

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 56 (2008)

Artikel: Barthélémy Menn et l'antiquité

Autor: Fehlmann, Marc

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728159>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'auteur tient à remercier M^{mes} Hélène Meyer et Caroline Guignard, ainsi que M. Paul Lang, sans lesquels cet article n'aurait pas pu voir le jour. Ses remerciements vont également au professeur Ayhan Bilsel, doyen de la Faculté des arts et des sciences de la Eastern Mediterranean University à Famagouste, pour lui avoir permis un séjour en Suisse pendant lequel il a pu conduire ses recherches sur Barthélemy Menn.

1. DELABORDE 1870, p. 139 ; voir également VIGNE 1995.1, p. 1

2. Citation d'après DELACROIX 1950, vol. 3, p. 25 (s.v. « science »)

3. CENNINI 1926, p. 18 (« Comment tu dois t'appliquer à copier et dessiner d'après les maîtres le plus que tu peux »).

4. HOOGSTRATEN 1678, p. 218 ; voir FRANKEN 2006, p. 149

5. ALBERTI 2002, p. 160, *Libro Terzo*, paragraphe 58 : « [...] più mi piace a ritrarre una mediocre scultura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimigliarteli, ma dalle cose scolpite impari asimigliarti, e impari conoscere e ritrarre i lumi. » Pour les copies de Rubens d'après les antiques, voir MÜLLER 1982 ; voir également VALERIUS 1992.

6. PEITZER 1925, p. 302, paragraphe 19, et pp. 417-418, note 1358 ; sur Maratta, voir BÄTSCHMANN 1997, p. 21

7. BELLORI 1939, pp. 12-13 ; voir HAVERKAMP-BEGEMANN/LOGAN 1988, p. 19

8. Voir à ce sujet en général HUTTER 1980 et POSSELLE 1993

9. Voir, par exemple, MÜHLESTEIN 1914, p. 53 ; LOOSLI 1921-1924, vol. 1, pp. 36-46 et 102 ; HUGELSHOFER 1952, pp. 8-10 ; ZELGER 1981, pp. 12-20 ; FISCHER 2003, p. 15. Certains auteurs ont exploré l'activité pédagogique de Menn : GUINAND 1893 ; CROSNIER 1911, notamment pp. 87-91 ; LANICCA 1911, pp. 78-81 et 94-98.

10. LANICCA 1911, p. 76

« Il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir¹. » En délivrant ce conseil, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) se rallie à un avis ancien qui veut que copier serait une école du regard sur les choses, favorisant l'intelligibilité du monde à représenter par l'étude et l'imitation d'un modèle valable. La pratique de la copie constituait en effet, au même titre que l'étude d'après nature, un élément central de l'enseignement académique et, jusqu'à l'époque moderne, on la considérait comme étant « la source d'un immense savoir² ». Une telle prééminence reposait au départ sur la croyance qu'en s'appropriant un modèle on pouvait en reprendre les forces secrètes, en retracer la genèse et ainsi mieux l'appréhender. On trouve déjà cette idée sous la plume de Cennino Cennini, dans son traité de peinture : « Romps-toi à dessiner les meilleures choses que tu pourras trouver sorties des mains des grands maîtres ; fais-en tes délices³ », tandis que Samuel van Hoogstraten considère expressément la copie de tableaux comme un exercice utile pour les futurs artistes⁴. Quant au problème central de la peinture depuis la Renaissance, à savoir le rendu optique de l'espace à trois dimensions, des auteurs comme Alberti préfèrent la copie de sculptures à la copie de tableaux. Comme le fera plus tard Rubens dans son *De imitatione statuarum*, Alberti avance que les œuvres tridimensionnelles permettent de mieux étudier les rapports de l'ombre et de la lumière que les œuvres de peinture⁵. Par contre, Joachim Sandrart et Carlo Maratta privilégient la copie d'après les œuvres picturales antiques, y voyant des représentations de corps humains idéaux⁶. Un autre argument de la théorie de la copie est celui qu'avance Gian Pietro Bellori qui, lui, recourt à la primauté aristotélicienne de l'idée⁷, conférant ainsi une nouvelle dimension à la copie. En effet, outre son caractère didactique et artisanal, l'acte de copier n'inciterait pas seulement à suivre la pensée d'un artiste mais également à engager sa propre personnalité dans la transposition du modèle. D'une façon générale, peindre d'après les maîtres anciens et les œuvres antiques était vu comme le moyen d'être en présence d'un idéal. C'est la raison pour laquelle, pendant leur formation, les futurs artistes copiaient des œuvres ressenties comme exemplaires, tandis que d'autres, tels Michel-Ange, Rubens ou Ingres, et plus tard Cézanne, Picasso et Giacometti, pratiqueront encore la copie à un âge avancé pour revivifier leur vision de l'idéal par un constant retour aux sources. Une faculté attribuée par eux aux chefs-d'œuvre du passé⁸. De la même façon, Barthélemy Menn (1815-1893) fut un artiste qui, toute sa vie, chercha inlassablement inspiration et stimulation auprès de certains modèles.

Le présent travail se propose, en partant de certaines copies, de mettre en lumière des aspects négligés jusqu'ici par la critique, tels que la fonction de la copie dans l'œuvre et l'enseignement de Menn, ou encore son activité de dessinateur et de peintre de figure. Hormis quelques rares auteurs des débuts, la plupart ne considèrent son activité d'enseignement que dans la perspective de Ferdinand Hodler⁹. Quant à l'histoire de l'art, si elle a retenu de Menn surtout sa qualité de peintre de paysage et fort peu celle de dessinateur et de peintre de figure, c'est probablement parce qu'il a détruit la plupart de ses études de figure et de ses peintures d'histoire à partir des années 1860¹⁰. En ajoutant ce chapitre à l'étude de son œuvre, nous n'apportons pas seulement un éclairage sur son apprentissage auprès d'Ingres, mais aussi, d'une façon générale, sur tout un pan pratiquement méconnu

11. La première étude systématique du rapport de Menn à Raphaël a été entreprise en 1984 par M. Natale (voir MASON/NATALE 1984, pp. 249-260).

12. À paraître dans la prochaine livraison de la revue *Genava*

13. Voir LANICCA 1911, pp. 17 et 44, et BRUSCHWEILER 1960, pp. 47 et 49, fig. 10-12 et 15

14. Il existe des copies réalisées par Menn d'après des œuvres contemporaines au format identique à l'original. Elles seront présentées dans l'étude à paraître prochainement (voir note 12).

15. Sur l'activité académique et la formation artistique en général, voir GOLDSTEIN 1996 et PEVSNER 1940. Sur la situation en France au début du XIX^e siècle, voir en particulier KUGLER 1846.

16. PEVSNER 1940, pp. 167-168 et 215-217; KUGLER 1846, pp. 12-14

17. PEVSNER 1940, p. 96. Citation originale dans FONTAINE 1903, p. 39.

18. Les premières étapes de la formation artistique de Menn, connues depuis la thèse d'A. Lanicca de 1911, ont été récemment plus clairement définies et décrites par N. Chaix (voir LANICCA 1911, en particulier pp. 6-9, et CHAIX 2000), que l'auteur du présent article remercie pour l'exemplaire du mémoire qu'elle a généreusement mis à sa disposition. Voir également BAUD-BOVY 1943, pp. 26-29. Sur l'atelier d'Ingres, voir VIGNE 1999, pp. 20-21.

19. SILVESTRE 1855, p. 16

20. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4544 à 1912-4632; d'autres copies d'après des sculptures antiques se trouvent notamment dans les ensembles inv. 1912-5200 à 1912-5203 et 1912-5215 à 1912-5217.

21. Par exemple, VOLPATO/MORGEN 1786. Sur le canon des sculptures antiques en général, voir HASKELL/PENNY 1981; voir aussi GOLDSTEIN 1996, pp. 151-153.

22. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4551, d'après la statue d'*Hermès à la sandale*, dite *Cincinnatus*, œuvre romaine de l'époque impériale, copie d'un bronze perdu de Lysippe, II^e siècle ap. J.-C., haut. 161 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. MR 238)

de sa création¹¹. Nous traiterons dans une première partie des copies d'après des modèles antiques, puis Marie Therese Bätschmann assurera la présentation des copies d'après les maîtres anciens. Le rapport de Menn à ses contemporains fera l'objet d'une étude ultérieure¹².

Dans le fonds laissé par Menn se trouve une liasse de plusieurs centaines d'œuvres, parmi lesquelles des copies d'après des chefs-d'œuvre d'autres artistes et d'autres époques. Le legs Bodmer, qui est effectué en 1912, la fait entrer dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève¹³. L'éventail des travaux est vaste, allant de l'esquisse rapidement jetée sur le papier (fig. 3) à la feuille soigneusement exécutée (fig. 9), en passant par le calque direct d'un original (fig. 6). Par contre, il n'y figure aucune copie peinte d'après un maître ancien qui reproduise une œuvre dans son format d'origine¹⁴. En outre, abstraction faite des dessins «en bosse» et des copies d'œuvres de ses contemporains, il est frappant de constater que Menn n'a jamais tenté d'imiter servilement le style de ses modèles, faisant toujours preuve, au contraire, de créativité et d'une grande faculté d'interprétation dans ce qu'il transpose.

Les différents modes d'exécution de Menn dans ses copies s'expliquent par leurs fonctions respectives, bien que l'on puisse affirmer avec certitude que les copies d'après des œuvres antiques étaient vouées à des fins académiques. Basée sur une conception artistique qui, au XIX^e siècle, était encore largement guidée par le mimétisme, la formation académique obéissait à des règles prescrites pour chaque thème, technique et matériau, mais également pour chaque étape du cursus¹⁵. Ainsi, le premier degré consistait à exécuter des copies de sculptures antiques sous une forme simplifiée, en partant d'estampes ou de dessins. Le deuxième visait à faire acquérir la faculté de représenter correctement et de façon idéalisée l'anatomie humaine d'après des moussages d'œuvres antiques : c'est ce qu'on appelait le dessin en bosse. Pour finir, on passait au dessin d'après un modèle vivant ainsi qu'à la peinture et à la composition à l'huile¹⁶. Tout au long de ce parcours, le dessin avait fonction de viatique et de fil conducteur, étant, pour reprendre les mots de Charles Le Brun, «le pôle et la boussole qui nous règlent¹⁷».

Parmi les premières copies de Menn, certaines ont vu le jour à Paris entre 1833 et 1834 pendant son bref séjour auprès d'Ingres¹⁸. Il n'était plus un novice à cette époque puisqu'il était déjà passé par différents échelons académiques alors qu'il étudiait chez Jean-Léonard Lugardon (1801-1884). Théophile Silvestre décrivait l'enseignement dispensé par Ingres en ces termes : «Les élèves partageront leur temps entre l'étude de la nature et celle des maîtres, s'attachant spécialement à Phidias, aux bas-reliefs du Parthénon, à la sculpture antique en général¹⁹.» Ceci explique en partie l'existence d'une centaine de copies d'après des sculptures antiques dans le fonds de dessins de Menn²⁰.

Le dessin d'après des moussages d'œuvres antiques obéissait à une forme canonique inlassablement déclinée de part et d'autre des Alpes en une multitude d'ouvrages didactiques²¹. On peut y ranger un certain nombre de statues que Menn a copiées : le *Cincinnatus*²², l'*Arès Borghèse*²³ et le *Discobole* de Naucydiès (fig. 9), les *Dioscures du Monte Cavallo* (fig. 5), le *Satyre au repos* de Praxitèle (fig. 8), l'*Aphrodite accroupie*²⁴ ainsi que l'*Amazone Mattei*²⁵. Viennent s'y ajouter, au début du XIX^e siècle, les sculptures du Parthénon, ce qu'on appelle les *Elgin Marbles*, qui trouveront rapidement une diffusion à partir de 1816 sous forme de moussages et de gravures. Ceux-ci constituaient, dans l'Europe occidentale de l'époque, les seuls originaux d'importance des classiques grecs dont on disposait, ayant force de représentation, de façon quasi documentaire et scellée,

1. Barthélemy Menn (1815-1893) | Cavalier de la frise nord du Parthénon, 1833/1834, d'après un moulage | Mine de plomb sur papier, 28,8 × 21,7 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4539 [legs Bodmer, Genève, 1912])

23. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4544, d'après la statue d'Arès dite *Arès Borghèse*, œuvre romaine de l'époque impériale, 1^{er}-II^e siècle ap. J.-C., haut. 211 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. MR 65)

24. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4554, d'après la statue d'*Aphrodite accroupie*, œuvre romaine de l'époque impériale, haut. 71 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. MR 371). La même figure fait l'objet d'un dessin tardif, datant probablement d'après 1850, faisant partie d'une collection particulière suisse, crayon sur papier, 24,5 × 17,5 cm (ISEA n° 10867).

25. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4560, d'après la statue d'amazone dite *Amazone Mattei*, œuvre romaine de l'époque impériale, haut. 197 cm (Rome, Musées du Capitole, inv. 733 ; s'y trouve depuis 1753).

26. Il existait bien, depuis le XVII^e siècle, quelques exemples isolés d'art plastique grec en Europe occidentale, comme des reliefs funéraires et votifs de modeste envergure dans la collection George Wheeler, de même que le torse de Paros de la collection du comte Arundel. Sur Wheeler, voir CLARK 1891-1894, vol. 2, 1892, p. 538 ; sur Arundel, voir MICHAELIS 1882, en particulier pp. 5-54, 540-572 et 580-592.

27. FEHLMANN 2007

28. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4525 à 1912-4543

29. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4539, d'après l'atelier de Phidias, frise nord du Parthénon, plaque XXXV (40), figure 108, dimension totale 100 × 121 cm (Londres, British Museum, inv. Br 58.162)



de l'art de Phidias²⁶. On y voyait l'apogée de la civilisation antique dans la transposition idéale de la forme humaine, que seul Raphaël avait paru en mesure d'atteindre par la suite²⁷. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Barthélemy Menn se soit consacré à différentes périodes à l'étude de ces œuvres d'art «nouvelles» en copiant des éléments de frise et des sculptures du fronton du Parthénon²⁸.

Dans ce groupe, la feuille probablement la plus ancienne est un dessin au crayon (fig. 1)²⁹. On y voit, en légère contre-plongée, dans des contours peu marqués, un cavalier galopant vers la gauche dont Menn n'a retenu que le haut du corps et la tête, ainsi que la tête et les jambes de devant du cheval qui vient à sa suite. Les ombres travaillées en hachures, légèrement estompées au niveau du visage du cavalier de même qu'au poitrail du cheval, font ressortir en quelques touches le volume du bas-relief. La retenue prime



2. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Cavaliers de la frise ouest du Parthénon*, 1833/1834, d'après un moulage | Huile sur papier, 21,8 × 43,2 cm, signé en bas à droite : «By Menn» (collection particulière, ISEA n° 10873)

30. SOULIER-FRANÇOIS 2000, pp. 40-48 (p. 40, n° 12, daté de sa main «20 mai 1836»)

31. Hippolyte Flandrin, dans une lettre à son frère Paul du 25 février 1833, citée dans DELABORDE 1865, p. 197

32. Lettre de juin 1834, dans BAUD-BOVY 1924, p. 11

33. DELABORDE 1870, p. 114

34. On trouve la référence la plus ancienne à la frise du Parthénon chez Ingres dans son tableau *Œdipe et le Sphinx* de 1808 (voir à ce sujet VIGNE 1995.2, p. 682, n° 3764, et FEHLMANN 2007, p. 51, note 59).

dans la façon de concevoir le dessin, dont le caractère s'apparente étroitement à celui des copies de la frise du Parthénon réalisées par Hippolyte Flandrin dans les années 1830³⁰.

