Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 57 (2009)

Artikel: Barthélemy Menn et ses contemporains
Autor: Fehlmann, Marc
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728143

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: 18.02.2026

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

Je remercie vivement M. Georges Vigne, Mme Hélène Meyer, Mlle Caroline Guignard et M. Paul Lang pour leurs conseils et pour le soutien qu'ils ont apporté à mes recherches au cours de ces dernières années. Je leur associe dans mes remerciements Mme Regula Bolleter, M. Bruno Chenique, M. Jacques Davier, M. Matthias Fischer, Mme Ruth et M. Peter Herzog, M. Paul-André Jaccard, Mme Martine Piguet, Mme Beth Senn, Mme Christine Thourne, ainsi que M. Ayhan Bilsel, qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont aidé à mener à bien cette étude.

En se rendant à Paris à l'automne 1833 pour y parfaire sa formation auprès de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Barthélemy Menn (1815-1893) choisissait pour professeur une personnalité déjà liée à la ville de Genève, mais aussi et surtout le principal représentant du néo-classicisme d'alors[1] (fig. 1). Peu avant son départ, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) était mort ; Paul Delaroche (1797-1856) avait contribué à l'émergence d'une esthétique du « juste milieu », tandis qu'Eugène Delacroix (1798-1863) avait entrepris la décoration du Palais Bourbon commandée par la Monarchie de Juillet. On peut donc dire que l'installation de Menn dans la capitale française se fait à une époque où des conceptions artistiques antagonistes sont face à face, formant déjà des camps bien constitués ; leur combat pour la conquête d'une position dominante dans la vie culturelle et sur le marché de l'art devait cependant se poursuivre jusqu'à la fin du Second Empire[2]. Pour mieux comprendre l'œuvre de Menn, il est intéressant d'avoir connaissance de ce contexte particulier, dans la mesure où l'on possède aujourd'hui nombre de copies réalisées d'après des œuvres contemporaines, ainsi que des documents écrits, qui offrent un accès direct à la manière dont le peintre appréhende l'art de son temps. Certes, depuis Daniel Baud-Bovy, plusieurs auteurs ont abordé les relations que Menn entretint avec ses contemporains ; ce sont au premier chef les liens qui l'unissent à Ingres, Delacroix et Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) qui ont occupé les chercheurs[3], tandis que ses copies et calques d'après des œuvres de son temps, éléments matériels permettant une connaissance directe de son approche personnelle de l'art contemporain, n'ont été qu'à peine effleurés. Ainsi, Anna Lanicca (suivie par Jura Bruschweiler) mentionne les copies du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1791-1824) et du tableau *Lion et tigre* de Delacroix[4], tandis que Nathalie Chaix signale l'existence de plusieurs travaux d'après des œuvres de peintres contemporains, jusqu'à Ingres, Jean-François Millet (1814-1875) et Corot. De plus, elle relie à juste titre certains de ces artistes aux choix que Menn opère parmi les grands maîtres du passé, montrant comment Ingres a pu le conduire à Raphaël, à Titien ou à Poussin, ou Delacroix à Rubens, à Giorgione, à Titien encore ou à Véronèse[5]. Le présent article a donc pour but de cerner de plus près, par le biais d'une analyse des copies de Menn, les rapports que le peintre entretient avec la production artistique de son temps, ainsi qu'avec les évolutions vers la modernité qui y sont perceptibles, tout en situant sa contribution au sein d'un contexte plus large. Nous nous appuierons tout particulièrement ici sur ses travaux d'après les œuvres d'Ingres, d'Hippolyte Flandrin (1809-1864) et de Géricault ; les copies que Menn réalisa d'après Delacroix, Corot et les membres de l'école de Barbizon ne seront que brièvement évoquées, puisque celles-ci devraient faire bientôt l'objet d'études approfondies[6]. Enfin, une étude des copies réalisées d'après d'autres contemporains sortirait du cadre de cet article ; il suffira de mentionner Léopold Robert (1794-1835), Paul Delaroche, Auguste Raffet (1804-1860), Charles Gleyre (1806-1874), Amaury-Duval (1808-1885), Ernest Meissonier (1815-1891), Eugène Fromentin (1820-1876), Gustave Moreau (1826-1898) ou encore Paul Baudry (1828-1886). En effet, dans la plupart des cas, Menn a entrepris ces copies relativement tard dans sa carrière, d'après des gravures parues dans la *Gazette des beaux-arts*[7]. En règle générale, on constatera d'ailleurs que notre artiste choisit volontiers pour modèle des peintres jouissant déjà d'une solide réputation, et a tendance à se garder, en revanche, des œuvres les plus avant-gardistes.

1. Sur l'arrivée de Menn à Paris durant l'automne 1833, voir Bodmer 1902, p. 69 ; Lanicca 1911, pp. 6-9 ; Bruschweiler 1960, pp. 17 et 47 ; Chaix 2000, p. 13 ; Fehlmann 2008, p. 52, note 18. Le premier document attestant cette arrivée est une lettre de Menn à Jules Hébert datée du 2 décembre 1833, voir Baud-Bovy 1924, p. 9. Chez Ingres se trouvaient déjà les Genevois Henri-Daniel Bovy (1812-1862) et Charles Bouvier (1805-?), ce dernier demeurant à ce jour peu connu (Vigne 1999, p. 61). Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), professeur de Menn, avait fait la connaissance d'Ingres en Italie au cours de l'année 1823 (Vigne 1999, p. 27). Lugardon avait été pour sa part l'élève du baron Gros (1771-1835), et non pas, comme on l'affirme trop souvent, celui d'Ingres lui-même (Tripier Le Franc 1880, vol. 2, p. 589).

2. Driskel 1990

3. Baud-Bovy 1898, pp. 10-12 et 24-27 ; Bodmer 1902, pp. 71 et 73 ; Lanicca 1911, pp. 10-12 et 38-47 ; Bruschweiler 1960, pp. 17-25 ; Chaix 2000, pp. 13-37

4. Lanicca 1911, p. 23 : copie d'après Géricault, MAH, inv. 1912-236, huile sur toile, 65 × 91,5 cm, d'après Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 491 × 716 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 4884), Bazin 1988-1997, n° 1923. À ce sujet, voir également plus bas, pp. 74-76. Lanicca 1911, p. 43 : copie d'après Delacroix, MAH, inv. 1912-217, huile sur toile, 24,4 × 32,5 cm, repr. dans Bruschweiler 1960, p. 22 ; original de Delacroix à la Národní Galerie de Prague, 23,9 × 32,1 cm, Johnson 1981-2002, vol. 2, p. 34, n° 55.

Pour apprécier pleinement l'activité de copiste de Menn et en tirer des hypothèses sur sa pratique de professeur d'art, il ne suffit pas d'identifier les sources des œuvres qui lui ont servi de modèle, ni même de proposer un calendrier de la production de ses différentes copies ; il convient encore de replacer chacune d'elles dans le cadre plus vaste des événements qui ont pu influencer le peintre lui-même, aussi bien que dans le contexte artistique de l'époque. Au nombre des considérations diverses qui ont pu intervenir dans le choix de ses modèles, il faut citer des éléments matériels tels que l'extension du Louvre sous Napoléon III, l'accroissement rapide des collections et leur réorganisation, ou encore leur meilleure accessibilité au public grâce au transfert du Salon annuel dans les murs du Palais de l'Industrie[8]. Il convient également de prendre en compte les nouvelles revues artistiques que sont, tout d'abord, *L'Artiste*, à partir de 1831, puis, dès 1859, la *Gazette des beaux-arts* de Charles Blanc (1813-1882), toutes deux contenant de nombreuses reproductions d'œuvres d'art anciennes et modernes. Sans oublier l'importance des diverses controverses et innovations survenues dans l'enseignement académique des arts au cours du Second Empire : on pense notamment à l'instauration de la copie à l'École des beaux-arts, à la parution de nouveaux outils pédagogiques comme les *Illustrations de Cours élémentaire de dessin* d'Antoine Étex (1808-1888), la *Méthode* de Thomas Couture (1815-1879) ou le *Cours de dessin* de Charles Bargue (1824-1883)[9], à l'avènement de la photographie à des fins d'étude, ou encore au Musée des copies conçu par Charles Blanc[10]. Robert Scherkl a bien montré la manière dont les écrits théoriques et historiques de Blanc sur l'art trouvent leur accomplissement dans ce projet de musée. Il propose de lire la *Grammaire des arts du dessin* comme une offensive esthétique de l'art suprême dirigée contre le pluralisme des styles propre à l'art contemporain ; quant à l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, il l'interprète comme le catalogue d'une collection future réunissant les modèles dignes d'imitation[11]. Là où Blanc tente de déjouer, au moyen de copies à l'identique, l'assignation de l'œuvre d'art à un lieu unique, la reproduction photographique offrait depuis quelque temps déjà une alternative, en rendant les œuvres aisément reproductibles, et en les mettant à disposition indépendamment des limites de temps et de lieu.

Dès 1902, Barthélemy Bodmer (1848-1904) témoigne de l'intérêt que Menn portait lui-même aux photographies d'œuvres d'art, qu'il collectionnait et utilisait comme base de travail :

« Barthélemy Menn aimait à s'entourer de photographies des chefs-d'œuvre de tous les temps, non seulement pour les regarder, mais pour les étudier le crayon à la main, les copiant, non pas servilement, mais cherchant à accentuer ce que le maître avait voulu exprimer, tâchant de dégager la pensée, la philosophie de l'œuvre, et méditant sur les moyens que l'art offre à l'homme de fixer sur la toile ses croyances, ses impressions et ses sentiments. [...] Barthélemy Menn avait fait de ces constatations la base de son enseignement et de sa méthode[12]. »

Menn a probablement commencé à utiliser des photographies de chefs-d'œuvre dans son enseignement aux alentours de 1870, comme le montrent les documents recueillis par Matthias Fischer[13]. Sans doute a-t-il été encouragé dans cette voie, entre autres, par plusieurs réformes intervenues dans l'enseignement du dessin en France à partir de 1853. Alors inspecteur des beaux-arts, Félix Ravaisson (1813-1900) a en effet chargé une commission d'œuvrer pour l'introduction de la photographie comme nouveau support pédagogique dans les lycées et les écoles d'art ; dans cette commission siégèrent notamment Delacroix, Flandrin et François Édouard Picot (1786-1868)[14]. Un an plus tard, Pierre Caloine (1818-1859), dans son essai *De l'influence de la photographie sur*

5. Chaix 2000, pp. 45-47

6. Paul Lang prépare actuellement une exposition ayant pour titre *Corot en Suisse*, qui se tiendra du 24 septembre 2010 au 9 janvier 2011 à Genève, au Musée Rath, et portera entre autres sur Menn ; d'autre part, Marie-Therese Bätschmann annonce la parution prochaine d'une étude consacrée aux relations entre Menn, Delacroix et l'école de Barbizon.

7. Voir par exemple MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4912, croquis d'un *Fauconnier arabe*, plume sur vélin, 13,2 × 20,6 cm, d'après une reproduction du tableau éponyme de Fromentin, 1863 (Norfolk, Chrysler Museum of Art, inv. 71.648), publiée dans *Gba*, XIII, 1re partie, 1863, sous la forme d'une taille-douce de Léopold Flameng (1831-1911) ; ou encore MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4926, copie d'*Œdipe et le Sphinx*, mine de plomb sur papier transparent, 17 × 23,5 cm, d'après une reproduction du tableau du même nom de Moreau, 1864 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 11.134.1), également parue dans *Gba*, XVI, 2e partie, 1864, face p. 506, sous la forme d'une taille-douce de Flameng.

8. Blumer 1946 et Marquet de Vasselot 1947 ; Matsche 1984, p. 468

9. Étex 1853 ; Couture 1868. Sur Bargue, voir Ackerman 2000 et Ackerman 2003, pp. 12-27.

10. Voir Moore 1977. Sur l'utilisation de la photographie dans l'enseignement artistique, voir Pohlmann 2000 et Font-Réaulx/Bolloch 2006, notamment pp. 12-14. Sur le Musée des copies, voir Delaborde 1873, Foucart 1973, Vaisse 1976, Duro 1985 et Scherkl 2000.

11. Blanc 1866.2 et Blanc 1861-1884, ainsi que Scherkl 2000, pp. 361 et 370

12. Bodmer 1902, p. 93

13. *Compte rendu* 1871, p. 56 ; *Mémorial* 1872, pp. 71-73, IV, École de la Figure, sous la direction de Menn : « Le cabinet des modèles a été en outre enrichi par l'acquisition d'un nombre de photographies d'après les chefs-d'œuvre de l'art. » Bruschweiler 1979, pp. 2, 28-32, évoque ainsi le « musée-école » (*Schulmuseum*) mis en place par Menn en 1871, composé de reproductions photographiques. Nous devons ces trois informations à Matthias Fischer ; on consultera à ce propos sa thèse de doctorat à paraître prochainement (Fischer 2010).

14. Font-Réaulx/Bolloch 2006, p. 14

1. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Portrait d'Ingres*, 1858 ou peu après, d'après une photographie de Pierre Petit datant de 1858 | Pierre noire, 22,8 × 19,2 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5638 [legs Bodmer, Genève, 1912])

l'avenir des arts du dessin[15], vantait les mérites de ce nouveau médium, aide-mémoire particulièrement fiable, et présentait les épreuves photographiques des chefs-d'œuvre de l'art comme des documents ou des sources profitables, tandis qu'en 1857 déjà Gustave Planche (1808-1857) constatait, résigné : « Malheureusement, la photographie est acceptée comme une autorité sans appel[16]. »

Les reproductions photographiques d'œuvres d'art se multiplièrent à un rythme étonnant et, grâce aux albums de fabrication industrielle de Louis-Désiré Blanquart-Évrard (1802-1872), ou encore aux cartons de planches des frères Bisson ou d'Adolphe Braun (1812-1877), connurent une diffusion rapide[17]. Sans doute Menn eut-il conscience très tôt de cette évolution, car on sait que son ami Corot, qui lui rendit plusieurs fois visite à Genève à partir de l'année 1852, avait appris en 1853 à Arras la technique de la photographie auprès d'Adalbert Cuvelier (1812-1871) et de Léandre Grandguillaume (1807-1865), tandis que le lithographe Charles Desavery (1837-1885) l'avait formé à la réalisation des « clichés-verre »[18]. De plus, Menn pratiquait lui-même le dessin d'après photographie, comme dans le cas du *Portrait d'Ingres* reproduit ici[19] (fig. 1). On manque néanmoins

15. Caloine 1854

16. Planche 1857, p. 31

17. Jammes 1981, pp. 19-44 et 116-118 ; McCauley 1994, pp. 265-300 ; Aubenas 1999 ; Renié 1999

18. Sur les séjours de Corot en Suisse, voir *Corot* 1996, p. 190 ; sur ses expériences dans le domaine de la photographie, voir Scharf 1962, Newhall 1982, p. 83, Bouret 1996, p. 30, et Pohlmann 2000, p. 43

19. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5638, pierre noire, 22,8 × 19,2 cm, d'après une photographie prise en 1858 par Pierre Petit (1832-1909) (Paris, Musée d'Orsay, inv. Pho 1993-11-5), Fehlmann 2008, p. 55, note 42. Il existe par ailleurs un autre portrait d'Ingres manifestement réalisé d'après une photographie : *Portraits d'Ingres et d'Émile Littré*, MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5639, mine de plomb, 17,6 × 22,3 cm.

d'éléments probants pour soutenir l'affirmation selon laquelle l'artiste se serait exercé, en compagnie de Jules Darier (1817-1900), à la technique du daguerréotype[20]. Mais si l'on s'en tient au simple fait que Menn, en 1840, connaît déjà Eugène Delacroix[21], on peut à bon droit supposer qu'il ait eu lui aussi quelque expérience pratique de ces nouveaux procédés, puisqu'on sait que Delacroix, en tant que membre de la Société héliographique, s'est intéressé, faisant fi de tous les préjugés, à la daguerréotypie et à la photographie, effectuant lui-même un certain nombre de prises de vue[22]. De plus, Menn mentionnait en 1841 dans une lettre à son ami Hébert la daguerréotypie comme une occupation possible[23]. Quoi qu'il en soit, en ce qui regarde les artistes de son temps, on possède davantage de copies de Menn d'après des gravures dues à d'autres artistes que d'après des photographies, ce qui s'explique en partie par le mode de publication propre aux diverses œuvres copiées par Menn. Sur ce point, on observe une différence notable entre ses copies d'après les contemporains et ses copies d'après l'antique, qu'il réalise à partir des originaux ou de moulages en plâtre ; dans le cas des copies de grands maîtres, cependant, faute d'une analyse systématique, on ne peut encore discerner de tendances claires[24].

