entitled, *A Lacedonian Seeing, at the Edge of a Town, her Eldest Son, whom she had Placed in an Official Position, Fall Dead to his Feet, and Calls his Brother to Replace Him, Crying*. The



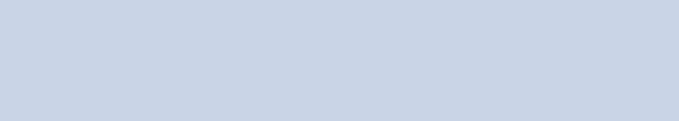
avait placé dans un poste, tomber mort à ses pieds, qu’on appelle son frère pour le remplacer, s’écrie-t-elle. L’exaltation du sacrifice patriotique fait directement écho à la propagande révolutionnaire. Naigeon se rallie d’ailleurs à la colère du tiers-état en faisant la caricature mordante des prêtres et des nobles réunis à l’occasion d’une assemblée nationale (cat. 42). Cette orientation politique se retrouve également dans les lettres de l’artiste. Il y blâme l’aristocratie : « Point d’antichambre à faire, point de courbette chez ces balouds enflé de leur grandeur et de leur richesse³⁰ », et se montre anticlérical « Je n’ai pas les yeux de la foi » ou encore « Je crois que c’est un diable de moine que nous avons qui nous porta malheur³¹ ».

Naigeon aime particulièrement les sujets à fort ressort dramatique. Il rend compte de la souffrance d’Oreste sombrant dans la folie et rend avec autant de conviction la cruauté des Érinyes (cat. 32). La scène est remplie d’horreur. Il en est de même dans *L’Écorchement de Marsyas* (cat. 34) où les cris du supplicié sont d’autant plus sensibles qu’ils contrastent avec la pose inébranlable d’Apollon. Ces scènes aux souffrances physiques et morales exacerbées ouvrent à de nouveaux frissons



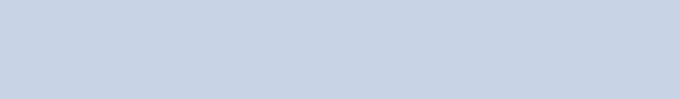
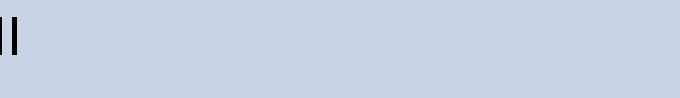
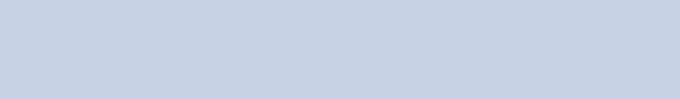
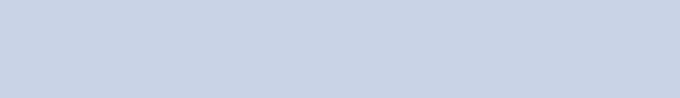
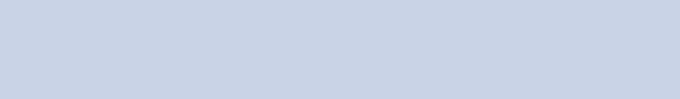
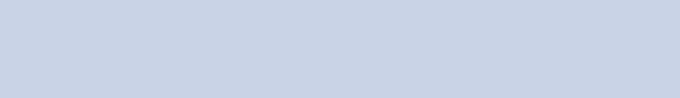
glorification of human sacrifice for saving the homeland is a direct echo of the ideas of the revolution. The caricature of priests and noblemen that he made during a National Assembly is also biting (cat. 42). This political emancipation is manifested in the artist’s letters. Here he blames the aristocracy “No entry room to be done, no reason to bow down to the rich, swollen with their importance and wealth,”³⁰ and here he seems anticlerical “I don’t have the eyes of the faithful” and “I think that it is a devil-monk that we have and he has brought us unhappiness.”³¹

Naigeon was particularly attracted to subjects of great drama. He renders the suffering of Orestes corroded by his remorse and draws with as much conviction the cruelty of Erinyes (cat. 32). The scene is infused with horror. It is the same with *The Flaying of Marsyas* (cat. 34) where the Satyr’s begging for mercy is nearly audible in contrast with the immobile pose of Apollo. These scenes of physical and moral suffering cause chills and belong more properly to the new romanticism than to the cold intellectuality of neoclassicism. A drawing of a hunter, which seems like it was done from life in the countryside of Burgundy, is filled with a highly observed naturalism (cat. 46).

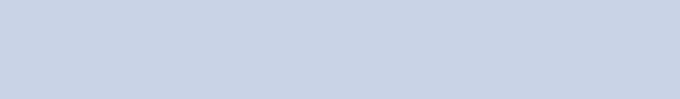
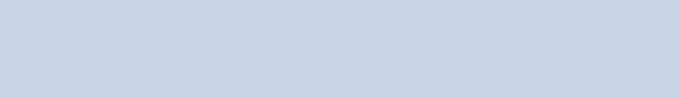
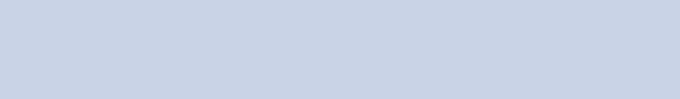
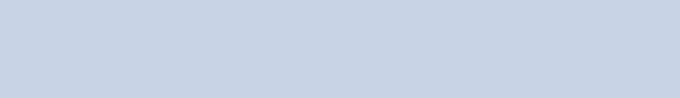


et appartiennent davantage à la violence de l’expression romantique qu’à la froideur intellectuelle du néoclassicisme. Le dessin du chasseur, qui semble pris sur le vif dans la campagne bourguignonne, est empreint quant à lui d’un très beau naturalisme (cat. 46).

À travers ces dernières œuvres, il ne faut pas voir en Naigeon un précurseur de l’art du xix^e siècle, mais un artiste singulier qui a su acquérir les moyens d’exprimer sa sensibilité personnelle. L’austérité de son néoclassicisme est tempérée par sa gaieté, son humour et sa spontanéité. Le style et la liberté d’expression de Jean-Claude Naigeon en font résolument un artiste de son temps, un artiste du siècle des Lumières.



Across these last drawings, one should not see Jean-Claude Naigeon as a precursor to the nineteenth century, but as an artist with a solitary character who had sufficient means to express his ideas in a personal way. The austerity of his neoclassicism is tempered by his happiness, his humor, and his spontaneity. The style and liberty of expression of Jean-Claude Naigeon make him an artist of his time, an artist from the age of the enlightenment.



Les dessins d'un artiste
du siècle des Lumières

1753

Jean-Claude Naigeon

1832

The Drawings of an Artist
in the Age of Enlightenment

Plusieurs éléments permettent de dater ce dessin des premières années de la carrière de Jean-Claude Naigeon. L'artiste aborde plusieurs fois ce sujet avant son voyage à Rome. Entre 1770 et 1780, il présente trois tableaux de Sainte Famille au Salon de Dijon. La composition pyramidale, les angelots et la percée lumineuse sont des éléments propres à l'art baroque dont ici le jeune élève s'inspire encore. L'agencement de la composition rappelle

d'ailleurs le dessin de François Devosge, *l'Invention de Notre-Dame d'Étang*, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Dijon³². Néanmoins, Dieu le Père et saint Joseph, avec leurs longues barbes, leurs expressions sévères et leurs drapés à la romaine, appartiennent déjà à l'esthétique néoclassique. Au verso de la feuille se trouve une étude de femme assise, préparatoire pour la figure de la Vierge.

La Sainte Famille avec Dieu le Père

Plume et encre brune, lavis gris et
brun, pierre noire, gouache blanche
302 × 215 mm (le dessin);
382 × 250 mm (la feuille)
Verso: *Étude d'une femme assise*
Graphite
Aucun filigrane

— 1 —

Pen and brown ink, gray and brown
wash, black chalk, white bodycolor
11 15/16 × 8 1/2 in. (the drawing);
15 × 9 13/16 in. (the sheet)
Verso: *Study of a Woman Seated*
Graphite
No watermark

The Holy Family with God the Father

Multiple elements permit one to place the execution of this drawing of *The Holy Family with God the Father* in the early years of Naigeon's career. The artist tried this subject many times before his trip to Rome. Between 1770 and 1780, he presented three paintings of Holy Families at the Salon of Dijon. Similarly, the pyramidal composition, the small angels, and the shaft of light are elements proper to baroque art of which the young artist was still inspired. The layout of the composition recalls the drawing

of Francois Devosge, in *The Invention of our Lady of the Lake*, today in the Musee des Beaux-Arts, Dijon.³² Nevertheless, the figures of God the Father and Saint Joseph, with their long beards, their severe expressions, and their Roman inspired dress, already seem partly influenced by the neoclassical aesthetic. On the verso of our drawing there is a study of a woman seated that is preparatory for the figure of the Virgin.



Naigeon semble avoir utilisé la même feuille pour copier plusieurs tableaux, d’où cet assemblage de sujets hétéro-clites. La femme nue sur la gauche est probablement inspirée des peintures du XVIII^e siècle français comme on les trouve dans les œuvres de Boucher et Fragonard ; quant au mariage mystique de sainte Catherine, qui prend place dans des ruines envahies par la végétation, ainsi que la pastorale, ils rappellent les tableaux génois du XVII^e siècle. La juxtaposition d’une femme nue sur un lit à baldaquin et d’une Vierge à l’Enfant ne manque pas de produire un effet cocasse.

Le Mariage mystique
de Sainte Catherine et deux
autres études

Plume et encre brune, graphite
233 × 352 mm
Filigrane illisible

— 2 —

Pen and brown ink, graphite
9 1/8 × 13 7/8 in.
Watermark illegible

The Mystic Marriage
of Saint Catherine and Two
other Studies

Due to the diversity of subjects drawn here, Naigeon seems to have copied different paintings onto the same sheet. The nude on the left is possibly derived from an eighteenth century French painting typical of Boucher and Fragonard. The *Mystic Marriage of Saint Catherine*, which takes place in a ruin overgrown with vegetation, and the pastoral scene, recall Genovese art of the seventeenth century. The juxtaposition of a nude woman on a post bed next to a Virgin and Child is certainly odd.



L'étude de tête est un exercice qui sert à apprendre à respecter les proportions du visage. Naigeon divise ici la tête horizontalement et verticalement. Les divisions horizontales, énumérées par Naigeon de 1 à 5, sont basées sur la taille de l'œil qui mesure traditionnellement 1/5 de la largeur d'une tête humaine. Les divisions verticales sont basées sur la hauteur du nez qui permet de diviser la tête en quatre parties égales. La distance qui va du nez au menton peut également être divisée en trois parties pour définir la place exacte de la bouche et du menton.

Plume et encre brune, pierre noire
286 × 204 mm
Filigrane 20

*Étude
des proportions
du visage*

— 3 —

*Study
of the Proportions
of the Face*

Pen and brown ink, black chalk
11 ³/₈ × 7 ⁵/₈ in.
Watermark 20

The present drawing of a head is an exercise in understanding the common proportions of the face. Naigeon here divides the head both vertically and horizontally. The horizontal divisions are based on the width of an eye. Traditionally the human head is said to be five eyes wide. Naigeon has numbered these sections 1 through 5. The vertical divisions are based on the nose as the unit of measure. The head is here made to be four noses high. The distance from the bottom of the nose to the bottom

La seconde feuille rappelle une étape importante de l'apprentissage du dessin dans les académies. Avant de copier la sculpture ou le modèle vivant, les artistes apprenaient à dessiner séparément têtes, bras, mains ou pieds, en copiant les dessins et gravures d'autres maîtres. Cette feuille est peut-être l'une des premières tentatives de Naigeon pour restituer les éléments du visage humain avec force et simplicité.

Pierre noire
180 × 226 mm
Aucun filigrane

*Études d'yeux,
de nez et de lèvres*

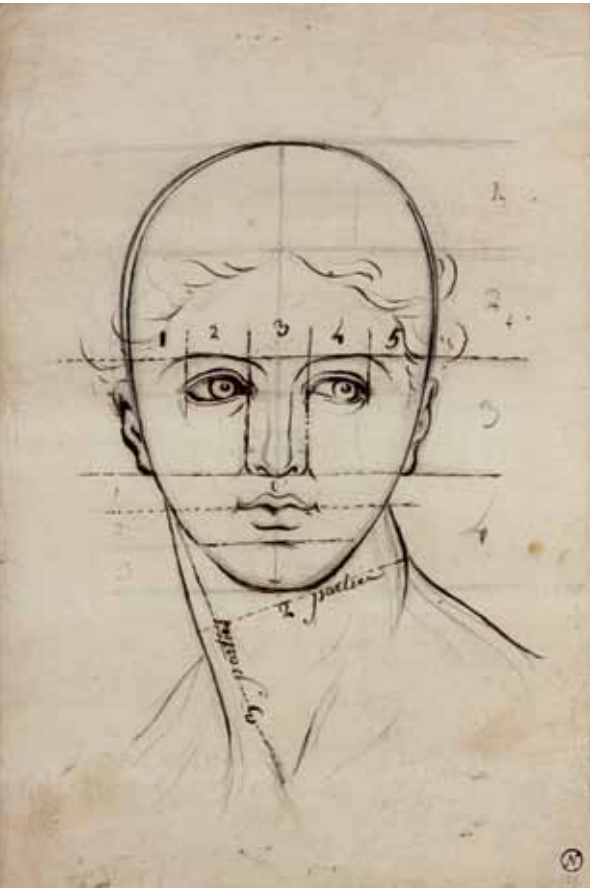
— 4 —

*Studies of Eyes,
Noses, and Lips*

Black chalk
7 × 8 ¹⁵/₁₆ in.
No watermark

chin can again be divided into thirds to find the location of the mouth and the top of the chin.