On sait avec quelle assiduité les élèves d'Ingres ont travaillé sur les sculptures du Parthénon, comme en témoigne ce passage d'une lettre d'Hippolyte Flandrin à son frère : «Dis bien à M. Ingres que lui, Raphaël et Phidias, voilà les seuls hommes avec qui je cause peinture³¹», tandis que Menn rapporte à son ami Jules Hébert (1812-1897) en 1834 : «M. Ingres [ne] nous parle que des antiques et nous dit que c'est en les étudiant qu'il est seulement possible de comprendre la nature, de la voir aussi belle qu'elle est, parce que ce sont ceux qui l'ont le mieux imitée ; il nous dit que la nature et les antiques c'est la même chose ; ce sont des maximes bien différentes de celles qui sont généralement répandues que les antiques ont fait plus beau que la nature...³²»

Pour Ingres, le concepteur des sculptures du Parthénon faisait figure d'instance suprême, aux côtés de Raphaël, pour la raison qu'il fondait en ces termes : «Phidias parvint au sublime en corrigeant la nature avec elle-même³³.» On suppose que les copies de reliefs et de différentes sculptures du fronton du Parthénon qu'il a lui-même réalisées à plusieurs reprises proviennent des moules qui se trouvaient à l'École des beaux-arts³⁴ ; à un âge avancé, il aurait encore reçu un choix de photographies des frères Bisson représentant des plâtres de la frise du Parthénon³⁵. Dans les copies de Menn, le caractère personnel de la transposition ressort très distinctement, comme en témoigne une étude à l'huile d'après

3. Barthélemy Menn (1815-1893) | Cavaliers de la frise ouest du Parthénon, 1860/1875, d'après un moulage ou une photographie | Plume et encre brune sur papier, 15 × 21,5 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4534 [legs Bodmer, Genève, 1912])

35. PICARD-CAJAN 2006, p. 394, n° 118. Les prises de vue faisaient partie des exemples modèles de l'architecture et de la sculpture publiés par les frères Bisson à partir de 1854 (voir à ce sujet AUBENAS 1999, notamment p. 186).

36. Collection particulière (ISEA n° 10873), huile sur papier, 21,8 × 43,2 cm, d'après l'atelier de Phidias, frise ouest du Parthénon, plaque II, figures 2 et 3, dimension totale 100 × 170,5 cm (Londres, British Museum, inv. Br 4.160). Pour les moulages de Fauvel, voir WILLERS 1984.

37. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4534, d'après l'atelier de Phidias, frise ouest du Parthénon, plaque IX, figures 16 et 17, dimension totale 100 × 140 cm (Londres, British Museum, inv. Br 15.160)

38. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4809. Au verso : « Église Nationale Protestante de Genève / Le Consistoire est convoqué pour le / Mardi 6 Février 1877, à 4 heures [...] » (voir BÄTSCHMANN 2008, pp. 65, 78 et fig. 1).

39. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4906

40. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4667, d'après *Gba*, tome XVIII, 1865, en regard de la p. 6 (voir BÄTSCHMANN 2008, p. 77 et fig. 10)

41. Les premières photographies des sculptures du Parthénon ont été réalisées par les frères Bisson dans les années 1850, et par Leonida Caldesi, éditées par Colnaghi, à partir de 1861. Pour Bisson, voir plus haut, note 35 ; pour Caldesi, voir HAMBER 1996, pp. 200-204.

42. Par exemple MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5638, *Portrait d'Ingres*, mine de plomb, 22,8 × 19,2 cm, d'après une photographie de Pierre Petit (1832-1909) datant de 1858 (Paris, Musée d'Orsay, inv. Pho 1993-11-5)

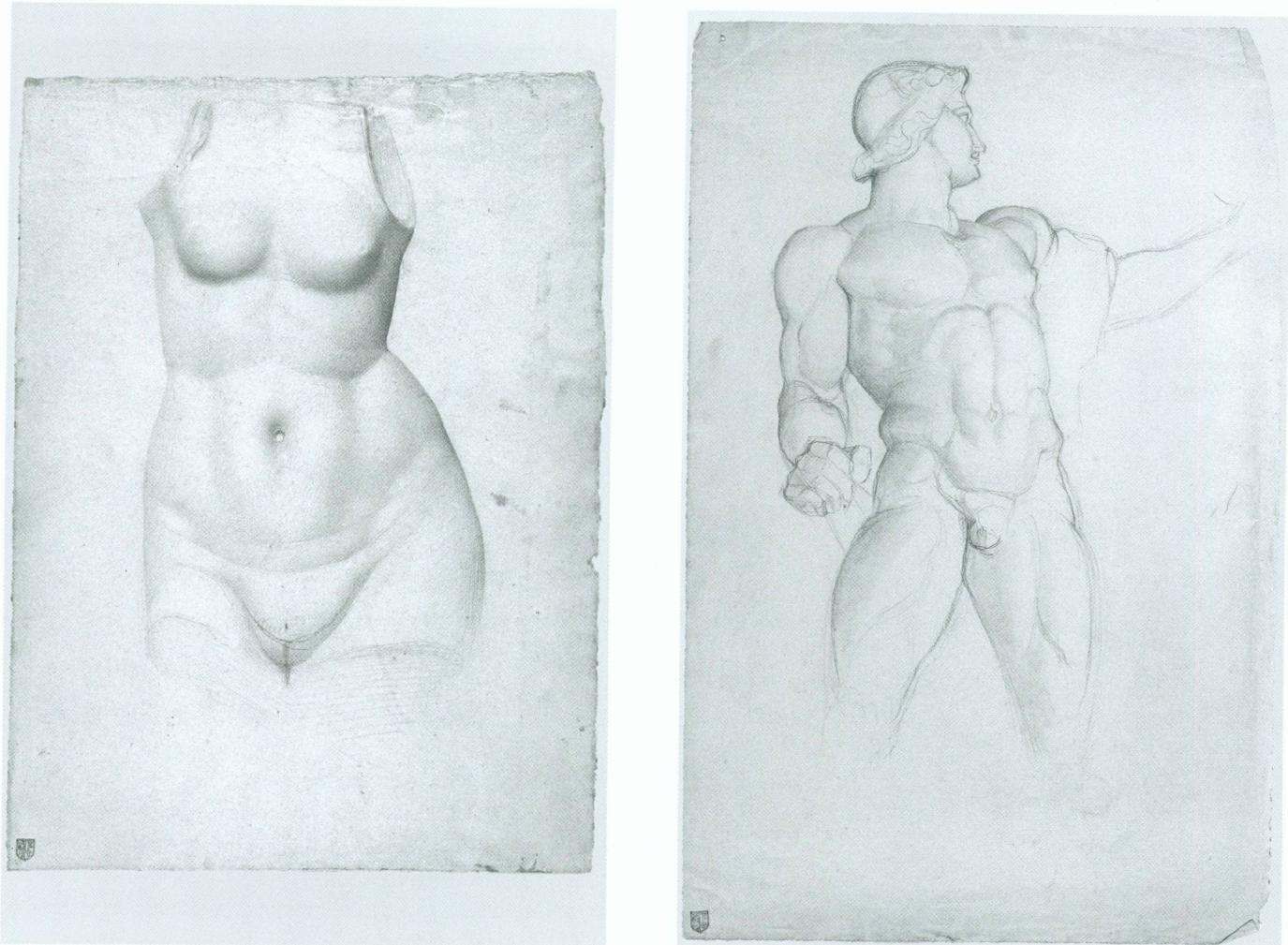
43. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4552, modèle inconnu



la deuxième plaque de la frise ouest (fig. 2), dont le modèle est un moulage de plâtre, parmi les premiers de la série réalisée par Louis-François-Sébastien Fauvel³⁶. Menn a veillé à rendre scrupuleusement l'impression poussiéreuse qui s'en dégage et l'on a, dans la ligne généreuse et régulière qu'il fait suivre au pinceau, une synthèse réussie de la technique d'Ingres et du modèle de Phidias.

