

Autour de la Françoise de Rimini d'Eugène Deully (1897) : fortunes et infortunes de Dante dans les dernières années du XIX^e siècle français

Sophie Dutheillet de Lamothe

Palais des Beaux-arts de Lille

sdutheilletdelamothe@mairie-lille.fr

<https://orcid.org/0009-0009-2312-6988>



Résumé

En 1897, le peintre lillois Eugène Deully (1860-1933) expose au Salon des Champs-Élysées *Françoise de Rimini*, immense toile présentant la rencontre de Dante avec Paolo et Francesca enlacés dans la tourmente infernale. Après deux médailles aux Salons de 1889 et 1892, Deully signe une œuvre monumentale dans la lignée des grands interprètes de Dante de la deuxième moitié du XIX^e siècle : Gustave Doré, William Bouguereau, ou Henri Martin. L'œuvre de Deully ne semble guère remporter le succès escompté au Salon. Restée sans acquéreur, elle est reléguée dans des conditions obscures dans les réserves du musée de Lille, dont le peintre est le conservateur entre 1897 et 1912. Après des décennies d'oubli, elle y est redécouverte, sans cadre et roulée, à la fin du XX^e siècle. Elle s'offre comme un chant du cygne de l'immense fortune des amours de Paolo et Francesca dans la peinture française du XIX^e siècle.

Mots clés : Eugène Deully ; Paolo et Francesca ; musée ; Lille ; Salon.

Abstract

In 1897, the painter Eugène Deully (1860-1933), from Lille (North of France) exhibited *Françoise de Rimini* at the Salon des Champs-Élysées, a huge canvas depicting Dante's encounter with Paolo and Francesca embraced in the infernal torment. After winning two medals at the 1889 and 1892 Salons, Deully produced a monumental work in the tradition of the great interpreters of Dante in the second half of the nineteenth century : Gustave Doré, William Bouguereau and Henri Martin.

Deully's work did not seem to achieve the success he had hoped for at the Salon. Left without a buyer, it was relegated in obscure conditions to the storerooms of the Musée de Lille, which Deully curated between 1897 and 1912. After decades of oblivion, it was rediscovered there, unframed and rolled up, at the end of the twentieth century.

It stands as a swan song to the immense fortune of Paolo and Francesca's love story in nineteenth-century French painting.

Keywords : Eugène Deully ; Paolo and Francesca ; museum ; Lille ; Salon.



Fig. 1 - Eugène Deully, *Françoise de Rimini*, huile sur toile, 1897
 Source : Photo Jean-Marie Dautel / Palais des Beaux-arts de Lille.

Le Palais des Beaux-arts de Lille conserve, roulée dans ses réserves, une monumentale toile consacrée à la rencontre de Dante avec Paolo et Francesca relatée dans le chant V de l'*Enfer*, à peu près totalement oubliée jusqu'à ce jour (Fig. 1). On la doit à un peintre lillois, Eugène Deully (1860-1933), qui fut conservateur du musée entre 1897 et 1912. Il s'agit d'une toile de 3 mètres de hauteur sur 1,50 de largeur, intitulée *Françoise de Rimini*, que l'artiste a présentée au Salon des Artistes français de 1897. L'histoire de cette toile, mise à part son exposition au Salon de 1897, est inconnue. Elle a vraisemblablement été redécouverte roulée en réserve à la fin du XX^e siècle, lorsque le musée a fait l'objet d'un complet réaménagement qui a été l'occasion d'un vaste chantier de collections sous l'égide de son directeur Arnauld Brejon de Lavergnée et de sa directrice des collections, Annie Scottez-De Wambrechies. De grands formats roulés ont alors été examinés, photographiés, et catalogués parfois avec des numéros de classement provisoire. C'est le cas de la *Françoise de Rimini* de Deully, qui ne figure

encore aujourd'hui sur aucun inventaire du musée, mais qui apparaît dans le *Catalogue sommaire illustré des peintures* du Palais des Beaux-arts publié en 2001.¹

L'œuvre de Deully n'a ainsi jamais fait l'objet d'une procédure régularisant son entrée dans les collections de la Ville de Lille. Elle fait partie de ces œuvres entrées dans les collections publiques sans historique connu, et qui n'ont de ce fait pas réellement de statut.