The second drawing that represents eyes, noses, and lips, illustrates a prerequisite steps in learning to draw the human head in the eighteenth and nineteenth centuries. Before drawing statues and living models, artists had to master drawing heads, arms, facial features, and figures after prints or other drawings. This sheet is probably one of Naigeon's early attempts at learning how to render facial features with strength and simplicity.



L'enseignement de François Devosge repose sur l'étude de l'Antiquité et de la Nature. C'est la parfaite transcription de la Nature rehaussée par la beauté antique qui permet à l'artiste néoclassique de rendre le Beau idéal. Ces deux études d'avant-bras de Naigeon nous donnent une illustration parfaite de cette recherche. Un plâtre antique a servi de modèle à l'exécution de la main potelée, et l'écorché permet à l'artiste de dessiner les formes

sous-cutanées de l'avant-bras. Lorsque Naigeon est à Paris, Devosge le charge de trouver des moulages d'après des sculptures antiques afin d'en disposer dans son atelier. Au sein de l'École devaient aussi se trouver une copie de *L'Écorché* de Jean-Antoine Houdon ainsi que les gravures composant *l'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein* d'Edmé Bouchardon, instruments nécessaires à l'enseignement.

Pierre noire et craie blanche
sur un papier préparé vert
287 × 425 mm
Aucun filigrane

Étude
d'un avant-bras

— 5 —

Study
of a Forearm

Black and white chalk
on green prepared paper
11 1/4 × 16 3/4 in.
No watermark

The teaching of François Devosge was based upon the study of classical antiquity and nature. The translation of nature, tempered by the perfect forms of antiquity, was believed to be what enabled an artist to render ideal beauty. The present two studies of forearms by Jean-Claude Naigeon illustrate this two-sided approach. The chubby hand is after the plaster cast of an antique statue,

Sanguine, estompe
300 × 457 mm
Filigrane 21

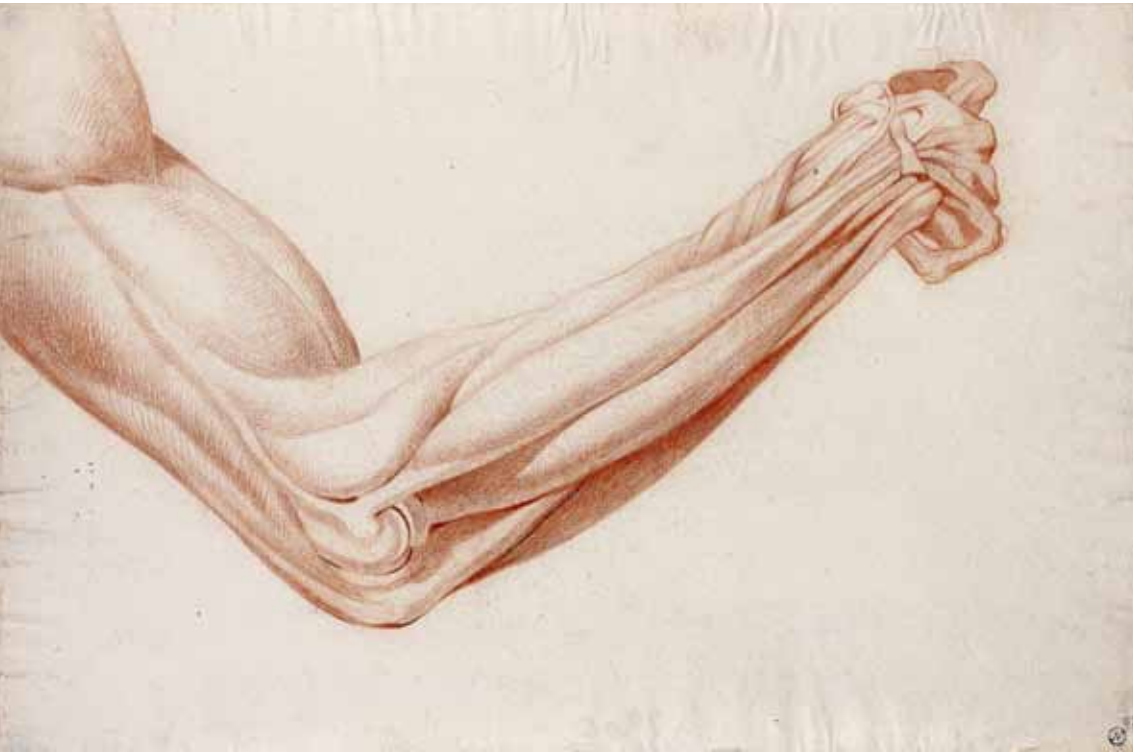
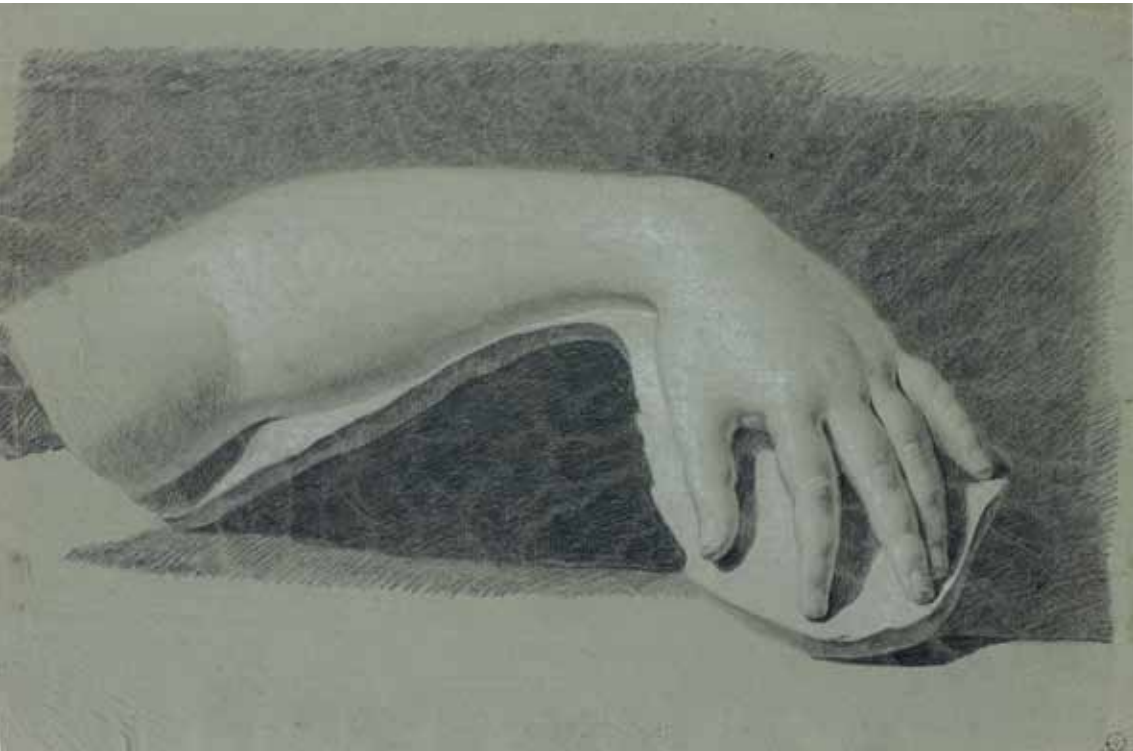
Étude
d'un bras écorché

— 6 —

Study
of an Arm Écorché

Red chalk, stumping
11 3/4 × 18 in.
Watermark 21

while the arm écorché demonstrates the subcutaneous forms of the arm. When Naigeon was in Paris, Devosge asked him to find plaster casts of antique sculptures for his studio. Casts of *L'écorché* by Houdon and engravings from Edmé Bouchardon's *l'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein* were probably also commonly used teaching aids in the Dijon Academy.



Cette scène du Jugement de Salomon est tirée du *Premier livre des Rois* (3, 16-28). Le roi Salomon, qui rend la justice avec une grande sagesse, résout un différend entre deux femmes qui ont chacune mis au monde un enfant, mais dont l'un a été étouffé par inadvertance. Elles se disputent l'enfant survivant. Pour régler le litige, Salomon ordonne: «Partagez l'enfant vivant en deux et donnez-en une moitié à la première et l'autre moitié à la seconde.» Comme l'une des femmes déclare qu'elle préfère renoncer à l'enfant

plutôt que de le voir sacrifié, Salomon reconnaît en elle la vraie mère, et lui attribue le nourrisson.

Ce dessin, dont la composition gagne en rigueur et sobriété, peut également être situé au début de la carrière de l'artiste. Les accents d'encre noire, qui marquent les yeux et les profils et qui créent de fortes ombres, sont empruntés au style de Gabriel François Doyen, dont Naigeon reçut l'enseignement à l'Académie Royale en 1775-1776.

Le Jugement de Salomon

Plume et encre grise, lavis gris,
pierre noire
395 × 537 mm
Filigrane 19

— 7 —

Pen and gray ink, gray wash,
black chalk
15 1/2 × 21 3/16 in.
Watermark 19

The Judgment of Solomon

The scene of the Judgment of Solomon is taken from the first book of Kings (3: 16-28). Solomon, king of Israel and known for his great wisdom, solves a dispute between two women each claiming to be the mother of a newborn boy. One of the mothers accidentally smothered her child while he slept and then switched her dead son with the other woman's live baby that she now claimed as her own. To solve the dispute Solomon ordered that the living child be cut in two and that each woman receive one half. When one of the women declared that she would prefer to give

up the child rather than to see him die, Solomon recognized this woman as the true mother and gave her the child.

The present drawing, in which the composition gains in rigor and sobriety, can also be placed at the beginning of Naigeon's career. The accents in black ink that mark the eyes and the profile and create strong shadows, are borrowed from the style of Gabriel François Doyen, of whom Naigeon was a student at the Royal Academy in 1775-1776.



Deux mois après son arrivée à Rome, Naigeon écrit dans une lettre adressée à son maître François Devosge qu'en Italie «l'art et la nature offrent sans cesse leurs plus belles productions»³³. Le site de Tivoli est un sujet d'inspiration pour un grand nombre d'artistes, d'autant que, proche de Rome, il leur est d'un accès aisé. Là se trouvent mêlées l'Antiquité la plus pure et la nature la plus sublime. Le temple de Vesta, dit temple de la Sibylle, fut construit au 1^{er} siècle avant J.-C. Ce temple

en rotonde est en partie détruit, ce qui lui confère le charme des ruines. Les grandes chutes de l'Aniene, la rivière qui baigne le site, ont fasciné des générations de voyageurs, surtout au printemps quand le gonflement des eaux envahit toute la faille du terrain. Fragonard et Hubert Robert l'ont souvent dessiné. Dans l'Antiquité, on venait y consulter les oracles de la Sibylle tiburtine. Ses prédictions lui étaient inspirées par les chutes d'eau à la puissance fabuleuse.

*Vue de Tivoli
avec le temple de Vesta*

Plume et encre brune, lavis brun,
graphite
357 × 235 mm
Annoté à la plume et encre brune
en bas à gauche: *ponté Mola à Roma*
Filigrane 17

— 8 —

Pen and brown ink, brown wash,
graphite
14 × 9 1/4 in.
Inscribed in pen and brown ink
lower left: *ponté Mola à Roma*
Watermark 17

*View of Tivoli
with the Temple of Vesta*

Two months after his arrival in Rome, Naigeon wrote a letter to his master François Devosge that here “art and nature endlessly offer their most beautiful works”.³³ Located only 30 km from Rome, Tivoli attracted artists who could easily access the site. There they found the ideal mix of antiquity and nature. The Temple of Vesta, often called the Temple of the Sibyl, located at the top of the hill, was built in the first century B.C. The round

temple, partially destroyed, made a beautiful and picturesque ruin. The cascades of the river Aniene fascinated generations of travelers, especially in the springtime when the swelling waters over ran their banks. Fragonard and Hubert Robert often drew these falls. In ancient times, the Tiburtine Sibyl was famous for her whispered prophecies that supposedly emanated from the enormous waterfalls.



Naigeon représente ici l'intérieur du temple de Vesta se découpant sur le fond de la vaste vallée de l'Aniene. Si le temple de Vesta est très prisé des artistes du XVIII^e siècle, il est rarement dessiné sous cet angle insolite. Hubert Robert l'a lui aussi représenté de façon pittoresque dans une feuille à la sanguine conservée au musée du Louvre³⁴. Naigeon rend ici l'impression de majesté et de solennité perdue, en accentuant la force verticale des colonnes qui, bien que rongées par le temps, se dressent face à l'entrelacs de la nature. La terrasse en contrebas, laissée en réserve, est chauffée à blanc par le soleil. Des petites silhouettes y sont esquissées, animant la scène sans toutefois prendre le pas sur les éléments d'architecture.

Vue de l'intérieur du temple de Vesta

Plume et encre grise, lavis gris,
graphite
300 × 480 mm
Filigrane 2

— 9 —

Pen and gray ink, gray wash,
graphite
12 × 18 ⁷/₈ mm
Watermark 2

Inside View of the Temple of Vesta

Here Naigeon depicts the interior of the Temple of Vesta and the view looking out upon the valley. Although this particular view was less commonly drawn by artists, a precedent exists in a sheet in red chalk, albeit more picturesque, by Hubert Robert, today in the Musée du Louvre,³⁴ Paris. Naigeon creates the impression of the temple's lost majesty by emphasizing the strong vertical lines of the columns, which, although nibbled by time, stand opposed to the unruly and organic vegetation. The terrace, indicated by the bright white of the untouched paper, seems overheated by the sun. A few small silhouettes animate the scene and place the architecture in its proper scale.



