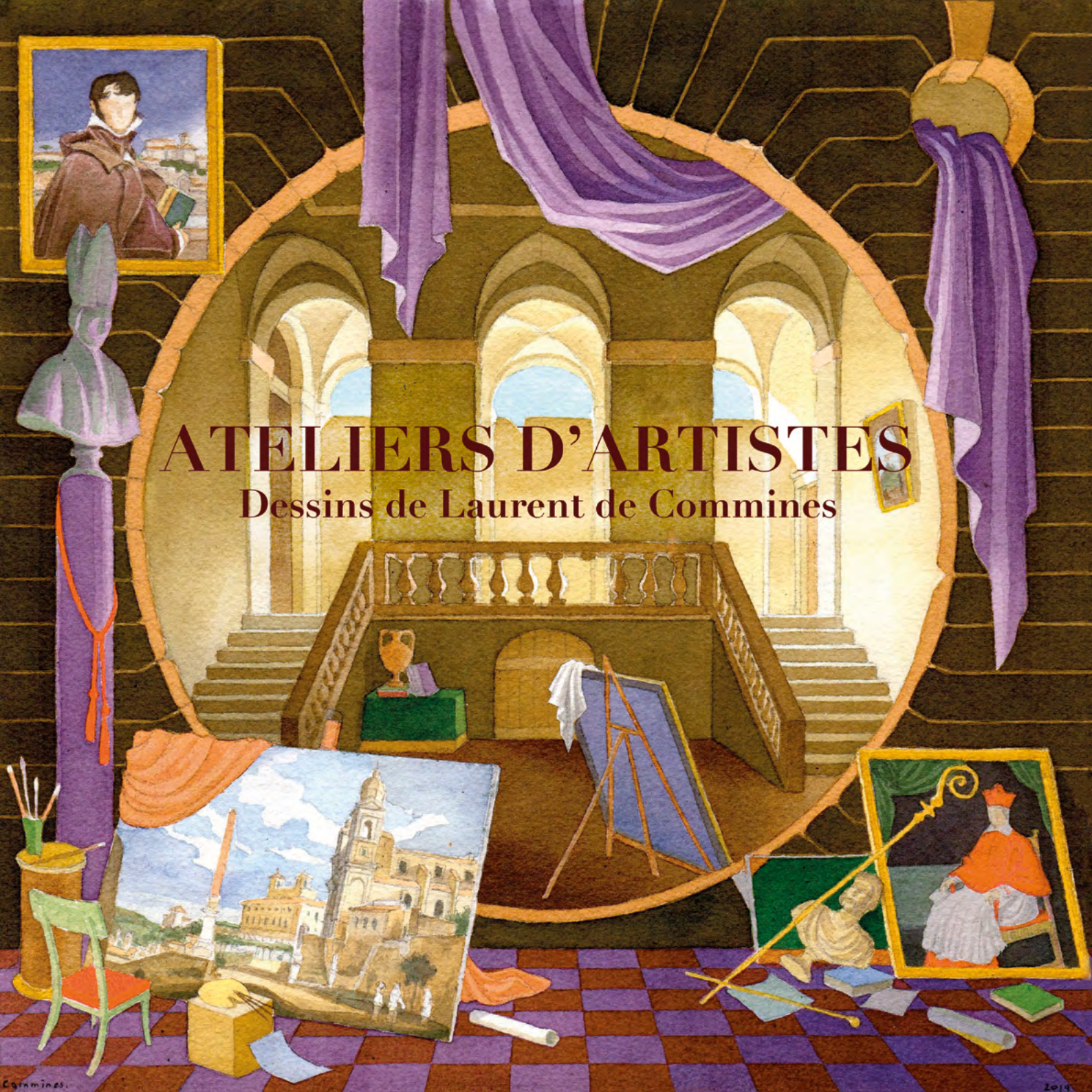


ATELIERS D'ARTISTES

Dessins de Laurent de Commines

Galerie
La Nouvelle Athènes

Raphaël Aracil de Dauksza & Damien Dumarquez

Ateliers d'artistes

D'Hubert Robert à Christian Bérard

Dessins de Laurent de Commines

Exposition du 26 novembre au 22 décembre 2021

Galerie La Nouvelle Athènes
22, rue Chaptal - 75009 Paris
01.75.57.11.42 - contact@lanouvelleathenes.fr
www.lanouvelleathenes.fr

PRÉFACE

Il a fasciné de tout temps l'amateur comme le public. Il a participé à la formation d'un mythe, celui d'un lieu de création à la fois secret, intime et fréquenté. Salon, espace de stockage, musée et laboratoire tout à la fois, l'atelier d'artiste aura joué bien des rôles au fil des siècles, jusqu'à représenter une certaine image de l'artiste et cristalliser le propos d'une avant-garde à partir du XIXe siècle, puisque auparavant, l'atelier d'artiste était avant tout lieu d'enseignement et de production. Petit à petit, le voici désormais accomplissant sa mue, suivant les bouleversements artistiques et bien évidemment sociaux de la figure de l'artiste.

À Paris, les ateliers, tout au long du XIXe siècle, sont en mouvement constant. Rive gauche, quai Voltaire, près de l'École des Beaux-Arts, l'atelier d'Ingres, plus spacieux et lumineux que ceux du Quartier latin et du quartier du Luxembourg – où trône toutefois encore l'illustre David –, est le symbole de ces ateliers plus luxueux qui se développent dans le Paris de la première moitié du siècle. C'est aussi le temps de l'émergence d'un nouveau quartier, essentiel aux avant-gardes à venir de la fin du siècle et du début du suivant : celui de Notre-Dame-des-Champs, d'abord périphérique.

Rive droite, le quartier de la Nouvelle Athènes, lui aussi en périphérie de la ville, voit s'ériger, à la période romantique, les *villas champêtres* et autres maisons-ateliers, comme c'est le cas chez le peintre Ary Scheffer (1795-1858). Un peu plus bas, autour des Grands Boulevards et vers la Bourse, s'installeront par la suite les photographes… À la fin des années 1850, les grands ateliers d'artistes sortent de terre dans le tout nouveau quartier Beaujon, côté Faubourg-du-Roule. Déjà, les mondains commencent à affluer. C'est, enfin, dans les trente dernières années du XIXe siècle que la configuration des quartiers d'artistes se transforme fondamentalement, passant réellement à l'ouest : vers l'Europe, les Batignolles, la plaine Monceau, emblème des arts et de la bourgeoisie sous le Second Empire, ou encore Chaillot. L'atelier, de lieu de formation et de création solitaire ou entre artistes, est devenu lieu de mondanités. « *On peut mesurer le rang d'un peintre d'après le nombre de voitures qui stationnent devant son hôtel* » nous souffle Albert Wolff en 1886 à propos des réceptions données par les artistes, le vendredi, dans leurs ateliers du quartier de la plaine Monceau et de la porte de Champerret[1]. Désormais, l'atelier devient, par extension de la figure de l'artiste, la dernière des modes. À tel point que les programmes immobiliers s'y attardent, coiffant parfois certains immeubles bourgeois d'un atelier valorisant les combles… D'ailleurs, l'artiste n'est plus seulement artiste en son atelier : il y accumule les objets et les meubles éclectiques, se faisant antiquaire ou conseiller pour ses collectionneurs. Il y reçoit comme un grand

[1] Albert Wolff, *La Capitale de l'art*, Paris, Havard, 1886, pp. 286-287.

mondain dans son « *fouillis pittoresque* ». « *L'atelier d'un peintre d'histoire* [contient] *de vieilles armures, de vieux costumes, des plâtres, une bibliothèque quelquefois* » définit à coup de poncifs William Duckett en 1850[2]. Paul Eudel, trente ans plus tard, qualifie l'atelier d'artiste de « *magasin de bric-à-brac* »[3].

Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, pourtant, l'atelier n'était principalement fréquenté que par les artistes et les amateurs. Un « *sanctuaires réservés à un petit nombre d'élus* »[4] pour se retirer du monde. Le retrait du monde ? Signe d'exigence artistique au XVIIIe puis au début du XIXe siècle ! La collection ? Visible seulement par un groupe d'amateurs éclairés. C'est dans ce contexte que nous sont données à voir les œuvres de Laurent de Commines. Comme de véritables portraits allégoriques, petits bijoux intimistes au format modeste – intime, donc, les ateliers imaginaires d'artistes et d'architectes du XIXe – mais aussi du XXe siècle, une période inhabituelle pour l'artiste – se déploient sous les yeux du spectateur, la palette de couleurs et les tons tour à tour chatoyants, vifs et contrastés, chaleureux ou sombres correspondant à chaque artiste choisi par l'aquarelliste.

A-t-il voulu, lui aussi, à la manière des musées contemporains, reconstituer l'atelier des peintres et des architectes, objet de fascination s'il en est ? Au point qu'il est légué – comme celui d'Antoine Bourdelle – et conservé, ou reconstitué et replacé, comme celui d'Alberto Giacometti, pour que les générations successives l'admirent et participent, elles aussi, au pèlerinage vers ces lieux devenus dans l'imaginaire quasi-sacrés ? Reconstituer l'atelier : une manière de perpétuer le mythe de l'artiste au grain de génie, d'inviter le spectateur à pénétrer l'intimité des idées naissantes, de l'instant suspendu de création ? Allégorie d'un univers mental, chaque oculus présente une scène centrale, évoquant l'univers du peintre ou de l'architecte dans son atelier imaginaire. C'est bien le *sentiment général de l'artiste*, comme il l'exprime lui-même, que souhaite matérialiser Laurent de Commines, celui que l'on se fait de nos jours d'une facette de sa production. Ainsi en va-t-il de David, période romaine, de retour d'Italie, austère, tout en vertus républicaines mais mondain, ou encore d'Ingres à Naples, sur les pentes du Vésuve, de références à l'Antique, de Caroline Murat et de *La Grande Odalisque*. Quant à Gérard, l'artiste l'identifie, au milieu de l'hermine, des couronnes, des plumes et du satin, au Fontainebleau du Premier Empire. Eugène Lami ? La chaleur des tons rouge et vert, le goût du décorateur pour les meubles Boulle, la référence aux travaux exécutés pour les Orléans. Girodet ? Le Caire, l'orientalisme 1810-1820 dont raffole Laurent de Commines. Ledoux ? Le rêve de l'architecte, l'utopie du XVIIIe siècle crépusculaire… Chez Laurent de Commines, l'atelier est une projection de l'esprit de l'artiste.

[2] William Duckett, « Atelier », *Dictionnaire de la conversation*, Paris, Firmin-Didot, 1853-1858.

[3] Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*, Paris, Charpentier, 1888, p. 388.

[4] Charles Simond, *La Vie parisienne à travers le XIXe siècle (1830-1870)*, Paris, Plon, 1900, p. 108.

Avec Degas, l'atelier peut aussi bien prendre place au café Guerbois, lieu d'inspiration et de création à coup d'absinthe et de débats animés. Comme toujours chez l'artiste, le jeu des ombres et les effets de lumière créent une atmosphère tour à tour joyeuse, intime ou inquiétante, révélant l'ambiance de ce petit monde clos et expressif que forment les ateliers d'artistes. Un refuge pour les amateurs. Un hommage aux vues d'intérieurs des grands peintres et architectes de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle aussi, mais traité avec la douceur et la légèreté rieuse de la touche de Laurent de Commines. Un rappel, à l'amateur, de faire « *ce qu'il veut, s'habiller comme bon lui semble, travailler quand cela lui plaît, flâner tant qu'il en a l'envie* » selon la définition de l'artiste livrée par Paul de Kock (1793-1871) en 1842[5]…

Elsa Cau

[5] Paul de Kock, *La Grande ville, nouveau tableau de Paris comique critique et philosophique*, t. 1, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842, p. 340.