Parmi les artistes de son temps qu'il cite dans une lettre à son ami Jules Hébert (1812-1897), Menn montre un intérêt particulier pour Louis Cabat (1812-1893), Jules Dupré (1811-1889) et Jules André (1807-1869). Il commente en ces termes leurs paysages, vus au Salon de 1834 : « Enfin, il y a une réaction heureuse, on cherche la vérité[25]. » Durant son second séjour parisien, de 1838 à 1843, il confronte la peinture de Cabat et de Dupré avec celle de Corot, ce « maître des valeurs justes[26] ». Comparant Corot lui-même, dont le « moine qui lit en marchant dans un paysage très simple[27] » lui avait fait grande impression en 1840, à Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), Cabat et Dupré, Menn écrit :

« Le progrès opéré par l'école moderne consiste à avoir cherché et souvent trouvé avant tout la valeur de la terre sur le ciel en tons, mais surtout en clair-obscur, je crois en effet que le principe fondamental est là. Decamps a trouvé les valeurs chaudes et brillantes, Cabat, Dupré ont exagéré peut-être ou du moins ont choisi les moments où les objets sont les plus noirs sur un ciel brillant en nuages. Corot rend les valeurs parfaitement justes dans tous les effets, et dans les moins recherchés, les plus ordinaires. Il n'y a chez lui aucune manière[28]... »

Au Salon de 1839, Menn s'enthousiasme pour les tableaux de Decamps, dont il offre à son ami une description détaillée, tandis que devant la *Médée* peinte l'année précédente par Delacroix il décrète : « cela ne mérite pas le succès qu'il a obtenu[29] ». Enfin, comme en témoigne sa lettre de Rome, son jugement est nettement défavorable à l'égard des œuvres de Friedrich Overbeck (1789-1869), de Peter von Cornelius (1783-1867) et des autres nazaréens, ces « gaillards » à qui il reproche « une affectation de naïveté qui ennuie[30] ». Le principal grief du peintre à leur encontre reste pourtant qu'« ils ne se servent pas de la nature, ils tirent tout de leur mémoire, enfin à ce qu'il me semble c'est une route fausse[31]... ». Mais il se montre bien plus sévère encore, en 1839, envers les œuvres réunies dans le *Musée des artistes vivants*, qui expose alors entre autres, au Palais du Luxembourg, des tableaux de Paul Delaroche, Jean Alaux (1786-1864), Joseph-Désiré Court (1797-1865) et Delacroix – mais pas encore d'œuvres d'Ingres : « Les choix des meilleurs tableaux dans l'élite des peintres : croûtes, croûtes, croûtes, croûtes[32]. »

20. Affirmation avancée à plusieurs reprises, voir Bruschweiler 1960, p. 51 ; De Andrés 2000, p. 177, note 27 ; De Andrés 2005, p. 98 ; De Andrés 2006, p. 31

21. Chez Baud-Bovy 1924, p. 23, cette indication s'appuie sur une lettre à Hébert datée de 1840 ; Bodmer 1902, p. 73, date la rencontre de 1838 ; Lanicca 1911, p. 47, ne précise pas l'année, tandis que Bruschweiler 1960, p. 49, fait également référence à l'année 1840, sans documents à l'appui.

22. Sagne 1982

23. Lettre inédite de Menn à Hébert datée par cachet postal du 17 novembre 1841 à Montpellier (Bibliothèque de Genève, Département des manuscrits, Ms. D.O. 29/10)

24. Voir Fehlmann 2008 et Bätschmann 2008

25. Lettre à Hébert, 23 mars 1834, Baud-Bovy 1924, p. 10

26. Lettre à Hébert, 9 février 1839, Baud-Bovy 1924, p. 17

27. Robaut 1905, n° 375 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Un moine lisant*, 1840, 63 × 87 cm (Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 1609 [donation Étienne Moreau-Nélaton, 1906])

28. Lettre à Hébert, 31 mars 1839, Baud-Bovy 1924, pp. 19-22

29. Lettre à Hébert, 8 février 1839, Baud-Bovy 1924, pp. 18-19, citée p. 19. Sur la fortune critique de la *Médée* de Delacroix, voir Johnson 1981-2002, vol. 3, pp. 78-81.

30. Lettre à Hébert, 15 août 1837, Baud-Bovy 1924, pp. 15-16, et Baud-Bovy 1928, pp. 208-211. Le terme de « gaillards » apparaît dans la lettre à Hébert du 15 avril 1838, Baud-Bovy 1928, pp. 223-225.

31. Lettre à Hébert, 15 août 1837, Baud-Bovy 1924, pp. 15-16, et Baud-Bovy 1928, pp. 208-211, citée p. 210

32. Lettre à Hébert, 9 février 1839, Baud-Bovy 1924, p. 18. Sur le *Musée des artistes vivants*, voir Alary 1995, pp. 224-228, et Delesalle 1961, avec une description de l'accrochage d'octobre 1838, pp. 240-243 et fig. 3.

Dès ses débuts, Menn vit en Jean Auguste Dominique Ingres (fig. 1) une figure de référence ; longtemps après sa mort, il s'employait encore à copier ses œuvres. En tant qu'homme, Ingres était une personnalité à la fois attachante et hors du commun ; son esprit, sa modestie et sa chaleur humaine, tout comme son combat sincère et instinctif pour l'art, eurent une influence durable. Même si l'on a reproché à Ingres un certain manque de systématique pédagogique, ses propos ont durablement marqué la génération de ses disciples, qui les ont volontiers consignés par écrit, et bien souvent transmis ensuite à leurs propres élèves[33]. Quand Ingres conseillait « en étudiant la nature, n'ayez d'yeux d'abord que pour l'ensemble[34] », les élèves de Menn, des décennies plus tard, rapportaient en ces termes les injonctions de leur maître : « Il faut que le détail rentre dans l'ensemble[35] » ; quand Ingres disait : « adressez-vous donc aux maîtres ! [...] C'est eux qui vous instruiront[36] », Albert Trachsel (1863-1929) rapporte comment, à son tour, Menn faisait copier les dessins des grands maîtres à ceux qui fréquentaient ses cours[37]. Mais c'est sans doute dans le conseil suivant, rapporté par Eugène-Emmanuel Amaury-Duval (1808-1885), que l'influence exercée par Ingres sur Menn se fait le mieux sentir ; selon lui, en effet, loin de perdre leur temps à imiter leur modèle à la lettre, les étudiants devaient s'efforcer de saisir, sous la forme d'une rapide esquisse, l'essence même de l'œuvre :

« Faites de simples croquis d'après les maîtres [...] ; c'est un moyen de les regarder avec soin, de les bien étudier. Mais à quoi bon perdre son temps à reproduire un tableau, ce qui peut se faire avec de la patience. Pendant que vous cherchez le procédé, vous perdez de vue l'important, ce qui constitue en un mot le chef-d'œuvre[38]. »

La pratique de la copie était alors considérée comme le moyen par excellence permettant à l'artiste d'appréhender la manière dont un sujet donné pouvait être abordé et interprété, tant par la forme que par la couleur. Ainsi, selon le *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts* paru chez Firmin-Didot dès 1858, c'est d'abord par la copie que s'acquiert la faculté d'imiter et d'interpréter la nature :

« Tous ceux qui sont exercés à copier avec sincérité et application savent combien on arrive à connaître à fond les œuvres que l'on a copiées [...]. Apprendre à copier une œuvre d'art peut conduire le disciple à savoir copier la nature, ce qui exige une faculté d'interprétation[39] [...]. »

Quant à Ingres, il apostrophe ses élèves en ces termes :

« Il faut copier la nature toujours et apprendre à la bien voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais encore une fois, pour apprendre à voir. Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature ? [...] Je vous envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature [...]. Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier, je veuille faire de vous des copistes ? Non ! Je veux que vous preniez le suc de la plante[40]. »

Enfin, on n'oubliera pas d'évoquer, avec Delacroix, le caractère gratifiant de cet exercice, motivation supplémentaire du copiste :

« Copier de bons tableaux est aussi un amusement très réel, qui fait de l'étude un plaisir ;

33. Voir Amaury-Duval 1993, pp. 92, 129 et 171. Raymond Balze, quant à lui, décrit Ingres comme un pédagogue passionné, éloquent et convaincant (Balze 1880, pp. 1-3). Cette question de la postérité des préceptes énoncés par Ingres outrepasse le cadre du présent article ; contentons-nous donc ici de noter cette remarquable similitude entre les formules pédagogiques du maître et celles dont plusieurs élèves de Menn ont gardé le souvenir.

34. Delaborde 1870, p. 124

35. Bodmer 1902, p. 97

36. Courthion 1947, p. 77

37. Baud-Bovy 1943, p. 167

38. Amaury-Duval 1993, p. 151

39. *Dictionnaire* 1858-1896, vol. 4, pp. 262-265, *s.v.* « copier », p. 264

40. Courthion 1947, pp. 76-77

2. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Louis-François Bertin*, 1833/1834, d'après le tableau éponyme d'Ingres, 1832 (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb, 30,3 × 23,1 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4818 [legs Bodmer, Genève, 1912])

on conserve ainsi le souvenir des beaux ouvrages au moyen d'un travail qui n'a point pour accompagnement la fatigue et l'inquiétude d'esprit de l'inventeur : c'est lui qui a eu la peine et le véritable travail[41]. »

C'est aussi le sens qu'il faut donner à bon nombre des copies effectuées par Menn, qui, en travaillant sur Titien, Rubens et Géricault surtout, applique le conseil d'Ingres, en cherchant avant tout à saisir, en quelques traits, l'esprit de l'original[42]. On s'intéressera tout particulièrement aux vingt-cinq dessins inspirés d'Ingres, qui, comme maints passages de la correspondance, apportent la preuve de l'influence directe et précoce du maître sur l'œuvre de Menn, qui continua d'ailleurs à produire des copies de ses œuvres jusqu'à un âge avancé[43]. Dans cette perspective, il convient de rappeler qu'en 1844 Ingres et Flandrin soutiennent tous deux la candidature de Menn à un poste de professeur d'art à Genève, en écrivant des lettres de recommandation[44]. Ainsi le jeune Genevois confie-t-il à son ami Hébert, dans la première de ses lettres conservées : « Paris est tout entier dans le Louvre, et dans l'atelier de M. Ingres du reste[45]. » Plus loin, décrivant son séjour dans la capitale comme « bien avantageux », il précise : « on [y] peut se livrer tout entier à son art. Le matin depuis 8 heures jusqu'à 1 heure, je vais à l'atelier, où on change toutes les semaines de modèle. M. Ingres est assez content de mes figures, c'est sur le mouvement qu'il est le plus exigeant[46]. »

C'est probablement à ces premiers dessins réalisés sous la tutelle d'Ingres qu'appartient la copie quelque peu maladroite du portrait intitulé *Louis-François Bertin* (fig. 2)[47]. Menn eut l'occasion de voir le tableau au Salon de 1833, mais aussi, par la suite, aux expositions de 1846 et 1855, ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1867[48] ; cependant, à en juger par le style, il s'agit bien d'un exercice de jeunesse. La feuille volante trahit encore une main peu assurée ; à grands traits qui manquent encore de maîtrise, Menn cherche à appréhender le chef-d'œuvre d'Ingres – manifestement en vain.

Deux dessins postérieurs portent la mention « par Ingres », ajoutée par une main étrangère. Le premier représente un *Homme allongé* (fig. 3)[49], le suivant, un jeune homme qui semble consoler un enfant[50]. La première feuille peut être mise en relation avec un dessin publié d'abord en 1866 par Charles Blanc dans la *Gazette des beaux-arts*[51]. Il s'agit d'une étude pour *L'Âge d'or*, œuvre à laquelle le maître travaillait depuis 1842[52]. En 1866, le dessin figurait dans la collection de Jacques-Édouard Gatteaux (1788-1881), ami d'Ingres possédant une impressionnante série de dessins, parmi lesquels des originaux de Dürer, Holbein l'Ancien, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Lorrain, Poussin et Jacques Louis David, ainsi que plus d'une centaine de dessins signés par Ingres. Après l'incendie de la majeure partie de la collection sous la Commune de Paris en 1871, seuls les deux cent soixante-deux dessins ayant pu être sauvés entrèrent en possession du Musée du Louvre à la suite du legs Gatteaux[53]. L'original d'Ingres (autrement dit, le modèle de Menn) fut détruit par les flammes ; on peut cependant s'en faire une idée assez précise, car, en 1871, Gatteaux l'avait fait photographier, aux côtés d'autres œuvres d'Ingres, par Charles Marville (1816-1879 ?), photographie qu'il fit publier quatre ans plus tard[54]. C'est pourquoi on ne peut totalement exclure que Menn ait réalisé sa copie d'après photographie, en l'occurrence d'après la reproduction parue en 1875. Cependant, le trait à la craie n'est pas celui qui caractérise le style tardif de notre artiste, si souvent décrit ; il rappelle bien davantage celui de la seconde feuille portant la mention « par Ingres »[55]. Ce deuxième dessin d'Ingres était paru, de son vivant, dans la *Gazette des beaux-arts*[56] ; dans le catalogue de la rétrospective de 1867 à l'École impériale des beaux-arts, il est décrit en ces termes, sous le numéro 299 : « Un homme nu tenant un enfant

41. Delacroix 1995, p. 21

42. Voir par exemple Bätschmann 2008, p. 68, fig. 3 ; au sujet de Géricault, voir plus bas, pp. 75-76, et fig. 7

43. Dessins conservés au MAH, copies de diverses œuvres d'Ingres : inv. 1912-3776, 1912-3797, 1912-4722, 1912-4813, 1912-4817 à 1912-4834, 1912-4904, 1912-5094 et 1912-5096

44. Bodmer 1902, pp. 77-78, Lanicca 1911, pp. 23 et 57, Baud-Bovy 1925, p. 326, Bruschweiler 1960, pp. 34, 50 et 174, Chaix 2000, pp. 37-38, Fehlmann 2008, p. 59

45. Lettre à Hébert, 2 décembre 1833, Baud-Bovy 1924, p. 9

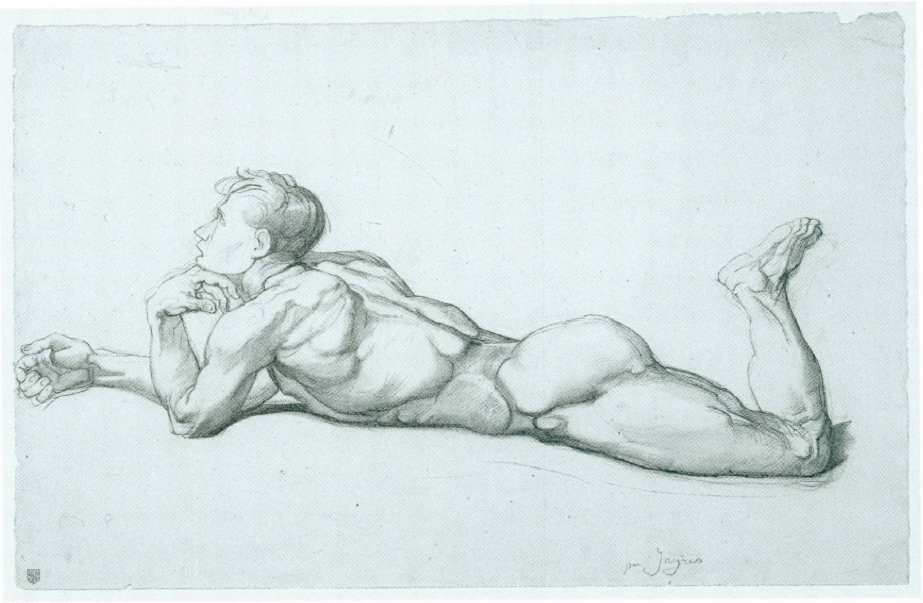
46. *Ibid.*

47. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4818, mine de plomb, 30,3 × 23,1 cm, d'après le tableau éponyme d'Ingres, 1832, huile sur toile, 116 × 96 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 1071), Wildenstein 1954, n° 208

48. Voir Wildenstein 1954, p. 206, n° 208

49. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3776, craie, 31,1 × 47 cm, d'après un dessin perdu éponyme d'Ingres datant des années 1840

3. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Homme allongé*, 1842/1843, d'après un dessin éponyme d'Ingres perdu datant des années 1840 | Craie, 31,1 × 47 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3776 [legs Bodmer, Genève, 1912])



également nu qui se bouche les oreilles. Ce dessin à la mine de plomb, signé : Ing., a été gravé sur bois dans la Gazette des beaux-arts, t. XI, p. 38. Appartient à M. Gatteaux[57]. » Contrairement au précédent, ce dessin est parvenu au Louvre en 1881, avec ce qu'il restait des pièces de la collection Gatteaux[58].