Naigeon traite ici la rencontre si pittoresque de l'histoire avec la vie quotidienne des Romains. Sur les vestiges du temple de Minerve, alors à demi enfoui, les habitants s'étaient peu à peu aménagés des maisons en y perçant des fenêtres et en y greffant des balcons. Ce monument estropié avait même été surnommé par les Romains le *Colonnacce*. Ce portique corinthien, orné d'une statue de Minerve et d'une frise illustrant les travaux manuels dont la déesse était la patronne, se trouvait presque à hauteur des yeux. Il fut dégagé au milieu du xx^e siècle. L'artiste suggère la dimension du monument en lui mettant en regard la taille des fenêtres et des personnages qui tirent le cheval dans la partie inférieure droite.

Le Temple de Minerve au forum de Nerva

Plume et encre noire, graphite
396 × 515 mm
Filigrane illisible

— 10 —

Pen and black ink, graphite
15 ³/₄ × 20 ¹/₄ in.
Watermark illegible

The Temple of Minerva in the Forum of Nerva

Here Naigeon traces the picturesque intersection of Rome's past with the daily life of its present day citizens. With time, Romans colonized the remains of this temple, building windows and balconies onto this formerly sacred site. The Roman nickname for these ruins was the *colonnacce*. The Corinthian portico is decorated with the statue of Minerva and a frieze illustrating the manual labors of which the goddess was the patron. It was seen at nearly eye level in the nineteenth century. The site was freed from its surroundings in the middle of the 20th century. The scale of the monument is indicated here by the modern architectural additions to the temple and the figures and horse drawn at ground level in the lower right.



Ces deux dessins témoignent des escapades de Naigeon pour dessiner sur le motif dans la campagne italienne. Ils recoupent les propos que l'artiste tient à Devosge dans sa lettre du 14 février 1781 : «Je suis à une ou deux lieues à dessiner des ruines ou du paysage»³⁵. Loin de la majesté des monuments antiques, Naigeon s'attache ici au charme de l'architecture vernaculaire, qui se fond dans la nature environnante.

Sanguine
255 × 372 mm
Filigrane 6

Pierre noire
141 × 270 mm
Filigrane 6

Village italien

Bâtisse italienne

– 11 –

– 12 –

Italian Village

Italian Buildings

Red chalk
10 × 14 3/4 in.
Watermark 6

Black chalk
5 3/4 × 10 3/4 in.
Watermark 6

These two drawings document the trips Naigeon made from Rome to draw in the Italian countryside. These sheets corroborate what Naigeon wrote to Desvoge in his letter of 14 February 1781: “I am only one or two leagues away from drawing the ruins or landscape.”³⁵ Far from the majesty of the ancient monuments, Naigeon here transmits the charm of the Italian vernacular architecture that seems to fit so harmoniously in to the natural environment.



Le Ponte Mola, ou pont Milvius, qui traverse le Tibre au nord de Rome, est le passage obligé pour tous les voyageurs qui entrent dans la ville par le nord au XVIII^e siècle. C'est ainsi que Naigeon l'emprunte le 30 novembre 1780, en compagnie d'Antoine-Henri Bertrand, lauréat du Prix de Rome des États de Bourgogne en sculpture. Sur ce pont, Constantin battit Maxence en 312, lui assurant ainsi la domination incontestée sur l'Empire romain d'Occident. La fameuse

bataille du pont Milvius a été maintes fois peinte et gravée. Dans sa lettre du 3 octobre 1781, Naigeon mentionne qu'il copie les têtes de chevaux dans la version peinte de ce sujet par Jules Romain au Vatican³⁶. Sans pittoresque ni anecdote, Naigeon dessine directement dans la nature ce motif chargé d'histoire. Le *Ponte Mola* offre d'intéressants contrastes lumineux. La chaude lumière italienne emplit les arches du pont qui apparaît lui-même à contre-jour.

Le Ponte Mola

Plume et encre brune, lavis brun,
graphite
283 × 440 mm
Annoté à la plume et encre brune
en bas à gauche: *ponté Mola à Roma*
Filigrane 13

– 13 –

Pen and brown ink, brown wash,
graphite
11 1/2 × 17 1/4 in.
Inscribed in pen and brown ink
lower left: *ponté Mola à Roma*
Watermark 13

The Ponte Mola

The Ponte Mola, or Milvian Bridge, that traverses the Tiber north of Rome, was the obliged entry into that city by all travelers coming from the north. It was here that Naigeon arrived in Rome on 30 November 1780 with Antoine-Henri Bertrand, winner of the Rome Prize from Dijon in sculpture. It was on this bridge that the Emperor Constantine fought and won the decisive battle against the Emperor Maxentius in 312 A.D. leading him to become the sole ruler of the

Roman Empire. The famous battle of the Milvian Bridge was painted and drawn many times. In a letter dated 3 October 1781 Naigeon mentions that he copied the heads of the horses in Giulio Romano's painting of the subject in the Vatican.³⁶ Here Naigeon draws the bridge, pregnant with historical importance, directly from nature, without resorting to picturesque or anecdotal subject matter. The warm light of Italy fills the backlit arches of the bridge.



Dès son arrivée à Rome en novembre 1780, Naigeon parcourt les sites de la ville avec émerveillement. Quand il décrit à Devosge le voyage à Naples qu’il effectue en 1784, chaque ville, chaque monument lui rappelle un épisode de l’histoire antique ou de la mythologie: tout un monde littéraire s’anime soudain sous ses yeux. La profonde émotion qu’il en a retirée se lit à travers ses dessins. La fontaine d’Égérie mêle en ses pierres et ses frondaisons l’histoire et la fable. La légende veut que la nymphe Égérie, d’une beauté singulière, fût la conseillère de Numa

Pompilius, deuxième roi légendaire de Rome. À la mort de ce dernier, Égérie pleura tant que Diane, importunée par ses pleurs, mais tout de même émue fit de son corps une fontaine fraîche, et de ses membres des ondes éternelles. Cette fontaine s’écoule doucement au cœur d’un nymphée au sein d’une nature foisonnante. Les voyageurs ne manquaient pas de s’écarter de la Via Appia pour cette échappée vivifiante. Au verso, Naigeon a dessiné une citadelle, à ce jour non identifiée.

La Fontaine d’Égérie

Plume et encre brune, graphite
300 × 485 mm
Annoté à la plume et encre brune
en bas à droite: *fontaine Egiria*
Verso: *Vue d’une citadelle*
Graphite
Filigrane 7

— 14 —

Pen and brown ink, graphite
11 3/4 × 19 1/8 in.
Inscribed in pen and brown ink
lower right: *fontaine Egiria*
Verso: *View of a citadelle*
Graphite
Watermark 7

Fountain of Egery



After his arrival in Rome at the end of 1780, Naigeon enthusiastically visited the sites of the city. When in November 1784 he wrote to Desvoge about his trip to Naples, each town, each monument, recalled some historic or mythological event: the entire ancient world seemed to have taken on three dimensions, profoundly moving the young artist. Naigeon’s discoveries can be read in his drawings sketched on site. The *Fountain of Egery* is made of a mix of stones and vegetation, history and legend. The nymph

Egery, a great beauty, was a consul to Numa Pompilius, the legendary second king of Rome. At the death of the latter, Egery cried so much that Diana, moved by her tears, transformed her body into a cool fountain. The fountain bubbles up from the middle of a pool, no doubt that of a Roman villa. Travelers along the Appian Way frequented it for a refreshing visit. On the verso, Naigeon drew a fortress in graphite.

Si les débris des œuvres antiques, qu'il s'agisse de fragments de bas-reliefs ou de sculptures, ont souvent inspiré les artistes, il est rare qu'ils se soient penchés sur les pierres elles-mêmes. Ici, Naigeon concentre son attention sur des pierres taillées abandonnées au sol. Sur le dessin à la pierre noire, le plus gros bloc participait au

décor d'une frise. Dans la feuille à la sanguine, les pierres du premier plan semblent avoir servi à l'édification d'une colonne. Cadrant en gros plan ce sujet insolite, l'artiste donne à ce qui n'est qu'un matériau de base ses lettres de noblesse.

Pierre noire
254 × 372 mm
Filigrane 6

*Ruines de pierres
antiques
jonchant le sol*

– 15 –

*Fallen Rubble
from a Classical
Building*

Black chalk
10 × 14 ³/₄ in.
Watermark 6

The remains of ancient classical Roman buildings interested artists, who regularly copied their crumbling outlines and sculpted reliefs. Here, Naigeon draws the fallen rubble that once served in an ancient Roman building. On the drawing in black chalk, the large piece on the left was possibly part of a frieze. In the sheet in red chalk, the

Sanguine
255 × 370 mm
Filigrane 6

*Ruines de pierres
antiques
jonchant le sol*

– 16 –

*Fallen Rubble
from a Classical
Building*

Red chalk
10 ¹/₄ × 14 ⁵/₈ in.
Watermark 6

stones in the foreground seem to have been part of a column. Fallen stones as depicted in the present sheets were rarely artistic subjects unto themselves but more often shown at the base of a ruin. By focusing on these stones, Naigeon gives them a unique and weighty presence.



Naigeon exécute ces dessins d’après les reliefs de la colonne Trajane. S’il a vu ce monument à Rome, il n’a pas pu copier les bas-reliefs sur le motif car ceux-ci sont placés trop haut sur la colonne. Il a donc réalisé ces dessins s’après des moulages, dont certains étaient conservés à l’Académie de France³⁷, ou des gravures dont les épreuves les plus importantes furent réalisées par Girolamo Muziano d’après les dessins de Jacopo Ripanda en

Plume et encre brune, graphite
211 × 155 mm
Annoté à la plume et encre brune en haut à droite: *gillatori di dardi* et en bas à droite: *cavalli leggiari*
Filigrane 11

Soldats romains à cheval

– 17 –

Roman Soldiers on Horseback

Pen and brown ink, graphite
8 1/4 × 6 1/8 in
Inscribed in pen and brown ink upper right: *Gillatori di Dardi* and lower right: *cavalli leggiari*
Watermark 11

Naigeon drew these sheets after the sculpted reliefs of Trajan’s column. These are quick sketches, more concerned with gesture than detail. Although Naigeon would have seen Trajan’s column in Rome, these reliefs were placed too high for him to have copied them. Instead, he must have based his drawings on either plaster casts made after the reliefs, some of which are known to have been kept at the Academy of France³⁷ in Rome, or

1576, par Pietro Santi Bartoli en 1672, et par André Morell en 1751-1752.

Il était donc aisé pour Naigeon de se référer aux bas-reliefs de la colonne afin de se documenter sur la civilisation romaine. L’artiste s’essaye ici à de rapides croquis, saisissant l’allure et les costumes des soldats, plus qu’il ne cherche à rivaliser avec la minutie des sculptures du monument antique

Plume et encre brune, graphite
155 × 211 mm
Annoté à la plume et encre brune: *calfieri laboriferi*
Filigrane 11

Porte-enseignes et ouvrier romains

– 18 –

Roman Standard Bearers and Laborer

Pen and brown ink, graphite
6 1/4 × 8 1/4 in.
inscribed in pen and brown ink: *calfieri Laboriferi*
Watermark 11

engravings made after the reliefs. Girolamo Muziano (1576) made a series of engravings after sections of the reliefs based on drawings executed by Jacopo Ripanda. Pietro Santi Bartoli (1672) and André Morell (1751-1752) also made prints after the reliefs. When looking for information on ancient Roman costume and dress, artists frequently referred to these engravings.



Célèbre sculpture de l'Antiquité, l'*Hercule Farnèse* est découvert en 1546 sur le site des Thermes de Caracalla à Rome. La statue est signée du sculpteur Grec, Glykon, mais il s'agit très probablement d'une version réalisée d'après une œuvre de Lysippe. Le Cardinal Alessandro Farnese acquiert la sculpture juste après sa découverte. Il l'expose dans la cour du Palais Farnèse à Rome où elle est restée jusqu'en 1787, date à laquelle elle est transportée à Naples.

Naigeon envoie un dessin de *L'Hercule Farnèse* à Dijon en 1781³⁸. Il copie donc la sculpture au Palais Farnèse. Beaucoup d'autres grands artistes, comme Goltzius

ou Rubens, copièrent la statue. Leurs dessins furent traduits en gravures qui, diffusées à travers toute l'Europe, augmentèrent la popularité de la sculpture. Bien que *l'Hercule Farnèse* soit critiqué à la fin du XVIII^e siècle pour sa musculature exagérée, cette caractéristique semble avoir ici intéressée Naigeon.

Bibliographie: *L'École provinciale de dessin au XVIII^e siècle, l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*, cat. expo rédigé par Pierre Quarré, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1961, p. 46, n° 122; P. Quarré, «Deux élèves de l'Académie de Peinture de Dijon Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», *BHAF*, Paris, 1963, p. 128

L'Hercule Farnèse

Pierre noire, estompe
535 × 398 mm
Filigranes 5 et 6

— 19 —

Black chalk, stumping
21 × 15 5/8 in.
Watermarks 5 and 6

The Farnese Hercules

One of the most famous sculptures of classical antiquity, the *Farnese Hercules* was discovered in 1546 on the site of the Baths of Caracalla in Rome. The statue is signed by the Greek sculptor Glykon and is believed to be a version of a work derived from Lysippos. Cardinal Alessandro Farnese acquired the sculpture soon after its discovery. He displayed the work in the courtyard of the Palazzo Farnese in Rome where it stood until 1787 when it was brought to Naples.

Naigeon sent a drawing of the *Farnese Hercules* to Dijon in 1781.³⁸ He therefore copied the statue at the Palazzo Farnese. Many great artists like Goltzius and Rubens

copied the statue. Prints made after their drawings were responsible for increasing its popularity throughout Europe. Although the Farnese Hercules was criticized in the late eighteenth century for its exaggerated musculature, this characteristic must have still been attractive to Naigeon.