EN GUISE D'AVANT-PROPOS

Tout adolescent encore, l'histoire de l'art m'était un continent mystérieux. Un territoire touffu que j'explorais pas-à-pas, avançant ici, reculant là, m'échappant ailleurs. Paysages, portraits, statues et palais miroitaient dans un passé légendaire que la chronologie ordonnait logiquement mais que mon imagination éblouie redistribuait et hiérarchisait selon une inclination intime dont je n'osais faire état. Fallait-il admirer la calme grandeur davidienne ou la fougue équestre de Géricault ? Dans l'art de l'effigie, fallait-il couronner la précision raphaélo-marmoréenne d'Ingres ou le pinceau plein du chic enlevé de Manet ? Devait-on, en architecture, se ranger sous les francs volumes de Ledoux ou bien s'en aller rêvasser dans les caprices pompéiens de Duban ? Était-ce la ligne « probe » et raisonnée du dessin ou bien les sensuelles tentations de la couleur qui devaient orienter le « vrai goût » ?

Bien des années passèrent sans qu'un parti l'emportât sur l'autre et je continuai à sautiller, à picorer ici et là suivant mes humeurs stylistiques et mes tocades chromatiques. Avec cependant la vague culpabilité que cette errance devînt une fatalité, qu'elle me fît confondre le Beau et le charmant, le Grand et l'anecdote, l'Essentiel et le secondaire. Je n'osai qu'avec d'infinies précautions avancer que les délicatesses orfévrées d'Isabey me ravissaient davantage que les délires pré-freudiens de William Blake, que les portraits féminins d'Ingres me paraissaient de l'or tandis que ses fresques d'histoire me semblaient du plomb, que je préférais les *vedute* de Cotelle aux plafonds de Lebrun, les esthètes de Danloux aux déesses de Prud'hon, les nerveuses silhouettes de Constantin Guys aux inertes meules de Monet.

Les arrière-plans, les décors de fond les détails accessoires m'intriguaient davantage que le sujet principal du tableau. Les villes antiques que Poussin posait dans ses lointains m'attiraient plus que « la divine immobilité » de ses compositions, les passementeries dorées de Gérard enchantaient ma sensibilité « couture », les abat-jours de Vuillard réveillaient mes souvenirs d'enfance. À mes yeux, si l'éclat du XIXe siècle ne devait s'incarner qu'en une seule image choisie, les ruisselantes girandoles d'Eugène Lami l'emporteraient sans appel sur les charbonneux enterrements de Courbet.

Bref, j'avais mauvais goût... mais j'assumais peu à peu cette perversion. Mieux même, elle devenait une vocation, une manière, un genre en soi. Une prédisposition féconde à fignoler des ambiances, reconstituer des mondes me poussa dans la voie du caprice, du conte au pinceau. Le rêveur l'emportait sur l'historien, le décorateur sur le peintre, le frivole sur le livresque. Dans ces ateliers d'artistes, c'est donc aux univers mentaux, aux microcosmes esthétiques des peintres, sculpteurs et architectes que j'ai voulu donner le jour par des agencements, des couleurs, des lumières. Dans chaque oculus ciselé se love ici un imaginaire, un romanesque, une rêverie patinée par la distance.

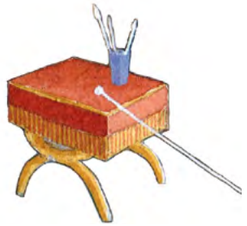
Car davantage que des portraits exacts, c'est plutôt l'idée que l'on se fait d'eux aujourd'hui qui m'a guidé. L'imagination cultivée n'accouche pas des mêmes enfants que la recherche érudite. Aux historiens de l'art de fouiller le réel, aux dessinateurs nostalgiques de musarder dans les décombres. J'ai saisi de chaque artiste une facette seule de son œuvre, et seulement celle-ci : la tiédeur ambrée des cafés chez Degas, les turbans russo-orientaux chez Vigée Le Brun, la Grèce colorée chez Hittorff, la malle à jouets féériques chez Benois, la mascarade foraine chez Picasso... Ces thèmes furent, le temps d'une saison ou de quelques années, l'idéal précis de chacun de ces artistes, leur tour d'ivoire, leur réduit secret et vaguement fantasmatique. L'atelier mamelouk de Girodet va quêter de turquisantes voluptés, la Corinthe vénéneuse de Moreau s'embijoute d'obscures chauves-souris, l'Antiquité des Flandrin s'alanguit en lascifs crépuscules tandis que les chimères de Viollet-le-Duc hululent un gothique merveilleux.

Quant à l'*Atelier du pensionnaire* sur le Pincio, j'ai voulu y condenser toute la mythologie de la Villa Médicis au temps des romantiques. Au temps béni des Michallon, des Cogniet, des Berlioz, quand le voyage à Rome était une promesse, son séjour une découverte de soi, son souvenir, des décennies plus tard, un plein carton de croquis attendris, de pins parasols, de mémoire dorée... Et bien sûr, c'est sous des nuits d'été, à cieux noirs et lueurs de lune – comme les aimaient Hugo et Musset – que s'offrent le mieux ces improbables ateliers.

Improbables mais très plausibles biotopes, avec leurs chevalets, leurs compas, leurs équerres. Je voudrais que le lecteur s'y sente bien, au chaud, dans l'intimité travaillée de chaque scène : dans la Naples antico-ingresque des Murat, dans la Carélie lacustre de Voronikhine, dans l'Étrurie excavée de Vaudoyer, dans le Maroc stuqué de Majorelle... Bref, dans tous ces « ailleurs » touillés d'ombre et d'ornements, quelque part entre l'authentique et l'inventé, entre la référence et la féérie, entre ce qui fut et ce qui aurait dû être. En un mot, dans l'inépuisable pays des songes.

Puissent mes pinceaux, cher lecteur, le temps de feuilleter ces pages, vous y avoir un instant transporté !

Laurent de Commines



1. ***Atelier aux milords de Pompeo Batoni***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Vous pouvez être sûr qu'un homme aussi éminent que Pompeo Batoni a été sollicité pour peindre le portrait du duc, mais sa fierté est si grande qu'il ne l'enverra pas sans être payé le juste prix pour cela, car lorsqu'il avait peint le portrait d'un cardinal, ce dernier lui ayant offert une croix de diamant à porter sur son manteau, il l'avait refusée en disant qu'il en avait un tiroir plein chez lui.* »

Lettre de James Northcote, Rome, 1778

Pompeo Batoni (1708-1787) est un artiste italien précurseur du style néo-classique. Installé à Rome, son atelier est fréquenté par de nombreux étrangers, majoritairement de jeunes lords anglais, venus en Italie pour achever leur Grand Tour. Ces nobles, désireux de rentrer en Angleterre avec un souvenir de leur voyage, se pressent chez Batoni pour réclamer leur portrait. Le peintre choisit le plus souvent de représenter ces élégants modèles, en pied, devant des décors qui évoquent la Ville éternelle avec ses monuments majeurs : la basilique Saint-Pierre, le Colisée ou le Capitole. Il intègre également de nombreuses références à l'histoire antique de la cité : statues célèbres, tels le Laocoon ou l'Apollon du Belvédère, vases, sarcophages, chapiteaux et colonnes en ruines. Un grand nombre de ces œuvres sont encore conservées dans des collections britanniques. Les portraits peints par Pompeo Batoni ont eu une grande influence sur des artistes tels que Joshua Reynolds en Angleterre et Jacques-Louis David en France.

2. ***Atelier d'Hubert Robert au Louvre***, 2019

Encres sur papier

27 x 27 cm

Signé et daté en bas

« *Il était de mode, et très magnifique, de faire peindre son salon par Robert ; aussi le nombre des tableaux qu'il a laissés est-il vraiment prodigieux. Il s'en faut bien, à la vérité, que tous soient de la même beauté ; Robert avait cette extrême facilité qu'on peut appeler heureuse, mais qu'on peut appeler fatale : il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre ; mais quand il voulait captiver cette facilité, ses ouvrages étaient souvent parfaits. On en connaît de lui qui font très bien pendant à ceux de Vernet* »

Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs : 1755-1842*, Paris, H. Champion, 2008 [1835], p. 281

Citation choisie par Sarah Catala

Hubert Robert (1733-1808) est un peintre paysagiste spécialisé dans les sujets pittoresques. Grâce à l'appui de l'ambassadeur de France à Rome, il obtient une place de pensionnaire au palazzo Mancini sans avoir été lauréat du prix de peinture de l'Académie. Au terme d'un séjour de onze ans en Italie (1754-1765), le peintre rapporte avec lui tout un répertoire iconographique ainsi qu'un goût prononcé pour les ruines. En France, ses œuvres connaissent un rapide succès et l'artiste se voit attribuer un logement au palais du Louvre à la fin des années 1770. Sa fascination pour les témoignages de l'architecture du passé, qu'on qualifie aujourd'hui de « ruinisme », explique qu'on le surnomme « Robert des Ruines ». En 1795, après avoir été emprisonné car jugé « suspect » aux yeux des révolutionnaires, il est réintégré dans ses fonctions au Muséum, actuel musée du Louvre, et devient conservateur de l'institution, poste qu'il ne quittera qu'en 1802. À cette époque, il réalise de nombreuses vues du Louvre, réelles ou imaginaires, dans lesquelles il intègre des « débris d'édifice » ou des éléments antiques observés en Italie.

3. ***Atelier de David dans le Latium***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« Resté seul de nouveau, cette fois Étienne profita de l'occasion pour observer dans tous ses détails le fameux atelier des Horaces. Ce vaisseau avait environ quarante-cinq pieds de long sur trente de large. Ses murs crépis en plâtre étaient recouverts d'une teinte en détrempe de couleur gris-olive, et la lumière n'était introduite en ce lieu que par une seule ouverture élevée de neuf pieds au-dessus du plancher, en donnant sur l'esplanade du Louvre, sous la grande colonnade. Le long des deux parois latérales étaient placés, à gauche en entrant, le tableau des Horaces, et à droite celui de Brutus »

Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école & son temps. Souvenirs*, Paris, Didier, 1855, p. 19

Citation choisie par Pierre Alletru

Jacques-Louis David (1748-1825), devenu orphelin de père à l'âge de neuf ans, se forme d'abord auprès de son oncle l'architecte François Buron, avant d'intégrer les ateliers de François Boucher, puis de Joseph-Marie Vien. Après trois échecs au concours de peinture de l'Académie royale, il remporte enfin le premier prix en 1774. David séjourne à Rome de 1775 à 1780 et copie les bas-reliefs antiques sur le conseil de Vien, entre-temps devenu directeur de l'Académie de France à Rome. Le peintre découvre également les écrits de Johann Joachim Winckelmann, véritable théoricien du néo-classicisme. De retour à Paris, David devient le principal représentant du nouveau style en France. Son succès grandit sous les différents régimes qui se succèdent. Partisan engagé de la Révolution, il réalise plusieurs tableaux qui deviendront iconiques de cette période de l'Histoire à l'image de *La Mort de Marat* ou du *Serment du Jeu de Paume*. Devenu premier peintre de Napoléon sous l'Empire, il fixe pour la postérité les principaux épisodes du régime. Après la défaite de Waterloo, David se réfugie à Bruxelles où il passe ses dernières années.