Les deux copies sont réalisées à la craie sur un papier épais couleur chamois ; les ombres révèlent le travail d'une main quelque peu malhabile, avec hachures visibles et estompage appuyé. Ces traits stylistiques se retrouvent dans des dessins exécutés par Menn dans les années 1840, et notamment dans les deux études pour *Ulysse et les Sirènes*[59], ainsi que dans plusieurs dessins en bosse[60]. Elles rappellent d'ailleurs aussi, avec leurs zones d'ombres nettement délimitées, les dessins réalisés par Flandrin dans les années 1840, même si aucune correspondance exacte n'a pu être identifiée. Quoi qu'il en soit, en raison des différents éléments évoqués ici, les deux dessins à la craie intitulés *Homme allongé* et *Homme tenant un enfant* peuvent être datés d'avant le retour de Menn à Genève, c'est-à-dire de 1842 ou de 1843.

C'est en 1851, ou peu de temps après, que les calques de personnages isolés empruntés au *Martyre de saint Symphorien* semblent avoir vu le jour à partir de l'une des gravures réalisées par Achille Réveil (1800-1851) ou par Alphonse François (1814-1888), voire d'après le dessin préparatoire original conservé à Harvard[61]. C'est vraisemblablement au cours de ses années de formation que Menn avait pris connaissance de cette toile monumentale ; en effet, c'est justement à cette époque qu'Ingres mettait la dernière main à ce travail qui l'avait occupé des années durant. Il va de soi que Menn dépendait en la matière de l'existence d'un support consultable, mais aussi concrètement utilisable pour effectuer ses calques – si tant est que ceux-ci soient bien l'œuvre de Menn lui-même et non de tel ou tel de ses élèves[62]. Quant aux autres copies d'après Ingres, elles ont toutes été entreprises bien après cette époque.

On mentionnera notamment les trois dessins rapidement exécutés d'après des personnages du *Bain turc*, dont l'un est reproduit ici (fig. 4)[63]. Ils ont vu le jour presque en

50. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4834, craie, 47 × 30,8 cm, *Homme tenant un enfant*, 1842/1843, mine de plomb, 24 × 13,5 cm, d'après un dessin d'Ingres au sujet analogue conservé au Louvre sous le titre *Jeune femme et enfants nus, debout, étude pour l'Âge d'or* (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 1101)

51. Blanc 1866.1, p. 146, reproduction par xylographie

52. Wildenstein 1954, n° 251 (fig. 84-85) ; sur *L'Âge d'or*, voir Prat 1976, Vigne 1992 et Vigne 1997. Une étude préliminaire antérieure à celle que Menn prend pour modèle est conservée au Musée Ingres de Montauban, Vigne 1995, p. 321, n° 1801.

53. Sur la collection Gatteaux et sa destruction, voir Ternois/Ternois 1987

54. Gatteaux [1875], pl. 52 (sous le titre « Étude »). Nous devons cette information à Georges Vigne.

55. Voir plus haut, note 50

56. Galichon 1861, p. 48

57. *Catalogue Ingres* 1867, p. 49, n° 299, rubrique « Dessins sans destination connue »

58. Voir plus haut, note 53

59. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3773 et 1912-3774

60. Voir Fehlmann 2008, pp. 60-61, fig. 8 et 9

4. Barthélemy Menn (1815-1893) | Étude du *Bain turc*, avant 1861, d'après une figure du tableau éponyme d'Ingres, 1862 (Paris, Musée du Louvre) ou d'après le dessin préparatoire figurant alors dans la collection de Théophile Gautier | Mine de plomb, 24 × 18,7 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4904 [legs Bodmer, Genève, 1912])

61. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5096, mine de plomb sur papier transparent, 29,8 × 44,5 cm, d'après une gravure reproduisant le tableau *Le Martyre de saint Symphorien* d'Ingres, 1834 (Autun, cathédrale Saint-Lazare), Wildenstein 1954, n° 212. Au sujet du dessin conservé au Harvard University Art Museum, the Greenville L. Winthrop bequest, inv. 1943.845, voir Wolohojian 2003, pp. 203-204. La gravure de Réveil est parue en 1851 dans l'édition par André Magimel des *Œuvres de J. A. Ingres · Membre de l'Institut, gravées au trait sur acier par A. Réveil · 1800-1851*, Paris 1851. En revanche, ni la gravure d'Alphonse François évoquée par Laclotte 1967, p. 226, ni la réduction de la main d'Ingres conservée au Philadelphia Museum of Art (Wildenstein 1954, n° 319) ne peuvent avoir servi de support aux calques réalisés à Genève.

62. Aux œuvres de Menn répertoriées dans l'inventaire initial du legs Bodmer au Cabinet des dessins (*Legs Bodmer* 1912) s'ajoutent des œuvres qui n'étaient à l'époque attribuées ni à Menn ni à Bodmer, et dont la paternité demeurait incertaine, voir par exemple pp. 22, 38 ou 39 (œuvres portant la mention « inconnu » ou encore « Atelier Menn »). Voir Bätschmann 2008, p. 73, note 64.

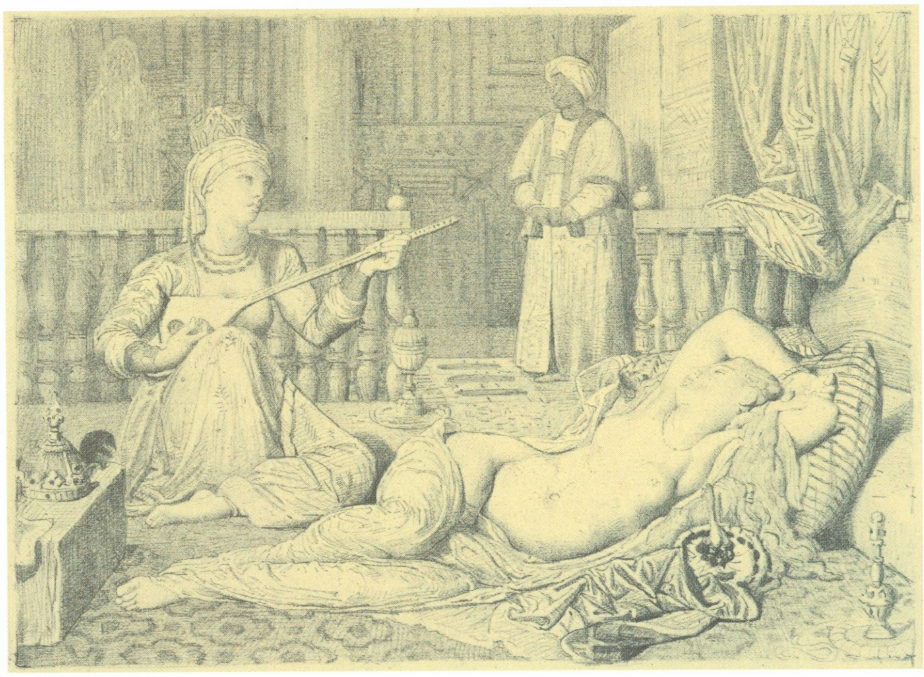
63. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4832, mine de plomb, 16,6 × 21,2 cm, 1912-4833, mine de plomb, 17,7 × 22,1 cm, et 1912-4904, mine de plomb, 24 × 18,7 cm, d'après des figures du *Bain turc* d'Ingres, 1862, huile sur toile, sur bois, ∅ 108 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 1934), Wildenstein 1954, n° 312

64. Voir Wildenstein 1954, p. 230, n° 312

65. Moreau-Nélaton 1931, p. 270

66. Gravure de J.-A. Corabœuf (1870-1947), *Gba*, XXXIV, 2e partie, 1905, face p. 477 (détail de la peinture)

même temps que le tableau ; en effet, leur grande proximité stylistique indique que les trois esquisses ont été faites au même moment, et de plus, dans le chef-d'œuvre d'Ingres, la jambe de l'odalisque représentée ici par Menn est masquée par le personnage figurant au premier plan. Il n'est cependant pas impossible que Menn ait pu voir le tableau au cours de sa genèse dans l'atelier d'Ingres à Paris, avant qu'il ne soit vendu au prince Napoléon (1822-1891), ou encore une fois que celui-ci l'eut restitué au maître en 1860, avant sa revente à l'ambassadeur ottoman Khalil Bey (1831-1879) en 1865 ; ou enfin, en 1868, avant la vente Khalil Bey[64]. On peut par exemple imaginer une visite, en 1864, à l'exposition d'atelier d'Ingres, à l'occasion de laquelle le jeune Edgar Degas (1834-1917) avait justement pu admirer *Le Bain turc*[65]. Il est cependant exclu que Menn ait effectué ses dessins d'après une reproduction, pour la simple raison qu'il n'en existait aucune jusqu'à l'année 1905[66]. Par ailleurs, l'artiste n'a pu étudier l'original de près à aucune autre occasion puisque, de 1868 au légendaire Salon d'automne de 1905, l'œuvre,



5. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Odalisque et esclave*, 1868 ou peu après, d'après une reproduction par Guillaume Haussoullier de l'*Odalisque à l'esclave* d'Ingres (Harvard University Art Museum) | Calque à la mine de plomb sur papier transparent, image et cadre 13,9 × 18,8 cm, feuille 16 × 22,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4826 [legs Bodmer, Genève, 1912])

en raison de son contenu considéré comme obscène, ne quitta jamais les collections privées[67]. C'est pourquoi l'hypothèse la plus vraisemblable est que Menn ait réalisé ses copies d'après une étude pour *Le Bain turc* que possédait Théophile Gautier (1811-1872)[68]. À en croire la dédicace d'Ingres, c'est en 1861 que la feuille est parvenue à l'écrivain ; par la suite, elle entra dans la collection Chéramy et resta inaccessible au public jusqu'à la vente de celle-ci en 1908[69]. Menn a donc pu copier le dessin à Paris, chez son maître, avant 1861, puisqu'il ne fut jamais visible aux yeux du public tout au long du XIXe siècle. Quoi qu'il en soit, on ne peut actuellement avancer de datation plus précise, le calendrier des déplacements de l'artiste au cours des années 1850 et 1860 étant encore trop mal connu.

C'est seulement dans les années 1860 que Menn commence à copier les œuvres d'Ingres d'après leurs reproductions parues dans la *Gazette des beaux-arts*, voire à les décalquer directement sur la revue, comme en témoignent sept feuilles du Cabinet des dessins de Genève. On y trouve notamment *La Source*, d'après la taille-douce de Léopold Flameng[70], le *Portrait de Mlle Marie-Jeanne-Catherine Delaigle*, d'après la taille-douce de Félix Bracquemond (1833-1914)[71], le calque et la copie à main levée de *Madame Antonia Devaucey*, tous deux d'après Flameng[72], *Œdipe*, d'après une taille-douce de Claude Ferdinand Gaillard (1834-1887)[73], et l'*Odalisque et esclave*, d'après l'estampe de Guillaume Haussoullier (1818-1891) (fig. 5)[74]. Toutes ces copies ont vu le jour entre 1862 et 1868. Enfin paraît en 1874 la taille-douce de Léopold Massard (1812-1889) d'après le portrait de l'architecte Victor Baltard, que Menn a également décalqué[75]. Dans chacun de ces travaux, notre artiste s'efforce, au moyen d'une mine de plomb très fine, de rendre les moindres détails de l'original, et jusqu'à la trame des hachures. De toute évidence, la manière du dessinateur, visible tout particulièrement dans le traitement des visages et les zones d'ombre hachurées bien délimitées des personnages isolés, témoigne d'une exécution tardive.

67. Wildenstein 1954, p. 230, n° 312, Toussaint 1971, Fleckner 1996, Daix 2008, p. 75

68. Laclotte 1967, pp. 344-345, n° 263, *Étude pour Le Bain turc*, crayon noir, 18,4 × 22,3 cm, portant la mention « Collection Villiers-David, Londres » (localisation actuelle inconnue)

69. *Collection Chéramy* 1908, n° 377

70. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4825, mine de plomb sur papier transparent, image 18,5 × 9,4 cm, feuille 24 × 18,1 cm, d'après la reproduction du tableau éponyme d'Ingres (Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 219), Wildenstein 1954, n° 286, parue dans *Gba*, XII, 1re partie, 1862, face p. 14, plaque 18,5 × 9,4 cm

71. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4821, mine de plomb sur papier transparent, 21,8 × 14,7 cm, d'après la reproduction du dessin éponyme d'Ingres (New York, collection particulière), Naef 1977-1980, vol. 4, pp. 120-121, n° 63, parue dans *Gba*, XXII, 1re partie, 1867, face p. 427, plaque 20,7 × 14,1 cm

72. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4820, copie à main levée, mine de plomb sur fort vélin, 24,6 × 18,7 cm, et 1912-4822, calque sur papier transparent, image et marge 16,8 × 12,2 cm, feuille 19,6 × 13,8 cm, tous deux d'après le *Portrait de Madame Devaucey* par Ingres (Wildenstein 1954, n° 49 ; aujourd'hui à Chantilly, Musée Condé, inv. PE 431), parue dans *Gba*, XXIII, 2e partie, 1867, face p. 58, image (sans cadre ornemental) 16,8 × 12,1 cm, plaque 21,1 × 18,6 cm

73. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5094, calque à la mine de plomb sur papier transparent, image et cadre 19 × 14,6 cm, feuille 27,1 × 17,3 cm, d'après la reproduction du tableau éponyme d'Ingres (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 218), Wildenstein 1954, n° 60, parue dans *Gba*, XXIII, 2e partie, 1867, face p. 202, image 19,1 × 14,6 cm, plaque 25,8 × 18 cm

Enfin, dans ce même ensemble d'œuvres datant des années 1860 et 1870, on trouve également *Romulus, vainqueur d'Acron, porte les dépouilles opimes au temple de Jupiter*[76]. Réalisée à main levée, la copie s'appuie sur la taille-douce de Haussoullier éditée en 1866, d'un format environ deux fois plus grand ; elle reprend les modifications apportées par le graveur à la peinture originale, commandée par Napoléon pour orner les plafonds du Palazzo Quirinale, et réalisée en 1812[77]. On remarquera tout particulièrement le cheval cabré visible au second plan, qui se dresse dans le sens opposé de celui d'Ingres, ainsi que la figure de Romulus, qui, contrairement au personnage de l'original, est dépourvu de barbe. Le dessin de Menn donne ici une impression de raideur et de tension qui s'explique en partie par la composition volontairement archaïsante adoptée par Ingres, mais aussi par les simplifications apportées par la gravure lui ayant servi de modèle.

Le grand nombre de copies relativement tardives d'œuvres d'Ingres peut laisser supposer que la mort de l'artiste, survenue en janvier 1867, et le regain d'intérêt qui a pu en résulter, encouragèrent Menn à entreprendre de nouveaux travaux à partir des œuvres de son ancien maître[78]. L'existence de reproductions, qui se multiplient alors, rendit sans aucun doute cette entreprise plus aisée. Or, ces copies de la maturité d'après Ingres, Flandrin, Corot, Delacroix et Géricault le montrent bien : Menn entretient désormais avec les artistes qu'il a élus pour modèles une relation singulière, faite de recul critique et de synthèse.