Published: *L'École provinciale de dessin au XVIII^e siècle, l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*, exhib. cat. by Pierre Quarré, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1961, p. 46, no. 122; P. Quarré, “Deux élèves de l'Académie de Peinture de Dijon Jean-Claude Naigeon et Jen Naigeon”, *BHAF*, Paris, 1963, p. 128



La tour de Capo di Bove était initialement le tombeau de Cecilia Metella, belle-fille de Marcus Licinius Crassus, célèbre pour avoir réprimé la révolte de Spartacus. Cette tombe érigée en 50 av. J.-C. sur la via Appia fut convertie au ^{xiii}^e siècle en forteresse, à l'occasion de querelles entre les grandes familles romaines. Ornée de têtes de bœufs, elle reçut alors le nom familier de *Capo di Bove*. Quand Naigeon dessine le monument, il n'est plus qu'une

Plume et encre brune, lavis brun, graphite
288 × 440 mm
Annoté à la plume et encre brune en bas à gauche:
tour de Capo di Bove
Aucun filigrane

La Tour de Capo di Bove

— 20 —

The Tower of Capo di Bove

Pen and brown ink, brown wash, graphite
288 × 440 mm
Inscribed in pen and brown ink bottom left:
tour de Capo di Bove
No watermark

The Tower of Capo di Bove was the common name for the Tomb of Cecilia Metella, daughter in law of Marcus Licinius Crassus, most famous for his role in suppressing the slave revolt led by Spartacus. This ancient tomb (50 B.C.) on the Appian Way was transformed into a fortress in the thirteenth century during the period of the great quarrels between Roman families. Decorated with bovine skulls,

ruine, mêlant éléments antiques et médiévaux. À l'arrière-plan, on reconnaît la partie supérieure de la pyramide de Cestius. La citadelle dessinée sur le second dessin n'a pu être identifiée. Comme dans nombre de ses dessins, Naigeon ne cherche pas tant à réaliser une étude fouillée des monuments, qu'à capter avec le lavis brun la lumière et les ombres qui les habitent.

Plume et encre brune, lavis brun, graphite
285 × 445 cm
Verso: *Étude d'un homme âgé debout*
Graphite
Filigrane 6

Une citadelle

— 21 —

A Citadel

Pen and brown ink, brown wash, graphite
11 1/4 × 17 1/2 in.
Verso: *Study of an Old Man Standing up*
Graphite
Watermark 6

the tower took the name *Capo di Bove*. In the present drawing, the tower is nothing more than a ruin, as much ancient as medieval. In the distance one sees the top of the Pyramid of Cestius. The citadel drawn on the second sheet has not been identified. The simplified modeling of the tower and the trees in brown wash captures the effect of a strong raking light.



Naigeon se concentre ici sur le temple de Vesta. Il le dessine avec sobriété, se concentrant sur l'essentiel, modelant peu les éléments. La simplicité de cette représentation restitue au temple toute sa grandeur. La majesté qui en émane est d'autant plus frappante pour l'artiste que la nature environnante n'a cessé de le menacer. En surplomb au-dessus des cascades qui rongent le terrain, le temple a résisté aux tremblements de terre. La force des colonnes est soulignée par l'intensité de l'ensoleillement, rendue par Naigeon en apposant le lavis gris sans dégradé.

Le Temple de Vesta

Plume et encre grise, lavis gris,
graphite
480 × 298 mm

Annoté à la plume et encre brune
en bas à droite: *vue du temple
de la sibille à tivoly*
Filigrane 7

— 22 —

Pen and gray ink, gray wash,
graphite
18 ⁷/₈ × 11 ⁵/₈ mm

Inscribed in pen and brown
ink lower right: *vue du temple
de la sibille à tivoly*
Watermark 7

The Temple of Vesta

Naigeon focuses here on the Temple of Vesta. He draws it with sobriety, concentrating on the essential shapes, barely modeling the forms. The simplicity of this representation confers to the ruin a feeling of majesty and *grandeur*. The temple's location, perched high atop a cliff where it survived centuries of earthquakes, heightens this impression. The even application of the wash creates the sensation of bright, dazzling sunlight on the columns, and underlines their presence.



Naigeon donne ici une vue d'ensemble du site de Tivoli. C'est de façon très graphique qu'il restitue le relief et la végétation. On reconnaît le mont, la ville noyée dans les arbres, les ponts qui enjambent l'Aniene et le temple de Vesta accolé à une petite église. Naigeon a sans doute visité le site en été, car les cascades n'apparaissent pas et l'Aniene est une calme rivière cachée sous les feuillages. À Tivoli, Naigeon fait ses gammes d'artiste, s'essayant aux variations de cadrage, de perspective et de technique.

Vue de Tivoli

Plume et encre brune, graphite
355 x 240 mm
Inscrit à la plume et encre brune en
bas à gauche: *vue de tivoly*
Aucun filigrane

— 23 —

Pen and brown ink, graphite
14 x 9 1/2 in.
Inscribed in pen and brown ink
lower left: *vue de tivoly*
No watermark

View of Tivoli

Here Naigeon presents a linear description of the site of Tivoli. We recognize the hill, the town amongst the trees, the bridge over the Aniene, and the Temple of Vesta close to a small church. Naigeon probably drew the present sheet during the summer, after the torrents of spring calmed to a lesser current hidden behind leafy boughs. As an artist Naigeon makes his rounds of the site scouting for different viewpoints and using different techniques.



Naigeon réalise de nombreuses esquisses sur le motif au graphite. Cette vue en contrebas du Capitole permet de distinguer de chaque côté de l'escalier les marbres antiques de Castor et Pollux, et au centre la statue équestre de Marc-Aurèle.

La place de la Seigneurie, quant à elle, est vue du côté du Palazzo Vecchio. Naigeon se concentre ainsi sur

l'angle de la Loggia où se trouve la sculpture de Benvenuto Cellini *Persée tenant la tête de Méduse*. Il dessine également les statues de l'*Hercule* et *Cacus* de Baccio Bandinelli et le *David* de Michel-Ange, adossée au palais médiéval. Ce dessin est intéressant car il atteste du séjour de Naigeon à Florence, très probablement en mai-juin 1785, alors qu'il est sur le chemin du retour vers la France.

Graphite
278 × 435 mm
Verso: *Un arc de triomphe*
Graphite
Filigrane 8

*Le Capitole,
Rome*

– 24 –

*The Capitol,
Rome*

Graphite
10 ⁷/₈ × 17 ¹/₈ in.
verso: *A Triumphal Arch*
Graphite
Watermark 8

While in Italy Naigeon made a number of on site drawings in graphite. This view of the Capitol, enables one to distinguish on each side of the stairs, the marble statues of Castor and Pollux, and the equestrian statue of Marcus Aurelius in the center.

The *View of the Piazza della Signoria* in Florence was drawn from the Palazzo Vecchio side of the piazza.

Graphite
300 × 450 mm
Filigrane 21

*La place
de la Seigneurie,
Florence*

– 25 –

*The Piazza
della Signoria,
Florence*

Graphite
12 ⁵/₈ × 17 ³/₄ in.
Watermark 21

Naigeon concentrates on the corner of the loggia where one finds the sculpture of Benvenuto Cellini's *Perseus with the Head of Medusa*. He includes the *Hercules and Cacus* by Baccio Bandinelli and Michelangelo's *David* as they stand just before the medieval palace. The drawing proves Naigeon's stay in Florence, which most likely took place in May or June 1785, as a stop on the artist's return to France.



Milon de Crotone vécut au ^{vi}^e siècle av. J.-C. En raison de sa force extraordinaire, cet athlète devint une légende dès son vivant. Rencontrant un jour un chêne abattu et entrouvert, il tente de finir de le fendre en y passant les mains. Mais, alors qu’il relâche un moment son effort, elles se retrouvent prises en étau. Il subit alors l’attaque de loups, et dans l’impossibilité de se dégager pour se défendre, se fait dévorer. En 1682, le sculpteur français Pierre Puget immortalise la mort de Milon dans un marbre aujourd’hui conservé au musée du Louvre.

Naigeon copie ici un plâtre de la tête de la statue de Pierre Puget en choisissant comme support un papier d’un bleu soutenu. Cette teinte était probablement celle

que privilégiait Devosge dans le cadre de son enseignement à Dijon. Grâce au remarquable état de conservation de la feuille, la couleur est encore d’une intensité saisissante. Exercice traditionnel au sein des académies, la copie d’après la bosse est l’occasion pour les élèves d’étudier le rendu des volumes. Les études sur papiers colorés permettent aux artistes de traduire des valeurs plus sombres, ici avec le fusain, et plus claires, ici avec la craie blanche, pour mieux suggérer le modelé. Grâce à l’étendue de la gamme des valeurs, on obtient des dessins d’un grand degré de plasticité, comme l’atteste l’étude que nous présentons ici.

Étude d’après la tête du Milon
de Crotone de Pierre Puget

Fusain, estompe, craie blanche sur
papier teinté bleu
590 x 440 mm
Aucun filigrane

– 26 –

Charcoal, stumping, white chalk
on blue paper
23 1/4 x 17 1/4 in.
No watermark

Study after the Head of Milo
of Croton by Pierre Puget

Milo of Croton was a famous 6th century BC wrestler from the Greek possession of Croton in southern Italy. His amazing strength made him famous during his own life-time. According to legend, he died when attempting to split a tree by means of his own brute force and his hands were caught in the cleft of the trunk. While trapped, he was surprised by a pack of wolves, which then devoured him. In 1682, the French Sculptor Pierre Puget immortalized the wrestler’s death in a marble statue of the subject today in the Musée du Louvre, Paris.

Naigeon’s drawing was done from a plaster cast made after the head of Puget’s statue. A traditional exercise for the students in the academies, the copy after

“les bosses” enabled students to learn to render volumes. Naigeon drew the present study on a sheet of bright blue paper of the kind that was favored by students at Desvoge’s school in Dijon. The striking color is due to the remarkably pristine conservation of the sheet. Studies on colored paper were popular because they enabled artists to expand the value range of their drawings by working in two directions, towards light and dark, simultaneously. The expanded value range in these studies permitted a greater degree of plasticity in the rendering of three-dimensional forms and resulted in highly illusionistic drawings like the present sheet.



Cette académie très aboutie de deux hommes nus est dessinée sur un papier préparé vert. Elle pourrait dater des dernières années étudiantes de Naigeon, ou plus vraisemblablement, de l'époque de son professorat. Au sein des académies, la tradition veut que les artistes exécutent leur premier dessin d'après le modèle vivant à la sanguine sur un papier beige. Plus tard, progressant, ils les dessinent à la pierre noire et à la craie blanche sur des papiers colorés. Ce dessin a pu être réalisé par Naigeon pour enseigner à ces élèves comment dessiner.

Les académies de deux modèles ne sont pas rares. Dans ces feuilles, la pose des figures évoquent souvent un récit, comme dans le présent dessin.

Académie de deux hommes nus

Pierre noire, estompe sur un papier
préparé vert
560 × 404 mm
Aucun filigrane

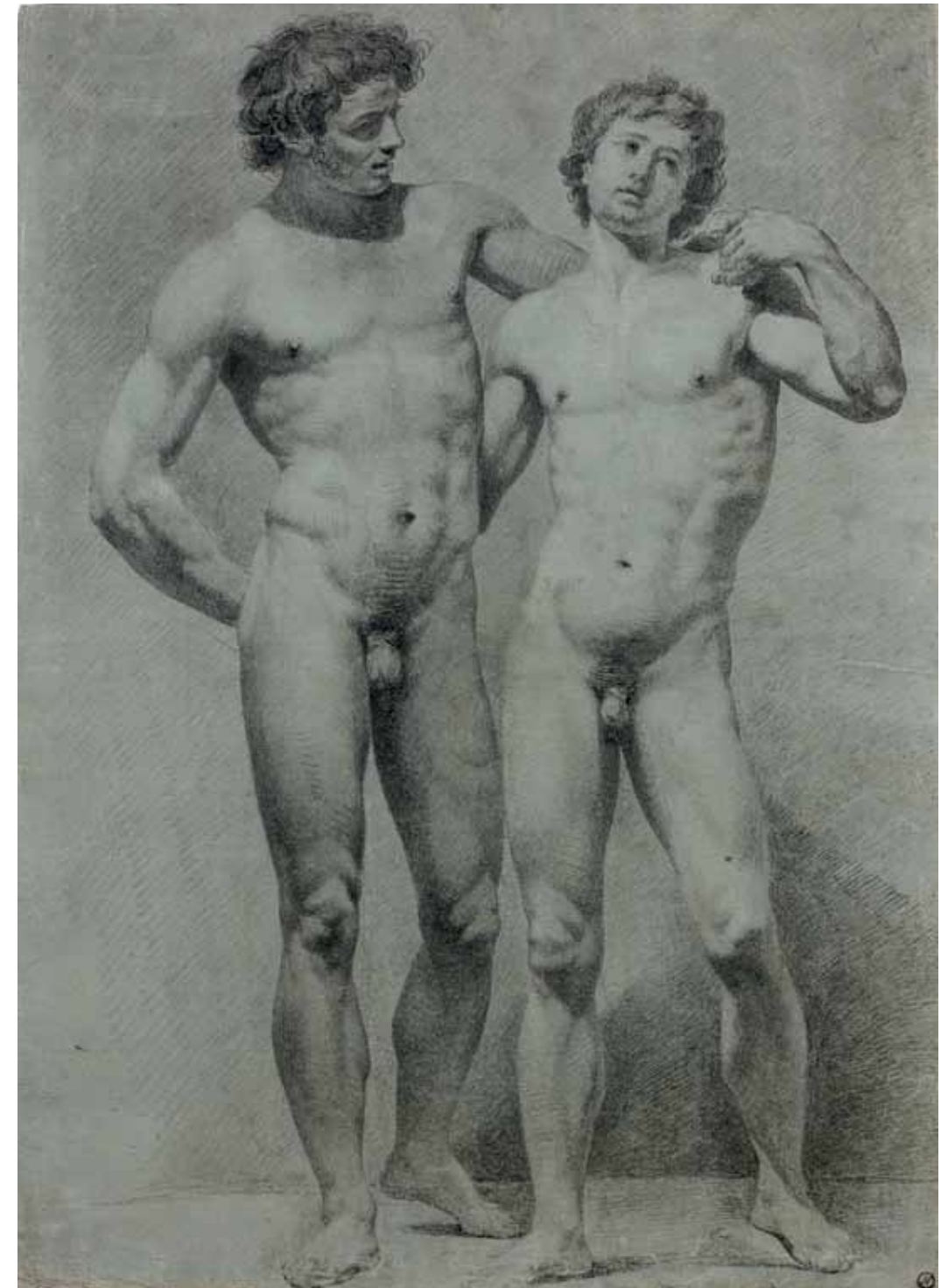
— 27 —

Black chalk, stumping on green
prepared paper
22 × 15 ³/₄ in.
No watermark

Académie of Two Male Nudes

This highly accomplished *Académie of Two Male Nudes* on green prepared paper might possibly date from the end of Naigeon's student years or, more likely, from his time as a professor. In the French academic tradition, artists usually made their first life drawings in red chalk on white paper. Later, as they progressed, they used black and white chalks on tinted papers. The present drawing could have been made by Naigeon as a teaching aid and as an example to his students on how to draw.