Qui est Eugène Deully ? Comment cette œuvre est-elle arrivée dans les réserves du Palais des Beaux-arts sans jamais avoir fait l'objet d'une procédure d'acquisition (ni à titre onéreux, ni à titre gratuit) ? Dans quelles circonstances a-t-elle été réalisée et que nous raconte-t-elle de la fortune de Dante en France, et plus singulièrement du chant V de l'*Enfer*, dans les dernières années du XIX^e siècle ?

Eugène Deully, les débuts prometteurs d'un artiste lillois

Eugène-Auguste-François Deully, fils d'Auguste-Désiré-Louis Deully (1829-1885), lui-même peintre, naît en 1860 à Lille. Il se forme auprès de son père, puis à Paris auprès de Jean-Léon Gérôme, d'Auguste et de Léon Glaize (père et fils). À ses débuts, il privilégie des sujets héroïques, dans une veine qui n'est pas sans rappeler le mouvement symboliste belge. Les thèmes religieux, ésotériques, mythologiques ou littéraires permettent au peintre de s'exprimer dans de grandes compositions expressives, d'une facture lisse et précise dans la continuité de l'art de ses maîtres, en particulier Gérôme. Sa première exposition d'une œuvre au Salon remonte à 1880, avec un *Pyrame et Thisbé*. Il expose ensuite tous les ans aux Champs-Élysées, et obtient une première récompense en 1888 avec une mention honorable pour une œuvre intitulée *Le réveil et la réalité*. En 1889, il gagne une médaille de troisième classe avec une œuvre d'une tonalité proche de la *Françoise de Rimini*, *Les Tourments de saint Jérôme* : une toile monumentale, à l'atmosphère sombre, dont le sujet se prête à une description anatomique dans une facture académique. On y voit le saint agenouillé de dos dans un paysage nocturne éclairé par la pleine lune, prêt à se frapper d'une pierre, et devant lui deux femmes nues pouvant évoquer des figures tentatrices, montrant une contamination du thème avec le motif de la tentation de saint Antoine. L'œuvre est achetée par le musée de Tourcoing 1500 francs, avec une aide de 750 francs de l'État.² C'est probablement la première œuvre de Deully à entrer dans une collection publique.

1. Cfr. Brejon de Lavergnée, A., Scottez-De Wambrechies, A., Dussart, O. 2001. Qu'il nous soit ici permis d'exprimer notre profonde gratitude à Annie Scottez-De Wambrechies pour son aide enthousiaste et particulièrement précieuse dans cette enquête, ses conseils avisés et sa relecture de cet article. Nous remercions également Delphine Rousseau, Alice Fleury et Bruno Girveau pour leur indispensable soutien à ce projet de recherche.
2. L'œuvre est conservée dans les réserves du musée. Nous remercions la directrice du MUBA Mélanie Lerat pour sa disponibilité et son aide dans cette recherche. La toile ne bénéficie pas d'une bonne couverture photographique à ce jour.

L'année 1892 est déterminante pour le peintre : il obtient avec une toile intitulée *Orphée* (Fig. 2), connue par une reproduction dans le catalogue illustré du Salon des artistes français, une médaille de première classe, ainsi qu'une bourse de voyage qui l'amène à parcourir la Belgique, la Hollande et le Nord de l'Italie.



Fig. 2 – Eugène Deully, *Orphée*, reproduction de l'œuvre dans le *Catalogue illustré du Salon des artistes français*, Année 1892, Paris, L. Baschet – Source : gallica.bnf.fr / BnF.

À partir de ce moment-là, le règlement de la Société des Artistes Français veut que Deully soit « hors concours » et admis de droit au Salon, où il exposera tous les ans. Il ne peut plus concourir pour une médaille, mais peut toujours prétendre voir ses œuvres acquises pour les collections publiques françaises. En 1894, *Orphée* vaut au peintre un diplôme d'honneur à l'Exposition de Lyon, et le 10 avril 1896, l'œuvre est achetée par le musée de Douai pour la somme de 3000 francs, avec une participation de l'État de 1500 francs. La toile, probablement détruite au cours d'un bombardement de la Grande Guerre, est portée disparue depuis un siècle.³ On peut se demander si l'œuvre n'a pas, avant d'atterrir au musée de Douai, fait l'objet d'une proposition d'achat au musée de Lille, ayant reçu une réponse peu favorable et peu flatteuse pour notre jeune peintre. Dans le procès-verbal de la commission

3. Elle a été rayée de l'inventaire des œuvres du musée postérieur à la Guerre. Nous remercions le directeur du Musée de la Chartreuse, Pierre Bonnaure, pour sa disponibilité et son aide dans cette recherche.

scientifique du musée de peintures de Lille du 11 février 1895,⁴ on peut en effet lire :

Un membre parle d'acquérir à un prix très réduit, et dont l'État ferait probablement la moitié, un tableau de Deully. Quoiqu'il y ait des précédents de ce genre, on trouve la notoriété de Deully trop peu saillante pour mériter cet honneur.