4. ***Atelier de Ledoux à Mauperthuis***, 2020

Encres sur papier

27 x 27 cm

Signé et daté en bas

« *L'architecte, dans sa sagesse, commande ; il gouverne le monde pittoresque, et dans son généreux abandon, fait rouler des foudres d'esprit divin. On ne juge pas la question, on n'approfondit pas le mystère, mais le lendemain tout est bu, et l'atelier reprend au prix de la veille, un nouvel éclat* […] »

Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, vol. 1, Paris, Perronneau, 1804, p. 66

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) est initié très jeune au dessin par sa mère et sa marraine puis étudie l'architecture à Paris avec Jacques-François Blondel. Sous le règne de Louis XV, alors que la mode est encore au style rocaille, Ledoux découvre l'œuvre d'Andrea Palladio et se fascine pour l'architecture antique. Dès ses premières réalisations, le vocabulaire classique domine ses plans et ornements à l'image du château de Mauperthuis qu'il construit pour le marquis Anne-Pierre de Montesquiou-Fezensac sur ses terres près de Coulommiers. Alors qu'il n'a que vingt-sept ans, le jeune architecte conçoit un palais en décalage avec le goût de son temps. Dominée par un belvédère, la façade s'ouvre par un grand portique à colonnes surmonté d'un fronton. Le bâtiment au plan rigoureux est entouré de parcs et jardins dont l'aménagement est confié à Hubert Robert et Alexandre-Théodore Brongniart. Cet ensemble fut détruit en 1803. Cependant, Ledoux est passé à la postérité pour une autre de ses réalisations : la saline royale d'Arc-et-Senans. Construit à la demande de Louis XV et de Charles Trudaine, son intendant des finances, le complexe voit l'aboutissement des recherches de l'architecte et reste sa création la plus célèbre.

5. ***Atelier de Vigée Le Brun à Saint-Pétersbourg***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Il nous arrivait sans cesse du monde de Pétersbourg ; je choisissais mes personnages entre les plus beaux hommes et les plus belles femmes, et je les costumais en les drapant avec des schals de cachemire que nous avions à profusion* »

Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs : 1755-1842*, t. 2, Paris, H. Fournier, 1835, pp. 276-277

Citation choisie par Geneviève Haroche-Bouzinac

Femme et artiste parmi les plus célèbres de son temps, Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) connaît dans les dernières années du règne de Louis XVI un immense succès. Fervente royaliste et proche de la reine Marie-Antoinette, elle se sent menacée par la Révolution et quitte la France en octobre 1789. Son exil débute en Italie, où elle séjourne à Rome et Venise, avant de s'installer à Vienne. Invitée par l'ambassadeur de Russie, Élisabeth Vigée Le Brun arrive à Saint-Pétersbourg le 23 juillet 1795 et se voit officiellement présentée dès le lendemain à Catherine II. Pendant les six années qui vont suivre, l'artiste, qui a gagné une renommée européenne, travaille pour la famille impériale et pour l'aristocratie russe. Son quotidien est alors une succession de bals, de concerts et de spectacles entrecoupée de séances de travail dans son atelier. Bien que définitivement de retour en France à partir de 1809, Élisabeth Vigée Le Brun ne retrouve pas sa gloire passée et restera toujours très attachée à la Russie qu'elle considère dès lors comme sa seconde patrie.

6. ***Atelier de Charles Percier à Rome***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche

« *Au moment où eut lieu ma visite – c'était en 1826 – l'artiste était plus que sexagénaire, un vieillard plein de verdeur, d'aspect patriarcal. Son visage serein, encadré de longs cheveux blanchis, la simplicité sans négligence de ses vêtements en rapport avec la simplicité connue de ses habitudes, tout cet ensemble, comme empreint d'une tranquille harmonie, réalisait à mes yeux, tel qu'on se le figure, un philosophe de l'antiquité* »

Propos d'un visiteur anonyme rapportés par Henry Lemonnier, « Mlle J. Duportal. *Charles Percier. Reproductions de dessins conservés à la Bibliothèque de l'Institut. Biographie et notices*, Paris, Rousseau, 1931 », *Journal des Savants*, avril 1932, p. 153 »

Élève d'Antoine-François Peyre, Charles Percier (1764-1838) remporte en 1786 le Grand Prix d'architecture et se rend à l'Académie de France à Rome, alors installée au palazzo Mancini. L'artiste y retrouve son collègue et ami Pierre-François-Léonard Fontaine avec lequel il collaborera quasiment toute sa carrière. Les deux architectes se passionnent pour les monuments de l'Antiquité qu'ils reproduisent dans de nombreux recueils de dessins. De retour à Paris au début des années 1790, Percier retrouve Fontaine et, ensemble, ils fondent une école d'architecture. En 1798, la publication de *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, plébiscitée par la haute société du Directoire, leur permet de recevoir de nombreuses commandes de décoration d'appartements et d'hôtels particuliers. Par la suite, Joséphine de Beauharnais présente les deux architectes à Bonaparte qui fut séduit par leur goût pour l'antique. Sous l'impulsion de celui-ci, les architectes Fontaine et Percier transformèrent Paris en jetant les bases du style Empire. Ils mirent au point le dessin des façades destinées à la perspective de la rue de Rivoli, puis, en 1802, lorsque que Napoléon devint consul à vie, ils entamèrent la rénovation complète des palais du Louvre et des Tuileries délaissés par l'Ancien Régime. Le 25 avril 1813, Fontaine fut nommé premier architecte de l'Empereur et à ce titre supervisa les grands projets en cours.

7. *Atelier d'Antonio Canova à Venise*, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé en bas à gauche et daté en bas à droite

« *Lorsque Canova avait terminé un nouveau travail, il m'invitait habituellement à venir l'examiner : il voulait avoir mon opinion. Si je faisais quelques observations, par exemple que tel et tel pli de la draperie tomberait peut-être mieux de telle et telle façon, il reconnaissait toujours la justesse de ma remarque, et il m'embrassait, me remerciant avec effusion ; mais il ne rectifiait jamais rien.* »

Bertel Thorvaldsen cité par son biographe Just Mathias Thiele, *Bertel Thorvaldsen*, Copenhague, 1849

Antonio Canova (1757-1822) est né à Possagno en Vénétie. Fils et petit-fils de tailleurs de pierre, il est élevé et formé à la sculpture par son grand-père paternel dès son plus jeune âge. À onze ans, Canova est placé en apprentissage à Venise. La Sérénissime sert de décor aux premières années de sa carrière jusqu'à son arrivée à Rome en 1780. De cette période vénitienne datent ses premiers succès : *Orphée et Eurydice* puis *Dédale et Icare*. Alors qu'il vient d'avoir trente ans, Canova termine la commande d'un monument en hommage au pape Clément XIV décédé en 1774 et commence le groupe sculpté qui assurera sa postérité : *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*. Napoléon et Chateaubriand font partie de ses nombreux admirateurs. Canova, qui refuse de former des élèves, prodigue cependant des conseils aux jeunes artistes qui viennent le voir, tel le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen qui lui rend visite dans son atelier. En 1822, malgré la fatigue et la maladie, l'artiste décide de revenir, comme chaque automne, sur les terres de sa naissance et s'éteint à Venise le 13 octobre à l'âge de soixante-cinq ans.

8. ***Atelier d'Ingres à Naples***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« *Je vous enverrai avant qu'il soit peu un croquis de notre Palais et de sa belle situation. Cependant je le quitte et vais habiter une petite maison au bout du jardin, où je serai seul, et par conséquent plus libre, où j'ai une bien plus belle vue qu'auparavant, et, chose inappréciable, un bel atelier au Nord. Cette maison, qui a l'air d'un ermitage, domine sur Rome, et j'en prends possession demain. M. Suvée a mis en cela beaucoup de complaisance.* »

Lettre d'Ingres à Charles-Pierre-Michel Forestier, le 25 décembre 1806 citée *in* Henry Lapauze, « Le Roman d'amour de M. Ingres », *Revue des Deux Mondes*, 5e période, t. 57, 1910, p. 180

Citation choisie par Georges Vigne

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) découvre Rome pour la première fois en octobre 1806. Reçu comme pensionnaire à la Villa Médicis, il est accueilli par le directeur des lieux en partance, Joseph-Benoît Suvée. Installé dans son atelier du pavillon San Gaetano, Ingres travaille dès 1807 sur un nu féminin endormi en guise d'envoi réglementaire au début de son pensionnat. La toile acquise en 1809 par Joachim Murat prendra *a posteriori* le titre de *Dormeuse de Naples*. Quatre ans plus tard, Caroline Murat commande à Ingres deux peintures aux thèmes troubadours : *Raphaël et la nièce du cardinal Bibbiena* ainsi que *Paolo et Francesca*. La commanditaire, satisfaite par ces deux œuvres, invite le peintre à venir réaliser les portraits de sa famille à Naples. Ingres, qui a quitté Rome en février 1814, ne réside que trois mois à la cour des Murat et consacre la durée de son séjour à la conception d'un grand portrait de la reine qu'il terminera dans son atelier romain et à l'achèvement de *La Grande Odalisque*. À la chute des Murat en 1815, le portrait de Caroline et *La Dormeuse de Naples* disparaissent pendant les pillages. Si l'effigie en pied de la reine est finalement redécouverte en 1960, la seconde toile, objet de nombreux fantasmes, n'est jamais réapparue.

9. ***Atelier de Girodet au Caire***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche

« *J'abandonne entièrement le tableau des clefs de Vienne dans lequel il n'y a que beaucoup de talent. Mais quant à celui de la révolte du Caire je le réclame et je ne crois pas me tromper en assurant que la postérité le mettra en première ligne parmi les ouvrages de Girodet. Jamais notre maître n'a exécuté avec autant d'abandon de verve de promptitude et de sureté. Il était à son aise, gai et environné de beaux mameloucks pour ainsi dire domiciliés chez lui.* »

Manuscrit de la biographie de Girodet par Alexandre Coupin

Citation choisie par Sidonie Lemeux-Fraitot

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824) est un peintre néo-classique français né à Montargis. Formé dans l'atelier parisien de David, il concourt une première fois au Prix de Rome en 1787 mais se voit disqualifié. Après un nouvel échec l'année suivante, il est finalement vainqueur en 1789. En 1810, Girodet, devenu célèbre, présente au Salon une toile dont le sujet évoque un épisode de la campagne de Napoléon Bonaparte en Égypte qui eut lieu le 21 octobre 1798 : « la révolte du Caire ». Cette bataille, à l'issue de laquelle les Français furent vainqueurs, faisait suite à la décision de Bonaparte d'établir une réforme de l'impôt foncier sur ces terres nouvellement conquises. C'est Dominique-Vivant Denon qui charge Girodet, comme d'autres peintres, de glorifier le périple de Napoléon Bonaparte sur les bords du Nil. Grand admirateur de Gros, Girodet, qui n'est jamais allé ni en Égypte ni ailleurs en Orient, tente néanmoins de surpasser les tableaux orientalistes de son confrère en accumulant les détails de costume propres à évoquer ces contrées lointaines tout en situant l'action au cœur du combat qui fait rage.

10. ***Atelier de Gérard à Fontainebleau***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche

« *L'anecdote de Gérard, qui parvient à attirer Marie-Louise sous prétexte de retoucher son portrait. Napoléon, à son retour, lui demande son nom, ce qu'il fait, et lui tourne le dos. En revenant chez lui, c'était un mercredi, Gérard dit : "L'Empereur m'a tourné le dos, il me prend sans doute pour un Cosaque"* »

Eugène Delacroix, « 15 juin 1854 », *Journal*, t. 2, texte établi par Paul Flat et René Piot, Paris, Plon, 1893, p. 374

François Gérard (1770-1837) entre dans l'atelier de Jacques-Louis David à l'âge de seize ans. Chez son maître, il fait la connaissance des peintres Gros et Girodet avec lesquels il partagera les principales commandes de Napoléon sous l'Empire. Durant les premières années du XIXe siècle, Gérard devient le plus célèbre portraitiste de son temps et immortalise l'ensemble des membres de la famille impériale. À ce titre, il peut se rendre régulièrement à Fontainebleau, lieu de résidence privilégié de Napoléon et de ses proches. Après la chute de l'Empire, le peintre parvient à conserver la confiance du nouveau pouvoir. Une anecdote veut qu'un jour de 1814, le peintre reçut successivement dans son atelier Frédéric-Guillaume III de Prusse, Alexandre Ier de Russie et Louis XVIII venus poser pour leurs portraits respectifs. Sa célébrité est alors telle qu'on l'appelle « le roi des portraitistes et le portraitiste des rois ». Le nouveau monarque, pour s'assurer de sa fidélité, lui offre le titre de baron qui restera attaché à son nom pour la postérité. En 2014, le château de Fontainebleau a consacré au peintre une importante rétrospective intitulée *François Gérard, portraitiste*.