Academies of two models posed together were not uncommon. Like the present double académie, the action of the figures in these sheets often hints at a narrative.



Dans une lettre datée du 12 décembre 1781, Naigeon mentionne parmi les effets d’un certain Étienne Aubry «un très beau manequin (*sic*) recouvert de soie et qui nous conviendrait très bien...»³⁹ et dans une autre du 6 octobre 1783 «il [Nicolas-Anne Dubois] a le manequin de l’Académie à sa disposition, ainsi que tous les vêtements»⁴⁰. Les académies d’art avaient recours au mannequin car, immobile, il permettait de garder les plis de drapés inchangés

tout le temps souhaité, là où les pauses nécessaires aux modèles vivants en altéraient obligatoirement la disposition. Pour conférer au prophète sa silhouette vénérable, Naigeon oppose les plis lourds du manteau de laine au drapé de la tunique en lin fin. L’artiste fait preuve d’une grande maîtrise dans le traitement de la lumière. Les matières sont révélées, le plus infime reflet soyeux est rendu, au point que pour l’œil la tunique se colore.

Étude d’un prophète

Pierre noire et craie blanche,
estompe sur un papier préparé vert
585 × 440 mm
Aucun filigrane

– 28 –

Black and white chalk,
stumping on green prepared paper
23 × 17 1/4 in.
No watermark

Study of a Prophet

The present *Study of a Prophet* is a fine example of an academic drapery study. These drawings were usually made using mannequins. Mannequins permitted artists to make sustained studies of draperies in which the intricate folds of cloth would not be disturbed by the rest periods that human models need while posing. On 12 December 1781, regarding the possessions of the artist Etienne Aubry, Naigeon wrote “a very beautiful mannequin covered

in silk and which we find very appealing...”³⁹ and on 6 October 1783, he noted that “he (Nicolas-Anne Dubois) has the mannequin of the Academy at his disposition, as well as all the costumes.”⁴⁰ Here the silhouette of the prophet is large and majestic: the fine linen robe, with its satiny reflections, contrasts with the heavy folds of the woolen cloak. The expertly rendered highlights suggest the material and even give an impression of color.



Timoléon est un homme politique grec du IV^e siècle av. J.-C. D’autres artistes, tels qu’Antoine-Jean Gros⁴¹, l’ont représenté, mais en s’attachant le plus souvent à l’épisode où il fait mettre à mort son frère Timophane, qui avait intrigué pour devenir le tyran de Corinthe. Naigeon s’intéresse à une scène correspondant à une période plus tardive de sa vie. Timoléon est envoyé en Sicile pour protéger Syracuse de la menace carthaginoise et rétablir la domination politique grecque sur toute l’île. Après son succès, il se retire de la vie publique à Syracuse.

Ce dessin montre Timoléon qui reçoit les Syracusains venus le remercier d’avoir rétabli la démocratie dans leur ville. La pose de Timoléon, représenté assis le bras levé pointant vers le ciel, est directement inspirée par la pose de Socrate dans le tableau de Jacques-Louis David *La Mort de Socrate* que Naigeon a pu voir à Paris au Salon de 1787⁴². D’ailleurs, le motif du casque posé sur la table est également d’inspiration davidienne.

À travers ce sujet, Naigeon exalte les vertus morales de Timoléon qui, dès l’Antiquité, servit de modèle pour sa grandeur d’âme, sa sagesse et sa modération.

Timoléon et les habitants de Syracuse

Pierre noire
285 x 392 mm
Filigranes 9 et 23

– 29 –

Black chalk
11 5/8 x 15 3/8 in.
Watermarks 9 and 23

Timoleon and the Inhabitants of Syracuse

Timoleon was a Greek politician of the 4th century BC. He is best known for having put to death his brother Timophanes who had taken possession of the Acropolis of Corinth. This scene was the most often represented event from Timoleon’s life. Examples include works by artists like Jean Antoine Gros.⁴¹ After this episode, Timoleon was sent to Sicily in order to protect Syracuse from the Carthaginian menace and re-establish the Greek political domination over the island. After succeeding at this venture, Timoleon retired from public service in Syracuse.

Naigeon here depicts Timoleon receiving the inhabitants of Syracuse, grateful that he saved their city. The pose of Timoleon, seen seated with his arm raised, pointing to the sky, is directly inspired by the pose of Socrates in Jacques-Louis David’s painting, *The Death of Socrates*,⁴² which Naigeon could have seen in Paris at the Salon of 1787. The helmet placed on the table also seems to be *Davidienne* in inspiration.

Naigeon chose this scene that highlights the moral virtue of Timoleon known for his wisdom and temperance.



L'histoire d'Œdipe nous est racontée par Sophocle dans sa tragédie *Œdipe roi* représentée en 430 av. J.-C. Après avoir appris qu'il avait tué son père et épousé sa mère, Œdipe se crève les yeux et est expulsé de la ville de Thèbes par ses habitants. Âgé, les traits tirés et désormais privé de la vue, Œdipe se tient assis, accablé par son malheur. Sa fille Antigone, bras tendu vers l'avant, cherche à l'entraîner hors de la cité. Parmi les habitants horrifiés qui assistent à la scène, une figure masculine indique, de son bras levé, que telle est la volonté des dieux.

Œdipe chassé de Thèbes

Plume et encre brune, pierre noire
418 × 542 mm
Filigranes 4 et 10

— 30 —

Pen and brown ink, black chalk
16 1/2 × 21 3/8 in.
Watermarks 4 and 10

Oedipus Expelled from Thebes

In his play *Oedipus Rex*, written in 430 BC, Sophocles recounts how upon learning that he had killed his father and married his mother, Oedipus gouged out his eyes and left Thebes, expelled by the upset citizenry. In the present drawing Naigeon depicts the scene of Oedipus' expulsion. Old, broken, and blind, the former Theban king cries over his fate. He holds his daughter, Antigone, who guides him. The enraged inhabitants watch the scene. A man raises his arms towards the sky to show that this is the will of the gods.



Le sujet de ce dessin est difficile à déterminer. Il s'agit probablement de la mort de Turnus qu'évoque Virgile au chant XII de l'*Énéide*. Pour mettre fin à la guerre opposant les Latins aux Troyens qui veulent s'installer dans le Latium, Énée décide d'affronter Turnus en combat singulier. La scène qui figure à droite de la composition montrerait Turnus conduisant fièrement son char, pour aller défier son adversaire. Au premier plan, la scène principale représente l'issue du duel. Il est à noter que, comme dans

l'épopée virgilienne, une foule curieuse observe le combat depuis les remparts. Cependant, chez Virgile, c'est avec une épée et non un javelot qu'Énée achève impitoyablement Turnus. Ce dessin pourrait aussi illustrer un autre épisode de cette même guerre: la mort d'Auleste par Messape qui a bien lieu, elle, avec un javelot. Naigeon situe la scène à l'extérieur d'une ville fortifiée. Un temple circulaire dans la partie supérieure rappelle le temple de Vesta.

Un soldat transperce le cou d'un adversaire avec un javelot

Plume et encre brune, lavis brun,
lavis gris, gouache blanche,
graphite
394 × 530 mm
Filigrane 14

— 31 —

Pen and brown ink, brown wash,
gray wash, white gouache,
graphite
15 1/2 × 20 7/8 in.
Watermark 14

A Solider Spearing another through the Neck with a Javelin

The subject of the present drawing is difficult to identify. It possibly illustrates the death of Turnus, a scene from book XII of Virgil's Aeneid. To end the war between the Latins and the Trojans, the latter of whom wished to settle in the Latium, Aeneas decides to confront Turnus in solitary combat. The scene at the right of the composition could show Turnus, proudly driving his chariot, on the way to meet his opponent. In the foreground, the duel between

the two leaders takes place. Although, in Naigeon's drawing, the killer wields a spear, while in Virgil's epic, Aeneas kills Turnus with a sword. Another possibility is that this scene illustrates Messapus killing King Aulestes, as the javelin was Messapus' weapon of choice. The action takes place before fortified city. A round temple like that of Vesta figures prominently.



Oreste, après avoir tué sa mère, sur ordre d’Apollon, pour venger l’assassinat de son père, se trouve assailli par les Érinyes. Ces divinités du monde souterrain sont chargées de tourmenter les criminels leur vie durant pour venger les victimes. Leur détermination est implacable. Ici, Naigeon les représente vieilles et desséchées avec des serpents pour chevelure, et brandissant des torches et des chaînes. Oreste ne retrouvera la paix que grâce à l’intervention d’Athéna, qui transformera les Érinyes en Euménides, les «Bienveillantes».

Naigeon s’attache à rendre la souffrance morale d’Oreste, que la vue des Érinyes fait basculer dans la folie. L’expression exacerbée des sentiments confère à cette scène des accents romantiques. On pense aux œuvres d’artistes anglais tels que William Blake ou John Flaxman, qui représenta à plusieurs reprises ce sujet⁴³. En France, c’est le peintre symboliste Gustave Moreau qui en a donné la version la plus connue⁴⁴.

Oreste harcelé par les Érinyes

Plume et encre brune, lavis gris,
graphite
300 x 445 mm
Filigrane 1

Pen and brown ink, gray wash,
graphite
11 3/4 x 17 1/2 in.
Watermark 1

Orestes Harassed by the Erinyes



The Erinyes, female deities of vengeance, who punish violations of familial piety, torment Orestes for having killed his mother in revenge for his father’s murder. Naigeon depicts the Erinyes as old and withered with serpents for hair, carrying flames and torches. Their relentless pursuit of Orestes drives him mad. In Aeschylus’ play on the subject, Athena grants Orestes a trial where he is acquitted, due to the extenuating circumstances of his crime. After the trial Athena addresses the Erinyes as the “Venerable

Ones” and leads them to a new home where they are honored by the citizens of Athens and ensure the city’s prosperity. The exaggerated movement and violence of this scene connect it with works by the English romantic artists of the period like William Blake and John Flaxman.⁴³ Although not contemporaneous, French symbolist artist Gustave Moreau also painted a well-known version of the subject.⁴⁴

Fils de la muse de la poésie, Orphée est initié par Apollon à la lyre. Merveilleux musicien, il a le don de charmer les hommes, les bêtes et même les pierres. Mordue par un serpent le jour de leur mariage, sa femme Eurydice descend au royaume des morts. Accablé de douleur, Orphée s'y rend en espérant enchanter au son de sa lyre les dieux des Enfers, Pluton et Proserpine, afin qu'ils libèrent sa bien-aimée. Les dieux accèdent à sa demande mais lui interdisent de se retourner vers sa femme avant d'être sorti du monde souterrain. Inquiet du silence d'Eurydice, Orphée ne peut s'empêcher de jeter un regard en arrière, et la perd à tout jamais.

Naigeon dessine ici le moment où Orphée charme les dieux. Dans cette scène, il se plaît à rendre visible le

monde caché des Enfers. Pluton et Proserpine siègent au centre de la composition. C'est de là qu'ils jugent les âmes. Les bienheureux sont envoyés aux Champs Élysées, représentés à l'arrière-plan gauche; les grands coupables vont subir divers châtiments dans les abîmes du Tartare, à droite. Naigeon a aussi dessiné Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée des Enfers, ainsi que les Érinyes, divinités chtoniennes à la chevelure de serpents, chargées de harceler de leur vivant les meurtriers. Sur la droite, Eurydice, guidée par Mercure, est voilée pour qu'Orphée ne puisse pas la voir. L'artiste traduit ici toute la fantasmagorie des croyances antiques.

Orphée charmant Pluton et Proserpine aux Enfers

Plume et encre brune, lavis gris,
graphite
450 × 612 mm
Aucun filigrane

— 33 —

Pen and brown ink, gray wash,
graphite
17 3/4 × 24 in.
No watermark

Orpheus Charming Pluto and Persephone in the Underworld

Orpheus was the son of Oeagrus, a Thracian King, and Calliope, the muse of poetry. As a youth he had an affair with Apollo who, as the god of music, gave him a golden lyre and taught him to play it. His skillful renditions were said to have charmed men, beasts and even stones. His spouse, Eurydice, was killed on their wedding day by the bite of poisonous serpents. Grief stricken, Orpheus played such sad melodies that even the gods wept.

The present drawing depicts Orpheus, who with permission from the gods, has travelled to the underworld to play his lyre for Pluto and Proserpine, in an effort to convince the rulers of the dead to release his lost beloved. Moved by his mournful song, Pluto agrees

to Orpheus' demand, but requires that he not look upon Eurydice until they have returned to the world of the living. On the left, Naigeon depicts Mercury leading Eurydice, her face hidden by a veil, into the scene. Beyond them are the fallen heroes and virtuous spirits of the Elysian Fields. Below and to the right Naigeon shows the forsaken ghosts writhing in the pit of Tartarus. Also present are the Erinyes, female deities of vengeance with serpents for hair, determined to punish murderers while they still lived. Guarding the scene on the right is Cerberus, the three-headed dog of the underworld. Naigeon here translates the phantasmagoria of ancient beliefs into the realm of the visual.