Flandrin, élève d'Ingres

Si les copies d'après Ingres dominent, ne serait-ce que par leur nombre, on ne s'étonnera pas de constater que son plus fidèle disciple, Hippolyte Flandrin, constitue également pour Menn un important point de repère artistique ; n'oublions pas que, aux yeux de ses contemporains, Flandrin possédait toutes les qualités reconnues à Ingres lui-même[79]. Il est cependant malaisé de se faire une idée précise des relations qu'ont pu entretenir Menn et l'élève favori d'Ingres ; en effet, à l'exception d'un unique échange épistolaire publié par Bodmer en 1902, ni la correspondance ni les journaux de Flandrin connus à ce jour ne mentionnent une seule fois le nom de Menn[80]. Cependant, on peut considérer comme l'indice d'un lien entre les deux artistes les douze dessins à la mine de plomb d'après les peintures murales de l'église Saint-Vincent-de-Paul aujourd'hui conservés au Musée d'art et d'histoire[81]. C'est seulement en août 1849 que Flandrin put enfin entamer la frise peinte à la cire sur fond doré qui devait orner l'intérieur de l'église, achevée en 1844 par Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), au terme d'une éprouvante période de sélection qui se prolongea plusieurs années, et qu'il évoque lui-même en ces termes : « combien on me tourmente au sujet de Saint-Vincent-de-Paul[82] ». Menn a nécessairement eu connaissance des démêlés ayant accompagné l'exécution de ces peintures[83] ; ayant commencé dès l'année 1841, ces débats sont donc d'actualité au moment où il présente sa candidature à un poste de professeur d'art à Genève, démarche soutenue par les lettres de recommandation de Flandrin et d'Ingres lui-même. Menn connaissait sans doute aussi l'article sur les peintures ornementales de Saint-Germain-des-Prés publié en 1862 par François-Anatole Gruyer dans la *Gazette des beaux-arts*, puisqu'il a lui-même copié l'une des illustrations l'accompagnant[84]. Il est cependant difficile d'établir à quelle date il a pu voir les peintures de Saint-Vincent-de-Paul par Flandrin achevées, puisque, comme nous l'avons signalé plus haut, le calendrier des déplacements de Menn dans les années 1850-1860 reste mal connu. Quoi qu'il en soit, pour affirmer que ses copies doivent dater de ces deux décennies, on peut se fonder sur le style du dessin, qui se caractérise par un réseau de hachures très accusées, liées à des structures tectoniques, l'estompage se faisant plus discret.

74. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4826, calque à la mine de plomb sur papier transparent, image et cadre 13,9 × 18,8 cm, feuille 16 × 22,8 cm, d'après la reproduction du tableau d'Ingres l'*Odalisque à l'esclave*, collection Charles Marcotte-d'Argenteuil (1773-1864) (Harvard University Art Museum, the Greenville L. Winthrop bequest, inv. 1943.251), Wildenstein 1954, n° 228, parue dans *Gba*, XXIV, 1re partie, 1868, face p. 18, image 13,9 × 18,8 cm, plaque 17,5 × 22,7 cm, avec l'indication « Collection de M. É. Galichon » (non signalé par Wildenstein 1954 ; Wolohojian 2003, pp. 187-190 [texte de Gary Tinterow])

75. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4824, mine de plomb sur papier fin à la cuve, cadre 16,6 × 12,4 cm, feuille 20,2 × 14,3 cm, calque de la reproduction du *Portrait de Victor Baltard*, dessin d'Ingres (jusqu'à une date récente dans la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, Christie's Paris, 23 février 2009, lot n° 80), Naef 1977-1980, vol. 5, p. 232, n° 371, parue dans *Gba*, XXX, 1re partie, 1874, face p. 486, image avec cadre 16,6 × 12,3 cm

76. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4817, mine de plomb sur vélin fort, 22,1 × 35,2 cm

77. Beraldi 1885, vol. 8, p. 64. Guillaume Haussoullier, *Romulus vainqueur d'Acron*, 1866, taille-douce, 41,8 × 60,3 cm, d'après la toile éponyme d'Ingres (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. D.L. 1969-2), Wildenstein 1954, n° 82.

78. Dans le premier numéro de la *Gazette des beaux-arts* ayant suivi la mort d'Ingres, le 14 janvier 1867, Charles Blanc présente la première section de sa monographie intitulée *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, dont la parution en huit livraisons successives s'étalera sur deux ans (*Gba*, XXII, 1re partie, 1867, pp. 415-430 [parties I-VIII]).

79. Jugement porté sur Flandrin par Jules Janin (1804-1874), cité par Foucart/Foucart 1984, p. 25

80. Cette lettre de Menn et la réponse de Flandrin sont reproduites, sans indication de source, dans Bodmer 1902, pp. 75-76. Aucune mention de Menn ne figure dans Delaborde 1865, Bodinier 1912 et Froidevaux-Flandrin/Flandrin 1984.

81. Genève, MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4843 à 1912-4854

82. Lettre de Flandrin à Ambroise Thomas du 24 juin 1849, citée par Delaborde 1865, p. 385

6. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Saint Grégoire, saint Léon et saint Thomas d'Aquin*, vers 1851 ou après, d'après les peintures murales d'Hippolyte Flandrin à l'église Saint-Vincent-de-Paul, Paris | Mine de plomb sur vélin, 17,7 × 23,3 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4849 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Les copies de Menn portent principalement sur des groupes de martyrs, d'apôtres et de saints tirés des deux frises ornant la nef centrale, où Flandrin, alliant à la manière de Phidias mouvement rythmique et puissance d'évocation symbolique, parvient à créer une monumentale unité d'ensemble. Parmi ces dessins, le plus frappant est sans doute la feuille montrant les têtes de saint Grégoire, saint Léon et saint Thomas d'Aquin (fig. 6)[85], personnages que l'on trouve parmi les docteurs, en tête de la procession ornant le côté droit de la nef centrale, à proximité du sanctuaire. Flandrin a prêté ici à saint Léon, le pape Léon IV, les traits d'Ingres, ce que notre copiste ne pouvait manquer de remarquer. Comme le montrent ces dessins, c'est donc dans son âge mûr que Menn s'attaque à l'œuvre de Flandrin, vraisemblablement pour les besoins des cours qu'il dispense désormais à l'École de dessin ou École d'art de Genève[86]. Pourtant, c'est bien plus tôt qu'il faut chercher, dans l'œuvre personnelle de Menn, l'influence directe de Flandrin : en témoigne déjà un tableau peint à Rome en 1837, intitulé *Salomon choisissant la Sagesse*[87]. Aucune des toiles du Genevois dont nous avons eu connaissance n'est aussi proche de la manière et de l'esprit de Flandrin. Au sein d'un paysage méditerranéen où une ville antiquisante se dresse en arrière-plan, en haut d'une colline, la disposition des figures, la lumière, mais également l'atmosphère lyrique de l'ensemble, tout s'inspire manifestement du tableau monumental sur lequel Flandrin travaille à la même époque, à Rome lui aussi, *Jésus-Christ et les petits enfants*[88]. On peut être frappé de prime abord par le grand nombre d'œuvres d'après Ingres ou les peintres de son entourage, qui semblent dominer toute la production de Menn copiste ; cependant, une comparaison avec les travaux entrepris d'après Géricault et Delacroix conduit nécessairement à relativiser quelque peu ce premier constat.

83. Voir Himbert 1984

84. Gruyer 1862 ; dessin de Menn : MAH, Cabinet des dessins inv. 1912-4858, *Adam et Ève*, d'après la taille-douce de Jean-Baptiste Poncet (1827-1901) parue dans *Gba*, XII, 1re partie, 1862, face p. 206

85. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4849, mine de plomb sur vélin, 17,7 × 23,3 cm

86. Au sujet du nom de cet établissement, voir Bätschmann 2008, p. 66, note 11

87. Huile sur toile, 149 × 185 cm (Suisse, collection particulière, SIK-ISEA, inv. 5639), reproduit dans Bruschweiler 1960, p. 16 (format indiqué différent)

88. Hippolyte Flandrin, *Jésus-Christ et les petits enfants*, 1837-1838, huile sur toile, 326 × 440 cm (Lisieux, Musée du Vieux-Lisieux, inv. D.MBA.97.31.1). Voir à ce sujet Foucart/Foucart 1984, pp. 72-74.

Intéressons-nous tout d'abord à deux toiles et quatre dessins d'après Théodore Géricault. Le premier de ces tableaux est le *Carabinier*, dont le modèle, qui n'est parvenu au Louvre qu'en 1851, resta inaccessible au public jusqu'à cette date[89] ; le second n'est autre que la copie du *Radeau de la Méduse* évoquée plus haut (fig. 7)[90]. Cette copie à main levée parfaitement maîtrisée, réduction du tableau monumental de Géricault, a été rapprochée par Anna Lanicca d'une toile de Menn intitulée *Les Proscrits de Tibère*, datant de 1839 – et que l'auteur ne connaissait d'ailleurs que par la description qu'en donnait Rodolphe Töpffer (1799-1846) la même année dans *Le Fédéral*[91]. Or, son argument principal, à savoir que, à l'instar de Géricault, Menn emploie pour ses *Proscrits* « un fondu de tons tendant vers le noir, ayant pour but de garantir l'unité dramatique de la scène[92] », ne suffit pas à justifier une datation précoce de la copie. Il en va de même pour l'hypothèse avancée par Bruschweiler, qui considère que Menn aurait réalisé la totalité de ses copies d'œuvres du Louvre entre les années 1833 et 1843[93]. Même si la thèse s'appuie sur les données alors disponibles – quoique non dépourvues de lacunes – concernant les « cartes de copistes » consultables aux archives du Louvre[94], le cas du *Carabinier* prouve à lui seul qu'en 1851, et peut-être plus tard, Menn effectuait encore des copies au Louvre, mais aussi que la *Réunion de treize personnages*, alors attribuée à Diego Velázquez (1599-1660), ne fut donc pas l'unique copie à l'huile produite par Menn lors de son second séjour à Paris[95]. Certes, une datation précoce n'est pas absolument exclue, dans la mesure où l'on connaît plusieurs exemples de copies du *Radeau de la Méduse* produites peu après la mort de Géricault[96]. On sait pourtant, depuis les travaux de Théodore Reff sur les copistes du Louvre, que plus que toute autre, la génération née après la Révolution de Juillet, celle d'Édouard Manet (1832-1883), d'Edgar Degas, de Paul Cézanne (1839-1906) ou de Henri Fantin-Latour (1836-1904), s'est adonnée à la copie d'après Delacroix et Géricault, Fantin-Latour ayant même par deux fois peint *Le Radeau*, en 1857 puis en 1863[97].

Ce phénomène s'accorde d'ailleurs avec le mouvement qu'a connu la réception de l'œuvre de Géricault dans son ensemble ; en effet, celle-ci n'a accédé à une large notoriété qu'à partir de 1848, soit après le monument érigé par Antoine Étex sur la tombe du peintre au cimetière du Père-Lachaise, et après la parution des premières notices biographiques dues à Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), à Charles Blanc et au déjà populaire Jules Michelet (1798-1874)[98]. L'achat de quatre toiles de Géricault par le Louvre en 1849, geste politique d'une Seconde République soucieuse de rendre justice à un artiste aux idées libérales, contribua également à faire grimper la cote de son œuvre[99]. Ce n'est qu'après ces acquisitions que Géricault sera véritablement reconnu comme le premier des romantiques, et que ses chefs-d'œuvre feront l'objet de commentaires plus approfondis[100]. Ainsi, en 1855, Étienne Delécluze (1781-1863) voit dans *Le Radeau* le signal d'une rébellion de la jeune génération contre l'art de Jacques Louis David (1748-1825) et de son école[101], tandis que, en 1861, Ernest Chesneau (1833-1890) insiste sur la modernité de l'œuvre en montrant précisément en quoi elle prend le contre-pied des idéaux de David[102]. De même, peu après 1850, la maison Goupil publie un nouveau tirage de la reproduction du *Radeau* en manière noire par Samuel William Reynolds (1773-1835)[103], tandis qu'en 1859 et 1860 les peintres Pierre-Désiré Guillemet et Étienne-Antoine-Eugène Ronjat produisent une copie grandeur nature du chef-d'œuvre, aux couleurs plus pures et plus lumineuses que celles de l'original de Géricault, aujourd'hui assombri par les couches de vernis successives[104]. En outre, on se gardera de sous-estimer ici le rôle joué par les réalistes : sensibles à la modernité inhérente à l'art de Géricault, sans

89. Winterthour, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, *Carabinier/Portrait d'un soldat*, huile sur toile, 32 × 24 cm, 1851 ou après, Koller 1979, p. 29, lot n° 5309, avec mention de la provenance « Jules Hébert, Genève », d'après le tableau de Géricault, *Un carabinier*, huile sur toile, 101 × 85 cm (Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 4887), Bazin 1988-1997, n° 837

90. MAH, inv. 1912-236, huile sur toile, 65 × 91,5 cm, d'après le tableau éponyme de Géricault, 1818-1819, huile sur toile, 491 × 716 cm (Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 4884), Bazin 1988-1997, n° 1923. Un tableau de Nicolas Sébastien Maillot (1781-1856), daté de 1831, représente l'accrochage original du tableau monumental dans le Salon carré (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1969-15).

91. Töpffer 1839, cité dans Bruschweiler 1960, pp. 172-174

92. Lanicca 1911, p. 23

93. Bruschweiler 1960, p. 49

94. Marie-Anne Dupuy, « Les copistes à l'œuvre », dans Posselle 1993, pp. 44-46, et p. 51, note 37. Paul-André Jaccard m'a amicalement transmis les dates des « cartes de copiste » de Menn indiquées ci-après, qui seront prochainement publiées par Pascal Griener et lui-même dans *Centre et périphérie · La formation des artistes suisses à l'École des beaux-arts de Paris* : 17 juin 1834 (AMN *LL 6, n° 25), 10 septembre 1840 (AMN *LL 3, n° 392), 13 avril 1841 (AMN *LL 3, n° 31) et 28 avril 1842 (AMN *LL 3, n° 631).

95. Bätschmann 2008, p. 78

96. On en trouve plusieurs réductions dans Bazin 1988-1997, vol. 6, pp. 163-164, n°s 2083-2089. Il faut y ajouter la copie grandeur nature de Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878) et Étienne-Antoine-Eugène Ronjat (1822-?) au Musée de Picardie à Amiens, ainsi que la copie récemment découverte par Nina Athanassoglou-Kallmyer à New York, Moncure 2006. La reproduction la plus ancienne est une lithographie de Charlet, parue à Londres chez Hullmandel en 1823, Leblanc de La Combe 1856, p. 274, n° 438. Sur *Le Radeau de la Méduse* en général, voir Eitner 1972 ; sur sa réception, voir Sylvain Laveissière, « Le Radeau de la Méduse : l'Argus en vue », dans Michel/Laveissière/Chenique 1991, p. 382, n° 200.

97. Reff 1964, pp. 554-556

7. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Le Radeau de la Méduse*, après 1851, d'après le tableau éponyme de Géricault, 1819 (Paris, Musée du Louvre) | Huile sur toile, 65 × 91,5 cm (MAH, inv. 1912-236 [legs Bodmer, Genève, 1912]) | En cours de restauration

doute ont-ils permis que soit porté sur lui un nouveau regard ; leur percée spectaculaire à l'Exposition universelle de Paris (1855) a grandement contribué à relancer la réflexion critique sur les œuvres du peintre. Ainsi, Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), ami et partisan de Gustave Courbet (1819-1877), écrit, adressant manifestement au passage une pique cruelle à Ingres :

« Un seul tableau comme le Naufrage de la Méduse de Géricault, venant un quart de siècle après le Marat expirant de David, rachète toute une galerie de madones, d'odalisques, d'apothéoses et de saints Symphoriens ; il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations. Et permet d'attendre[105]. »

Lorsque, en 1866, Charles Clément (1821-1887) publie enfin sa monographie consacrée à Géricault[106], le peintre avait depuis longtemps déjà acquis son statut de pilier de l'art moderne français ; ce qui se manifeste à travers la sentence du mondain Thomas Couture, qui, peu de temps après la parution de cet ouvrage, exprime un enthousiasme non feint envers *Le Radeau de la Méduse*, qui représente à ses yeux « le cœur et l'âme de la France[107] ».