La troisième œuvre que nous présentons ici (fig. 3)³⁷ fait partie d'un groupe de dessins réalisés bien plus tard, et dont le style homogène doit avoir été développé par Menn entre 1860 et 1875, comme l'attestent des documents. Ce qui le caractérise est l'accentuation des lignes de force, la simplification stéréométrique des figures, les contours anguleux rapidement esquissés, ainsi que des volumes dont la structure « tectonique » rythme les surfaces. On retrouve ce style notamment dans la copie d'après le portrait du pape *Innocent X* de Velázquez, qui se trouve au dos d'une invitation datée du 6 février 1877³⁸, ainsi que dans une copie de l'*Héliodore* de Delacroix, à l'église Saint-Sulpice à Paris, qui doit avoir été réalisée après 1861³⁹, de même que dans une sanguine d'après le *Portrait de jeune homme* de Bronzino provenant de la collection Poutalès, illustré dans le tome XVIII de la *Gazette des beaux-arts*, ce qui indique que l'œuvre a été conçue en 1865 ou peu après⁴⁰. Rien ne permet de vérifier si ce sont des moulages ou des supports photographiques qui ont servi pour cette copie ainsi que pour les travaux réalisés d'après la frise du Parthénon⁴¹. Il n'est cependant pas exclu que, après 1850, Menn ait eu de plus en plus recours à des photographies pour ses études, un certain nombre de ses dessins de portrait étant également réalisés à partir de photos⁴².

Dans l'œuvre de Menn se trouve également un petit groupe de dessins en bosse, parmi lesquels un torse féminin, réalisé tôt, qui se distingue nettement des autres par son modelé et la précision du trait (fig. 4)⁴³. Menn a opté là pour une vue frontale dans laquelle, tombant du coin supérieur gauche, la lumière vient baigner les douces rondeurs de façon homogène. Procédant par hachures subtiles et régulières qui retracent partiellement les



44. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4631, l'un des *Dioscures du Monte Cavallo*, à Rome. L'attribution à Phidias se trouve notamment chez MEYER 1824, vol. 1, p. 283, et vol. 2, p. 61 ; chez HORNER 1823-1828, vol. 4, planche XXXIII ; chez Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835-1838, paru à titre posthume en 1844 chez Heinrich Bartsch à Mainz sous le titre *Register zu Hegels Vorlesungen über die Aesthetik* (édition utilisée ici : HEGEL 1985, vol. 2, p. 147).

45. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5342 et 1912-5343, d'après la fresque dite de Télèphe provenant d'Herculaneum, fresque avec retouches à sec sur plâtre, 218 × 182 cm (Naples, Musée archéologique national, inv. MANN 9008). Il existe d'autres dessins d'après cette fresque : MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5341 et 1912-5344.

formes du corps, il a modelé la surface légèrement animée du plâtre, montrant comment celle-ci, sous la caresse de la lumière, peut rendre l'aspect satiné de la peau. Aux demi-teintes délicates répond la ligne de contour droite qui s'affirme en contraste, permettant à Menn d'obtenir des valeurs tonales et un équilibre d'ensemble convaincant.

L'étude des antiques se poursuivit lors du premier voyage que Menn accomplit en Italie de 1835 à 1838. Une feuille réalisée à Rome sous forme de croquis rapide représente le colosse droit qui se trouve au Quirinal (fig. 5) et qui passait pour être de la main de Phidias au XIX^e siècle encore⁴⁴. Il faut également mentionner les études d'après la fresque déposée dite de Télèphe à Naples que Menn fit pendant son séjour en *Campagna Felice* (fig. 6 et 7)⁴⁵. Ce panneau, qui était considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la peinture antique depuis sa découverte en 1793, avait été maintes fois copié par les élèves et les contemporains d'Ingres, comme s'y employa notamment Victor-Louis Mottez au cours de l'été 1837⁴⁶. Conformément à une pratique répandue à l'époque, Menn a décalqué directement une partie de la fresque à partir de l'original. Il s'agit de la tête du satyre représenté derrière la personnification de l'Arcadie (fig. 6). En parallèle, il a réalisé un dessin finement travaillé de la figure de femme dans son entier (fig. 7) ainsi que des esquisses rapides avec indications des couleurs de toute la composition⁴⁷. C'est ce type

4 (page ci-contre, à gauche). Barthélémy Menn (1815-1893) | Torse de Vénus, 1833/1834 ou 1839/1843, d'après un moulage | Mine de plomb sur papier, 29 × 22 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4552 [legs Bodmer, Genève, 1912])

5 (page ci-contre, à droite). Barthélémy Menn (1815-1893) | Colosse droit du Quirinal, 1836/1838 | Mine de plomb sur papier, 33 × 20,3 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4631 [legs Bodmer, Genève, 1912])

6. Barthélémy Menn (1815-1893) | Calque de la tête de satyre de la fresque dite de Téléphe (Naples, Musée archéologique national), 1837 | Mine de plomb sur papier calque, 39,8 × 32,3 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche et annotation à la mine de plomb : « calqué sur l'Original » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5342 [legs Bodmer, Genève, 1912])



46. Victor-Louis Mottez, mention dans son journal en date du 29 octobre 1837, citée dans NAEF 1977-1980, vol. 3, 1979, p. 366. L'une de ces copies pourrait être celle réalisée à l'huile sur toile qui se trouve à Montauban (Musée Ingres, inv. 867.93). Voir à ce sujet PICARD-CAJAN 2006, p. 369, fig. 282, et p. 406, n° 282. Il existe par exemple une belle copie d'Edgar Degas, voir *Album Edgar Degas* n° 1, f° 16 r° (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 5634,25).

47. Pour les calques directement effectués sur des modèles originaux, voir FEHLMANN 2002, pp. 20-21

48. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4547, d'après le *Satyre au repos*, dit *Faune du Capitole*, vers 130 ap. J.-C., copie romaine d'un original de Praxitéle créé vers 330 av. J.-C., haut. 171 cm (Rome, Musées du Capitole, inv. 739). Pour la statue et ses nombreuses copies, voir MARTINEZ 2007.

49. À ce sujet en général, voir HASKELL/PENNY 1981, pp. 209-210. Pour les copies d'Ingres, voir par exemple LACLOTTE 1967, p. 6 (texte de Daniel Ternois).

50. MARTINEZ 2007, p. 261

d'études qui dévoile l'intérêt de Menn pour les antiques, en même temps qu'elles dénotent ses liens avec le cercle d'Ingres, en l'occurrence avec Mottez.

Après son retour d'Italie, Menn composa un nouveau groupe de dessins en bosse, au nombre desquels on compte une copie du *Satyre au repos* de Praxitéle (fig. 8)⁴⁸. La statue figurait parmi les antiques dérobées par les Français. C'est d'ailleurs au Musée Napoléon, où celles-ci furent exposées de 1800 à 1815, qu'Ingres en réalisa des copies⁴⁹. Cependant, le dessin de Menn n'a dû voir le jour qu'en 1841 ou peu après, à Paris, car le premier moulage dont on a une trace documentée n'est effectivement arrivé de Rome qu'à cette date⁵⁰. L'artiste a saisi le portrait en pied à la pierre noire ; l'estompe est dosée, l'angle légèrement oblique, ce qui, par rapport à une vue frontale, fait paraître la silhouette plus mince et produit une ombre très marquée sur le côté gauche. Le corps juvénile est modelé à coups de vifs contrastes de clair-obscur et l'artiste a restitué en gammes subtiles les tonalités d'ombre et de lumière jouant à la surface du plâtre.