Le satyre Marsyas est dans la mythologie un remarquable joueur de flûte. Fort de ce don, il en vient un jour à défier le dieu à la lyre, Apollon. À l'issue du concours qu'elles président, les Muses déclarent Apollon vainqueur et, pour le punir d'avoir voulu se mesurer à lui, le dieu ordonne que Marsyas soit ligoté à un arbre et écorché vif. L'horreur de ce châtement a inspiré les artistes dès l'Antiquité.

C'est en recourant à la technique sèche de la plume et de l'encre brune que Naigeon traduit la violence de la scène. Il oppose le raffinement d'un Apollon serein et impérial à la bestialité primaire du satyre aux pieds de bouc, réduit à son cri de douleur. Cette dualité peut être lue sur le plan symbolique comme la lutte à l'intérieur de l'homme entre les aspirations apolliniennes et les pulsions dionysiaques.

L'Écorchement de Marsyas

Plume et encre brune,
gouache blanche, graphite
396 × 530 mm
Filigrane 19

— 34 —

Pen and brown ink,
white gouache, graphite
15 1/2 × 20 7/8 in.
Watermark 19

The Flaying of Marsyas

Extremely gifted at playing his flute, the satyr Marsyas challenged Apollo, the god of music, to a contest in which the winner could treat the loser as he wished. The judges of the contest were the muses and hence they declared Apollo the winner. Apollo ordered that Marsyas be flayed against a tree, a punishment seen as just for his hubris in challenging a god. Since antiquity, artists have often depicted

this gruesome scene. Naigeon here uses a scratchy pen in brown ink, a technique that accentuates the pugnacity of the ordeal. He opposes the elegant refinement of Apollo with the primal bestiality of the satyr. The contest between Apollo and Marsyas was seen in the eighteenth and nineteenth centuries as symbolizing the struggle between the Apollonian and Dionysian influences in man.



Nous ne connaissons ni le lieu ni la date à laquelle Jean-Claude Naigeon a eu l'occasion de voir et de dessiner cet éléphant. L'artiste a dû se réjouir lorsque l'occasion s'est présentée car l'animal est souvent figuré dans les scènes militaires romaines. Il est possible que l'éléphant soit l'un des deux pachydermes ramené des Pays-Bas en mars 1798 par l'armée française. Ces éléphants, nommés Hans et Parkie, étaient logés au Jardin des Plantes à Paris. L'artiste Jean-Pierre Louis Laurent Houel les a dessinés et étudiés dans son livre publié en 1803, *Histoire naturelle des deux éléphants, mâle et femelle, du Muséum de Paris venus de la Hollande en la France l'An V*. Si Naigeon a dessiné l'un de ces deux éléphants sur le motif, alors il se trouvait à Paris en 1798.

Un éléphant

Plume et encre brune, graphite
289 × 205 mm
Filigrane 12

— 35 —

Pen and brown ink, graphite
11 ³/₈ × 8 in.
Watermark 12

An Elephant

It is not known when or where Jean-Claude Naigeon had the opportunity to see and draw this elephant. One may be certain, however, that he was glad of the opportunity when it arose as the beast was often depicted in Roman military scenes. It is possible that the elephant seen here is one of the two pachyderms that the French army took from The Netherlands in 1798. These elephants, named Hans and Parkie, were housed in the *Jardin des Plantes* in Paris. The artist Jean-Pierre Louis Laurent Houel drew and studied them there, writing his *Histoire naturelle des deux éléphants, mâle et femelle, du Muséum de Paris venus de Hollande en France l'An V*, which he published in 1803. If Naigeon drew one of those elephants on the site, it means that the artiste was in Paris as late as 1798.





Dans ses lettres, Naigeon mentionne plus d'une fois son intérêt pour les chevaux. En mai 1786, Devosge tente de lui obtenir, ainsi qu'à Prud'hon et Gagneraux, la commande d'un tableau illustrant les faits militaires du Grand Condé. À ce sujet, Naigeon écrit «Je désirerais aussi qu'il y ait des chevaux, si cela se peut»⁴⁵. De même, parmi les nombreux

dessins qu'il exécute à Rome, il copie les têtes de chevaux peintes par Jules Romain dans la fresque de *La Bataille du Pont Milvius* au Vatican.

Comme il est impossible de demander à un cheval de rester immobile pour pouvoir le dessiner, tout peintre qui souhaite inclure des chevaux dans une composition doit

Plume et encre brune, graphite
286 × 204 mm
Filigrane 12

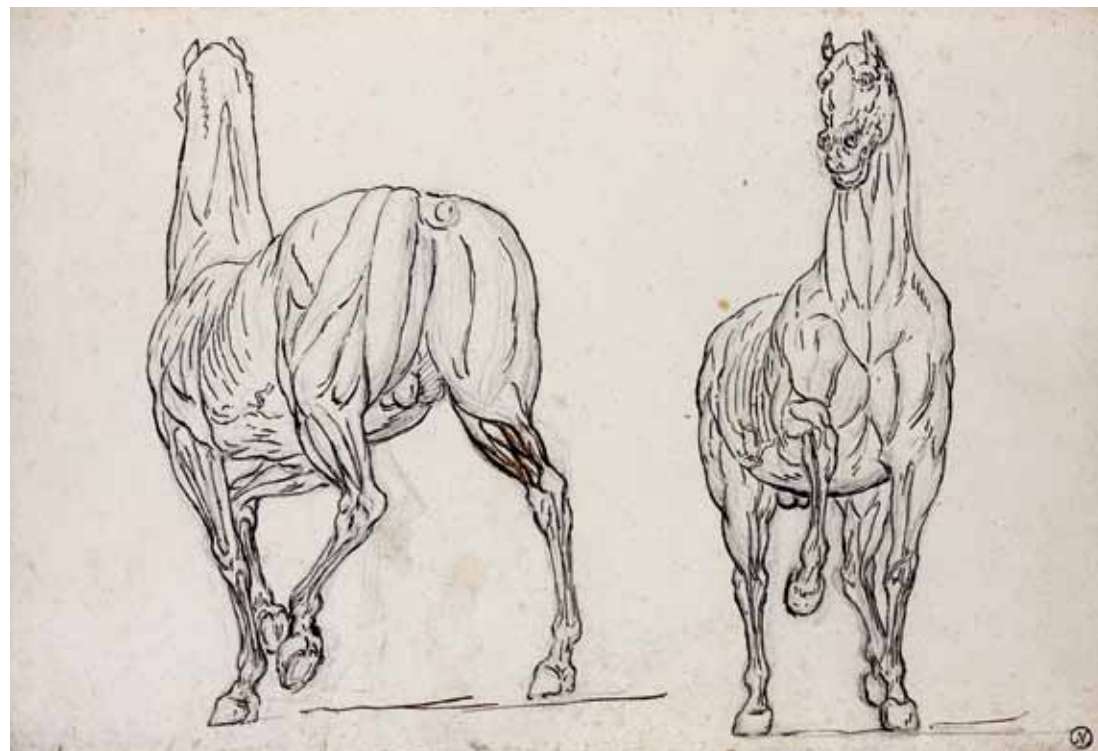
Tête de cheval écorchée

– 36 –

Plume et encre brune, graphite
245 × 360 mm
Aucun filigrane

Deux chevaux écorchés

– 37 –



Écorché of a Horse's Head

Pen and brown ink, graphite
11 1/4 × 8 in.
Watermark 12

In his letters, Naigeon recounted more than once his interest in equines. In May of 1786, regarding a commission he hoped to earn, he wrote to Desvoge "I should hope that there are also horses, if that is possible."⁴⁵ Among the many copies he made while he was in Rome are several

Two Horses Écorchés

Pen and brown ink, graphite
9 5/8 × 14 in.
No watermark

heads of horses drawn after the steeds in Giulio Romano's *Battle of the Milvian Bridge* in the Vatican.

Since horses cannot be paid to remain as still as human models, a painter who wishes to include them in his compositions must work largely from memory. The

savoir les représenter de mémoire. L'étude de leur anatomie est donc fondamentale pour les figurer avec justesse. Ces écorchés de chevaux par Naigeon sont basés sur des gravures exécutées d'après des dessins d'Edmé Bouchardon. Ces dessins sont aujourd'hui conservés au Musée du

Louvre⁴⁶. Des exemplaires des gravures devaient exister à l'Académie de Dijon. Le cheval écorché vu de dos dans la feuille (cat. 37) est repris par Naigeon dans son dessin *Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius* (cat. 40) pour le cheval situé le plus à droite dans la composition.

Plume et encre brune, graphite
245 × 360 mm
Filigrane 22

*Cheval écorché
tourné
vers la gauche*

– 38 –

*Horse Écorché
Turned to the Left*

Pen and brown ink, graphite
9 5/8 × 14 in.
Watermark 22

study of the anatomy of the horse therefore becomes fundamental to the equestrian artist. The present drawings of flayed horses, or *écorchés*, by Naigeon, are based on a series of engravings made after drawings by Edmé Bouchardon. These drawings are today in the Musée du

Plume et encre brune, graphite
245 × 360 mm
Filigrane 22

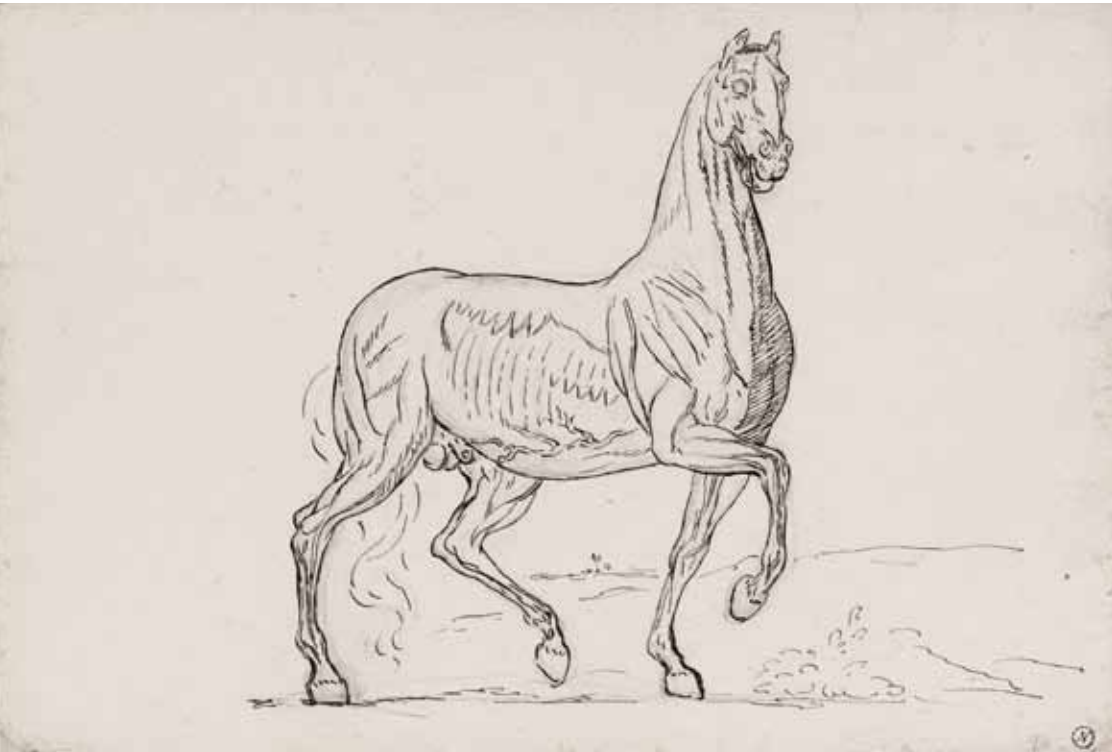
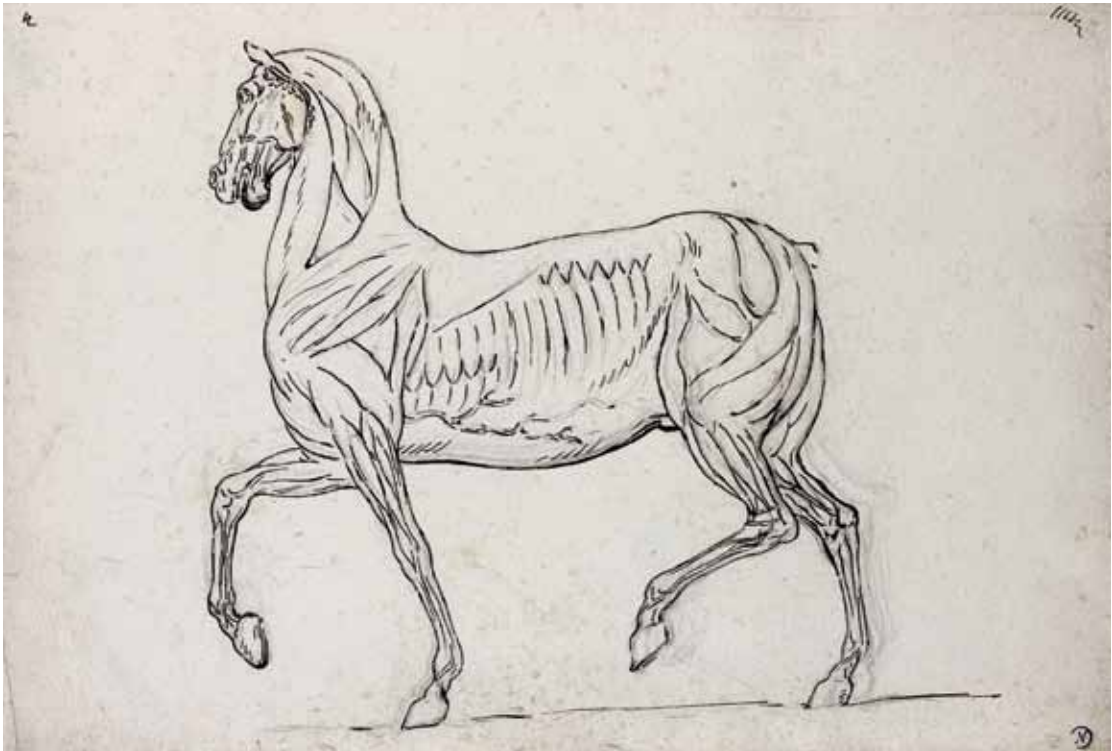
*Cheval écorché
tourné
vers la droite*

– 39 –

*Horse Écorché
Turned to the Right*

Pen and brown ink, graphite
9 5/8 × 14 in.
Watermark 22

Louvre, Paris.⁴⁶ Examples of the prints were probably in the Académie de Dijon. The horse seen from his back in the sheet (cat. 37) was used by Naigeon in his drawing *Alexander Pays Homage to the Remains of Darius* (cat. 40) for the horse on the far right of the composition.