11. ***Atelier de Schinkel à Potsdam***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé en bas à gauche et daté en bas à droite

« *L'idéal en architecture* […] *est le moment où l'édifice dans son ensemble mais aussi dans chacune de ses parties remplit totalement sa fonction d'un point de vue spirituel et matériel.* »

Karl Friedrich Schinkel

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) est, avec Johann Wolfgang von Goethe ou Caspar David Friedrich, l'une des figures majeures du romantisme allemand. Né dans une petite ville du Brandebourg, il déménage à Berlin en 1798 puis entreprend en 1803 un voyage en Italie. Lorsqu'il revient, Berlin est occupée par les troupes françaises de Napoléon et ce jusqu'en 1815. À partir de là, sa fonction de responsable du cabinet de construction prussien consistera à transformer la ville en capitale représentative de la Prusse. En réaction au style Empire français, il adopte un retour à l'architecture grecque classique, manifeste dans le Konzerthaus (1819-1821) ou le Altes Museum (1823-1830). Située non loin de Berlin, Potsdam va voir éclore de nombreux bâtiments dessinés par l'artiste : des bains romains, le palais de Charlottenhof ou encore l'église Saint-Nicolas.

12. ***Atelier de Voronikhine en Carélie***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche sur le socle de la statue

« *Je m'efforce de freiner la passion excessive de Voronikhine pour la peinture, car je voudrais faire de lui quelqu'un de véritablement utile pour votre fils. Je l'envoie étudier l'architecture, la mécanique et tout ce qui fera de lui quelqu'un de bien informé dans le domaine de construction. Il étudie toujours avec un zèle surprenant, vous seriez infiniment réjoui de voir cela.* »

Lettre de Charles-Gilbert Romme au comte Alexandre Stroganov, vers 1789-1790

Andreï Nikiforovitch Voronikhine (1759-1814) naît au cœur de l'Oural dans une famille de serfs appartenant au comte Alexandre Stroganov qui, selon certains, était son père naturel. Le jeune homme, qui se forme dans l'atelier d'un peintre d'icônes, est rapidement remarqué par le comte qui l'envoie à Saint-Pétersbourg. Après un voyage en Europe de l'Ouest, Voronikhine intègre l'académie impériale des Beaux-Arts et reçoit le titre de « peintre de perspective ». Son style, résolument classique, s'inspire directement des modèles antiques, comme on peut le voir dans son bâtiment le plus célèbre : la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan à Saint-Pétersbourg (1801-1811). Pour la décoration intérieure de l'édifice, l'architecte choisit d'utiliser principalement du marbre provenant de Carélie, une région située à l'est de la Finlande et que Voronikhine avait visitée en compagnie du comte en 1784.

13. ***Atelier de Granet sur le Pincio***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé en bas à gauche et daté en bas à droite

« *Il y a ici un vaillant qui sur des toiles grandes comme la main peint des hommes comme six pieds ! Il aime la nature autant que je puis l'aimer et il la rend avec une éloquence contenue que je lui envie.* »

Lettre de Théodore Géricault à Joseph-Nicolas Robert-Fleury, Rome 1816 citée *in* Denis Coutagne, *François-Marius Granet, 1775-1849*, cat. exp., Aix-en-Provence, musée Granet, 5 juillet-2 novembre 2008

Formé à Aix-en-Provence auprès de Jean-Antoine Constantin, le jeune François Marius Granet (1775-1849) se rend à Paris et intègre le prestigieux atelier de David. Durant cette période, il se lie durablement à Ingres et Girodet avec lesquels il partage un atelier. En arrivant à Rome à la fin de l'été 1802, à l'âge de vingt-sept ans, Granet est accompagné de son fidèle ami Auguste de Forbin. Il ignore alors que son séjour dans la Ville éternelle se poursuivra jusqu'en 1819. À Rome, il est d'abord logé près de San Carlo al Corso. Il s'installe ensuite comme peintre indépendant et trouve un atelier dans une maison située au coin de la via Felice et de la via Gregoriana, tout près de la Trinità dei Monti sur la colline du Pincio. À cette époque, la Villa Médicis voisine n'est pas encore le siège de l'Académie de France à Rome. Ingres, qui l'a rejoint en 1806, réalise son célèbre portrait l'année suivante. Durant les dix-sept années passées à Rome, Granet exécute un grand nombre de dessins et de peintures en plein air. Il capture à l'huile sur papier les changements du ciel sur la campagne romaine et saisit à la plume les édifices les plus célèbres et les moindres recoins de la cité. Il s'intéresse également aux figures du peuple de Rome : moines, bergers ou jeunes Italiennes viennent animer par la suite ses compositions les plus abouties.

14. ***Atelier de Thorvaldsen à Copenhague***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« Si nos aïeux ont jadis renversé à Rome les chefs-d'œuvre des anciens, aujourd'hui, grâce au génie de l'homme du Nord, ils s'y relèvent, dignes de la Grèce antique ! »

Extrait du discours prononcé par le poète Adam Gottlob Oehlenschläger, le 16 octobre 1819, en l'honneur du retour de Thorvaldsen

Issu d'une famille pauvre d'origine dano-islandaise – son père est sculpteur sur bois attaché aux chantiers de la marine –, Bertel Thorvaldsen (1770-1844) parvient tout de même à intégrer l'Académie royale des Beaux-Arts de Copenhague et obtient, à l'âge de vingt-sept ans, une bourse pour étudier trois ans en Italie. Au cours de ce voyage, il est repéré par le célèbre sculpteur Antonio Canova, de treize ans son aîné. Le succès rencontré par son *Jason* lui permet peu de temps plus tard de recevoir de nombreuses commandes. En 1822, à la mort de Canova, il devient le principal sculpteur de Rome et hérite des commandes les plus prestigieuses, dont celle pour le monument funéraire du pape Pie VII dans la basilique Saint-Pierre. Nommé directeur de l'Accademia di San Luca, il est accueilli comme un héros national lorsqu'il retourne à Copenhague en 1838. Comme Canova à Possagno, le fonds d'atelier de Thorvaldsen devient après sa mort, en 1844, un musée portant son nom.

15. ***Atelier de Sir John Soane à Londres***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Votre musée sera toujours magique, car les sortilèges de l'art sont éternels. Certains ont, dans des poèmes, conçu de superbes morceaux d'architecture, mais très rares ont été ceux qui ont découvert après avoir achevé leur demeure – si une telle demeure peut jamais être achevée – qu'ils avaient conçu un poème. Et cela, vous l'avez accompli…* »

Lettre d'Isaac D'Israeli à son ami John Soane, 1836

Sir John Soane (1753-1837) est l'un des principaux représentants du mouvement néo-classique en Angleterre. Fils d'un maçon, il naît à Reading dans le Berkshire. À quinze ans, il intègre le bureau de l'architecte George Dance le Jeune, puis est admis à la Royal Academy of Arts en 1771. Ses études sont récompensées par plusieurs prix et une bourse royale qui lui permet de visiter l'Italie en 1778. À son retour, il construit de grandioses *houses* dans le Norfolk et le Suffolk tout en enseignant l'architecture à la Royal Academy. À partir de 1792, il fait bâtir sa maison-atelier de Londres à Lincoln's Inn Fields qui deviendra, selon son souhait, un musée. Conçu comme un lieu propice à l'étude de l'architecture, ce musée présente encore aujourd'hui les collections de dessins, modèles, peintures, antiquités et artefacts de son propriétaire. Soane passe les dernières années de son existence à décrire scientifiquement ses collections. La maison-musée fut ouverte au public après sa mort en 1837, et ce dans l'état où il l'avait laissée.

16. ***Atelier aux hussards de Géricault***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Il y aurait du mérite à avoir inventé la figure d'un officier de hussards, annoncé sous le titre de portrait N° 415. Cette figure est parfaitement en rapport avec l'ajustement et les habitudes du cavalier militaire. Le mouvement de l'homme, et surtout le mouvement du cheval, fort exagérés, ce me semble, ont cependant de l'effet ; la couleur, à laquelle on pourrait désirer un peu plus de chaleur, ne manque pas d'harmonie ; la touche est facile et spirituelle. Je pense que l'auteur traiterait avec succès le tableau de bataille de moyennes dimensions : M. Géricault se montre au Salon aussi pour la première fois* »

M.B. [Jean-Baptiste Boutard], « Salon de 1812. – N° III. MM. Colson, Rouget, Mauzaisse, Géricault », *Journal de l'Empire*, 16 novembre 1812, p. 4

Citation choisie par Bruno Chenique

Le 1er novembre 1812, lorsque s'ouvrent les portes du Salon, Napoléon et ses maréchaux ne sont pas à Paris et le public ignore la débâcle en Russie. Pourtant, la glorification des figures napoléoniennes est pour la dernière fois à l'honneur. En face du *Portrait équestre de sa majesté le roi de Naples* dû aux pinceaux du baron Gros, se dresse le *Portrait équestre de M. D.**** peint par le jeune Théodore Géricault (1791-1824). À vingt-et-un ans, Géricault présente ici sa première œuvre de grande dimension. Récompensé par une médaille d'or au Salon de 1812, l'artiste considère l'accueil de son *Cuirassier blessé* deux ans plus tard comme un échec. La fierté des hussards, réputés pour leur audace et leur courage, est parfaitement retranscrite par Géricault dans ces deux toiles. Engagé en juillet 1814 dans la compagnie des Mousquetaires gris du roi, le peintre peut faire poser ses compagnons d'armes de la nouvelle armée royale. En 1816, l'artiste concourt une dernière fois au Prix de Rome mais échoue une nouvelle fois. Possédant une fortune personnelle, il finance lui-même son voyage en Italie et quitte Paris, seul, à la fin de l'été. De retour en France, le *Radeau de la Méduse*, chef-d'œuvre du romantisme achevé en 1819, lui assure la postérité. Géricault meurt en 1824 à l'âge de trente-deux après une chute de cheval.

17. ***Atelier d'Isabey au Louvre***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Là j'exécutais le premier portrait en pied de Bonaparte. Du matin au soir, je le voyais se promener solitairement dans le parc, les mains derrière le dos, absorbé dans ses conceptions ; il me fut aisé de saisir son expression pensive et la physionomie de sa tournure. Ce portrait terminé, je le présentai au général : la ressemblance lui en plut ; il me félicita surtout de pouvoir travailler ainsi sans faire poser mon modèle* »

Fragment du journal de Jean-Baptiste Isabey cité par son neveu par alliance, Edmond Taigny, *J.-B. Isabey : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Panckoucke, 1859, p. 24

Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), originaire de Nancy, se forme auprès des peintres Jean-Baptiste Claudot et Jean Girardet. En 1785, il s'installe à Paris et gagne sa vie en peignant des dessus de boîtes et des boutons décorés. Parallèlement, le jeune artiste complète sa formation en suivant les leçons de François Dumont, le peintre miniaturiste de Marie-Antoinette. Versailles, où il est reçu, lui commande les portraits en médaillon des ducs d'Angoulême et de Berry, puis ceux de nombreux autres membres de la cour. Au retour d'Italie de Jacques-Louis David, Isabey entre dans son atelier et devient son protégé. Dès les premiers jours de la Révolution, le peintre réalise les portraits de deux cent vingt-huit députés. Découvrant le sien, Mirabeau lui aurait conseillé de renoncer à la grande peinture pour se consacrer entièrement aux portraits en miniature. Le Directoire lui alloue en 1799 un atelier dans les galeries du palais du Louvre. L'instauration de l'Empire fait d'Isabey le premier peintre de l'impératrice et le dessinateur personnel de Napoléon. Jusqu'à sa mort en 1855, Isabey traverse les différents régimes en conservant sa place de plus célèbre portraitiste en miniature de France.