L'anecdote peut prêter à sourire, lorsque l'on sait que deux ans plus tard, Deully est nommé conservateur général des musées du Palais des Beaux-arts de Lille.

Parallèlement aux grands sujets héroïques, Deully s'adonne dans les années 1890 à des scènes de genre plus plaisantes, qui deviendront bien vite sa marque de fabrique. En 1896, *Après le Bal*, connu par une reproduction du catalogue illustré du Salon, montre l'émergence de cette veine de peinture de genre légère. Dans les dernières années du XIX^e siècle, le travail de Deully est ainsi partagé entre deux voies : la grande peinture héroïco-symboliste d'une part, la scène galante à l'eau de rose ou le portrait mondain de l'autre. Mais en 1897, c'est avec une grande œuvre dramatique inspirée de Dante que le peintre tente une nouvelle fois de se faire remarquer au Salon des artistes français. Nul doute qu'avec cette toile de trois mètres de hauteur, Deully veut marquer les esprits. Il choisit un grand format pour un grand sujet : Paolo et Francesca.

Paolo et Francesca aux enfers : grandeur et déclin

Depuis le succès d'Ary Scheffer au Salon de 1835, le motif des amants du chant V enlacés dans la tourmente infernale auquel se mesure Eugène Deully avec sa *Françoise de Rimini* connaît un succès durable dans les arts français.⁵ Dans la seconde moitié du siècle, il fait l'objet notamment de réinterprétations par Gustave Doré (Fig. 3), qui lui consacre deux illustrations gravées pour les éditions de la *Divine Comédie* de Dante auxquelles il travaille dans les années 1860 (1861 ; 1868), mais aussi une grande toile d'environ trois mètres de hauteur, présentée au Salon de 1863, d'un esprit proche de l'interprétation qu'en formulera Deully une trentaine d'années plus tard.⁶

4. Les registres des procès-verbaux de la commission de peinture du musée sont conservés à la documentation du Palais des Beaux-arts de Lille.
5. La fortune de ce motif infernal se déploie parallèlement à une interprétation plus troubadour de l'histoire « terrestre » de Paolo et Francesca, privilégiant la scène du baiser qui précède immédiatement le meurtre. C'est le moment choisi par Ingres (1814, Chantilly, Musée Condé ; 1819, Angers, Musée des Beaux-arts) ou Coupin de la Couperie (1822, Lille, Palais des Beaux-arts), et que l'on retrouve décliné dans d'innombrables versions chez les romantiques et encore tout au long du XIX^e siècle. Sur la fortune de ce thème et son interprétation chez Ingres, on peut citer parmi une abondante bibliographie la somme de Ferruccio Farina, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, 2019.
6. Cette œuvre est passée en vente chez Sotheby's à Londres en 2009. Sa localisation ne nous est pas connue à ce jour. D'après la notice de la maison de vente, elle a été exposée à la Doré Gallery de Londres entre 1870 et 1892 et a fait l'objet d'une présentation en 1885 à Paris au Cercle de la Librairie.



Fig. 3 - Gustave Doré, *Paolo et Francesca*, gravure sur bois d'Adolphe Pannemaker, tirée de l'édition de l'*Enfer* de Dante parue chez Hachette en 1861

Source : Wikimedia Commons / Domaine public

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Dore_Gustave_Francesca_and_Paolo_da_Rimini_Canto_5_73-75.jpg.

En 1882, le thème est aussi exploité sur scène, avec l'opéra *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas, qui connaît un retentissement certain à Paris. Le prologue et le finale se déroulent en enfer et mettent en exergue le thème du supplice éternel des amants.⁷ Une illustration du décor relayée par la presse montre que le paysage infernal avec les amants enlacés constitue l'un des éléments marquants de la représentation (Fig. 4).