Après sa victoire de Gaugamèles, Alexandre le Grand décide de poursuivre le roi de Perse Darius III, qui a pris la fuite en direction de la Bactriane. Mais Bessos, le satrape de cette région, assassine Darius et se proclame roi. Affolés par l'arrivée de l'armée macédonienne, les Bactriens arrêtent Bessos et le livrent à Alexandre. Ce dernier lui fera couper les oreilles et le nez, châtiment qu'en Perse l'on réservait aux traîtres.

Naigeon représente ici Alexandre à cheval et de profil, saluant respectueusement la dépouille de Darius. Au

premier plan, l'homme agenouillé qui porte une tiare royale est probablement Bessos, implorant sa clémence. Les gestes désespérés des figures et les crinières des chevaux soulevées par le vent contrastent avec la pose calme et majestueuse du jeune monarque. Nous avons ici une parfaite illustration du style dramatique de Naigeon. L'artiste condense en une seule composition différents épisodes de la guerre contre Darius: la fureur des combats, l'abandon par Darius en fuite de ses femmes et de ses biens, la mort de Darius, les honneurs royaux que lui rend Alexandre.

Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius

Plume et encre brune, lavis gris,
graphite sur trois feuilles de papier
collées ensemble
450 × 955 mm
Filigrane 21 et deux autres illisibles

— 40 —
(recto)

Pen and brown ink, gray wash,
graphite on three sheets of paper
joined together
17 3/4 × 37 1/2 in.
Watermark 21 and two others illegible

Alexander Pays Homage to the Remains of Darius

After defeating the Persian army in a series of battles, Alexander the Great decided to pursue Darius III, king of Persia, as he was attempting to flee to Bactria. But Bessus, the governor of Bactria, killed Darius and declared himself King. Frightened by Alexander's approaching army, the people of Bactria arrested Bessus and turned him over to the Macedonians. As punishment, Alexander ordered that Bessus' nose and ears be cut off, which was the traditional Persian penalty for treason.

The present drawing depicts Alexander on horseback and in profile, center right, paying homage to the remains of the fallen King Darius. It seems likely that the kneeling figure with the crown in the center of the drawing is Bessus, begging for mercy from the Macedonian leader. The extenuated gestures of the figures and the windswept manes of the horses create a clever contrast to the calm and regal pose of Alexander. Naigeon here combines multiple events into a single scene: the battles leading up to Darius' fall, the Persian king's abandonment of his wives







Par ailleurs, il s'attache surtout à mettre en scène la magnanimité d'Alexandre, qui s'incline face au courage de son ennemi et n'a aucune indulgence pour les traîtres.

Plusieurs grandes toiles de bataille ont pu inspirer Naigeon pour la réalisation de ce dessin. On peut citer la suite des quatre tableaux sur l'histoire d'Alexandre exécutés par Charles Le Brun pour Louis XIV, *La Bataille du Pont Milvius* peinte par Jules Romain au Vatican et dont Naigeon copie les chevaux lorsqu'il est à Rome, et *La Bataille d'Arbelles* de Pierre de Cortone, également copiée

par l'artiste pour son envoi de Rome. Mais ici ce n'est pas la violence du combat mais l'exaltation de la vertu qui intéresse Naigeon. La noblesse du sujet et son traitement apparentent donc davantage cette œuvre à des dessins de Jacques-Louis David tels qu'*Alexandre au chevet de la femme de Darius*⁴⁷ ou encore *Les Funérailles de Patrocle*⁴⁸.

Au verso de la feuille de gauche se trouve un dessin à la plume et encre brune représentant *Oreste et les Érinyes*, étude préparatoire au dessin plus abouti sur le même sujet (cat. 32).

Étude pour Oreste et les Érinyes

Verso de la feuille gauche
Plume et encre brune, graphite
250 × 445 mm

— 40 —
(verso)

Verso of the left most sheet
Pen and brown ink, graphite
9 7/8 × 17 1/2 in.

Study for Orestes and the Erinyes

and possessions during his flight, Alexander's discovery of Darius' body, the honors given to Darius by Alexander, and Bessus' surrender to Alexander.

Important precedents for such large and ambitious military scenes are the *Triumphs of Alexander* executed by Charles LeBrun for Louis XIV at Versailles. Naigeon was probably also thinking of Raphael and Giulio Romano's battle scenes in the Vatican, since he made copies of parts of them while he was in Rome, and *The Battle of Arbelles* by Pietro da Cortona that he also copied in Rome.

Naigeon's interest here, however, is not in depicting the violence of the battle but in showing the character of a great leader like Alexander. In creating these drawings Naigeon was possibly inspired by Jacques-Louis David's impressive drawings of *Alexandre au chevet de la femme de Darius*⁴⁷ and the *Funeral of Patroclus*.⁴⁸

On the verso of the leftmost sheet of the drawing in gray wash is a linear study for *Orestes and the Erinyes* (cat. 32).

Naigeon réalise ici une deuxième version du précédent dessin (cat. 40). Bien que cette feuille soit de moins grande dimension, plusieurs éléments permettent de penser qu'elle fut réalisée après le dessin au lavis gris. En effet, l'artiste simplifie la composition pour gagner en clarté et concentrer le regard du spectateur sur les personnages principaux. Ainsi a-t-il supprimé les cavaliers derrière le char, retiré les femmes suppliantes précédemment situées dans l'angle inférieur gauche, éliminé certaines

armes laissées à terre au premier plan ou gommé les horreurs de la guerre dans l'angle inférieur droit. De plus, dans ce dessin au lavis brun, le traitement de la lumière est plus élaboré. Naigeon multiplie les contrastes: une bande lumineuse au centre de la composition conduit le regard du spectateur vers l'horizon, l'ombre du bras d'Alexandre est projetée sur l'encolure de son cheval, ou encore la tête du cheval située le plus à gauche s'inscrit dans l'ombre de son compagnon d'attelage.

Alexandre rend les honneurs à la dépouille de Darius

Plume et encre brune,
lavis brun, pierre noire, graphite,
gouache blanche
505 × 780 mm
Filigrane 3 et un autre illisible

— 41 —

Pen and brown ink, brown wash,
black chalk, graphite,
white gouache
19 7/8 × 30 3/4 in.
Watermark 3 and one other illegible

Alexander Pays Homage to the Remains of Darius



While it is difficult to discern why Naigeon made two versions of this subject (cat. 40), the differences between the two drawings are nevertheless interesting to note. Based on these differences, especially the use of light and shade, it seems probable that Naigeon made the present drawing after the sheet in gray wash. One of the most obvious differences between the compositions is that in the present work Naigeon has shortened the composition, especially on the right, eliminating the crowds of soldiers stretching to the horizon. He has also simplified the foreground,

removing the quiver and other items. In the present drawing there is also a greater stylization of the clouds. A band of light stemming from the center of the composition here leads the viewer's eye back through the landscape to the mountains in the distance. Also noteworthy is the treatment of light on the front of the body of the left most horse. In the drawing in gray ink the entire front of the horse is illuminated, while in the drawing in brown ink Naigeon has accounted for the cast shadow falling across the horse's body made by its head.

Sans doute réalisée lors d’une assemblée du Tiers-État, comme le laisse entendre l’inscription, cette feuille ridiculise les membres du clergé et de l’aristocratie. Elle révèle bien l’humour de Naigeon qui s’est plu à caricaturer sur le vif ses contemporains. On trouve un écho de cet esprit frondeur dans des lettres où il compare les aristocrates à des «baloups enflés de leur grandeur et de leur richesse⁴⁹» ou encore ironise sur les aventures galantes des prêtres, des moines et des prélats : «enfin tant de célibataires qu’il faut qu’ils vivent comme les autres⁵⁰».

Au centre de la composition, le vieil aristocrate avec ses cheveux frisés et son nez crochu pourrait figurer Louis XVI, ou comme cela a été suggéré, le Prince de Bourbon-Condé. La caricature soulignerait le caractère inconscient du roi qui continue à s’intéresser à la musique en dépit des événements politiques, alors que la noblesse et le clergé, figurés par les personnages de droite, enrage et pleure la perte de leurs privilèges.

Caricature de la noblesse et du clergé

Plume et encre brune, graphite
535 × 420 mm
Annoté au graphite en bas à droite :
abbé sortant de l’assemblée Nationale idem
Aucun filigrane

– 42 –

Pen and brown ink, graphite
21 × 16 1/2 in.
Inscribed in graphite lower right :
abbé sortant de l’assemblée Nationale idem
No watermark

Caricature of the Nobility and the Clergy

Louis XVI summoned the Assembly of Estates General in 1789 to find solutions to France’s financial difficulties. Composed of the three estates of the realm, the nobility, the clergy, and the common people, the assembly sat for several weeks before breaking up due to a clash between the estates regarding their respective powers. Despite vastly unequal populations, each estate was given equal say. The common people then formed the *Assemblée Nationale*, to which the inscription above refers, bringing an end to the monarchy and signaling the beginning of the French Revolution.

On the right of the present sheet Naigeon drew a clergyman gesturing frightfully and a noble praying, both certainly afraid of losing the great powers they had enjoyed under the system of the monarchy. The man with the hooked nose in the center of the composition might possibly be Louis XVI, or as had been suggested, the Prince of Bourbon-Condé. Regardless of his identity he appears to be conducting a flute player, oblivious or indifferent to the changes happening around him.



Cette feuille, utilisée sur ses deux faces, provient très probablement d'un carnet d'esquisses de l'artiste. Une main est représentée au repos, une autre tournant les pages d'un livre et une dernière en train d'écrire. Le costume du personnage semble dater du début du XIX^e siècle.

Au verso, Naigeon a dessiné un étang avec un village. Ce paysage fut très probablement exécuté sur le motif dans la campagne bourguignonne. Le caractère naturaliste des deux dessins aide à les situer au début du XIX^e siècle.

Trois études de mains

Pierre noire, craie blanche
271 × 220 mm
verso: *Vue d'un village depuis
un étang*
pierre noire, estompe
Filigrane 15

— 43 —
(recto-verso)

Black and white chalk
10 3/4 × 8 5/8 in.
verso: *Landscape with a View
of a Church near a River*
black chalk, stumping
Watermark 15

Three Studies of Hands

This double-sided drawing probably comes from a sheet in one of Naigeon's sketchbooks. The three studies depict hands in three different states: resting, turning a page in a book, and writing. The costume of the figure seems to date to the early nineteenth century.

On the verso Naigeon drew a river, or pond, in the country with a village and church beyond. The landscape was likely drawn on site in the Burgundian countryside. The high naturalism of these drawings helps to date them to the beginning of the nineteenth century.



Le sujet de la première esquisse *Paysannes italiennes* est basé sur les costumes des figures. Certaines portent des objets sur leurs têtes, d'autres tiennent des bâtons qui peuvent être utilisées pour garder les animaux.

Le deuxième dessin représente un soldat et un petit groupe de villageois écoutant des musiciens. La coiffe des femmes faite d'un bonnet rond bordé d'une avancée de plissé de coton, est typique de la Bourgogne, et aide à situer le dessin géographiquement.

Plume et encre noire, graphite
240 × 358 mm
Filigrane 24

Paysannes italiennes

— 44 —

Italian Peasant Women

Pen and black ink, graphite
9 1/2 × 14 in.
Watermark 24

The identification of the first sketch, *Italian Peasant Women*, is made based on the costumes of the figures. Some are carrying things on their heads, some are carrying walking sticks that could be used for herding animals.

The second drawing depicts a soldier and a small group of villagers watching a band of musicians. The women's headdresses, made of a round bonnet surrounded by folds, are typical of Burgundy, and help to place the drawing geographically.

Plume et encre brune, graphite
270 × 420 mm
Filigrane 16

Scène de village en Bourgogne

— 45 —

Village Scene in Burgundy

Pen and brown ink, graphite
10 5/8 × 16 1/2 in.
Watermark 16



Ici, Naigeon représente avec naturalisme un chasseur, le genou plié, ajustant son coup vers la cible. Dessinée avec des fines hachures et des petits accents de pierre noire, la technique de l'artiste rappelle les dessins d'Antoine Watteau tel que *Groupe de trois soldats au repos* de l'École nationale supérieure des beaux-arts⁵¹. La pose très naturelle du chasseur donne le sentiment qu'il est croqué sur le vif, pris dans un moment instantané.

Un chasseur

Pierre noire
204 × 294 mm
Filigrane 18

— 46 —

Black chalk
8 × 11 1/2 in.
Watermark 18

A Hunter

Here, Naigeon depicts a hunter, kneeling, aiming his rifle downward towards his target with great naturalism. Drawn with a delicate line in chalk, nuanced by dark accents and shaded with fine diagonal hatching, the sheet recalls the technique of Antoine Watteau in his drawings such as the *Group of Three Soldiers at Rest* in the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.⁴⁸ The great naturalism of the pose gives the feeling that the hunter was sketched from life in nature.