7 (page ci-contre). Barthélemy Menn (1815-1893) | Personification de l'Arcadie et satyre de la fresque dite de Télèphe (Naples, Musée archéologique national), 1837 | Mine de plomb sur papier, 41,8 × 30,5 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5343 [legs Bodmer, Genève, 1912])

51. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3762, d'après le *Discobole* de Naucydiès, copie romaine d'un original en bronze daté des environs de 390 av. J.-C., haut. sans socle 166,5 cm (Vatican, Musées du Vatican, inv. 615)

52. LIPPOLD 1956, pp. 79-81, n° 615, et pl. 41

53. Crayon sur papier, 30,2 × 20,8 cm (Olten, Fondation pour l'art du xix^e siècle, ISEA n° 88409), et craie noire sur papier, 30,3 × 20,7 cm (collection particulière, ISEA n° 88410)

54. LANICCA 1911, p. 57. Deville n'est mentionné ni dans le lexique SIKART, ni dans la banque de données de l'ISEA, ni dans le *Dictionnaire historique de la Suisse*. En revanche, on le trouve chez BÉNÉZIT 1999, vol. 4, p. 530.

55. Pour les copies et les calques d'Ingres d'après des figures de vases grecs, voir DENOYELLE 2006

56. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1979-21, d'après le peintre de Syriskos, cratère attique à figures rouges, vers 480 av. J.-C. (Paris, BNF, Cabinet des médailles, inv. 418), voir BEAZLEY 1968, vol. 1, p. 260, n° 2

57. GERHARD/PANOFKA 1829-1853, recueil de planches I, 1833, pl. 52-53

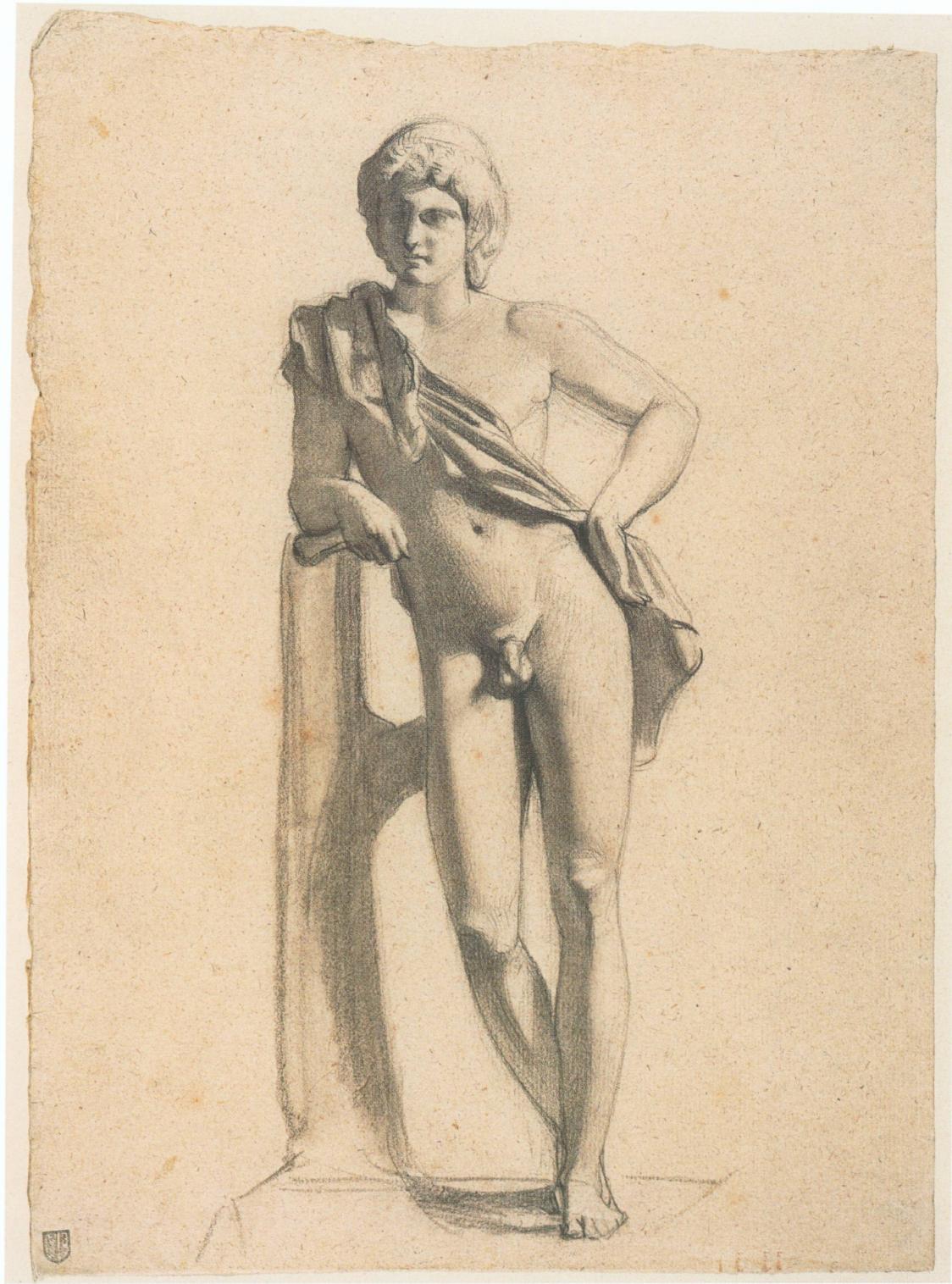
58. BRUSCHWEILER 1960, p. 63, n° 6 (reproduction de l'étude du MAH, inv. 1912-62; une version de grandes dimensions se trouve dans une collection particulière).

59. Salon de 1843, n° 865. D'après BODMER 1902, pp. 73-74, le tableau aurait été retravaillé après l'exposition. Sont aujourd'hui connues une version à l'huile, mise aux enchères chez Sotheby's en 1979, voir Sotheby's 1979, lot 81 (ancienne collection Frédéric Raisin, Genève), une lithographie et une aquarelle. Pour ces deux dernières, voir BÄTSCHMANN 2002.