Si l'opéra est un succès public et fait couler beaucoup d'encre, la presse est toutefois divisée. *Le Ménestrel* publie un article dithyrambique le 16 avril 1882, tandis que *Le Gaulois* des 16 et 17 avril livre un compte rendu assassin, qui laisse entrevoir une forme d'épuisement de la critique face aux histoires et motifs empruntés à Dante, sans cesse revisités, parfois sans grand renouveau d'inspiration, par les artistes depuis près d'un siècle. Le livret de *Françoise de Rimini* est d'abord mis en cause par le journaliste du *Gaulois*, Louis de Fourcaud.

Parlons d'abord du poème. Il est des pires que je connaisse, des plus diffus, des plus incohérents. Le prologue commence aux portes de l'Enfer. Dante

7. L'opéra s'ouvre sur la rencontre de Dante et Virgile avec les deux âmes. Leur histoire terrestre est ensuite déroulée aux actes suivants, avant que le finale ne replonge le spectateur en Enfer. Un trait d'originalité – d'un goût douteux – à noter en passant : les librettistes offrent à Paolo et Francesca un *happy end* ! Dante adresse une prière à Béatrice pour sauver les amants des enfers. Ceux-ci sont alors propulsés dans une cour céleste résonnant de louanges à la gloire de Dieu.



Fig. 4 - *Le Théâtre illustré - Françoise de Rimini*, 14 avril 1882
Prologue : l'*Enfer*. Décor de Jean-Baptiste Lavastre. Dessin de M. F. de Haenen
Source : gallica.bnf.fr / BnF.

s'est égaré, au soir tombant, dans un dédale de rochers sinistres. [...] Des voix douloureuses résonnent au lointain ; des tourbillons d'âmes enlacées sillonnent l'air empourpré de reflets de flammes. Le poète interpelle ces voluptueux : Francesca et Paolo lui répondent en paroles entrecoupées sans oser lui révéler leur secret. [...] Je ne suppose pas qu'il soit besoin de longues explications pour convaincre le lecteur de l'inanité de ce drame. Il est si mal conçu en toutes ses parties qu'on ne peut pas l'analyser sans rire.⁸

Thomas Grimm dans le *Petit journal* des 16 et 17 avril fait quant à lui un éloge circonstancié de l'œuvre, tout en reconnaissant des faiblesses au livret, s'aventurant même à s'interroger sur le potentiel du sujet pour nourrir l'intrigue d'un opéra entier.

M. Ambroise Thomas a tiré parti du poème qu'on lui a offert. Est-ce sa faute, à lui, si le poème renferme des faiblesses ? Est-ce même la faute des poètes et ne serait-ce pas plutôt celle du sujet ? Les amours de Françoise de Rimini et de Paolo Malatesta forment un des épisodes sublimes de la *Divine Comédie* ; ils ont leur place marquée dans les fastes de la passion ; ils sont comme un symbole de ces attractions fatales, de ces entraînements assez invincibles pour jeter dans les bras l'un de l'autre des êtres que les lois humaines et les conventions sociales semblaient devoir séparer. En faut-il conclure qu'on y rencontre les péripéties, le mouvement, l'envergure tragique d'un spectacle destiné à captiver l'assistance quatre heures durant ? M.

8. *Le Gaulois*, 16 avril 1882, p. 2.

Jules Barbier et le regretté Michel Carré l'ont cru. Le public aura quelque peine à partager leur opinion.⁹

À travers ces quelques bribes de la critique qui accueille la *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas, on se rend compte que la fortune de Dante, si éperdue dans les feux du romantisme, commence à connaître un certain essoufflement à la fin du siècle. Singulièrement, le chant V de l'*Enfer* apparaît dans ces dernières décennies à la fois comme une source d'inspiration toujours vive dans les arts, y compris à la scène, et comme un objet de lassitude, voire de raillerie.

Au début des années 1880, *Françoise de Rimini* fait toutefois encore recette¹⁰. Un an après l'opéra d'Ambroise Thomas, en 1883, le peintre Henri Martin obtient une première médaille au Salon pour une composition monumentale dédiée à Paolo et Francesca, plus imposante encore que celle présentée par Gustave Doré vingt ans plus tôt (Fig. 5).



Fig. 5 - Henri Martin, *Paolo Malatesta et Francesca da Rimini aux enfers*, huile sur toile, 1883, Carcassonne, Musée des Beaux-arts

Source : Wikimedia Commons / domaine public

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Henri_Martin-Paolo_Malatesta.jpg.

9. *Le Petit Journal*, 17 avril 1882, p. 1.