*Libre, indépendant. Sans inquiétude...
L'étude seule est à la base de toutes nos actions.
Jouir sans cesse des belles productions des arts
et de la belle nature. Philosopher à son aise.
Quoi de plus pour un artiste?*

Jean-Claude Naigeon

*Free, independent. Without concern...
Study alone is the base of all our actions.
To enjoy without end the beautiful productions
of art and nature.
To philosophize with ease.
What more for an artist?*

BONLICIT

- 1 -



- 6 -



- 8 -



- 13 -



- 18 -

Deedloeyae

- 20 -

C&I HONIG

- 2 -

DE PONCEY

- 9 -



- 14 -

INNAV

- 21 -

Filigranes



- 3 -

XXVI



- 10 -

OURTALIN

- 15 -

Filigranes



- 22 -

XXVII

Watermarks

WOLFF
P. --- BONA

- 4 -



C&I HONIG

- 7 -



- 11 -



- 12 -



- 16 -



- 17 -



- 19 -

Watermarks



- 23 -



- 24 -

	À propos des dessins		citation extraite de L. Morano, <i>Une famille d'artistes, les Naigeon</i> , Paris, 1902, p. 32.			25Na3, 28Na4, 38Na5, 40Na6, 44Na7, 50Na8, 52Na9,53Na10, 57Na11, 61Na12, 68Na13, 78Na15, 88Na16, 92Na17,97Na18, 100Na19, 102Na20, 103Na21, 109Na22, 110Na23, 117Na24, 125Na25, 129Na26, 138Na27, 148Na28, 169Na29, 186Na30. C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 53.		8 –	Voir P. Sanchez, <i>Les Salons de Dijon, 1771-1950, catalogue des exposants et liste de leurs œuvres</i> , Dijon, 2002, p. 360.		15 –	Huile sur toile, 1,01 × 0,74 m, 1781, inv. D 1981-1-P; voir C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , planche 9. Naigeon a peut-être copié ce tableau via une interprétation de Pier Francesco Mola.			Beaux-Arts, et membres de l'Académie de Dijon», <i>Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon</i> , Dijon, 1834, p. 100.	
1 –	Voir cat. expo., <i>Une école provinciale de dessin, l'Académie de peinture et de sculpture de Dijon</i> , sous la direction de P. Quarré, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1961, p. 46, n° 122.		Jean-Claude Naigeon: un artiste au siècle des Lumières			5 –		9 –	Huile sur toile, 62 × 47 cm, inv. 1938 F 731.		10 –	C. Lamarre, S. Lavessière, <i>op. cit.</i> , p. 121.		25 –	1,27 × 1,03 m; on a longtemps cru que le tableau représentait Jérémie de Pourtalès et sa famille car le tableau a appartenu à ce dernier. Pour l'identification exacte du tableau voir Pierre Quarré, «Deux élèves de l'Académie de Peinture de Dijon, Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», <i>BHAF</i> , Paris, 1963, p. 130, ill. 3.	
2 –	N. A. Pingeon, «Notice sur MM. Bornier et Naigeon, professeurs à l'école des Beaux-Arts, et membres de l'Académie de Dijon», <i>Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon</i> , Dijon, 1834, p. 100.	4 –	Le musée des Beaux-Arts de Dijon conserve 28 des 29 lettres écrites par Naigeon. La lettre du 22 novembre 1784 n'est pas localisée actuellement mais elle est connue grâce à une copie réalisée à Rome par un moine dominicain. L'ensemble des lettres furent publiées par Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, <i>Les Prix de Rome des États de Bourgogne – Lettres à François Devosge 1776-1792</i> , Dijon, 2003. Elles sont conservées sous les numéros d'inventaire 19Na1, 21Na2,	5 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 53.	6 –	Voir cat. expo., <i>De l'an II au sacre de Napoléon: le premier musée de Nancy</i> , par Clara Gelly-Saldias, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Paris, 2001, p. 141-142, n° 93, ill., inv. 250.		11 –	Les deux pensionnaires ont mis plus d'un mois pour gagner Rome. Naigeon raconte leurs péripéties dans deux lettres datées du 30 novembre et du 5 décembre 1780. Voir C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p.105.		17 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 110.			
3 –	«Il a laissé, d'ailleurs, d'autres preuves de son mérite dans un portefeuille plein de dessins qui annoncent que l'art de la composition ne lui était pas étranger.»			7 –	Pierre Quarré distingue la carrière des deux artistes dans «Deux élèves de l'Académie de peinture de Dijon, Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», <i>Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français</i> , Paris, 1963, p. 121-132.			12 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 164.		13 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 111.		26 –	Voir Pierre Quarré, <i>op. cit.</i> , ill. 4.	
								14 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 123.			18 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 175.		27 –	Vente Million et associés, Hôtel Drouot, Paris, 3 décembre 1999, lot 20, ill.
												19 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 166.			
												20 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 123.		28 –	Huile sur toile, 50 × 66, signé, daté 1789; voir vente Audape-Solanet, Godeau-Veillet,
												21 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 173-177.			
												22 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 184.			
												23 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 197.			
												24 –	N. A. Pingeon, «Notice sur MM. Bornier et Naigeon, professeurs à l'école des			

Notes

XXVIII

Endnotes

	About the Drawings		from L. Morand, <i>Une famille d'artistes, les Naigeon</i> , Paris, 1902, p. 32.																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
--	--------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

	Hôtel Drouot, Paris, 16 décembre 1991, lot 61, ill.				
29 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> p. 55, et P. Quarré, «deux élèves de l'Académie de peinture de Dijon, Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», <i>BHAF</i> , Paris, 1963, p. 131.				
30 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> p. 197.				
31 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 107.				
	Notices des œuvres				
32 –	Plume et lavis, 260 × 204 mm, inv. 1994-5-1 ; Voir Hélène Meyer, «François Devosge», <i>Revue du Louvre</i> , 1994, n° 516, p. 99, ill.				
33 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 110.				
34 –	<i>Le temple de la Sibylle à Tivoli</i> , sanguine, musée du Louvre, inv. rec 15.				
35 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op.cit.</i> , p. 114.				
36 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op.cit.</i> , p. 121.				
37 –	Voir cat. expo., <i>La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I</i> , Rome, Villa Médicis, 1988, p. 263, 265.				
38 –	P. Quarré, «Deux élèves de l'Académie de Peinture de Dijon Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», <i>BHAF</i> , Paris, 1963, p. 128.				
39 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op.cit.</i> , p. 128.				
40 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 157.				
41 –	Antoine Jean Gros, <i>La Mort de Timophane</i> , plume et encre brune, lavis brun et gris, gouache blanche, département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, inv. 27024.				
42 –	Huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, inv. n° 31.45.				
43 –	John Flaxman réalisa une série de des-sins commandée par la duchesse de Spencer en 1793 illustrant <i>The Tragedies</i>				

	<i>of Aeschylus</i> (Royal Academy of Arts et British Museum).				
44 –	<i>Oreste et les Furies</i> , aquarelle, musée Gus-tave Moreau, Paris, n° inventaire cat. 395.				
45 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> , p. 211.				
46 –	Inv. 24369, 24379, 24378, 24381 et 24386.				
47 –	1775-1779, 303 × 422 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. 730.				
48 –	Vers 1778, 332 × 758 mm, Paris, Musée du Louvre, RF 4004.				
49 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> p. 197.				
50 –	C. Lamarre, S. Laveissière, <i>op. cit.</i> p. 128.				
51 –	Sanguine, 175 × 218 mm, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. 1608.				

Bibliographie

L'art des collections. Bicentenaire du Musée des Beaux-Arts de Dijon, cat. expo. sous la direction de E. Starcky et S. Jugie, Dijon, 2000.

La vie en France autour de 1789, images et représentations 1785-1795, cat. expo. sous la direction de C. Voulot, F. Denis et N. Maury, Château de Biron et Musée des Beaux-Arts de Nancy, Paris, 1989.

Lamarre, C., Laveissière, S., *Les Prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge, 1776-1792*, Dijon, 2003.

Meyer, H., «Acquisitions», *Revue du Louvre*, vol. 4, Paris, 1999, p. 91

Morand, L. , *Une famille d’artiste Les Naigeon, Notices Bibliographiques et Catalogues de leurs Œuvres*, Paris, 1902.

Pigeron, C., «Jean-Claude Naigeon : un peintre dijonnais dans la Rome du xviii^e siècle», *Bollettino del Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia*, vol. 35-36, Turin, 1997, p. 87-141.

Pingeon, N. A., «Notice sur MM. Bornier et Naigeon, professeurs à l'école des Beaux-Arts, et membres de l'Académie de Dijon», *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon, 1834, p. 97-102.

Quarré, P., «Remarques sur les dessins de François Devosge», *Annales de Bourgogne*, t. III, fasc. II, Dijon, 1941, p. 114-124.

Bibliography

Quarré, P., «Les artistes bourguignons à Rome au xviii^e siècle», *Actes du troisième congrès national de la Société française de Littérature comparée*, Dijon, 1959, p. 16-26.

Quarré, P., «Deux élèves de l'Académie de peinture de Dijon Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon», *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, Paris, 1963, p. 121-132.

Roland-Michel, M., *Le dessin français au xviii^e siècle*, Fribourg, 1987.

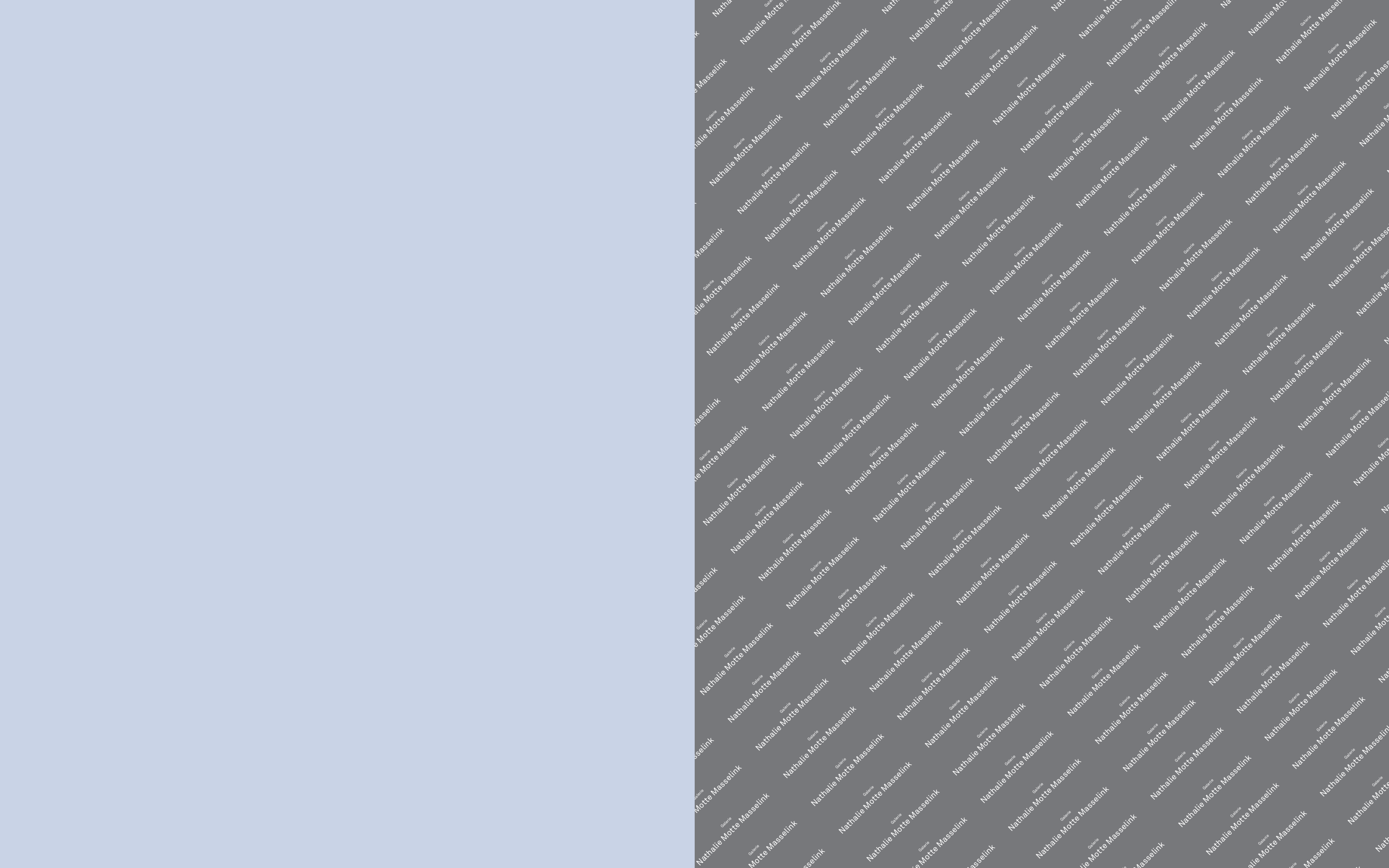
Sanchez, P., *Les Salons de Dijon 1771-1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, 2002, p. 360.

Sanchez, P., *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des xvii^e et xviii^e siècles à Paris et en Province 1673 - 1800*, tome III, Dijon, 2004, p. 1259-1260.

Starcky, L., Isnard, H., *Dijon musée Magnin, les peintures françaises: catalogue sommaire* illustré, Paris, 2000, p. 149.

Thieme, U. et Becker, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tome 25-26, ed. E. A. Seemann, Leipzig, 1999, p. 334.

Une école provinciale de dessin, l'Académie de peinture et de sculpture de Dijon, cat. expo. dirigé par P. Quarré, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1961.



Galerie

Nathalie Motte Masselink

12 rue Jacob, 75006 Paris
+33 1 43 54 99 92
info@mottemasselink.com
www.mottemasselink.com