18. ***Atelier de Duban à Pompéi***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *L'impression que firent sur Duban ses études à Pompéi fut vive et profonde ; elle ne s'effaça plus. Il reconnut pour ainsi dire, dans ces ruines, une architecture selon son esprit, selon son cœur. Et de fait, il avait naturellement en lui de grandes affinités avec le génie pompéien. Il était né pour la décoration, en prenant ce mot dans sa signification la plus haute. Il devait apporter dans l'architecture l'art d'éclairer les intérieurs, l'art de tout construire en collaboration avec la lumière, de tout achever par la couleur.* »

Charles Blanc, « Félix Duban, 1797-1870 », *Les Artistes de mon temps,* Paris, Firmin-Didot, 1876, p. 5

Né à Paris, Félix Duban (1797-1870) entre dans la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts en 1814 et se forme dans l'atelier de François Debret. Lauréat du Prix de Rome d'architecture en 1823, il part à la fin de la même année en Italie et découvre Rome le 4 janvier 1824. Durant son séjour, il visite les ruines de Pompéi qui lui inspirent un grand nombre de fantaisies architecturales. Ces dernières, tracées à l'aquarelle, proposent une vision poétique de la vie à Pompéi avant la catastrophe de l'an 79. Elles intègrent des éléments archéologiques connus, agencés au sein d'intérieurs antiques reconstitués. De retour en France en 1829, Félix Duban s'impose comme l'un des principaux architectes de la génération romantique avec Henri Labrouste et Jacques Ignace Hittorff. À partir de 1832, il occupe les fonctions d'architecte en chef de l'École des Beaux-Arts et travaille sur la construction des nouveaux bâtiments de cette institution. Les décors néo-pompéiens créés pour la cour vitrée du Palais des Études conservent le souvenir de son voyage en Italie mais restent inachevés à sa mort en 1870.

19. ***Atelier de Delacroix à Tanger***, 2019

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé en bas à gauche et daté en bas à droite

« *Le pittoresque abonde ici. À chaque pas il y a des tableaux tout faits qui feraient la fortune et la gloire de vingt générations de peintres. Vous vous croyez à Rome ou à Athènes moins l'atticisme : mais les manteaux, les toges et mille accidents des plus antiques. Un gredin qui raccommode une empeigne pour quelques sous à l'habit et la tournure de Brutus ou de Caton d'Utique* ».

Lettre d'Eugène Delacroix à Armand Bertin ; Meknès, lundi 2 avril 1832 citée *in* Eugène Delacroix, *Correspondance générale*, t. 1, Paris, Plon, 1936, pp. 327-328

Citation choisie par Virginie Cauchi-Fatiga

Eugène Delacroix (1798-1863) effectue un voyage de six mois en Espagne et en Afrique du Nord entre janvier et juillet 1832. Attiré par l'exotisme d'un Orient jusque-là fantasmé, le peintre accepte de remplacer Jean-Baptiste Isabey pour accompagner le comte de Mornay en mission diplomatique auprès du sultan du Maroc. La délégation, après s'être rendue à Toulon, embarque sur *La Perle* le 11 janvier 1832. Le bateau longe les côtes de Minorque, Majorque, Malaga avant de s'arrêter à Algésiras en Espagne puis atteint Tanger le 24 janvier 1832. Reçus par le consul de France, Delacroix et ses compagnons découvrent la ville. Cette première étape du voyage, qui dure un mois, permet au peintre de faire une multitude de dessins et de prendre des notes dans ses carnets. Durant cette période, il se lie d'amitié avec Abraham Benchimol, un marchand juif, qui fait office de traducteur pour l'ambassade. Delacroix, accueilli chez ce dernier, va réaliser les portraits des membres de la famille d'Abraham et assister à une fête juive. Les nombreux croquis et notes qu'il prend à cette occasion lui serviront de modèles pour sa toile la *Noce juive dans le Maroc* exposée au Salon de 1841. La suite du voyage mène Delacroix à Meknès, puis à Alger après un passage par l'Espagne. À la fin de sa vie, le peintre laisse de nombreux carnets couverts de notes et d'aquarelles mais également un manuscrit inachevé, intitulé « *Souvenir d'un voyage dans le Maroc* », écrit vers 1840, dans lequel il raconte son séjour.

20. ***Atelier de Hittorff à Sélinonte***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *A toutes les époques, chez tous les peuples, on remarquera dans les monuments ici de belles masses ou d'agréables détails, là un ensemble grandiose, des combinaisons extraordinaires, qui frappent par leur hardiesse. On doit savoir profiter de ces leçons de l'expérience, que le passé nous a léguées et qui sont toujours achetées au prix de coûteux essais.* »

Jacques Ignace Hittorff, « Préface », *Architecture antique de la Sicile : recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte*, Paris, 1870, p. XXVI

Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) est un architecte né à Cologne dans une famille de modestes artisans. Arrivé à Paris à l'âge de dix-huit ans, il étudie à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Charles Percier et complète sa formation par plusieurs voyages dont un séjour de dix-huit mois en Italie entre 1822 et 1824. À cette occasion, il visite la Sicile et étudie les fouilles de l'acropole de Sélinonte. La découverte en ces lieux de fragments colorés issus des dernières fouilles forge sa conviction que l'image des temples grecs à la blancheur immaculée est une erreur. Ces derniers en effet devaient être largement peints de couleurs vives et variées tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. De retour en France, il entre au service de Charles X puis de Louis-Philippe et reçoit en 1834 la charge d'aménager la nouvelle place de la Concorde et l'avenue des Champs-Élysées. Sous le Second Empire, il collabore avec le baron Haussmann pour transformer la capitale en une ville moderne. À ce titre, il réaménage le bois de Boulogne et construit le Cirque d'Hiver et la gare du Nord.

21. ***Atelier-tombeau de Léon Vaudoyer en Étrurie***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite sur le carton à dessins

« Mes chers parents. Me voilà donc à Rome, c'est-à-dire parvenu au but de mes travaux de Paris. Que de fois j'y ai pensé, que de fois j'en ai parlé de cette Rome !!!!! et maintenant j'y suis, je la vois tout entière de chez moi et ne sais plus que penser ??? »

Lettre de Léon Vaudoyer à ses parents, Rome le samedi 6 janvier 1826

Élève de son père à l'École des Beaux-Arts, Léon Vaudoyer (1803-1872) obtient le Grand Prix de Rome d'architecture en 1826. Pensionnaire de la Villa Médicis jusqu'en 1832, il se lie d'amitié avec Félix Duban, Henri Labrouste et Joseph-Louis Duc comme lui élèves architectes. En leur compagnie, il visite Rome et la région du Latium, mais souhaite rapidement s'éloigner des alentours de la capitale pour découvrir de nouvelles sources d'inspiration. Il multiplie alors les excursions plus loin en Italie : d'abord à Bologne, où il s'intéresse à l'architecture médiévale, puis à Assise et Palerme, où il relève la riche polychromie des décors, mais également jusqu'à l'incontournable Pompéi, où il étudie les ruines et l'urbanisme romain. L'ensemble de ces découvertes exerce une forte influence sur sa vision de l'architecture et annonce sa conception historiciste de la discipline. De retour à Paris, Vaudoyer ouvre son atelier à l'École des Beaux-Arts et remporte le concours pour la construction de l'hôtel de ville d'Avignon en 1838. Sous le Second Empire, il est nommé architecte du diocèse de Marseille et dirige le chantier de la nouvelle cathédrale de cette ville. Débutée en 1852, la construction de la cathédrale Sainte-Marie-Majeure, rapidement surnommée « La Major » par les habitants de la cité phocéenne, permet à Vaudoyer de réaliser l'un des chefs-d'œuvre du style néo-byzantin en France.

22. ***Atelier d'Eugène Lami à Chantilly***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« Nous nous réfugions dans l'atelier voisin, au n° 13 de la rue d'Aumale ; nous sommes chez Lami ; mais, – déception ! – tous les chevalets sont veufs ; pas une toile, pas une aquarelle, pas le plus petit pastel !... On attend d'Italie tout ce qui devra figurer à l'exposition. Où donc est cette fameuse Bataille de l'Alma*, commandée par l'Empereur (la toile, pas la bataille.) Où se cache donc* Marie-Stuart *?... Que sont devenus le* Palais Durazzo, *l'*Église San-Lorenzo *et la* Via novissima *? Tous ces chefs-d'œuvre sont-ils retournés à Gênes, leur berceau natal ? Nous sommes, hélas ! tentés de le croire : leur gracieux et fécond auteur ne peut que nous offrir un bon fauteuil, au coin d'un bon feu entouré d'une bonne causerie. »*

Cléon Galoppe d'Onquaire, « Promenade à travers les ateliers. III », *Revue des Beaux-Arts,* 1857, p. 70

Citation choisie par Caroline Imbert

Eugène Lami (1800-1890) débute sa formation d'artiste auprès d'Horace Vernet puis dans l'atelier du baron Gros. Pendant ses études, il fait la connaissance de Géricault, de Chateaubriand et du duc d'Orléans, futur roi des Français. Protégé de la duchesse de Berry sous la Restauration, Lami passe au service de la famille d'Orléans à partir de 1830. Nommé professeur de dessin du duc de Nemours, il travaille entre 1845 et 1847 à Chantilly pour le duc d'Aumale, un autre fils de Louis-Philippe. Le jeune duc, alors âgé de vingt-trois ans, qui hérite de la fortune du dernier prince de Condé, décide de restaurer entièrement le château de Chantilly. Pour cela, il fait appel à Lami qui le conseille dans ses choix esthétiques. Le journal *L'Artiste* précise alors que « [p]*resque toutes les commandes du prince se font par l'intermédiaire de M. Eugène Lami* ». Jouant le rôle d'organisateur des travaux, le peintre fait ses débuts comme architecte décorateur. Il commande des bronzes et des peintures, choisit la couleur des murs et sélectionne les tentures, afin d'emménager les appartements privés du duc et de la duchesse d'Aumale. À la fin de l'année 1847, les travaux de Chantilly étant déjà bien avancés, Lami reprend son rôle d'historiographe de la maison d'Orléans mais doit vite abandonner cette tâche suite à la révolution du 24 février qui entraîne la chute de la Monarchie de Juillet.

23. ***Atelier des frères Flandrin en Troade***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche sur le carton à dessins

« *Il est orné de plusieurs beaux bas-reliefs, de quelques autres plâtres, de tout ce que j'ai de gravures et de croquis, de trois ou quatre têtes que j'ai faites d'après Raphaël. Je tâcherai aussi d'avoir un ou deux bas-reliefs de Phidias* [...]. *J'ai quitté la belle vue que j'avais sur la ville pour en prendre une plus tranquille. Elle donne sur les jardins : entre les têtes de groupes de lauriers, et par-dessus, j'aperçois les beaux pins de la villa Borghèse, des échappées de la plaine, et, par-dessus tout cela, les sublimes montagnes de la Sabine, couvertes de neige. C'est d'une tranquillité, d'une fraîcheur extraordinaire.* »

Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre,* Paris, 1902, p. 44

Citation choisie par Stéphane Paccoud

Hippolyte Flandrin (1809-1864) est l'un des peintres religieux majeurs du XIXe siècle. Né à Lyon, il se rend à Paris avec son frère Paul (1811-1902) pour étudier dans l'atelier d'Ingres. Lauréat du Prix de Rome en 1832, il séjourne pendant cinq ans à la Villa Médicis. Cette année-là, Paul remporte le concours d'esquisses de paysage historique mais échoue au Grand Prix. Sans pension, il décide malgré tout de rejoindre son frère à Rome en 1834 pour parfaire sa formation. À la Villa, Hippolyte se plie aux exercices imposés pendant que son frère parcourt la campagne à la recherche de motifs. En 1836, il travaille pour attester de ses progrès sur une figure masculine d'académie aujourd'hui connue sous le titre « *Jeune homme nu assis au bord de la mer* ». L'éphèbe, installé sur un rocher, se détache sur un fond de paysage dont la simplicité évoque les œuvres du jeune frère de l'auteur. De retour à Paris, si Hippolyte se consacre principalement à la peinture religieuse avec un succès immédiat, Paul peine à se faire une place comme paysagiste de premier plan. Ensemble, ils se consacrent donc pleinement aux nombreuses commandes de décors religieux. Ceux de l'église Saint-Germain-des-Prés restent leur plus importante réalisation. Hippolyte, souvent cité comme auteur unique de ces différents projets, ne pouvait se passer de l'aide de son frère.