10. C'est aussi dans les années 1880 que le jeune Rodin commence à travailler à son titanesque projet de *La Porte de l'Enfer*, qu'il espérait pouvoir présenter à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889.

L'œuvre, mesurant 4 mètres de haut pour 2,90 mètres de large, est achetée par l'État pour 2000 francs en 1883, puis déposée au musée des Beaux-arts de Carcassonne en 1888. Si les années 1880 voient ainsi encore naître des œuvres à succès autour du motif de Paolo et Francesca, les années 1890 marquent les derniers feux de l'engouement des arts français pour le sujet dantesque. Ce chant du cygne est illustré par l'éphémère expérience du Salon de la Rose-Croix, fondé en 1891 par Joséphin Péladan à la faveur de l'éclosion contemporaine de toutes sortes de salons alternatifs au Salon des artistes français. Joséphin Péladan, écrivain, occultiste, catholique épris d'hermétisme et d'éso-térisme, personnage exalté et excentrique, place au cœur de son projet de ré-novation des arts le sujet : il doit être grandiose, soit religieux, soit légendaire, soit héroïque ou mythique, à mille lieux du réalisme et du matérialisme qu'il rejette en bloc : « le dogme catholique, les thèmes poétiques ou légendaires, les allégories, le nu sublime et la tête d'expression noble à la Léonard ou à la Michel-Ange » sont seuls admis dans son Salon.¹¹ Le premier Salon de la Rose-Croix se tient en 1892 dans la galerie Durand-Ruel à Paris, et rencontre un immense succès. Il présente 200 œuvres, dans un environnement saturé par l'odeur de fleurs, où des orgues cachées jouent le prélude de *Parsifal*. Naturellement, Dante fait partie du panthéon de l'Ordre du Temple de la Rose-Croix. Dans un opuscule intitulé *La doctrine de Dante*, Péladan rend hommage au poète : « Parmi les œuvres admirables que l'humanité a élevées au-dessus des autres comme synthétiques d'une période, aucune n'égale en beauté littéraire celle de Dante Alighieri. Homère de l'ère chrétienne, c'est le plus grand de tous les poètes ». ¹² L'expérience du Salon de la Rose-Croix, qui montre la permanence de la figure dantesque dans l'imaginaire des artistes et esthètes à la fin du XIX^e siècle, est toutefois de courte durée. La dernière édition a lieu en 1897 après un rapide déclin. C'est précisément l'année où Deully présente au Salon sa monumentale *Françoise de Rimini*.

Deully au Salon de 1897 : un coup d'éclat manqué ?

Quatorze ans après l'opéra d'Ambroise Thomas et le succès de Salon d'Henri Martin, Deully propose donc une nouvelle *Françoise de Rimini*, pleine de l'orgueil d'un peintre de 37 ans, admis de droit au Salon et avide de succès. Le sujet est traité dans une veine flamboyante et symboliste, héritière tout autant du romantisme de Delacroix ou de Scheffer que de l'académisme et du symbolisme de la fin de siècle. On y reconnaît l'influence de son maître Gérôme, dans la facture lisse et le traitement du nu féminin de dos, et la démonstration d'une maestria formelle qui fourmille de réminiscences et références

11. La liste complète des sujets « honnis » ou « accueillis » figure dans la Règle du salon annuel de la Rose-Croix, in Péladan, J. 1893, p. XLIII.

12. Péladan, J. 1908, p. 6.

les plus diverses, de Michel-Ange (on peut penser à la création d'Adam de la Chapelle Sixtine ou à l'Esclave mourant pour la figure de Paolo), à Henri Martin ou Bouguereau, dont les différentes versions de *Psyché et l'Amour* ont pu inspirer à Deully l'image centrale du couple enlacé, s'élevant gracieusement dans les airs plus que tourbillonnant dans la tourmente (Fig. 6).



Fig. 6 - William Bouguereau, *Amour et Psyché*, huile sur toile, 1889, Hobart, Tasmanian Museum and Art Gallery - Source : Wikimedia Commons / Domaine public https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Psyche_et_LAmour.jpg.

Œuvre savante, hybride, riche de références multiples, la *Françoise de Rimini* de Deully peut ainsi apparaître comme une synthèse brillante, mais quelque peu éculée, autour d'un thème maintes fois traité en peinture et dans les arts depuis plus d'un siècle. Alors que Paris voit s'éteindre l'éphémère aventure de la Rose-Croix, au Salon triomphent le réalisme, le portrait et la scène de genre. L'allégorie symboliste a encore sa place, comme les grands sujets d'histoire, mais ils passent de mode. L'œuvre de Deully, malgré son format

imposant, ne semble pas rencontrer le succès escompté, même si quelques critiques en relèvent la qualité.