Il paraît donc difficile de voir dans la magistrale copie de Menn une œuvre de jeunesse, réalisée avant que l'artiste français ait accédé à une large reconnaissance. En effet, outre qu'elle détonnerait par rapport aux autres productions par son exécution pleine d'aisance et de maîtrise, elle constituerait aussi, comme nous le verrons, un cas isolé par rapport aux autres copies de Menn d'après Géricault, et serait étrangement éloignée de la plupart de ses copies d'après Delacroix. C'est pourquoi il paraît plus pertinent de dater sa version du *Radeau de la Méduse* de la même époque que ses œuvres d'après Velázquez – soit dans les années 1850 à 1870 –, ce qui en ferait une œuvre contemporaine de sa copie du *Carabinier*[108]. Tout en constituant de remarquables transpositions de chacun des originaux, les deux toiles copiées d'après Géricault montrent donc bien combien le

98. Charlet 1839 ; Blanc 1845, p. 439 ; Michelet 1848. Dès 1841, Étex avait lui-même fait paraître dans *Le Magasin pittoresque* une première biographie sommaire de Géricault (Anonyme 1841), information que nous tenons de Bruno Chenique. À ce sujet, voir également Chenique 1996 et Chenique 2002.

99. Il s'agit du *Cheval espagnol*, du *Cheval turc dans une écurie*, des *Cinq chevaux vus par la croupe, dans une écurie*, ainsi que du *Four à plâtre* (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 4890, RF 4889, RF 4891 et RF 4888).

100. Planche 1851, pp. 502-503

101. Delécluze 1855, p. 381

102. Chesneau 1861, pp. 483-485

103. Whitman 1903, n° 370.II, d'après la plaque de Chardon fils aîné

104. Voir plus haut, note 96. Bonne reproduction dans Noon 2003, pp. 78-79.

105. Proudhon 1865, pp. 133-134

106. Clément publie sa monographie sur Géricault par chapitres dans la *Gazette des beaux-arts* (Clément 1866-1867), et en volumes chez Didier à Paris en 1866 (Clément 1866). Éditions ultérieures : Clément 1868 et Clément 1879.

107. Couture 1868, p. 335

108. À l'exception de la *Réunion de treize personnages* et du *Portrait d'Innocent X*, les sources des copies d'œuvres alors attribuées à Velázquez n'ont pas encore été identifiées ; voir Bätschmann 2008, p. 78, note 78.

8. Barthélemy Menn (1815-1893) | *La Ripresa*, 1867 ou après, d'après la gravure d'André Durand reproduisant un dessin de Géricault (ancienne collection Eudoxe Marcille) | Mine de plomb rehaussée à la plume, 13,9 × 18,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4840 [legs Bodmer, Genève, 1912])

peintre a su appliquer le fameux conseil d'Ingres selon lequel le copiste doit se concentrer sur l'essentiel. Sous ce même aspect, il nous reste à présent à examiner ses copies réalisées d'après un choix de dessins du même artiste.

En travaillant sur Géricault, Menn, comme il le faisait pour Ingres, a soit décalqué soit recopié les gravures déjà disponibles d'un certain nombre de ses œuvres. L'exemple le plus ancien de ces travaux est probablement *La Ripresa* (fig. 8), tracé à la mine de plomb sur un vélin mince, puis retravaillé à la plume à grands traits anguleux[109]. Depuis les années 1860, le dessin original appartenait à la collection d'Eudoxe Marcille (1814-1890) ; du vivant de Menn, le public n'avait pu en avoir connaissance qu'à travers sa publication dans la *Gazette des beaux-arts* de Clément en 1867, puis lors d'une exposition en 1884[110]. Les dimensions de la copie de Menn coïncidant avec celles de la taille-douce d'André Durand (1807-1867), notre dessinateur a nécessairement pris pour modèle la reproduction parue dans la *Gazette des beaux-arts*. Le fait qu'au verso de la même feuille figure une copie de la frise du Parthénon, dans ce même style dit « structuré » défini comme tardif sur la base d'autres exemples, contribue également à justifier une datation de ce groupe de dessins vers 1867 ou après[111].

De même, c'est à coup sûr à une époque tardive que Menn a copié d'autres dessins de Géricault, parmi lesquels l'*Homme nu terrassant un taureau*, dessin à la plume conservé au Louvre (fig. 9)[112]. Celui-ci montre un homme nu de dos, aux muscles noueux, domptant un taureau. Reproduisant ce groupe principal en quelques traits rapides au moyen d'une mine large, Menn remplit tout l'espace de la feuille, supprimant au passage tous les éléments marginaux. De ceux-ci il tire par ailleurs deux petites esquisses, divisant donc en autant de scènes distinctes l'ensemble plein de tension du dessin d'origine[113]. Ce faisant, il substitue à la fluidité du trait de plume de Géricault des lignes sèches et anguleuses, tandis que les volumes sont rendus par des structures tectoniques. Ainsi, ces copies d'après des dessins à la plume de Géricault conservés au Louvre portent toutes trois la marque du fameux style dit « structuré » qui caractérise la manière tardive de Menn, style grâce auquel l'artiste parvient, pour reprendre les termes de Maurice Baud (1866-1915), « à réconcilier

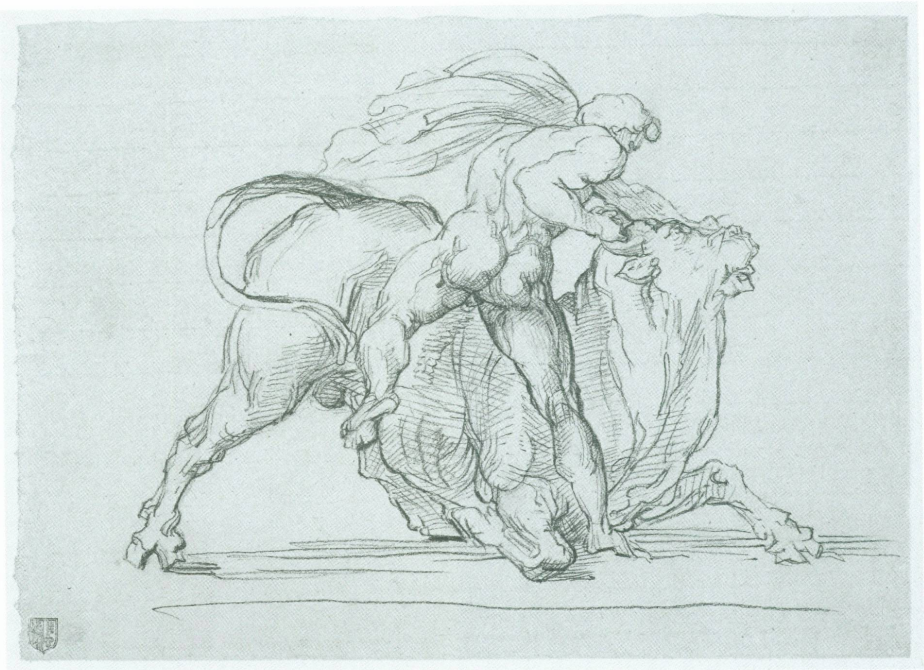
109. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4840, mine de plomb rehaussée à la plume, 13,9 × 18,8 cm

110. Bazin 1988-1997, n°s 1374 et 1374 A, plume sur papier, 14,6 × 31,2 cm, collection particulière ; taille-douce d'André Durand dans *Gba*, XXXIII, 1re partie, 1867, face p. 466, image 13,9 × 18,8 cm, plaque 17,5 × 22,7 cm, 111. Voir à ce sujet Fehlmann 2008, p. 55

112. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4838, mine de plomb, 14,1 × 19,8 cm, d'après Géricault, *Homme nu terrassant un taureau ; Troupeau de bœufs et bouviers romains*, 1817, plume, 24 × 30 cm (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 795, recto), Bazin 1988-1997, n° 1220

113. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4837 pour le groupe figurant dans le bord supérieur gauche du dessin de Géricault (voir note précédente), mine de plomb rehaussée à la plume, 14,1 × 19,8 cm, et MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4839 pour le groupe occupant l'angle supérieur droit du même dessin, mine de plomb, 13,4 × 18,5 cm

9. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Homme nu terrassant un taureau*, 1879 ou après, d'après la lithographie d'Alexandre Colin reproduisant le dessin éponyme de Géricault (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb, 14,1 × 19,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4838 [legs Bodmer, Genève, 1912])



la configuration organique des choses et leur forme géométrique, en laissant transparaître la seconde sans pour autant détruire la première[114]. » Il est difficile d'établir avec certitude à quelle époque Menn a vu pour la première fois ces dessins de Géricault. Conçu à Rome en 1817, l'original pris pour modèle par Menn a fait l'objet d'une lithographie d'Alexandre Colin (1798-1875) avant 1845, année où ce dernier le met aux enchères chez Drouot. Il rejoint alors la collection d'Aimé-Charles-Horace His de la Salle (1795-1878), qui le lègue au Louvre en 1878[115]. Ce n'est qu'en 1879 que Clément en propose une reproduction, dans la troisième édition de sa monographie consacrée à Géricault[116]. Cette utilisation posthume de la lithographie de Colin par Clément est peut-être liée au transfert de la feuille originale dans une collection publique ; en effet, dans la *Gazette des beaux-arts* de 1866, puis dans la deuxième édition de la monographie parue chez Didier en 1869, Clément mentionnait déjà celle-ci, sans toutefois la reproduire[117]. On peut donc en conclure que les trois feuilles que Menn tire de l'*Homme nu terrassant un taureau* datent au plus tôt de l'année 1879.

L'analyse de la copie du *Marché aux bœufs* de Géricault conduit à un constat similaire[118]. Là aussi, l'original, dessiné à Rome en 1817, avait fait l'objet avant 1845 d'une lithographie d'Alexandre Colin, avant d'être mis aux enchères à Drouot[119]. Lui aussi fut publié pour la première fois par Clément en 1879 d'après la lithographie de Colin[120], ce qui explique pourquoi Menn n'a pu reproduire ce dessin qu'au cours de cette même année ou ultérieurement, ce que confirme d'ailleurs pleinement, d'un point de vue stylistique, l'exécution de la copie.

Enfin, c'est à la même époque que voit le jour la copie de *La Course des chevaux libres* (fig. 10)[121]. Dans l'entourage d'Ingres, on connaissait la lithographie inversée réalisée par Colin d'après l'original ; celle-ci fut même plusieurs fois copiée par des élèves du maître[122]. À l'instar des deux épreuves mentionnées plus haut, Colin met également en vente à Drouot en 1845 le dessin original, qui rejoint quelques années plus tard la collection His de la Salle, puis le Louvre en 1879[123], avant d'être publié la même année, en format réduit, dans la monographie de Clément[124].

114. Maurice Baud, cité dans Lanicca, 1911, p. 82

115. Au sujet de la provenance de l'œuvre, voir Bazin 1988-1997, vol. 4, pp. 145-146, n° 1220

116. Clément 1879, face p. 106, pl. XI B

117. Clément 1868, pp. 102 et 104, n° 96

118. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4835, mine de plomb rehaussée à la plume, 14,3 × 19,8 cm, d'après le dessin éponyme de Géricault, 1817, plume, 29,5 × 51 cm (Paris, collection particulière), Bazin 1988-1997, n° 1218

119. Au sujet de la provenance de l'œuvre, voir Bazin 1988-1997, vol. 4, pp. 143-144, n° 1218

120. Clément 1879, face p. 421, pl. 2

121. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4836, mine de plomb rehaussée à la plume, 14,2 × 19,8 cm

122. Entre autres par Adolph von Stürler (1802-1881), voir Fehlmann 2002, p. 18, fig. 7

123. Bazin 1988-1997, n°s 1354 et 1354 A

124. Clément 1879, face p. 416, pl. XI B

10. Barthélemy Menn (1815-1893) | *La Course des chevaux libres*, 1879 ou après, d'après la lithographie d'Alexandre Colin reproduisant le dessin éponyme de Géricault (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb rehaussée à la plume, 14,2 × 19,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4836 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Comme le dessin de Menn ne correspond pas à la lithographie inversée de Colin, et que le format de l'œuvre originale de Géricault est un peu plus grand que la reproduction publiée par Clément, il s'agit vraisemblablement d'une copie à main levée de cette reproduction, copie réalisée elle aussi en 1879 ou au début des années 1880. Le style du dessin plaide également en faveur de cette hypothèse, avec ses contours anguleux et ses volumes à la structure tectonique à la plume recouvrant des traits rapides à la mine de plomb. Mais les choses se compliquent quelque peu dès lors qu'on se risque à une comparaison avec les copies de Menn d'après Delacroix connues à ce jour.

Delacroix : une offre refusée

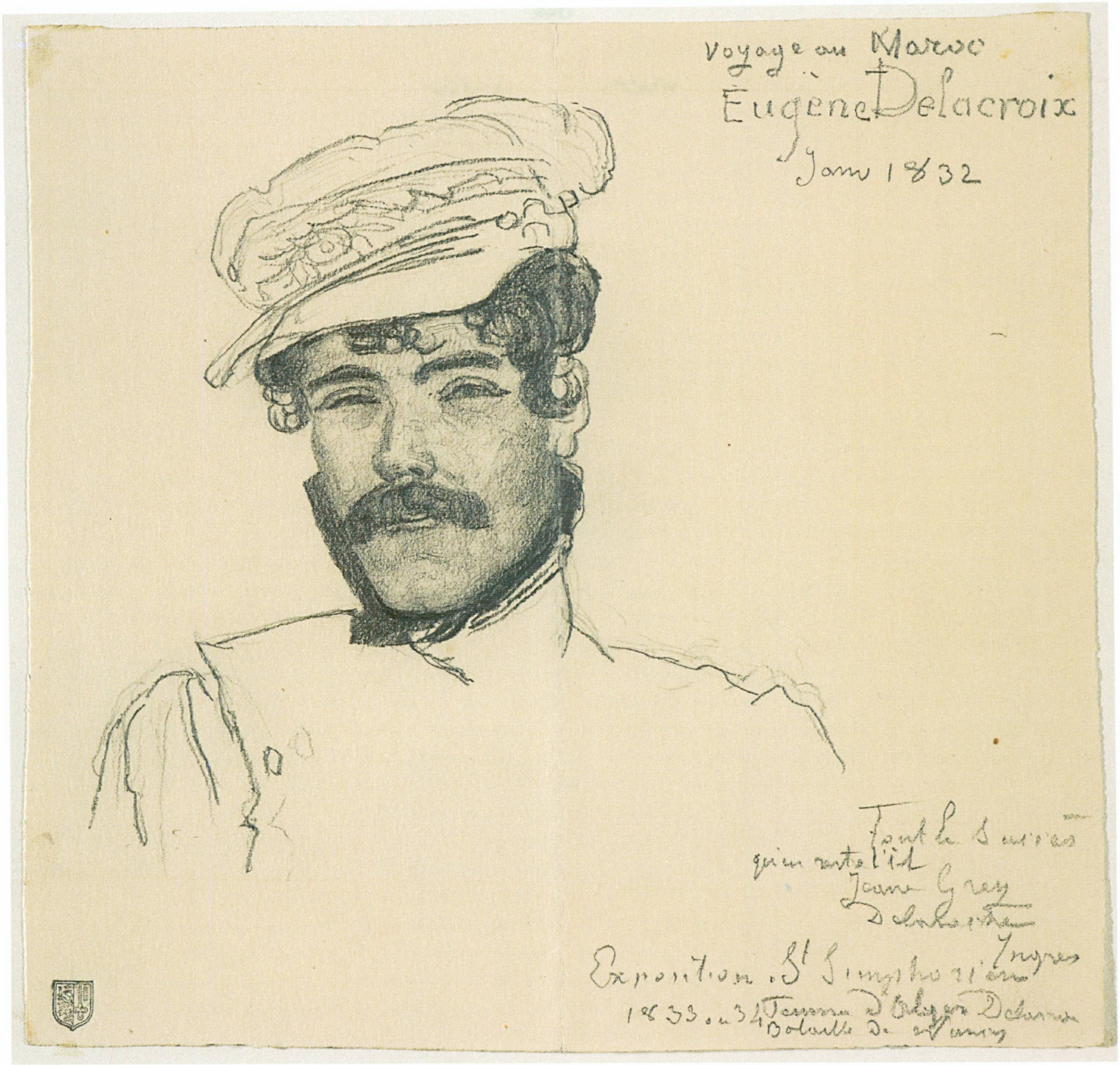
Grâce à l'une de ses lettres, mais aussi grâce au témoignage de son entourage, on sait que Menn fit la connaissance du maître des *Massacres de Scio* en 1840, chez George Sand (1804-1876), dont le fils Maurice (1823-1889) avait suivi des cours de dessin auprès de lui après son retour à Paris, et ce jusqu'à l'automne 1839[125]. Par la suite, dans une lettre à Hébert datée de 1840, il considère *La Justice de Trajan*, tableau monumental de Delacroix, comme « le plus beau tableau du Salon […] », et ajoute : « je trouve cela aussi beau que les plus belles choses des maîtres[126] ». Cette admiration nouvelle pour la peinture de l'artiste le plus opposé à Ingres coïncide donc avec la rencontre avec l'auteur de cette *Médée* que Menn, un an auparavant, critiquait si sévèrement[127]. En 1841, lorsque Delacroix mit sur pied une équipe d'assistants pour l'aider à réaliser les grands décors du Palais Bourbon, Menn fut, semble-t-il, au nombre de ceux à qui il proposa de s'associer au projet ; mais ce dernier aurait décliné l'invitation[128]. Nous ne nous aventurerons pas ici à imaginer quelles auraient pu être les conséquences d'une telle collaboration pour notre Genevois ; pourtant, force est de constater que certaines des copies de Menn témoignent de la relation qu'il entretint avec Delacroix, ne serait-ce que parce que, dans bien des cas, leur existence même implique nécessairement un accès direct aux originaux.