24. ***Atelier aux beffrois de Victor Hugo***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche

« *J'ai acheté en chemin ta craie, un porte-plume, un canif à deux lames et un grattoir. Maintenant te voilà équipé au complet, nous allons voir quels nouveaux chefs-d'œuvre il sortira de là. Ce matin j'ai à peu près nettoyé votre capharnaüm, opération peu délicate mais pas facile. Maintenant vous pouvez venir quand il vous plaira. Tout est prêt pour vous recevoir.* »

Lettre de Juliette Drouet à Victor Hugo, 17 septembre 1850 mardi matin 9 heures

Citation choisie par Gérard Audinet

L'auteur de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables* fut l'un des plus prolifiques dessinateurs de son époque. Fils d'un général d'Empire, Victor Hugo (1802-1885) reçoit dans son enfance une éducation très complète comprenant l'enseignement du dessin. Ce n'est cependant qu'à partir du début des années 1830 qu'il commence à produire, pour son plaisir personnel et celui de ses proches, d'abord des caricatures puis des paysages qu'il esquisse à l'encre dans ses carnets de voyage. En 1838, la découverte des bords du Rhin et de ses nombreux châteaux accrochés aux montagnes inspire à Hugo des œuvres visionnaires où l'encre, étalée d'un geste aussi rapide que maîtrisé, plonge les hauts donjons gothiques dans une noirceur profondément romantique. Durant l'été 1850, installé dans la salle à manger de Juliette Drouet, sa maîtresse, Hugo produit certaines de ses feuilles les plus étranges et les plus ambitieuses. En 1852, après s'être opposé publiquement à Napoléon III, Hugo est contraint à l'exil. Les dix-huit années suivantes, passées sur les îles de Jersey et de Guernesey, s'avèrent propices à une intense activité graphique pour l'artiste et écrivain qui multiplie les paysages marins et diversifie ses procédés techniques. Une grande partie – parmi les quelque trois mille cinq cents dessins qu'il a produits tout au long de sa vie – est aujourd'hui conservée à la Maison de Victor-Hugo à Paris. Gérard Audinet, directeur des lieux, leur a consacré en 2020 un ouvrage très complet.

25. ***Atelier aux chimères de Viollet-le-Duc***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« *Je ne puis comparer à ce monument si complet* [la cathédrale d'Albi] *qu'une chose, c'est un rêve que j'ai fait après avoir vu Pierrefonds étant enfant. Ce rêve m'est toujours resté dans la mémoire. C'étaient d'immenses galeries gothiques criblées de riches ornements, de peintures et de dorures ; au fond de ces galeries, des escaliers à jour à triple révolution tournaient en tous sens, couverts de sculptures semblables à de la dentelle ; au plafond, des voûtes d'arêtes dont les côtes étaient éloignées du fond de la voûte et formaient devant elles un réseau d'or, laissaient apercevoir de belles peintures bleu outremer ; des retombées immenses se terminaient en groupes d'enfants entortillés dans des fleurs et des branches* ».

Lettre de Viollet-le-Duc à son père, septembre 1833

Citation choisie par Alexandre Gady

Pour sa formation d'architecte, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) s'est très tôt refusé à suivre la voie académique de l'École des Beaux-Arts. Passionné depuis l'enfance par l'art médiéval, il participe au mouvement de restauration national guidé par Prosper Mérimée devenu inspecteur général des monuments historiques en 1834. À la demande de ce dernier, il est chargé de restaurer la basilique de Vézelay puis le Mont-Saint-Michel. En 1844, le jury retient le projet de Jean-Baptiste Antoine Lassus et Viollet-le-Duc pour la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Les travaux qui débutent dès l'année suivante doivent s'arrêter en 1850 faute de budget. De haute lutte, l'architecte parvient à faire avancer le chantier tout en prenant certaines libertés avec le programme d'origine. L'ajout de nombreuses sculptures et la création d'une flèche en remplacement de celle démontée entre 1792 et 1793 font partie des interventions majeures de Viollet-le-Duc sur l'édifice. Les travaux se terminent finalement en 1867 et figent l'image de la cathédrale dans la conscience collective jusqu'à l'incendie du 15 avril 2019 qui détruit une partie du bâtiment et provoque la disparition de la flèche. La restauration de Notre-Dame de Paris reste, avec celles de la cité de Carcassonne et du château de Pierrefonds, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecte.

26. ***Atelier espagnol d'Édouard Manet,*** 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« Édouard Manet applique la même méthode à chacune de ses œuvres ; tandis que d'autres se creusent la tête pour inventer une nouvelle Mort de César ou un nouveau Socrate buvant la ciguë, il place tranquillement dans un coin de son atelier quelques objets & quelques personnes, & se met à peindre, en analysant le tout avec soin. »

Émile Zola, *Éd. Manet. Étude biographique et critique,* Paris, E. Dentu, 1867, p. 26

Édouard Manet (1832-1883), né à Paris dans une famille de la bourgeoisie, se forme dans l'atelier du peintre Thomas Couture. Durant ses études, il copie sans relâche les œuvres majeures du Louvre avec une prédilection précoce pour la peinture espagnole. À partir de 1856, le peintre s'installe dans un atelier rue Lavoisier puis déménage rue de Douai. Décidé à mener une carrière officielle, Manet tente de participer pour la première fois au Salon en 1859 mais son tableau *Le Buveur d'absinthe* est refusé par le jury. Deux ans plus tard, il parvient à faire accepter deux de ses toiles : *Le Chanteur espagnol* et le *Portrait de M. et Mme Manet*. En 1863, *Le Déjeuner sur l'herbe* est rejeté lui aussi par le jury mais peut être vu par le public grâce à son exposition au Salon des refusés où il suscite un premier scandale tout en assurant la célébrité à son auteur. *Olympia* présentée en 1865 connaît un retentissement plus important encore. À la fin des années 1860, Manet se rapproche d'un groupe de jeunes peintres en marge des courants officiels : Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas et Paul Cézanne. Il les retrouve alors au café Guerbois tout près de son atelier du 34 boulevard des Batignolles. À la même époque, l'artiste reçoit le soutien d'un jeune auteur de vingt-six ans avec lequel il se lie d'amitié : Émile Zola. Reconnaissant envers l'écrivain, Manet réalise son portrait en 1868 et l'expose au Salon officiel de la même année.

27. ***Atelier d'Edgar Degas au café Guerbois***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« *Il m'arrivait de sonner à sa porte, assez anxieux de l'accueil. Il ouvrait avec défiance. Il me reconnaissait. C'était un bon jour. Il m'admettait dans une pièce longue, sous les toits, à large baie vitrée (de vitres peu lavées) où la lumière et la poussière étaient heureuses. Là s'entassaient le tub, la baignoire de zinc terne, les peignoirs sans fraîcheur, la danseuse de cire au tutu de vraie gaze, dans sa cage de verre, et les chevalets chargés de créatures du fusain, camuses, torses, le peigne au poing, autour de leur épaisse chevelure roidie par l'autre main.* »

Paul Valéry, « 36, rue Victor-Massé », *Degas danse dessin*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 63-64

Le café Guerbois, anciennement situé aux numéros 9 et 11 de la grande rue des Batignolles (devenue l'avenue de Clichy), fut dans les années 1860 et 1870 un lieu de rencontre pour de nombreux artistes, écrivains et amateurs d'art. Créé par François-Auguste Guerbois, ce café devient l'un des hauts lieux de l'histoire artistique de Paris. Edgar Degas (1834-1917) découvre l'endroit en 1865 accompagné par son ami, le critique d'art Edmond Duranty, un habitué du café. Là, il fait la connaissance d'Édouard Manet, chef de file de la peinture réaliste et y côtoie les peintres Cézanne, Whistler, Monet, Pissarro et Fantin-Latour. C'est également au café Guerbois que Degas accepte de participer à une exposition collective qui se tiendra dans l'atelier du photographe Nadar en 1874. Sous le nom d'« Exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs », s'organise en fait la première exposition des peintres que l'on nommera plus tard « les impressionnistes ». Degas, qui prend rapidement ses distances avec ce groupe, se rend de moins en moins souvent au café Guerbois et commence à fréquenter le café de la Nouvelle Athènes dans le quartier de Pigalle. Dans ce nouvel établissement, il peint en 1875 l'une de ses toiles les plus célèbres, *L'Absinthe*, dont le titre d'origine était tout simplement « *Dans un café* ».

28. ***Atelier-balcon de James Tissot***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à gauche sur le carton à dessins

« *Hier, Duplessis me racontait que Tissot, ce peintre plagiaire, avait le plus grand succès en Angleterre. N'a-t-il pas inventé, cet ingénieux explorateur de la bêtise anglaise, d'avoir un atelier précédé d'une antichambre, où il se trouve, en tout temps, du champagne frappé à la disposition des visiteurs, et autour de son atelier, un jardin où l'on voit, toute la journée, un domestique en bas de soie, occupé à brosser et à faire reluire les feuilles des arbustes ?* »

Edmond de Goncourt à propos de la demeure de Tissot à Londres *in* Edmond et Jules de Goncourt, « Mardi 3 novembre 1874 », *Journal – Mémoires de la vie littéraire,* t. 2, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 596

Citation choisie par Paul Perrin

Né à Nantes, Jacques Joseph Tissot, dit James Tissot (1836-1902), se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Louis Lamothe et reçoit les conseils du peintre Hippolyte Flandrin. Tissot fait ses débuts au Salon en 1859 et se spécialise dans les portraits mondains. L'année suivante, il effectue un voyage d'étude en Italie puis découvre Londres en 1862. Fasciné par la capitale anglaise, le peintre mènera dès lors sa carrière des deux côtés de la Manche. En 1866, Tissot reçoit la commande d'une toile de grand format devant représenter douze hommes installés sur un balcon l'hôtel de Coislin surplombant la place de la Concorde. Les modèles sont tous membres du nouveau Cercle de la rue Royale, un club de la haute société parisienne, composé d'amis triés sur le volet. Âgés pour la plupart d'une trentaine d'années, ils sont en général issus de l'aristocratie, à l'image du prince Edmond de Polignac ou du baron Rodolphe Hottinguer, mais également dans certains cas de la grande bourgeoisie, comme Charles Haas, le modèle du célèbre Charles Swann de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Le tableau, exposé en 1867, resta dans la descendance du baron Hottinguer jusqu'à son acquisition par le musée d'Orsay en 2011. Ce même musée a consacré à James Tissot une grande exposition rétrospective en 2020.