Le peintre Deully a su rendre dans *Françoise de Rimini* une scène de l'*Enfer* du Dante : l'héroïne et son amant, inséparablement enlacés, volent aux sons de la voix, qui les appelle ; la composition est très belle et l'on trouve des oppositions de tons, qui donnent une grande vigueur à tout l'ensemble ; le nu est traité avec une science consommée.¹³

La presse régionale relaie aussi le relatif succès d'estime que semble avoir rencontré l'envoi de Deully au Salon, affirmant que l'œuvre a été « remarquée des amateurs »¹⁴ ou a fait « forte impression ».¹⁵ Toutefois, les mentions restent rares dans la presse et la *Françoise de Rimini* de Deully ne trouve pas d'acquéreur à l'issue de l'exposition. Après un premier insuccès à faire entrer l'une de ses œuvres dans les collections du musée de Lille en 1895 du fait de son manque de notoriété, Deully essuie en 1897 un nouvel échec. Le procès-verbal de la commission de peinture du musée du 4 juin fait état d'une « offre directe du peintre avec participation de l'État », à laquelle « la commission décide qu'elle ne peut donner suite, son crédit annuel étant absorbé par les remboursements antérieurs ».¹⁶ On ignore quelle œuvre a été proposée à l'achat. Peut-il s'agir de la *Françoise de Rimini* alors exposée au Salon (qui prend fin une dizaine de jours plus tard) ? Le fait est que le refus est sans appel. Deully entre pourtant dans l'institution lilloise par une autre porte, en étant nommé conservateur du musée en août de la même année 1897. Il va donc siéger, comme conservateur, à cette même commission qui lui a refusé par deux fois, en 1895 et quelques semaines avant sa nomination, l'entrée dans les collections du musée comme artiste peintre. Il reste conservateur de la collection lilloise jusqu'en 1912, sans abandonner son activité de peintre et son atelier parisien.

En 1902, Deully tente à nouveau de présenter sa *Françoise de Rimini* à l'Exposition des Bourses de Voyage – une distinction qu'il avait remportée en 1892.¹⁷ Malgré son caractère imposant et ses qualités d'exécution, l'œuvre n'est toujours pas achetée. Dans le *Catalogue des Prix du Salon et Boursiers de Voyage* publié par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts en 1907, la notice consacrée à Eugène Deully recense sept œuvres emblématiques

13. La critique est d'Eugène Hoffmann dans le *Journal des artistes*, n° 21, 23 mai 1897, p. 1.

14. *Le Progrès du Nord*, 25 décembre 1897. L'article est publié à l'occasion de la nomination de Deully comme conservateur des musées de Lille.

15. *L'Écho du Nord*, 11 août 1897. L'article est publié à l'occasion de la nomination de Deully comme conservateur des musées de Lille.

16. Les registres des procès-verbaux de la commission de peinture du musée sont conservés à la documentation du Palais des Beaux-arts.

17. « En 1902, à l'Exposition des Bourses de Voyage, 'M. Deully nous fait revoir son œuvre maîtresse, *Françoise de Rimini*, où nous assistons à une belle envolée de deux corps', peut-on lire dans le *Livre d'or des peintres exposants vivants au 1^{er} janvier 1903* (3^e ed). (1905). Paris : Bureau du livre d'or des peintres, p. 107.

du travail de l'artiste¹⁸, dont la *Françoise de Rimini*, qui n'est toujours associée à aucun lieu de conservation ou propriétaire. Les années suivantes, Deully change radicalement de style et se consacre exclusivement au répertoire léger et à la scène de genre qu'il avait commencé à explorer dans les dernières années du siècle précédent. Il se spécialise dans les scènes galantes, « des amours joufflus et souriants dansant sous les guirlandes de roses »,¹⁹ des descriptions d'amoureux transis au clair de lune, des jeunes filles cueilleuses de fleurs au jardin. En 1911, un épisode peu glorieux pour l'un des maîtres de Deully, Léon Glaize, montre le désintérêt croissant pour la grande peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle mettant en scène des sujets tirés de Dante.