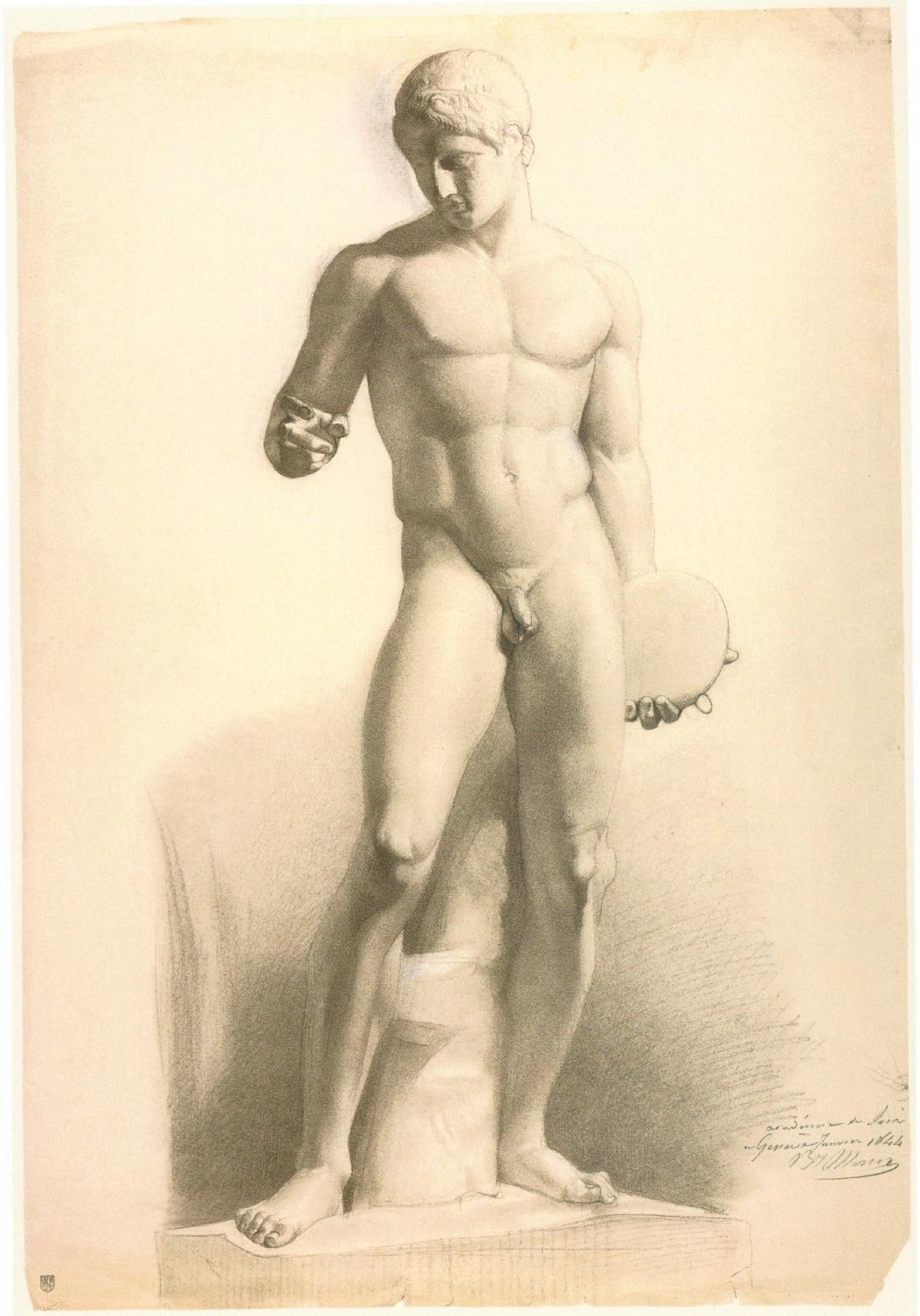
Menn parviendra à la maîtrise absolue dans la feuille de concours au poste de professeur à Genève en janvier 1844 (fig. 9)⁵¹. Le dessin a été exécuté d'après un plâtre d'une copie romaine du *Discobole* de Naucydiès qui se trouve aux Musées du Vatican et qui avait également été ramenée à Paris après le Traité de Tolentino⁵². Ce moulage, qu'a aussi copié Jules Hébert⁵³, a certainement fait partie du répertoire canonique de l'École de dessin. La feuille de grand format témoigne de la recherche délibérée d'un effet d'emprise de l'image en même temps que d'une perfection technique et d'un art consommé de la mise en scène. Il apparaît clairement que Menn vise à améliorer le modèle dans un élément comme l'omission de l'appui qui, dans le moulage, devait relier l'avant-bras droit à la hanche. La lumière tombe du coin supérieur droit sur l'athlète capté légèrement de biais, de sorte qu'elle drape d'ombre la moitié droite de son torse et de son visage. Transcrivant muscles et mouvement en des masses nettement profilées et clairement délimitées, Menn traduit efficacement la recherche de proportions harmonieuses par le jeu de l'ombre et de la lumière. La forme souple permet une alternance réussie entre les parties sombres et les surfaces laissées libres, tandis que la structure fine du dessin s'établit sur une habile variation de traits énergiques et de modelé à l'estompe. Menn donne ici toute la mesure de ses aptitudes techniques, créant un dessin en bosse d'une expressivité hors du commun, et l'on peut même dire que l'héritage classique ainsi transformé s'y fait l'écho d'une esthétique idéalisée. Comme on le sait, la candidature de Menn devait échouer cette année-là. Malgré les recommandations prestigieuses d'Ingres et de Flandrin, la commission genevoise de l'époque a préféré retenir Joseph-Henri Deville (1803-1857), aujourd'hui pratiquement tombé dans l'oubli⁵⁴.

Les copies d'après des antiques classiques vont se faire de plus en plus rares par la suite dans l'œuvre de Menn. Mis à part les dessins tardifs déjà mentionnés s'attachant à la frise du Parthénon et à quelques pièces du Louvre, Menn se tourne de plus en plus vers les maîtres anciens. Il est également frappant que, contrairement à d'autres artistes, comme Ingres, il n'ait presque pas copié de reproductions de vases⁵⁵, à l'exception du grand panneau illustratif conçu pour l'enseignement et réalisé d'après un cratère du peintre de Syriskos à la Bibliothèque nationale de France (fig. 10)⁵⁶. Plutôt qu'à partir de l'original, il est plus vraisemblable que Menn ait réalisé cette feuille de grand format en reprenant la planche qui se trouve dans les *Monumenti* d'Eduard Gerhard et Theodor Panofka⁵⁷. L'intention n'était pas ici de susciter l'*emulatio*, mais bien de donner à voir, à des fins didactiques, un style antique et sa qualité inhérente à représenter des êtres humains en mouvement sur une surface plane. Par son caractère schématique, le style en silhouette des vases attiques à figures rouges s'y prêtait à la perfection, surtout si, comme dans ce cas particulier, on a affaire à une composition simple limitée à trois personnages.

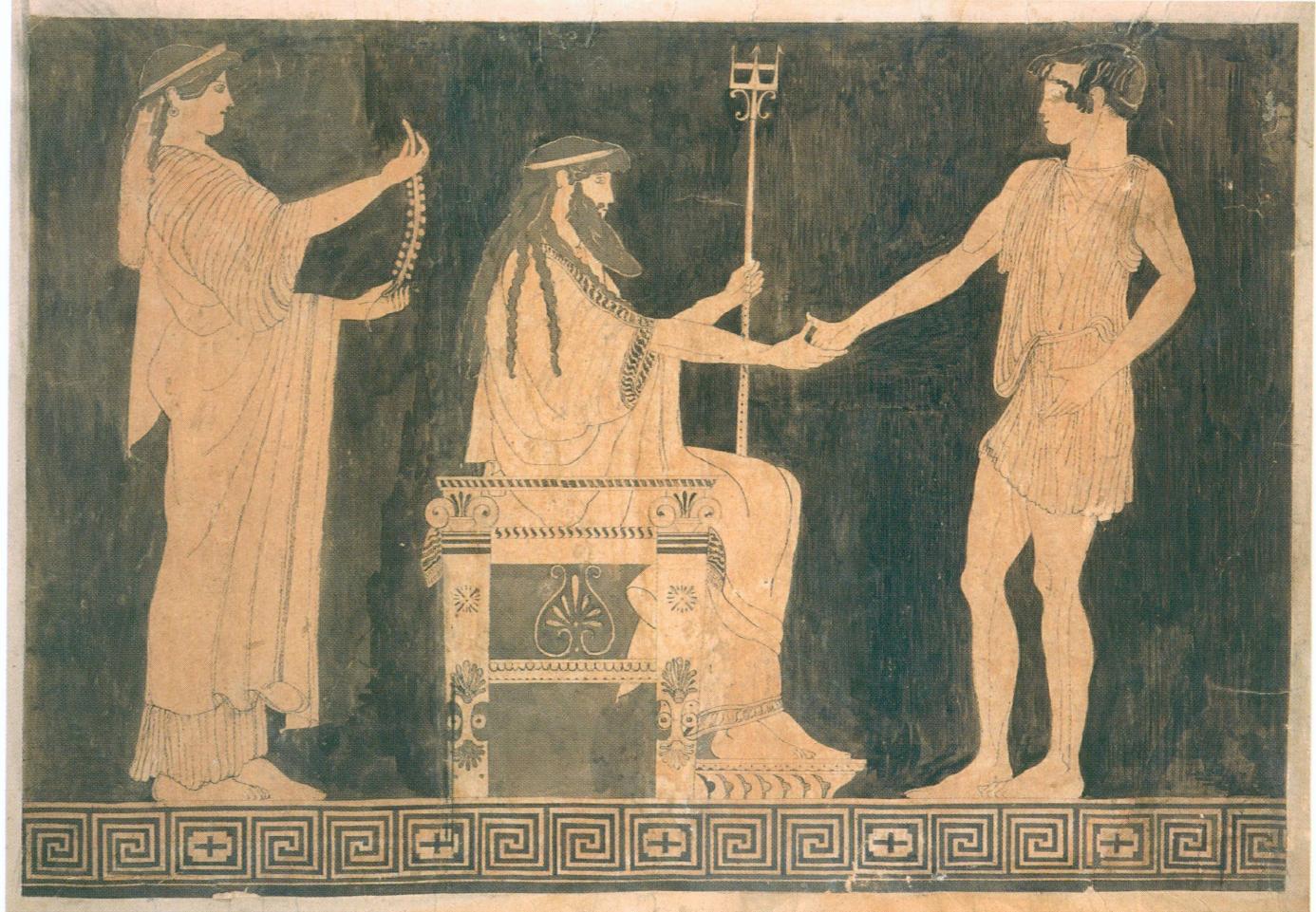
On retiendra pour conclure que le travail de Menn sur l'Antiquité s'est concentré avant tout sur la copie de sculptures. Les dessins et les calques qui ont vu le jour à Naples d'après des fresques romaines font figure d'exception, et pour ce qui est des copies de motifs de vases grecs, peu d'entre elles nous sont parvenues, sans parler des dessins d'après des monnaies, des gemmes, des ustensiles ou des bijoux antiques, dont on ignore même s'ils ont existé. La pratique des modèles antiques a certainement eu des effets sur les peintures d'histoire de Menn, dont on possède encore *Salomon choisissant la Sagesse*, de 1837⁵⁸, et *Ulysse et les sirènes*, de 1843⁵⁹. À la différence des copies d'après les maîtres anciens, celles d'après l'antique étaient largement déterminées par la formation académique de son temps : y dominaient l'art plastique du Parthénon ainsi que les sculptures grecques du Classique tardif, que leur caractère idéal rapprochait des œuvres de Raphaël. Tous ces travaux ont ceci de commun qu'ils s'intéressent à la figure,



8. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Satyre au repos de Praxitèle, dit Faune du Capitole*, 1841/1844, d'après un moulage | Pierre noire sur papier, 31 × 22,8 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756^b) en bas à gauche (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4547 [legs Bodmer, Genève, 1912])



9. Barthélemy Menn (1815-1893) | Discobole de Naucydes, 1844, d'après un moulage | Pierre noire sur papier, 61,7 x 42,5 cm, cachet du Musée de Genève (Lugt 2756⁴) en bas à gauche, annoté et signé par l'artiste en bas à droite : «académie de Dessin / Genève Janvier 1844 / By Menn» (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3762 [legs Bodmer, Genève, 1912])



10. Barthélemy Menn (1815-1893) | Poséidon, Thésée et une Néréide, 1870/1880, d'après une gravure de 1833 d'un cratère attique à figures rouges du peintre de Syriskos (Paris, BNF, Cabinet des médailles) | Mine de plomb, plume et aquarelle sur papier, monté sur toile, 71,5 × 104,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1979-1921)

un intérêt que l'on relèvera aussi dans les copies d'après ses contemporains. On tiendra cependant d'ores et déjà pour acquis que Barthélemy Menn ne se réduit pas à la peinture de paysage pour laquelle il est largement connu.

Bibliographie et abréviations

- ALBERTI 2002 Leon Battista Alberti (Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda, éd.), *Della Pittura · Über die Malkunst*, Darmstadt 2002
- AUBENAS 1999 Sylvie Aubenas, «Die Fotografie als Mittel zur Verbreitung von Wissenschaft und Kunst», dans Milan Chlumsky (dir.), *Die Gebrüder Bisson · Aufstieg und Fall eines Fotografenunternehmens im 19. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Essen, Museum Folkwang, 7 février – 28 mars 1999, Munich, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 11 avril – 30 mai 1999, Paris, Bibliothèque nationale de France, 15 juin – 29 août 1999, Paris – Dresde 1999, pp. 184-191
- BÄTSCHMANN 1997 Marie Therese Bätschmann, *Jacob Frey (1681-1752) · Kupferstecher und Verleger in Rom*, Berne 1997
- BÄTSCHMANN 2002 Oskar Bätschmann, «Les Sirènes et Ulysse», dans Marc Fehlmann (dir.), *La Collection Bianca · Französische Zeichnungen des Klassizismus und der Romantik aus einer Schweizer Privatsammlung*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 6 septembre – 1^{er} décembre 2002, Berne 2002, pp. 70-73
- BÄTSCHMANN 2008 Marie Therese Bätschmann, «Barthélémy Menn et les maîtres anciens», *Genava*, n.s., LVI, 2008, pp. 65-81
- BAUD-BOVY 1924 Daniel Baud-Bovy (éd.), «Barthélémy Menn · Choix de lettres», *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1924, pp. 3-27
- BAUD-BOVY 1943 Daniel Baud-Bovy, *Barthélémy Menn · Dessinateur*, Genève 1943
- BEAZLEY 1968 John Singleton Davidson Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 3 volumes, Oxford 1968
- BELLORI 1939 Giovanni Pietro Bellori (Kurt Gerstenberg, éd.), *Die Idee des Künstlers*, Berlin 1939
- BÉNÉZIT 1999 Emmanuel-Charles Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14 volumes, Paris 1999
- BNF Bibliothèque nationale de France
- BODMER 1902 Barthélémy Bodmer, «Barthélémy Menn, peintre», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 4^e livraison, volume II, 1902, pp. 67-102
- BRUSCHWEILER 1960 Jura Bruschweiler, *Barthélémy Menn, 1815-1893 · Étude critique et biographique*, Zurich 1960
- CENNINI 1926 Cennino Cennini (Victor Mottez, trad.), *Le Livre de l'art ou Traité de la peinture par Cennino Cennini*, Paris 1926
- CHAIX 2000 Nathalie Chaix, *Barthélémy Menn (1815-1893) · Les années de formation*, Mémoire de licence sous la direction de Pierre Vaisse, Université de Genève, Faculté des lettres, 2000
- CLARK 1891-1894 Andrew Clark (éd.), *The Life and Times of Anthony Wood, Antiquary of Oxford, 1632-1695, Described by Himself (1682-1695)*, 3 volumes, Oxford 1891-1894
- CROSNIER 1911 Jules Crosnier, «Barthélémy Menn, peintre · À propos d'une exposition de ses œuvres», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 2^e série, onzième année, tome I, n° 1, 1911, pp. 61-104
- DELABORDE 1865 Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin [...]*, Paris 1865
- DELABORDE 1870 Henri Delaborde, *Ingres · Sa vie, ses travaux, sa doctrine [...]*, Paris 1870
- DELACROIX 1950 Eugène Delacroix (André Joubin, éd.), *Journal d'Eugène Delacroix · Nouvelle édition*, 3 volumes, Paris 1950
- DENOYELLE 2006 Martine Denoyelle, «Sources et résurgences antiques: Ingres et le langage figuré des vases grecs», dans Pascale Picard-Cajan (dir.), *L'Illusion grecque · Ingres et l'Antique*, catalogue d'exposition, Montauban, Musée Ingres, 15 juin – 15 septembre 2006, Arles 2006, pp. 168-171 et 222-258
- FEHLMANN 2002 Marc Fehlmann, «Adolf von Stürler · Historienmaler», dans Marie Therese Bätschmann, Marc Fehlmann, *Adolf von Stürler (1802-1881)*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 6 septembre 2002 – 5 janvier 2003, Berne 2002, pp. 13-81
- FEHLMANN 2007 Marc Fehlmann, «Casts & Connoisseurs · The Early Reception of the Elgin Marbles», *Apollo*, volume 165, n° 554, juin 2007, pp. 44-51
- FISCHER 2003 Matthias Fischer, «Frühzeit», dans Tobia Bezzola, Paul Lang, Paul Müller, *Ferdinand Hodler · Landschaften*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 4 septembre 2003 – 1^{er} février 2004, Zurich, Kunsthaus, 5 mars – 6 juin 2004, Genève – Zurich 2003, pp. 14-23
- FONTAINE 1903 André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, Paris 1903
- FRANKEN 2006 Michiel Franken, «Lernen durch Nachahmung · Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt», dans Kristin Bahre, Bernd Wolfgang Lindemann, Ernst van de Wetering *et alii*, *Rembrandt · Genie auf der Suche*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 1^{er} avril – 2 juillet 2006, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 4 août – 5 novembre 2006, Cologne 2006, pp. 145-164
- Gba *Gazette des beaux-arts*
- GERHARD/PANOFKA 1829-1853 Eduard Gerhard, Theodor Panofka, *Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di corrispondenza archeologica / Monuments inédits publiés par l'Institut de correspondance archéologique*, 1^{re} livraison, 12 volumes, Rome – Paris 1829-1853
- GOLDSTEIN 1996 Carl Goldstein, *Teaching Art · Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996
- GUINAND 1893 Léon Guinand, *Notice abrégée des principes de Barthélémy Menn sur l'art et l'enseignement humaniste*, Genève 1893
- HAMBER 1996 Anthony J. Hamber, *A Higher Branch of the Art · Photographing the Fine Arts in England 1839-1880*, Amsterdam 1996
- HASKELL/PENNY 1981 Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique · The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven – Londres 1981