29. ***Atelier de Gustave Moreau à Corinthe***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *J'aime Athènes et les âges grecs, j'aime Rome et l'Orient et les mers bleues et les villes endormies le soir au bruit du flot monotone, j'aime cette langue muette si belle et si noble, la plus élevée, la plus sublime de toutes des arts plastiques. Mais mon imagination rêvant et aimant tout cela n'est pas assez puissante pour apprécier ce bruit et qui s'élève pour demeurer au moins, pour le cri de mon âme vers l'éternel et le divin. Et pourtant je ne crois pas comme on dit. Mais pour certain j'ai la grande religion, celle de l'âme qui vous mène droit à Dieu.* »

Lettre de Gustave Moreau à Eugène Lacheurié, fin avril 1859 citée par Luisa Capodieci, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie, première publication intégrale à partir de manuscrits inédits,* Paris, Somogy, 2002, p. 507

Gustave Moreau (1826-1898) bénéficie durant son enfance d'une éducation classique et s'initie très tôt au dessin. En 1841, le jeune homme, qui n'a encore que quinze ans, effectue son premier voyage en Italie avec sa mère. Il profite de ce séjour pour noircir les pages d'un carnet de dessins que son père, architecte, lui a offert avant le départ. Encouragé dans ses ambitions artistiques par sa famille, Moreau se forme auprès de François Édouard Picot et rencontre Théodore Chassériau. Après des débuts au Salon, peu remarqués par la critique et le public, le peintre se relève avec difficulté de la mort de Chassériau en 1856 et décide de repartir en Italie. Durant ce second voyage de deux années, Moreau visite Rome, Florence, Milan, Venise, puis Naples. Confronté aux chefs-d'œuvre de l'Antiquité et aux maîtres de la Renaissance, il façonne son vocabulaire qu'il emprunte principalement aux mythologies grecques et romaines. Si la Grèce le fascine, il n'a pas l'occasion de la visiter et doit puiser dans les livres d'archéologie les modèles pour des toiles illustrant l'histoire de Jason ou d'Œdipe. Considéré aujourd'hui comme le principal précurseur du mouvement symboliste, Gustave Moreau fut également un grand professeur. Très apprécié à ce titre, il eut pour élèves certains des plus grands peintres de la génération suivante : Henri Matisse, Edgard Maxence, Albert Marquet, Georges Rouault ou George Desvallières.

30. ***Atelier de Paul Gauguin à Tahiti***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *La majesté silencieuse de la Forêt accueille le pèlerin en route vers l'Aroraï, la montagne qui touche le ciel. Nulle vie animale, point d'envols et de chants, et rien qui bondisse et rien qui rampe. Mais quelles harmonies dans les parfums qui grisent l'artiste voyageur ! Que de beaux bruits dans l'éclat polychrome des feuilles, des fruits, des fleurs !* »

Paul Gauguin et Charles Morice, *NOA NOA*, Paris, Éditions de La Plume, 1901, p. 11

Le 1er avril 1891, Paul Gauguin (1848-1903) embarque à Marseille et quitte la France pour l'Océanie. D'abord destiné à une carrière dans la finance, Gauguin, qui est employé comme agent de change, découvre la Première exposition des peintres impressionnistes en 1874, se lie d'amitié avec Camille Pissarro et décide de se mettre lui aussi à la peinture. Il présente ses premières toiles en 1879 et abandonne son emploi en 1882 pour s'adonner entièrement à sa nouvelle passion. Ses débuts artistiques sont marqués par de nombreuses difficultés familiales et financières. Après un voyage jusqu'au Panama en passant par la Martinique, le peintre se met à rêver d'exotisme. Installé à Pont-Aven à partir de 1888, il rejoint un cercle de jeunes artistes qu'il tente de convaincre de l'accompagner en Polynésie, mais part finalement seul. Gauguin atteint Papeete le 9 juin 1891 après deux mois de voyage et ne reviendra qu'une seule fois en France. Loin de la métropole, les toiles qu'il produit, grâce au soutien financier du marchand Ambroise Vollard, sont marquées par des couleurs vives et un dessin imprégné de mysticisme. Se tenant à l'écart des Occidentaux, le peintre adopte le mode de vie des autochtones et prend plusieurs épouses successives dont le jeune âge défraie la chronique jusqu'à Paris. Paul Gauguin s'éteint à Atuona le 8 mai 1903 sur l'île de Hiva Oa aux Marquises à l'âge de cinquante-quatre ans.

31. ***Atelier de Pontremoli à Kérylos***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas

« *Alors que la pointe s'abaisse graduellement, la maison s'élève pour atteindre le point haut sur la mer ; le jardin a l'austérité et la richesse de cette pointe de rocher battue par le vent et les embruns, mais fécondée par le soleil ; il y pousse des pins tordus, des cyprès et des plantes grasses ; à peine abritées, des fleurs s'épanouissent. La nature n'est pas plus douce pour ce coin de la Riviera qu'elle ne l'est pour la Grèce sauvage et pauvre ; sa mer, sa lumière, son air, sont tour à tour amis et ennemis ; les Grecs les adoraient sous les deux noms.* »

Emmanuel Pontremoli, « Propos d'un solitaire », *Kerylos,* Paris, Éditions des bibliothèques nationales de France, 1934, p. 7

Citation choisie par Adrien Goetz

Emmanuel Pontremoli (1865-1956) est un architecte natif de Nice, lauréat du prix de Rome en 1890. Passionné d'archéologie, il visite la Grèce en 1896 et 1897 et publie de nombreux ouvrages sur le site de Pergame en Asie Mineure. Entre 1902 et 1908, il construit son chef-d'œuvre, la villa Kérylos, pour l'archéologue et helléniste Théodore Reinach. Située à Beaulieu-sur-Mer sur un promontoire rocheux appelé « la Pointe des Fourmis », la villa est construite sur le modèle des maisons grecques de l'Antiquité. Le riche décor intérieur, fait de mosaïques, de colonnes et de fresques, contraste avec la rigueur blanche des façades et mêle savamment le vocabulaire néo-grec avec l'influence de l'Art nouveau. À la demande de Théodore Reinach, l'architecte intègre aux décors antiques certaines des dernières innovations en termes de confort. À sa mort en 1928, le commanditaire lègue la villa à l'Institut de France. Classée au titre des monuments historiques depuis 1966, la villa Kérylos, transformée en musée, est aujourd'hui ouverte au public.

32. ***Atelier aux jouets d'Alexandre Benois***, 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« *Ceux qui étaient habitués à la fadeur maladive adoptée invariablement par les théâtres parisiens pour caractériser l'époque* Rococo […] *trouvèrent nos couleurs trop vives et la grâce de nos danseurs trop apprêtée. Mais pour ceux qui comprenaient réellement Versailles, les porcelaines chinoises de Sèvres, les tapisseries, les appartements dorés des châteaux et l'architecture des parcs, notre Pavillon d'Armide fut une révélation.* »

Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian ballet,* Londres, Putnam, 1941, p. 292 (trad. : *Diaghilev : les ballets russes*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 17 mai-29 juillet 1979, p. 21)

Alexandre Nikolaïevitch Benois (1870-1960) est un artiste russe d'origine française né à Saint-Pétersbourg. Peintre, décorateur, scénographe et historien d'art, il est l'ami intime de Serge de Diaghilev et fonde avec lui le mouvement artistique Mir iskousstva. Nommé directeur scénique du théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg en 1901, il consacre dès lors l'essentiel de sa carrière à la création de décors de scène pour les ballets russes. Entre 1918 et 1926, il est nommé conservateur des galeries de peintures anciennes au musée de l'Ermitage et à ce titre se charge de l'exposition de la célèbre *Madone Benois* de Léonard de Vinci, héritage familial vendu par son frère en 1914 et qui porte leur nom. À partir de 1926, il s'installe définitivement à Paris où il travaille pour l'Opéra et la Comédie française. Le cinéaste Abel Gance fait appel à lui comme chef décorateur sur le tournage de *Napoléon* en 1927. L'œuvre de Benois, profondément marquée par le folklore de sa Russie natale, est riche en couleurs et puise souvent son inspiration dans le monde de l'enfance, à l'image des décors pour *Petrouchka* en 1911. Ses mémoires, publiées en 1955, restent un témoignage fascinant sur la vie artistique de la première moitié du XXe siècle en France et en Russie.

33. ***Atelier de Picasso au Châtelet***, 2019

Encres sur papier

27 x 27 cm

Signé et daté en bas à droite

« Ceux qui ont vu Picasso dans un atelier des Buttes-Chaumont peindre seul le rideau qui représente une halte de funambules en demeurent émerveillés. Il se promenait sur l'immense toile, faisant fleurir sous sa brosse des figures géantes, fraîches comme des bouquets »

Jean Cocteau, « Avant 'Parade' », *L'Excelsior*, 18 mai 1917, p. 5 (date de la première représentation de *Parade* au théâtre du Châtelet à Paris)

Au début des années 1910, Jean Cocteau soumet à Serge de Diaghilev l'idée d'un projet de ballet. Par la suite, il propose à son ami Pablo Picasso (1881-1973) de réaliser les décors et les costumes, à Erik Satie de composer la musique et à Léonide Massine de se charger de la chorégraphie en association avec Diaghilev. Le 18 mai 1917, ce ballet, qui a pris le titre de « *Parade* », peut voir le jour sur la scène du théâtre du Châtelet. L'immense rideau de scène (10,5 x 16,4 m) conçu par Picasso fait scandale le jour de la première. Peint avec l'aide de quatre assistants, cette œuvre monumentale rompt en effet avec la période cubiste de l'artiste en renouant avec la figuration de ses périodes rose et bleue. Le sujet, inspiré par le récent voyage du peintre en Italie avec Cocteau, représente des saltimbanques en costumes de la commedia dell'arte et rappelle ses œuvres de jeunesse. Sur la droite de la composition, la figure d'Arlequin est placée au centre d'un groupe d'acteurs en train de festoyer. À gauche, une jeune écuyère en tutu de mousseline blanche se tient debout sur un grand cheval ailé et s'apprête à monter sur une échelle où un singe est déjà installé. De part et d'autre, de grands rideaux rouges ferment l'espace de cette scène sur la scène. La première représentation de *Parade* fait grand bruit et provoque l'hostilité du public et de la critique outrés par le décor et les costumes mais également par l'utilisation de claquoirs de pistolets et d'une machine à écrire dans l'orchestre. En pleine Première Guerre mondiale, ce spectacle déroutant propose d'opposer la liberté poétique à la brutalité humaine et annonce les années folles.

34. ***Atelier de Jacques Majorelle à Marrakech***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite

« *Dans ces rues, le soir, et dans ces souks, les yeux brillants, je reste ivre et frémissant, délirant sous la douceur des formes qui passent, de la lumière magique qui s'irise dans les gerbes de poussière que soulève la foule* »

Lettre de Jacques Majorelle à son ami Étienne Cournault, Marrakech le 13 novembre 1917

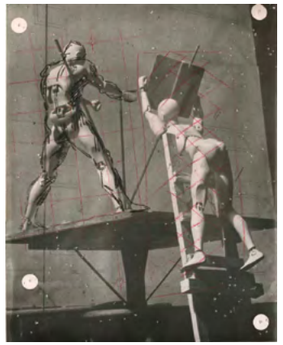
Né à Nancy, Jacques Majorelle (1886-1962) est le fils de l'ébéniste Louis Majorelle, figure majeure de l'Art nouveau. Ayant fait le choix de la peinture plutôt que celui des arts décoratifs, il quitte la Lorraine et arrive à Paris en 1903. Par la suite, Majorelle voyage beaucoup et visite l'Espagne, l'Italie puis l'Égypte avant de découvrir le Maroc en 1917. Ce pays d'Afrique du Nord le séduit au point qu'il décide d'y rester. Le peintre s'installe à Marrakech et fait l'acquisition d'une vaste palmeraie pour installer sa future villa-atelier. Construite à partir de 1929 par les architectes Robert Poisson et Paul Sinoir, la maison mélange les influences mauresques traditionnelles avec le style Art déco. Durant les années suivantes, Majorelle conçoit le jardin qui entoure la villa comme une œuvre d'art à part entière. En plus des nombreuses espèces végétales exotiques qui le composent, le peintre fait aménager une multitude de bassins et de jets d'eau. Dans son atelier, qu'il finira par peindre entièrement en bleu, l'artiste, en quête d'authenticité, tente de s'éloigner de l'exotisme fantasmé du siècle précédent. Peu de temps après la mort du peintre survenue en 1962, Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé découvrent la villa qu'ils finissent par acheter en 1980. Elle est aujourd'hui entièrement ouverte au public et présente une collection d'art berbère ainsi que des œuvres d'Yves Saint-Laurent et de Jacques Majorelle.