125. Sur la date de cette rencontre, voir plus haut, p. 66, et note 21. Au sujet de Maurice Sand, voir Sand 1963, p. 6 : « 1838. Je vais chez un élève d'Ingres, un Suisse, ami d'Eugène Pelletan. » On ne trouve aucune mention de Menn dans la correspondance de George Sand.

126. Lettre à Hébert de 1840, Baud-Bovy 1924, pp. 22-23

127. Voir plus haut, note 29

128. Anecdote rapportée par Crosnier 1911, p. 80, reprise par Baud-Bovy 1943, p. 37, et Bruschweiler 1960, p. 23. Sur les peintures ornementales de Delacroix au Palais Bourbon, voir Sérullaz 1963, pp. 49-77, et Johnson 1981-2002, vol. 5 , pp. 87-102.



11. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Autoportrait d'Eugène Delacroix à la casquette*, 1840/1842 (?), copie d'un *Autoportrait* de Delacroix figurant dans l'*Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb, 16,5 × 17,1 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5640 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Parmi ces travaux, on peut citer notamment la copie de l'*Autoportrait à la casquette* de Delacroix (fig. 11), figurant dans l'Album *d'Afrique du Nord et d'Espagne*, dont l'artiste resta en possession jusqu'à sa mort[129], et toute une série de dessins tirés des études de Delacroix pour le Palais Bourbon, ainsi que de ses études de fauves[130]. On en trouve un bel exemple dans la rapide esquisse d'après une étude pour *L'Éducation d'Achille* (fig. 12), qui ne devint également accessible au public qu'avec la vente posthume de l'atelier du peintre, en 1864[131]. Menn s'essaie ici à une forme de calligraphie qui, tout en se rapprochant de la manière de Delacroix par le style et par le caractère, ne constitue pas une servile imitation de l'œuvre de départ. Ainsi, avec une grande économie

12-13. Barthélemy Menn (1815-1893)

12 (en haut). *L'Éducation d'Achille*, 1840/1842 (?), copie de l'étude éponyme de Delacroix pour les peintures du Palais Bourbon (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb, 16,9 × 20,9 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4900 [legs Bodmer, Genève, 1912])

13 (en bas). *Les Chevaux d'Apollon*, 1846/1850, copie d'une étude de Delacroix pour *Apollon vainqueur du serpent Python* (Paris, Musée du Louvre) | Mine de plomb, 17,7 × 22,3 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4897 [legs Bodmer, Genève, 1912])

14. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Femmes d'Alger*, 1860/1870, calque d'une lithographie à la plume éponyme de Delacroix, 1833 | Mine de plomb, image et cadre 16 × 22 cm, feuille 20,3 × 28,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4908 [legs Bodmer, Genève, 1912])

de moyens, il capte le galop rapide de la créature mythologique, en traduisant par des contours plus ou moins appuyés la puissante musculature d'Achille et du centaure. Pour marquer les ombres, il se contente de quelques rapides hachures à l'arrière du crâne du héros grec ainsi que sur la croupe de son maître, parvenant de la sorte à un effet de spontanéité qui suffit à suggérer toute la vivacité, tout le mouvement de l'étude de Delacroix, abandonnant en revanche son aspect très travaillé, parfaitement modelé. De même, c'est manifestement d'après l'original qu'a travaillé Menn pour *Apollon vainqueur du serpent Python* (fig. 13), copie d'un dessin préparatoire réalisé peu avant 1850 pour les plafonds de la Galerie d'Apollon au Louvre[132]. Par l'aisance et la fluidité du trait, il propose ici une adaptation personnelle du dessin plein de spontanéité et d'énergie de Delacroix. En ce qui concerne les autres travaux d'après Delacroix, notons que Menn procède comme pour Ingres ou Géricault : calques d'après des gravures d'une part, copies d'après les reproductions de la *Gazette des beaux-arts* d'autre part. Nous retiendrons comme exemple du premier type de travaux le calque de la lithographie à la plume de Delacroix intitulée *Femmes d'Alger* (fig. 14)[133]. Parue en 1833, celle-ci a pu, théoriquement du moins, être vue par le jeune artiste genevois lors de son premier séjour à Paris ; d'une grande précision, la transposition du modèle, tout comme un certain nombre de caractéristiques stylistiques, font toutefois penser à une exécution postérieure de plusieurs décennies. Selon toute vraisemblance, elle est à rapprocher d'une série de calques réalisés vers 1861 ou ultérieurement d'après des gravures de Jean-François Millet[134]. Enfin, l'*Héliodore chassé du temple* de l'église Saint-Sulpice à Paris (fig. 15) est également à mettre au nombre des réalisations de cette époque. Cette copie à main levée d'une reproduction de Flameng parue dans la *Gazette des beaux-arts* montre en effet les structures tectoniques et les contours anguleux typiques de l'ensemble des dessins des années 1860 et 1870[135].

Cependant, il en va tout autrement d'une copie peinte intitulée *Lion et tigre* (fig. 16), dont le modèle, selon Lee Johnson, peut être daté de 1828-1829[136]. Si l'on ignore quelle a pu être l'histoire de ce tableau de Delacroix jusqu'en 1859, les dimensions de la copie,

129. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5640, mine de plomb, 16,5 × 17,1 cm, 1840/1842 (?), copie d'après Delacroix, *Autoportrait du voyage au Maroc*, janvier 1832, mine de plomb, 19,3 × 12,7 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 1712 *bis*, f° 89 v°), première publication par Robaut 1885, p. 108, n° 397

130. Voir par exemple MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4886, 1912-4898, 1912-4899, 1912-4901, 1912-4907, 1912-4909 et 1912-4910

131. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4900, mine de plomb, 16,9 × 20,9 cm, 1840/1842 (?), copie d'après l'étude éponyme de Delacroix, mine de plomb, 23,4 × 36 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF MI 1079), Sérullaz 1984, vol. 1, n° 307

132. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4897, *Les Chevaux d'Apollon*, mine de plomb, 17,7 × 22,3 cm, 1846/1850, copie des chevaux d'une étude de Delacroix pour *Apollon vainqueur*, mine de plomb, 22,2 × 44 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 3711), Sérullaz 1984, vol. 1, n° 388

133. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4908, mine de plomb, image et cadre 16 × 22 cm, feuille 20,3 × 28,8 cm, 1860/1870, copie de la lithographie à la plume éponyme de Delacroix, 1833, Delteil 1908, n° 97.1 (sur 2), plaque 16 × 22 cm

134. Voir par exemple MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4874, *Les Bêcheurs*, craie, image 13,7 × 21,8 cm, feuille 14,5 × 21,8 cm, calque de la gravure éponyme de Millet, 1855-1856, Delteil 1906, n° 13, et MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4875, *La Bouillie*, craie, image 15,2 × 13,2 cm, feuille 23,8 × 15,8 cm, calque de la gravure éponyme de Millet, 1861, Delteil 1906, n° 17

135. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4906, mine de plomb, 21,7 × 15,9 cm, d'après la peinture murale éponyme de Delacroix (Paris, église Saint-Sulpice), Johnson 1981-2002, vol. 6, n° 601, reproduite par Flameng dans *Gba*, XI, 1re partie, 1861, face p. 515

15. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Héliodore chassé du temple*, 1861 ou après, copie d'une taille-douce de Léopold Flameng parue dans la *Gazette des beaux-arts*, d'après la peinture murale éponyme de Delacroix à l'église Saint-Sulpice, Paris | Mine de plomb, 21,7 × 15,9 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4906 [legs Bodmer, Genève, 1912])

pratiquement identiques à celles de l'original, ainsi que la grande proximité stylistique des deux toiles, indiquent que Menn a manifestement eu le loisir d'étudier l'œuvre de façon prolongée et approfondie. Peut-être Delacroix lui permit-il d'accéder à sa guise à l'original dans le but d'en faire une réplique ; peut-être aussi s'agissait-il pour lui d'évaluer les capacités de Menn, en vue d'une éventuelle collaboration pour les peintures du Palais Bourbon. Si la seconde hypothèse était juste, Menn aurait copié le tableau vers 1840-1842, autrement dit peu de temps après avoir été présenté au peintre, mais avant de regagner Genève. Si au contraire ce travail de copie fut plutôt entrepris de sa propre initiative, on pourrait également penser à une réalisation aux alentours de 1851 – époque où il copie *Le Radeau de la Méduse* et le *Carabinier* de Géricault. On peut cependant trouver singulier qu'il s'agisse ici de l'une des rares copies à l'huile dans lesquelles Menn

136. Johnson 1981-2002, vol. 2, p. 34, nº 55 ; voir plus haut, p. 63, et note 4

16. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Lion et tigre*, 1840/1842 ou vers 1851, d'après le tableau éponyme de Delacroix (Prague, Národní Galerie) | Huile sur toile, 24,4 × 32,5 cm (MAH, inv. 1912-217 [legs Bodmer, Genève, 1912])

respecte en tous points le format et le style de l'original[137]. Certes, Menn atténue les violents contrastes de son modèle ; dans le bord inférieur droit du tableau, il supprime la faille qui traverse les rochers en diagonale, ainsi que la signature du maître. Cependant, dans la variété des couleurs comme dans l'impression d'ensemble, la ressemblance avec le tableau de Delacroix est frappante, faisant de la copie de Menn une réplique presque parfaite.

Si une partie des copies que Menn entreprend d'après Delacroix sont comparables, quant à leur fonction, leur forme et leur ambition, à celles effectuées d'après Géricault et Ingres, d'autres s'en distinguent dans la mesure où elles semblent avoir été effectuées dans un but bien particulier. Comment expliquer autrement le fait que le peintre se soit ici éloigné de sa tendance naturelle à l'interprétation personnelle, pour chercher avant tout à reproduire fidèlement l'original ? L'a-t-il fait dans la perspective d'un emploi en tant qu'assistant de Delacroix ? Faute de documents suffisants, nous nous bornerons ici à une simple supposition ; quoi qu'il en soit, force est de constater avec quelle habileté Menn, dessinateur ou peintre, sait imiter le style de son éventuel employeur. Enfin, cette copie à l'huile si proche de l'original constitue bel et bien un cas particulier ; en effet, on ne trouve d'autres exemples d'un tel rapport entre le copiste et son modèle que dans le cas des œuvres de son ami Camille Corot.

Corot, le maître des valeurs justes[138]

Camille Corot, dont la famille maternelle était originaire du canton de Fribourg[139], avait voyagé en Suisse à plusieurs reprises ; tout d'abord en 1825, à l'occasion de son voyage en Italie, puis en 1840 ou 1842 pour un séjour plus long, au cours duquel il s'arrêta à Étrembières, Mornex, Gex, Genève, Fribourg, Vevey et Montreux[140]. Jusqu'en 1863,

137. Selon Johnson 1981-2002, vol. 2, p. 34, l'original de Delacroix mesure 23,9 × 32,1 cm ; dimensions de la copie de Menn : 24,4 × 32,5 cm.

138. Voir plus haut, note 26

139. Niquille 1947

140. Pour les liens entre Corot et la Suisse en général, voir Baud-Bovy 1957, pp. 139-193, et *Corot* 1996, p. 190

17. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Le Mont Soracte*, 1850/1860 (?), d'après le tableau éponyme de Corot, 1826 (MAH, inv. 1876-7) | Huile sur carton, 26,8 × 34,7 cm (MAH, inv. 1912-3744 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Corot se rendit régulièrement en Suisse romande, souvent en compagnie de son ami Charles-François Daubigny (1817-1878), qui était lié à la famille Bovy. Depuis 1849, celle-ci possédait le château de Gruyères, où chaque été, jusqu'en 1859, un certain nombre de peintres de Genève et de Paris prirent l'habitude de se retrouver, formant une sorte de colonie d'artistes. Citons notamment, outre Corot et Menn, Henri-Charles-Antoine Baron (1816-1885) ou encore François-Louis Français (1814-1897). Ce groupe de peintres s'attela notamment, entre 1853 et 1857, aux peintures du Grand Salon du château[141].

La relation que Menn entretint avec Corot fut de longue durée, et par moments très intense. Menn avait déjà fait la connaissance du peintre français dans les années 1840 à Paris, et c'est Corot lui-même qui l'initia à une notion qui lui était chère, celle de « paysage intime », ainsi qu'à « sa merveilleuse loi des valeurs[142] ». À la suite de quoi, une fois rentré au pays, le Genevois prit fait et cause pour la nouvelle peinture française ; grâce à son entremise, Corot, Daubigny, Delacroix et d'autres Français purent prendre part aux expositions locales : Salons genevois de 1857 et 1859, Exposition municipale de 1861[143]. À ces expositions participait également un autre Genevois ami de Corot, aujourd'hui largement oublié, Jean-Gabriel Scheffer (1797-1876)[144]. Corot l'avait rencontré dès 1827 en Italie, puis lui avait rendu visite à plusieurs reprises à Châtelaine[145] ; Scheffer possédait trois tableaux importants de Corot, qu'il laissa par testament au Musée de la Ville de Genève en 1876, et qui intégrèrent en 1911 les collections du Musée d'art et d'histoire, inauguré l'année précédente : *Le Mont Soracte*, *L'Église de la Trinité-des-Monts* et *Le Moulin de la Galette à Montmartre*[146].