HAVERKAMP-BEGEMANN/LOGAN 1988	Egbert Haverkamp-Begemann, Carolyn Logan, <i>Creative Copies · Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso</i> , New York – Londres 1988
HEGEL 1985	Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Friedrich Bassenge, éd.), <i>Ästhetik</i> , 2 volumes, Berlin 1985
HOOGSTRATEN 1678	Samuel van Hoogstraten, <i>Den eerlyken jongeling, of de edele kunst, van zich by groote en kleyne te doen eeren en beminnen</i> , Dordrecht 1678
HORNER 1823-1828	Johann Jakob Horner, <i>Bilder des griechischen Alterthums oder Darstellung der berühmtesten Gegenden und der wichtigsten Kunstwerke des alten Griechenlandes</i> , 4 volumes, Zurich 1823-1828
HUGELSHOFER 1952	Walter Hugelshofer, <i>Ferdinand Hodler · Eine Monographie</i> , Zurich 1952
HUTTER 1980	Heribert Hutter (éd.), <i>Original – Kopie – Replik – Paraphrase</i> , catalogue d'exposition, Vienne, Akademie der bildenden Künste, 9 septembre – 5 octobre 1980, Vienne 1980
ISEA	Institut suisse pour l'étude de l'art
KUGLER 1846	Franz Kugler, <i>Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkämler in Frankreich und Belgien nebst Notizen über einige Kunstd-Anstalten in Italien und England</i> , Berlin 1846
LACLOTTE 1967	Michel Laclotte (dir.), <i>Ingres</i> , catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 27 octobre 1967 – 29 janvier 1968, Paris 1967
LANICCA 1911	Anna Lanicca, <i>Barthélémy Menn · Eine Studie</i> , Strasbourg 1911
LIPPOLD 1956	Georg Lippold, <i>Die Skulpturen des vatikanischen Museums</i> , tome III.2, Berlin 1956
LOOSLI 1921-1924	Carl-Albert Loosli, <i>Ferdinand Hodler · Leben, Werk und Nachlass</i> , 4 volumes, Berne 1921-1924
MARTINEZ 2007	Jean-Luc Martinez, «Les Satyres de Praxitèle», dans Alain Pasquier, Jean-Luc Martinez (dir.), <i>Praxitèle</i> , catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 23 mars – 18 juin 2007, Paris 2007, pp. 236-267
MASON/NATALE 1984	Rainer Michael Mason, Mauro Natale (dir.), <i>Raphaël et la seconde main... Raphaël dans la gravure du xv^e siècle · Simulacres et prolifération</i> , Genève et Raphaël, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 12 janvier – 25 mars 1984, Genève 1984
MEYER 1824	Heinrich Meyer, <i>Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen</i> , 2 volumes, Dresden 1824
MICHAELIS 1882	Adolf Michaelis, <i>Ancient Marbles in Great Britain</i> , Cambridge 1882
MÜHLESTEIN 1914	Hans Mühlstein, <i>Ferdinand Hodler · Ein Deutungsversuch</i> , Weimar 1914
MULLER 1982	Jeffrey M. Muller, «Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art», <i>The Art Bulletin</i> , volume LXIV, n° 2, 1982, pp. 229-247
NAEF 1977-1980	Hans Naef, <i>Die Bildniszeichnungen von J. A. D. Ingres</i> , 5 volumes, Berne 1977-1980
PELTZER 1925	Arthur Rudolf Peltzer (éd.), <i>Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675</i> , Munich 1925
PEVSNER 1940	Nikolaus Pevsner, <i>Academies of Art · Past and Present</i> , Cambridge 1940
PICARD-CAJAN 2006	Pascale Picard-Cajan (dir.), <i>Ingres et l'Antique · L'illusion grecque</i> , catalogue d'exposition, Montauban, Musée Ingres, 15 juin – 15 septembre 2006, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2 octobre 2006 – 2 janvier 2007, Arles 2006
POSSELLE 1993	Laurence Posselle (dir.), <i>Copier, créer : de Turner à Picasso · 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre</i> , catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 26 avril – 26 juillet 1993, Paris 1993
SILVESTRE 1855	Théophile Silvestre, <i>Histoire des artistes vivants · Études d'après nature – Ingres</i> , Paris 1855
Sotheby's 1979	Eine bedeutende Sammlung Schweizer Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, catalogue de vente, Zurich, Sotheby's Parke-Bernet, 19 mai 1979
SOULIER-FRANÇOIS 2000	Françoise Soulier-François, <i>Ingres, Flandrin · Dessins du Musée de Besançon</i> , catalogue d'exposition, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 29 janvier – 8 mai 2000, Besançon 2000
VALERIUS 1992	Gudrun Valerius, <i>Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen · Die Decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts</i> , Francfort-sur-le-Main – Berlin 1992
VIGNE 1995.1	Georges Vigne, <i>Dans la lumière des maîtres</i> , Montauban 1995
VIGNE 1995.2	Georges Vigne, <i>Dessins d'Ingres · Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban</i> , Paris 1995
VIGNE 1999	Georges Vigne, <i>Les Élèves d'Ingres</i> , catalogue d'exposition, Montauban, Musée Ingres, 8 octobre 1999 – 2 janvier 2000, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 29 janvier – 8 mai 2000, Montauban 1999
VOLPATO/MORGHEN 1786	Giovanni Volpato, Raffaele Morghen (grav.), <i>Principii del Disegno tratti dalle più eccellenti Statue Antiche per li Govani che vogliono incamminarsi nello studio delle Belle Arti</i> , Rome 1786
WILLERS 1984	Dietrich Willers, «Ergänzungen an Fauvels Gipsabgüssem vom Parthenonfries», dans Ernst Berger (dir.), <i>Parthenon-Kongress Basel · Referate und Berichte, 4. bis 8. April 1982</i> , 2 volumes, Mayence 1984, volume I, pp. 343-344
ZELGER 1981	Franz Zelger, <i>Der frühe Hodler · Das Werk 1870-1890</i> , catalogue d'exposition, Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 11 avril – 14 juin 1981, Berne 1981

Crédits des illustrations

MAH, Flora Bevilacqua, fig. 1, 4-7, 9 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 3, 8, 10 | Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, fig. 2

Adresse de l'auteur

Marc Fehlmann, professeur associé, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, Faculté des arts et des sciences, Eastern Mediterranean University, Famagouste, Chypre du Nord, Via Mersin 10, Turquie