35. ***Atelier aux mannequins de José María Sert***, 2021

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas



« *La lumière, la vision innombrable et retentissante qui sortait de lui, le peuple ordonné et confus, le matériel imaginaire volumineux qu'il avait à caser, il ne lui suffisait pas pour les recueillir de quelques carrés de toile, il lui fallait des panneaux, des murs entiers de la base au faîte, des concavités de palais ou d'églises, la profonde répercussion de tout un édifice ! Il y avait une masse de choses qu'il avait besoin d'engendrer toutes à la fois !* »

Paul Claudel, « Sur la mort d'un ami », *Le Figaro*, 14 décembre 1945, p. 1

Né à Barcelone, le peintre José María Sert y Badía (1874-1945) quitte la Catalogne en 1899 pour s'installer à Paris. L'aisance financière de sa famille lui permet de prendre dès son arrivée un luxueux atelier dans la capitale. Fort d'un important réseau d'amis espagnols implantés en France, Sert fréquente la bonne société parisienne et reçoit rapidement ses premières commandes. Adepte des grands formats, il se spécialise dans la réalisation de décors monumentaux marqués par l'influence de la peinture baroque vénitienne. Inventeur du concept de décor « boîte », il envahit intégralement les espaces qui lui sont confiés, intervenant sur les murs, les portes et les plafonds. Ses compositions théâtralisées par la présence de rideaux en trompe-l'œil s'animent d'une multitude de figures souvent plus grandes que nature. Durant l'entre-deux guerres, son succès est tel qu'en 1936, Nelson Rockefeller lui demande de décorer le hall de son building à New York. L'année suivante, pendant l'Exposition universelle de Paris, il présente dans le pavillon du Vatican son *Intercession de sainte Thérèse de Jésus dans la guerre civile espagnole*, œuvre partisane en faveur de Franco et véritable contre-pied à *Guernica* de Picasso. Aujourd'hui tombé dans un oubli relatif, José María Sert a dû pâtir durablement de ses engagements politiques. Le Petit Palais à Paris lui a consacré en 2012 une rétrospective qui a permis au public de redécouvrir son œuvre.

36. ***Atelier de Christian Bérard à Milly,*** 2020

Encres sur papier

26,5 x 26,5 cm

Signé et daté en bas à droite sur le carton à dessins

« Cruel ; Humain ; Rapide ; Instructif ; Snob ; Théâtral ; Imaginatif ; Angoissé ; Noyé ; Brillant ; Enfantin ; Refoulé ; Aimant ; Reclus ; Débraillé. »

Christian Bérard, acrostiche de son nom en quinze mots

Christian Bérard (1902-1949), dont le père est architecte, fait ses études à l'Académie Ranson où il entre à l'âge de dix-huit ans. Il expose ses œuvres pour la première fois à la galerie Pierre en 1925 puis l'année suivante à la galerie Eugène Druet. Comme illustrateur, il collabore avec différents magazines de mode dont *Vogue* et *Harper's Bazaar*. Attiré très tôt par le théâtre, il se rapproche de Jean Cocteau au début des années 1930 et conçoit les décors et costumes de plusieurs de ses pièces et films. Son œuvre la plus célèbre reste sa contribution au film *La Belle et la Bête* de Cocteau en 1946. Surnommé « Bébé » par ses amis les plus proches, Christian Bérard assume publiquement son homosexualité et sa relation avec l'écrivain et librettiste Boris Kochno qui, rencontré en 1929, partagera toute sa vie. Lorsque Cocteau s'installe dans sa maison de Milly-la-Forêt en 1947, Bérard devient un habitué des lieux où il apprécie de travailler. Ouverte aujourd'hui au public, cette maison-musée présente dans son entrée un imposant dessin de Bérard, représentant Œdipe et le Sphinx, qui accueille les visiteurs aux côtés d'œuvres de Picasso, Modigliani, Warhol et bien d'autres. Après la mort de l'artiste, le compositeur Francis Poulenc décide de composer un *Stabat Mater* à sa mémoire et Cocteau lui dédie son film *Orphée* qui sort l'année suivante.

37. ***L'Atelier du pensionnaire***, 2021

Encres sur papier

108 x 108 cm

Signé et daté en bas

« *Avoir le grand prix de Rome à l'âge de vingt-deux ans est un grand bonheur ; c'est l'encouragement à poursuivre la carrière artistique, toujours si incertaine et si redoutée des parents ; c'est l'entrée dans une autre existence, pour cinq années, sous le ciel bleu de l'Italie, à la villa Médicis, au milieu de jeunes artistes déjà connus ou en voie de l'être... Mais arriver dans cette villa Médicis et y trouver M. Ingres comme directeur, c'est une autre faveur du sort, dont on ne se rend pas compte dans l'effarement de la jeunesse, mais que plus tard on apprécie comme une heureuse fortune dont on est reconnaissant toute sa vie.* »

Ernest Hébert, « La villa Médicis en 1840. Souvenirs d'un pensionnaire », *Gazette des beaux-arts,* 3e pér., t. XXV, 1er avril 1901, p. 265

La création de l'Académie de France à Rome date de la fin du XVIIe siècle. Dès ses origines, elle a pour objectif d'accueillir comme pensionnaires les artistes ayant remporté le Grand Prix de l'Académie royale. Ils y pour compléte leur formation au contact des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. D'abord réservée aux peintres et aux sculpteurs, l'Académie s'ouvrit au fil des siècles à d'autres disciplines comme l'architecture, la gravure et la musique. Les pensionnaires une fois en Italie furent reçus dans plusieurs lieux successifs : d'abord dans une modeste maison sur les pentes du Janicule, puis aux palais Caffarelli et Capranica, avant d'être installés dans le palazzo Mancini à partir de 1725. En février 1793, les lieux furent saccagés et pillés par les Romains et l'Académie de France à Rome fut supprimée pendant plus de deux ans avant son rétablissement par le Directoire en 1795. Sans lieu de résidence, les lauréats durent attendre que Napoléon fasse l'acquisition en 1803 de la Villa Médicis, un vaste palais du XVIe siècle construit sur la colline du Pincio, où l'Académie est toujours installée. Certains pensionnaires ont marqué les lieux de leur empreinte à l'image d'Ingres qui, après avoir été élève entre 1806 et 1810, prit la direction de l'établissement entre 1834 et 1841.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1) Pompeo Batoni, *Autoportrait*, 1773/1774, huile sur toile, Florence, Galleria degli Uffizi

2) Hubert Robert, *L'Atelier de l'artiste*, vers 1760, huile sur toile, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum

3) Léon-Matthieu Cochereau, *L'Atelier de David au collège des Quatre-Nations*, 1814, huile sur toile, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

4) Antoine-François Callet, *Portrait de Claude-Nicolas Ledoux tenant dans sa main le plan de la maison du directeur des salines d'Arc-et-Senans*, vers 1785, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet

5) Marie-Victoire Lemoine, *L'Intérieur d'un atelier de femme-peintre*, 1789, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art

6) Auguste Couder, *Napoléon Ier visitant l'escalier du Louvre sous la conduite des architectes Percier et Fontaine*, 1833, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

7) Domenico Conti, *Portrait d'Antonio Canova dans son atelier achevant l'Amorino dit Latouche*, 1792, huile sur toile, collection privée

8) Jean Alaux, dit Le Romain, *L'Atelier d'Ingres à Rome*, 1818, huile sur toile, collection privée

9) Alexandre Menjaud, *Les Adieux de Girodet à son atelier*, 1826, huile sur toile, Montargis, musée Girodet

10) Marie-Éléonore Godefroy, *Portrait du baron Gérard*, non daté, huile sur toile, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

11) Xavier Leprince, *Portrait de Schinkel*, non daté, crayon sur papier, collection privée

12) Anonyme russe, *Portrait de Voronikhine devant la coupole de Notre-Dame de Kazan à Saint-Pétersbourg*, avant 1811, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, musée d'État russe

13) François Marius Granet, *Léontine Tacussel peignant dans l'atelier de Granet au Louvre*, non daté, huile sur toile, Dijon, musée national Magnin

14) Joachim Ferdinand Richardt, *Thorvaldsen dans son atelier à la Kunstakademie de Charlottenbourg*, 1840, huile sur toile, Copenhague, Thorvaldsens Museum

15) Joseph Michael Gandy, *Bâtiments publics et privés conçus par Sir John Soane entre 1780 et 1815*, vers 1818, aquarelle et gouache sur papier, Sir John Soane's Museum

16) Ary Scheffer, *La Mort de Géricault*, 1824, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

17) Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1798, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

18) Charles-Léon Vinit, *La Seconde cour de l'École des Beaux-Arts avec au centre Ingres et Duban*, 1850, huile sur toile, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts

19) Eugène Delacroix, *Une cour à Tanger* (étude pour *La Noce juive dans le Maroc)*, 1832, aquarelle sur papier, Paris, musée du Louvre

20) Félix-Joseph Barrias, *Portrait de l'architecte Hittorff*, 1869, huile sur toile, Cologne, Wallraf-Richartz Museum

21) Charles Gleyre, *Portrait de l'architecte Léon Vaudoyer à Rome*, 1832, aquarelle sur papier, collection privée

22) Eugène Lami, *Une soirée chez le duc d'Orléans au pavillon de Marsan*, 1843, aquarelle sur papier, Chantilly, musée Condé

23) Paul Flandrin avec la participation d'Hippolyte Flandrin, *Double autoportrait*, 1842, huile sur toile, Nantes, musée d'Arts

24) Georges Hugo, *Victor Hugo descendant le look-out à Hauteville House (Guernsey)*, vers 1880, huile sur toile, Paris, Maison de Victor Hugo

25) Eugène Giraud, *Les Soirées du Louvre (Caricature de Viollet-le-Duc avec la cathédrale)*, 1861, aquarelle sur papier, Paris, Bibliothèque nationale de France

26) Édouard Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1868, huile sur toile, Munich, Neue Pinakothek

27) Giovanni Boldini, *Le Café Guerbois*, 1877/1878, huile sur panneau, localisation inconnue

28) Edgar Degas, *Portrait de James Tissot*, vers 1867-1868, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art

29) Edgar Degas, *Portrait de Gustave Moreau*, vers 1860, huile sur toile, Paris, musée Gustave-Moreau

30) Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au chapeau dans son atelier,* 1893, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

31) *Mosaïque poulpe*, vers 1908, Beaulieu-sur-Mer, Villa Kérylos

32) Alexandre Benois, *Décor pour la production originale de Petrouchka d'Igor Stravinsky*, 1911, aquarelle et gouache sur papier, localisation inconnue

33) Attribué à Harry B. Lachman, *Pablo Picasso et ses assistants assis sur le rideau de scène «* Parade *» en cours d'exécution à Montparnasse*, tirage postérieur, photographie, Paris, musée national Picasso-Paris

34) Jacques Majorelle, *Irounen, Grand Atlas, Vallée d'Ounila,* 1921, détrempe sur panneau, Paris, Artcurial, 9 juin 2011, n° 13

35) José María Sert, *Étude*, photographie, collection privée

36) François Kollar, *Le Peintre et décorateur Christian Bérard*, vers 1938/1939, négatif monochrome sur support plastique, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

37) Jean Alaux, dit Le Romain, *L'Atelier de Picot à la Villa Médicis*, 1817, huile sur toile, collection particulière

Ouvrage réalisé avec la collaboration de Thomas Unger.

Nous tenons à remercier pour leur aide Pierre Alletru, Gérard Audinet, Camille Ayasse-Staletti, Sarah Catala, Elsa Cau, Virginie Cauchi-Fatiga, Bruno Chenique, Alexandre Gady, Adrien Goetz, Geneviève Haroche-Bouzinac, Caroline Imbert, Sidonie Lemeux-Fraitot, Elsa Manant, Stéphane Paccoud, Paul Perrin et Georges Vigne.

Dépôt légal novembre 2021 - ISBN 978-2-490440-08-5
Achevé d'imprimer à 500 exemplaires en novembre 2021 par Samper Impresores - Espagne

Comminges.2021