De ces tableaux, on connaît à ce jour deux copies de la main de Menn : *Le Mont Soracte*, conservé au Musée d'art et d'histoire (fig. 17), et *Le Moulin de la Galette à Montmartre*, appartenant à une collection particulière (fig. 18)[147]. La première de ces copies mesure trois millimètres de moins que l'original, en hauteur comme en largeur, mais constitue

141. Baud-Bovy 1948-1949, Blanchard/Petrovski 2005, Clerc 2007

142. Lettre d'Auguste Baud-Bovy (1848-1899) à son fils Daniel du 23 mai 1895, citée dans Baud-Bovy 1957, p. 23

143. Baud-Bovy 1957, pp. 165-170

144. Baud-Bovy 1957, pp. 165 et 168

145. Baud-Bovy 1957, pp. 82 et 222

146. MAH, inv. 1876-7, *Le Mont Soracte*, huile sur papier collé sur toile, 27 × 36 cm, Robaut 1905, n° 124 ; MAH, inv. 1876-6, *L'Église de la Trinité-des-Monts*, huile sur papier collé sur toile, 27,3 × 44,7 cm, Robaut 1905, n° 84 ; MAH, inv. 1876-8, *Le Moulin de la Galette à Montmartre*, huile sur papier collé sur toile, 26 × 34 cm, Robaut 1905, n° 556. Voir également les lettres inédites de Corot à Scheffer, incluant deux photographies (Bibliothèque de Genève, Département des manuscrits, Ms. D.O. 11/73).

147. MAH, inv. 1912-3744, *Le Mont Soracte*, huile sur carton, 26,8 × 34,7 cm ; *Le Moulin de la Galette à Montmartre*, huile sur toile, 30 × 46 cm (Suisse, collection particulière, SIK-ISEA, inv. 5670)

18. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Le Moulin de la Galette à Montmartre*, 1850/1860 (?), copie agrandie du tableau éponyme de Corot, vers 1845-1848 (MAH, inv. 1876-8) | Huile sur toile, 30 × 46 cm (Suisse, collection particulière, SIK-ISEA, inv. 5670)

pour le reste une réplique quasi identique ; la seconde, avec quatre centimètres de plus en hauteur et douze en largeur, est un agrandissement du tableau de Corot[148]. Dans les deux cas, Menn reprend très précisément la composition, la palette et le traitement de la couleur de ses modèles. Ainsi, sa version du *Mont Soracte* se caractérise, comme l'original de Corot, par l'application d'une couche de peinture très couvrante pour le ciel, la montagne et les remparts de Civita Castellana, tandis que, dans le tiers inférieur du tableau, les arbres, comme les rochers du premier plan, sont figurés par une couche plus fine et plus sèche. Comme celle de l'original, la palette se limite à quelques nuances de gris-bleu, de gris-vert et de brun, qui suffisent à faire de la montagne une saisissante silhouette se détachant sur la clarté d'un ciel bleu qu'animent à peine quelques nuages. Le procédé semble similaire dans la copie du *Moulin de la Galette*, même si le choix d'un agrandissement entraîne par endroits la perte de certaines des subtilités propres à la toile de Corot. Ainsi, dans la partie droite du tableau, la pente couverte d'une maigre prairie qui apparaît à contre-jour du soleil de midi forme dans la copie une vaste surface où les touches de couleurs sont peu variées, tandis que la fenêtre du bâtiment central, énorme espace noir et vide chez Corot, se trouve réduite chez Menn à un petit rectangle. Le choix de l'agrandissement peut certes expliquer que le traitement du sujet semble quelque peu sommaire chez Menn ; force est cependant de constater que celui-ci s'est efforcé d'imiter au plus près les valeurs et le caractère de l'original. Il ne s'agissait visiblement pas ici de livrer, comme d'ordinaire, une interprétation personnelle du modèle en le réduisant à ses caractères essentiels, mais bien, comme pour le *Lion et tigre* de Delacroix ou le *Mont Soracte* de Corot, de viser à la plus grande ressemblance possible.

En revanche, Menn traite avec bien plus de liberté une autre toile de Corot, intitulée *Guinguette à Vaugirard* (vers 1850)[149]. Là où s'ouvre, dans la partie droite du tableau original, une vaste plaine, il préfère limiter l'espace par un mur végétal, équilibrant ainsi la masse sombre du bâtiment qui occupe la partie gauche (fig. 19)[150]. La tonalité et le trait restent très proches de la manière de Corot, témoignant de l'étonnante capacité de Menn à reproduire le style de son ami. Or, ces copies peintes d'après Corot contribuent précisément à attester la paternité de Menn au sujet du *Jeune baigneur* de Genève[151].

148. Faute d'avoir eu la possibilité d'examiner directement la copie de Menn, nous reprenons ici les indications de dimensions fournies par l'inventaire du SIK-ISEA, réalisé en 1959 (inv. 5670).

149. Schoeller/Dieterle 1948, pp. 30-31, n° 23

150. MAH, inv. 1912-470, huile sur papier collé sur carton, 26 × 33 cm

151. MAH, inv. 1912-488, huile sur toile, 48,7 × 70,7 cm

19. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Guinguette à Vaugirard*, 1850/1860 (?), adaptation libre d'un tableau non localisé peint par Corot vers 1850 | Huile sur papier collé sur carton, 26 × 33 cm (MAH, inv. 1912-470 [legs Bodmer, Genève, 1912])

L'ancienne attribution du tableau à Corot se fondait sur la signature apocryphe figurant en bas à droite, ainsi que sur l'affirmation de Daniel Baud-Bovy selon laquelle Menn se serait porté acquéreur du tableau en question[152]. On peut y voir aujourd'hui l'un des rares exemples de la peinture de figure pratiquée par Menn aux alentours de 1860, visiblement enrichie par la fréquentation intensive de l'œuvre d'un spécialiste du paysage, Corot, et non pas, comme on s'y attendrait davantage, par la peinture historique d'un Ingres ou d'un Delacroix.

De manière générale, on soulignera donc le fait que ni les copies de Menn ni ses témoignages écrits ne laissent entrevoir de conflits artistiques ou idéologiques quant au choix des modèles retenus. Œuvres et documents témoignent bien plutôt de la constance de ses efforts pour établir un lien avec les grands maîtres de l'histoire de l'art, avec les sujets et les ambitions qui ont pu inspirer leur production artistique. Ainsi s'oriente-t-il sans hésiter vers des artistes aussi différents que peuvent l'être Ingres, Flandrin, Géricault ou Delacroix, pour étudier, jusqu'à un âge fort avancé d'ailleurs, les compositions complexes au sein desquelles ces grands artistes ont mis en scène leurs figures les plus réussies. Bien que, dans ses jeunes années, Menn ait tenu en haute estime Alexandre-Gabriel Decamps, aucune copie de ses œuvres n'est parvenue jusqu'à nous. Il faut d'ailleurs noter que les travaux de Menn d'après des œuvres d'art de son temps datent pour la plupart d'après l'année 1850, une part non négligeable ayant même vu le jour en 1879 ou plus tard encore, et ce bien que Menn se soit trouvé à Paris dès 1833, puis en 1834 et entre 1838 et 1843, et qu'il y ait pratiqué la copie au Louvre et au Cabinet impérial. On remarquera aussi l'absence à ce jour de copies à l'huile d'après les tableaux d'Ingres ou de Flandrin, et le fait que les peintures réalisées d'après Géricault soient toujours des réductions, témoignant qui plus est d'une libre interprétation du modèle. Les copies peintes d'après le *Lion et tigre* de Delacroix, d'une part, d'après le *Mont Soracte* et *Le Moulin de*

152. Baud-Bovy 1924, p. 6 : « Et si notre Musée conserve, en témoignage de cette double manifestation d'art français, deux incomparables nus de Corot : la *Nymphe couchée* et le *Jeune homme*, c'est que Menn fit acheter le premier par l'État, et qu'il se rendit lui-même acquéreur du second », et Baud-Bovy 1957, pp. 171-172.

la Galette de Corot, d'autre part, sont, en l'état actuel de la recherche, les seuls exemples chez Menn de toiles imitant fidèlement celles d'un autre artiste[153]. Plus que tout autre, le travail sur l'œuvre de Corot a produit des répliques fidèles, l'imitation la plus exacte possible devenant alors le but même du copiste.

Mais on voit déjà à l'œuvre ce souci de fidélité dans les nombreux calques de Menn. Si l'on sait que le Genevois a décalqué plusieurs eaux-fortes de Rembrandt directement sur les originaux[154], on lui doit également des calques de gravures de Delacroix et de Millet dont aucune reproduction n'était encore en circulation de son vivant. Le fait que Menn ait souvent calqué ou copié à main levée des gravures reprenant, en les interprétant, des œuvres d'Ingres, de Géricault ou de Corot, montre bien comment la copie a également pu avoir pour lui, plus simplement, une fonction « mécanique » d'aide-mémoire[155]. De fait, c'est en s'aidant de telles reproductions que l'artiste a calqué certains dessins de Géricault, plusieurs dessins de Delacroix, et près d'un tiers de ses vingt-cinq copies d'après Ingres. Dans de tels cas, il convient donc de s'intéresser non pas seulement au choix de telle ou telle œuvre – Menn, au moment de la copie, n'ayant tout simplement pas accès à l'original –, mais aussi à la nature de la transposition artistique qui s'opère alors. Tandis que les calques reflètent d'ordinaire avec une grande fidélité les lignes du modèle, les copies à main levée des œuvres récentes, tout comme celles des maîtres du passé, manifestent une tendance générale à l'interprétation, par le biais d'une simplification visant à rendre l'essentiel de telle ou telle œuvre[156]. Il en va autrement des dessins d'après l'antique, réalisés pour la plupart durant les années de formation ; seuls les travaux tardifs que sont les copies de la frise du Parthénon et celles de quelques sculptures montrent eux aussi cette propension à la libre interprétation[157]. En conséquence, on constatera que les copies de Menn sont en règle générale le résultat de ses explorations artistiques. Quintessence extraite des modèles qu'il avait lui-même élus parmi les maîtres anciens et modernes, ces copies se situent, du point de vue du peintre, « au cœur même de tout art[158] ».

153. Voir plus haut, notes 4 et 147

154. Voir par exemple MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4775, calque de l'*Autoportrait* de 1630, Hind 1923, n° 30, White/Boon 1969, n° 10 ; inv. 1912-4778, calque de l'*Adoration des bergers à la lanterne*, Hind 1923, n° 273, White/Boon 1969, n° 45 ; inv. 1912-4783, calque d'après *Jésus prêchant*, dit *La Petite Tombe*, Hind 1923, n° 256, White/Boon 1969, n° 67

155. Exemple de copie d'après la reproduction d'une œuvre de Corot : MAH, Cabinet de dessins, inv. 1912- 4952, *Paysage breton*, craie, image 16,8 × 12,5 cm, feuille 21,3 × 16,8 cm, d'après un bois de Jacques Adrien Lavieille (1818-1862) reproduisant le *Paysage breton. Une paysanne et ses enfants assis au bord d'un sentier sous les arbres*, Robaut 1905, n° 477

156. Pour deux bons exemples de ces interprétations des maîtres anciens sous forme de réductions, voir les dessins d'après Frans Hals (1581/1585-1666) et Agnolo Bronzino (1503-1572) reproduits dans Bätschmann 2008, pp. 74-75, fig. 9-10

157. Voir Fehlmann 2008, pp. 54-55

158. Lanicca 1911, p. 78

ACKERMAN 2000 — Gerald M. Ackerman, «The Bargue-Gérôme Cours de Dessin : Goupil & Cie Attacks a National Problem», dans Hélène Lafont-Couturier (dir.), *Gérôme & Goupil · Art et entreprise*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000 – 14 janvier 2001, New York, Dahesh Museum of Art, 6 février – 5 mai 2001, Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, 7 juin – 12 août 2001, Paris 2000, pp. 55-66

ACKERMAN 2003 — Gerald M. Ackerman, *Charles Bargue, avec le concours de Jean-Léon Gérôme, « Cours de Dessin »*, Courbevoie 2003

ALARY 1995 — Luc Alary, «L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'"art vivant" en France», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 42, 2, avril-juin 1995, pp. 219-239

AMAURY-DUVAL 1993 — Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris 1878 (édition Daniel Ternois, Paris 1993, 2003²)

DE ANDRÉS 2000 — Alberto de Andrés, *Westwind · Zur Entdeckung des Lichts in der Schweizer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts / Vent d'ouest · La découverte de la lumière dans la peinture suisse de paysage au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum Stiftung Charles und Agnes Vögele, 18 février – 9 avril 2000, Pfäffikon 2000

DE ANDRÉS 2005 — Alberto de Andrés, «Barthélemy Menn. Une ferme», dans Dieter Schwarz (dir.), *Kunstmuseum Winterthur · Katalog der Gemälde und Skulpturen I*, Düsseldorf 2005, pp. 97-98

DE ANDRÉS 2006 — Alberto de Andrés, *Alpine Views · Alexander Calame and the Swiss Landscape*, catalogue d'exposition, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 8 octobre – 31 décembre 2006, New Haven 2006

ANONYME 1841 — Auteur anonyme, «Salon de 1841 · Sculpture. Tombeau de Géricault, par M. Étex», *Le Magasin pittoresque*, IX, 1841, pp. 108-110

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

BALZE 1880 — Raymond Balze, *Ingres, son école, son enseignement du dessin, par un de ses élèves*, Paris 1880

BÄTSCHMANN 2008 — Marie Therese Bätschmann, «Barthélemy Menn et les maîtres anciens», *Genava*, n.s., LVI, 2008, pp. 65-81

BAUD-BOVY 1898 — Daniel Baud-Bovy, *Notice sur Barthélemy Menn, peintre et éducateur*, Genève 1898

BAUD-BOVY 1924 — Daniel Baud-Bovy (éd.), «Barthélemy Menn · Choix de lettres», *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1924

BAUD-BOVY 1925 — Daniel Baud-Bovy, «Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert», dans Paul Ganz (éd.), *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*, III, 1921-1924, Bâle 1925, pp. 326-359

BAUD-BOVY 1928 — Daniel Baud-Bovy, «Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert», dans Paul Ganz (éd.), *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*, IV, 1925-1927, Bâle 1928, pp. 201-225

BAUD-BOVY 1943 — Daniel Baud-Bovy, *Barthélemy Menn · Dessinateur*, Genève 1943

BAUD-BOVY 1948-1949 — Daniel Baud-Bovy, «Corot au Château de Gruyères», *Zeitschrift für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte*, 10, 1948-1949, pp. 87-93

BAUD-BOVY 1957 — Daniel Baud-Bovy, *Corot*, Genève 1957

BAZIN 1988-1997 — Germain Bazin, *Théodore Géricault · Étude critique, documents et catalogue raisonné*, 8 volumes, Paris 1988-1997

BERALDI 1885 — Henri Beraldi, *Les Graveurs du dix-neuvième siècle*, 12 volumes avec supplément, Paris 1885

BLANC 1845 — Charles Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle*, volume 1, Paris 1845

BLANC 1861-1884 — Charles Blanc (éd., réd.) *et alii*, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 14 volumes, Paris 1861-1884

BLANC 1866.1 — Charles Blanc, «Grammaire des arts du dessin · Livre Troisième · Peinture», *Gba*, XXI, 1866, pp. 144-166

BLANC 1866.2 — Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin · Architecture, sculpture, peinture*, Paris 1866

BLANCHARD/PETROVSKI 2005 — Raoul Blanchard, Anita Petrovski, «Le salon Corot [du château de Gruyères]», *Patrimoine fribourgeois*, 16, Fribourg, décembre 2005, pp. 72-80

BLUMER 1946 — Marie-Louise Blumer, «Histoire sommaire du Musée du Louvre · Accroissements et transformations», *Archives de l'art français*, XX, 1946, pp. xxiv-xxxi

BODINIER 1912 — Guillaume Bodinier, *Un ami angevin d'Hippolyte et de Paul Flandrin. Correspondance de Victor Bodinier avec Hippolyte et Paul Flandrin (1832-1839)*, Angers 1912

BODMER 1902 — Barthélemy Bodmer, «Barthélemy Menn, peintre», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 4e livraison, volume 2, 1902, pp. 67-102

BOURET 1996 — Claude Bouret (dir.), *Corot · Le génie du trait · Estampes et dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 février – 19 mai 1996

BRUSCHWEILER 1960 — Jura Bruschweiler, *Barthélemy Menn, 1815-1893 · Étude critique et biographique*, Zurich 1960

BRUSCHWEILER 1979 — Jura Bruschweiler, *Ferdinand Hodler · Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunstmuseum, 17 juin –16 septembre 1979, Berne 1979