Visant la valeur artistique très relative de certaines toiles du musée, plusieurs membres [de la commission] font remarquer la médiocrité des envois de l'État surtout pendant ces dernières années. M. Decroix attire particulièrement l'attention de ses collègues sur le tableau de Glaize *Le Dante aux enfers*, don de l'État, qui occupe en cimaise une place considérable alors que celle-ci pourrait être réservée à l'exposition d'œuvres d'un bien plus grand mérite.²⁰

Trois ans plus tard, l'œuvre de Glaize est renvoyée à l'État, et *Dante aux enfers* quitte les cimaises du Palais des Beaux-arts de Lille. L'heure de la *Françoise de Rimini* de Deully n'était pas encore venue dans les premières décennies du XX^e siècle. Dans un tel contexte, le peintre s'est, si l'on en croit les procès-verbaux de la commission, bien gardé de la proposer pour l'enrichissement des collections du musée. Jamais entrée officiellement dans les collections du Palais des Beaux-arts de Lille, la *Françoise de Rimini* d'Eugène Deully qui sommeille dans ses réserves a ainsi probablement pâti d'un contexte peu favorable à l'appréciation d'une – énième – interprétation grandiose du supplice des amants du chant V, tandis que son format rendait difficile son acquisition par un musée quel qu'il soit, étant donné la faible notoriété du peintre. Ne sachant probablement que faire de son tableau de Salon, qui aurait pris une place considérable dans son atelier, Deully a peut-être mis à profit ses fonctions au musée pour y stocker son œuvre, puis, son style et le goût du public évoluant, n'a plus cherché à la promouvoir et l'a laissée là.

Avait-il le secret espoir qu'elle soit redécouverte un jour ?

18. Les sept œuvres citées sont : *Le Rêve et la réalité*, les *Tourments de saint Jérôme*, *Orphée*, *Portrait de Mme E.D. en costume Empire*, *l'Allégorie de la Laine*, les Panneaux décoratifs de l'Hôtel de Corman-Vandame à Lille, et la *Françoise de Rimini*.

19. L'expression est tirée de l'avant-propos du catalogue d'une exposition de tableaux d'Eugène Deully à la Galerie Dujardin de Roubaix en 1925 (p. 4). Ce catalogue laisse à croire que cette veine lui procura de plus sûrs succès que la veine dramatique du Dante.

20. Procès-verbal de la commission de peinture du musée de Lille, 12 janvier 1911.



Fig. 7 - *La Françoise de Rimini* sortie de réserve sur son rouleau pour examen dans les salles du Palais des Beaux-arts, 2021.

Source : Photo Jean-Marie Dautel / Palais des Beaux-arts de Lille.

BIBLIOGRAPHIE

- Brejon de Lavergnée, A., Scottez-De Wambrechies, A., Dussart, O. (2001). *Catalogue sommaire illustré des peintures, École française* (vol. 2). Paris : RMN-Grand Palais.
- Catalogue illustré du Salon des artistes français* (1880-1913). Paris : L. Baschet.
- Chaudonneret, M.-C. (1979). *Ingres, « Paolo et Francesca »*. Bayonne : Musée Bonnat.
- Exposition du peintre Eugène Deully*. (1925). Roubaix : Galerie Dujardin.
- Farina, F. (2019), *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*. Firenze : Vallecchi.
- Journal des artistes*, n° 21, 23 mai 1897.
- L'Écho du Nord*, 11 août 1897.
- Le Gaulois*, 16 avril 1882.
- Le Petit Journal*, 17 avril 1882.
- Le Progrès du Nord*, 25 décembre 1897.
- Le Théâtre illustré*, 14 avril 1882.
- Livre d'or des peintres exposants vivants au 1^{er} janvier 1903* (3^e ed). (1905). Paris : Bureau du livre d'or des peintres.
- Procès-verbaux de la commission de peinture, Palais des Beaux-arts de Lille* (1888-1912).
- Péladan, J. (1893). *Catalogue du Salon de la Rose-Croix : Geste esthétique*. Paris : Librairie Nilsson.
- Péladan, J. (1908). *La Doctrine de Dante*. Paris : Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot & Cie.
- Toscano, G. (2021). Dante en France. Les amours funestes de Paolo et Francesca peints par Ingres. *La Revue de la BNU*, 23, 64-75.
- Tscherny, N., & Sainty, G. S. (Edd.). (1996). *Romance and Chivalry : History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*. London and New York : The Matthiesen Gallery and Sainty Matthiesen Inc.