CALOINE 1854 — Pierre Caloine, «De l'influence de la photographie sur l'avenir des arts du dessin», *La Lumière*, 29 avril 1854, pp. 65-66

Catalogue Ingres 1867 — *Catalogue des tableaux, études peintes et croquis de J.-A.-D. Ingres, peintre d'histoire, sénateur, membre de l'Institut, exposées dans les galeries de l'École impériale des beaux-arts*, Paris 1867

CHAIX 2000 — Nathalie Chaix, *Barthélemy Menn (1815-1893) · Les années de formation*, Mémoire de licence sous la direction de Pierre Vaisse, Université de Genève, Faculté des lettres, 2000

CHARLET 1839 — Nicolas Toussaint Charlet, « La Plume. Causeries artistiques », préface au *Cours de cinquante-deux dessins*, Paris 1839

CHENIQUE 1996 — Bruno Chenique, « Le tombeau de Géricault », dans Régis Michel (dir., réd.), *Actes du colloque Géricault, Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991, et Rouen, Auditorium du Musée des beaux-arts, 17 novembre 1991*, volume 2, Paris 1996, pp. 721-758

CHENIQUE 2002 — Bruno Chenique, « Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond », dans Emmanuelle Héran (dir.), *Le Dernier Portrait*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002, Paris 2002, pp. 158-174

CHESNEAU 1861 — Ernest Chesneau, « Le mouvement moderne en peinture · Eugène Delacroix », *Revue européenne*, 17, 1861, pp. 489-519

CLÉMENT 1866 — Charles Clément, *Géricault · Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris 1866

CLÉMENT 1866-1867 — Charles Clément, « Quelques compositions de Géricault » et « Géricault · L'œuvre de Géricault », *Gba*, XXI, 1re partie, 1866, pp. 492-541 et 521-541 ; « Géricault · L'œuvre de Géricault » et « Catalogue de l'œuvre de Géricault », *Gba*, XXI, 2e partie, 1866, pp. 28-71 et 72-78 ; « Géricault » et « Géricault · Deuxième article », *Gba*, XXII, 1re partie, 1867, pp. 209-250 et 321-349 ; « Catalogue de l'œuvre de Géricault » et « Catalogue de l'œuvre de Géricault · Suite et fin », *Gba*, XXII, 2e partie, 1867, pp. 272-293 et 351-372

CLÉMENT 1868 — Charles Clément, *Géricault · Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris 1868[2]

CLÉMENT 1879 — Charles Clément, *Géricault · Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris 1879[3] (édition augmentée d'un supplément et de trente planches)

CLERC 2007 — Philippe Clerc, *Corot en Suisse · Étude de ses paysages peints dans le salon du Château de Gruyères*, Mémoire de licence sous la direction de Victor Stoichita, Université de Fribourg, 2007

Collection Chéramy 1908 — Julius Meier-Graefe, Erich Klossowski, *La Collection Chéramy · Catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, Munich 1908

Compte rendu 1871 — *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1870, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1871*, Genève 1871

Corot 1996 — Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Gary Tinterow *et alii*, *Corot · 1796-1875*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février – 27 mai 1996, Ottawa Musée des beaux-arts du Canada, 21 juin – 22 septembre, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996 – 19 janvier 1997, Paris 1996

COURTHION 1947 — Pierre Courthion, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Genève 1947

COUTURE 1868 — Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris 1868

CROSNIER 1911 — Jules Crosnier, « Barthélemy Menn, peintre · À propos d'une exposition de ses œuvres », *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 2e série, onzième année, volume 1, no 1, 1911, pp. 61-104

DAIX 2008 — Pierre Daix, « Picasso et la tradition française. Un historique », dans Anne Baldassari *et alii*, *Picasso et les Maîtres*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 8 octobre 2008 – 2 février 2009, Londres, The National Gallery, 25 février – 7 juin 2009, Paris 2008, pp. 73-87

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

DELABORDE 1873 — Henri Delaborde, « Le Musée des copies », *Revue des Deux Mondes*, 105, 1873, pp. 209-218

DELACROIX 1995 — Eugène Delacroix, « De l'enseignement du dessin », dans Eugène Delacroix, *Propos esthétiques*, La Rochelle 1995, pp. 19-30 (article paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 septembre 1850)

DELÉCLUZE 1855 — Étienne J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris 1855

DELESALLE 1961 — Hubert Delesalle, « Quelques vues de l'Ancien Musée du Luxembourg », *Gba*, avril 1961, pp. 237-248

DELTEIL 1906 — Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré* [...], volume 1, *J. F. Millet, Th. Rousseau, Jules Dupré, J. Barthold Jongkind*, Paris 1906

DELTEIL 1908 — Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré* [...], volume 3, *Ingres et Delacroix*, Paris 1908

Dictionnaire 1858-1896 — *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Institut impérial de France, 6 volumes, Paris 1858-1896

DRISKEL 1990 — Michael Paul Driskel, « An Introduction to the Art », dans Gabriel P. Weisberg, Petra Ten Doesschate-Chu *et alii*, *The Art of the July Monarchy, France 1830-1848*, Columbia, Missouri, 1990, pp. 49-79

DURO 1985 — Paul Duro, « Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République · Catalogue », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1985, pp. 283-313

EITNER 1972 — Lorenz Eitner, *Gericault's Raft of the Medusa*, Londres 1972

ÉTEX 1853 — Antoine Étex (réd.), Antoine Forestier (ill.), *Illustrations de Cours élémentaire de dessin appliqué à l'architecture*, 2 volumes, Paris 1853

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 2008 — Marc Fehlmann, « Barthélemy Menn et l'Antiquité », *Genava*, n.s., LVI, 2008, pp. 51-64

FISCHER 2010 — Matthias Fischer, *Der junge Hodler · Eine Künstlerkarriere 1872-1897*, Zurich 2010 (à paraître)

FLECKNER 1996 — Uwe Fleckner, *Jean Auguste Dominique Ingres, « Das türkische Bad » · Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne*, Francfort-sur-le-Main 1996

FONT-RÉAULX/BOLLOCH 2006 — Dominique de Font-Réaulx, Joëlle Bolloch, *L'Œuvre d'art et sa reproduction*, Paris 2006

FOUCART 1973 — Bruno Foucart, « Le XIXe siècle. Les modèles élusifs et le "musée des copies", *Revue de l'Art*, 21, 1973, pp. 22-26

FOUCART/FOUCART 1984 — Jacques Foucart, Bruno Foucart, *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin · Une fraternité picturale au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, 16 novembre 1984 – 10 février 1985, Lyon, Musée des beaux-arts, 5 mars – 19 mai 1985, Paris 1984

FROIDEVAUX-FLANDRIN/FLANDRIN 1984 — Madeleine Froidevaux-Flandrin, Marthe Flandrin, *Les Frères Flandrin, trois jeunes peintres au XIXe siècle · Leur correspondance, le journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*, Olonne-sur-Mer 1984

GALICHON 1861 — Émile Galichon, «Dessins de M. Ingres · Deuxième série», *Gba*, XI, juillet-décembre 1861, pp. 31-48

GATTEAUX [1875] — Édouard Gatteaux, *Collection de 120 dessins, croquis et peintures de M. Ingres, classés et mis en ordre par son ami Édouard Gatteaux*, 2 volumes, Paris, s.d. [1875]

Gba — *Gazette des beaux-arts*

GRUYER 1862 — [François-] A[natole] Gruyer, «Des conditions de la peinture en France et des peintures murales de M. Hippolyte Flandrin dans la nef de Saint-Germain-des-Prés», *Gba*, 1re période, XII, 1862, pp. 194-223

HIMBERT 1984 — Daniel Himbert, «Les peintures murales de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris», dans FOUCART/FOUCART 1984, pp. 107-113

HIND 1923 — Arthur M. Hind, *A Catalogue of Rembrandt's Etchings, Chronologically Arranged and Completely Illustrated*, 2 volumes, Londres 1923 (édition New York 1967)

JAMMES 1981 — Isabelle Jammes, *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française · Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève 1981

JOHNSON 1981-2002 — Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix · A Critical Catalogue 1832-1863*, 7 volumes, Oxford 1981-2002

KOLLER 1979 — *Bilder 15.-20. Jahrhundert, Graphik, Bücher und Plastiken 19. und 20. Jahrhundert*, catalogue de vente, Galerie Koller, Zurich, vente 41/2, 25 mai 1979, Zurich 1979

LACLOTTE 1967 — Michel Laclotte (dir.), *Ingres*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 27 octobre 1967 – 29 janvier 1968, Paris 1967

LANICCA 1911 — Anna Lanicca, *Barthélemy Menn · Eine Studie*, Strasbourg 1911

LEBLANC DE LA COMBE 1856 — Joseph Félix Leblanc de La Combe, *Charlet · Sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, Paris 1856

Legs Bodmer 1912 — *Legs Bodmer* (copie anonyme du registre manuscrit, 43 pages), Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, 1912

MARQUET DE VASSELOT 1947 — Jean Joseph Marquet de Vasselot, «Répertoire des vues des salles du Musée du Louvre», *Archives de l'art français*, XX, 1947, pp. 132-138

MATSCHE 1984 — Franz Matsche, «Delacroix als Deckenmaler · Apollon vainqueur du serpent Python», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, 1984, pp. 465-500

MCCAULEY 1994 — Elizabeth McCauley, *Industrial Madness · Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven – Londres 1994

Mémorial 1872 — *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, 29e année, Genève 1872

MICHEL/LAVEISSIÈRE/CHENIQUE 1991 — Régis Michel, Sylvain Laveissière, Bruno Chenique, *Géricault*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991 – 6 janvier 1992, Paris 1991

MICHELET 1848 — Jules Michelet, «Cinquième leçon non professée», dans *Cours professés au Collège de France, 1847-1848*, Paris 1848

MONCURE 2006 — Sue Moncure, «The Case of the Missing Masterpiece», *UDaily – UDaily-Alumni*, 14 novembre 2006 (http://www.udel.edu/PR/Udaily/2007/nov/medusa111406.htlm [12.08.2008])

MOORE 1977 — Richard A. Moore, «Academic Dessin Theory in France after the Reorganization of 1863», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 36, 3, octobre 1977, pp. 145-174

MOREAU-NÉLATON 1931 — Étienne Moreau-Nélaton, «Deux heures avec Degas», *L'Amour de l'Art*, 12e année, juillet 1931, pp. 267-270

NAEF 1977-1980 — Hans Naef, *Die Bildniszeichnungen von J. A. D. Ingres*, 5 volumes, Berne 1977-1980

NEWHALL 1982 — Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Londres 1982

NIQUILLE 1947 — Jeanne Niquille, «Corot et le canton de Fribourg», *Généalogie suisse*, 1947

NOON 2003 — Patrick Noon, *Constable to Delacroix · British Art and the French Romantics*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Britain, 5 février – 11 mai 2003, Londres 2003

PLANCHE 1851 — Gustave Planche, «Peintres et sculpteurs modernes de la France · Géricault», *Revue des Deux Mondes*, 21, 1851, pp. 502-531

PLANCHE 1857 — Gustave Planche, «Le paysage et les paysagistes», *Revue des Deux Mondes*, juin 1857, pp. 756-787

POHLMANN 2000 — Ulrich Pohlmann, «Another Nature; or, Arsenals of Memory · Photography as Study Aid, 1850-1900», dans Dorothy Kosinski (dir.), *The Artist and the Camera · Degas to Picasso*, catalogue d'exposition, San Francisco, Museum of Modern Art, 2 octobre 1999 – 4 janvier 2000, Dallas, Museum of Art, 1er février – 7 mai 2000, Bilbao, Fundación del Museo Guggenheim, 12 juin – 10 septembre 2000, New Haven – Londres 1999, pp. 43-57

POSSELLE 1993 — Laurence Posselle (dir.), *Copier, créer : de Turner à Picasso · 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 26 avril – 26 juillet 1993, Paris 1993

PRAT 1976 — Louis-Antoine Prat, «Trois dessins inédits d'Ingres pour *L'Âge d'or*», *Bulletin du Musée Ingres*, 40, 1976, pp. 29-33

PROUDHON 1865 — Pierre Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865

REFF 1964 — Theodore Reff, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», *Art Bulletin*, 46, décembre 1964, pp. 554-559

RENIÉ 1999 — Pierre-Lin Renié, «Braun versus Goupil et quelques autres histoires, la photographie au Musée du Louvre au XIXe siècle», dans R. Rigorne, H. Lafont-Couturier, C. Stolwijk, P.-L. Renié, H. du Mesnil, *État des lieux*, 2, Bordeaux 1999, pp. 97-151

ROBAUT 1885 — Alfred Robaut, *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix · Peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris 1885

ROBAUT 1905 — Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot · Catalogue raisonné et illustré · Précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton* […], 5 volumes, Paris 1905

SAGNE 1982 — Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, préface d'Arlette Sérullaz, Paris – Poitiers 1982

SAND 1963 — Maurice Sand, *L'Atelier d'Eugène Delacroix de 1839 à 1848*, Paris 1963

SCHARF 1962 — Aaron Scharf, «Camille Corot and Landscape Photography», *Gba*, Paris, février 1962, pp. 99-102

SCHERKL 2000 — Robert Scherkl, «Charles Blancs Musée des copies», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, pp. 358-371

SCHOELLER/DIETERLE 1948 — André Schoeller, Jean Dieterle, *Corot · Premier supplément à « L'Œuvre de Corot » par A. Robaut et Moreau-Nélaton*, Paris 1948

SÉRULLAZ 1963 — Maurice Sérullaz, *Les Peintures murales de Delacroix*, Paris 1963

SÉRULLAZ 1984 — Maurice Sérullaz, *Dessins d'Eugène Delacroix, 1798-1863*, 2 volumes, Paris 1984

SIK-ISEA — Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich

TERNOIS/TERNOIS 1987 — Marie-Jeanne Ternois, Daniel Ternois, «Les œuvres d'Ingres dans la collection d'Édouard Gatteaux», dans *Art, objets d'art, collections · Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections · Hommage à Hubert Landais*, Paris 1987, pp. 212-219

TÖPFFER 1839 — Rodolphe Töpffer, «D'un tableau de M. Menn», *Le Fédéral*, 18 janvier 1839, n.p.

TOUSSAINT 1971 — Hélène Toussaint, *Le Bain turc d'Ingres*, Paris 1971

TRIPIER LE FRANC 1880 — Justin Tripier Le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre*, 2 volumes, Paris 1880

VAISSE 1976 — Pierre Vaisse, «Charles Blanc und das "Musée des Copies", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 1976, pp. 54-66

VIGNE 1992 — Georges Vigne, «Le premier "Âge d'or"», dans *Papiers d'Ingres*, 6, *Collections graphiques du Musée Ingres*, Montauban 1992

VIGNE 1995 — Georges Vigne, *Dessins d'Ingres · Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris 1995

VIGNE 1997 — Georges Vigne, «Un bal au château de Dampierre», dans *Papiers d'Ingres*, 18, *Collections graphiques du Musée Ingres*, Montauban 1997

VIGNE 1999 — Georges Vigne, *Les Élèves d'Ingres*, 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

WHITE/BOON 1969 — Christopher White, Karel Boon, *Rembrandt's Etchings · An Illustrated Critical Catalogue*, 2 volumes, Amsterdam – Londres – New York 1969

WHITMAN 1903 — Alfred Whitman, *Nineteenth Century Mezzotinters*, Londres 1903

WILDENSTEIN 1954 — Georges Wildenstein, *The Paintings of J. A. D. Ingres · A Catalogue Raisonné*, Londres 1954

WOLOHOJIAN 2003 — Stephen Wolohojian (dir.), *A Private Passion · 19th-Century Paintings and Drawings from the Greenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, catalogue d'exposition, Londres, The National Gallery, 25 juin – 14 septembre 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 octobre 2003 – 25 janvier 2004, New York 2003

Crédits des illustrations

MAH, Flora Bevilacqua, fig. 13, 16-17, 19 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-12, 14-15 | Zurich, SIK-ISEA, fig. 18

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, Via Mersin 10, Famagouste, Chypre du Nord, Turquie