

ARCHITECTURE & ORNEMENT



PAUL PROUTÉ

ARCHITECTURE & ORNEMENT

CENT DESSINS



PAUL PROUTÉ
2014

ARCHITECTURE & ORNEMENT CENT DESSINS

CATALOGUE RÉDIGÉ PAR PETER FUHRING

2014

CONDITIONS DE VENTE

Au comptant, emballage gratuit, frais de transports à charge du destinataire, conditions conformes aux usages du Syndicat des Marchands d'estampes et dessins anciens et modernes. Les prix sont nets et établis en euros.

LES EXPÉDITIONS SONT FAITES À COMPTE FERME. IL NE POURRA ÊTRE ENVISAGÉ D'ENVOI EN COMMUNICATION QU'UN MOIS APRÈS LA PARUTION DU CATALOGUE.

PAIEMENT PAR CARTE BANCAIRE ACCEPTÉ.
VISA / MASTERCARD

Ouverture du mardi au samedi, de 9 h 30 à 12 h, 14 h à 19 h, 18 h le samedi.
Fermeture le lundi.

L'authenticité des dessins est garantie.

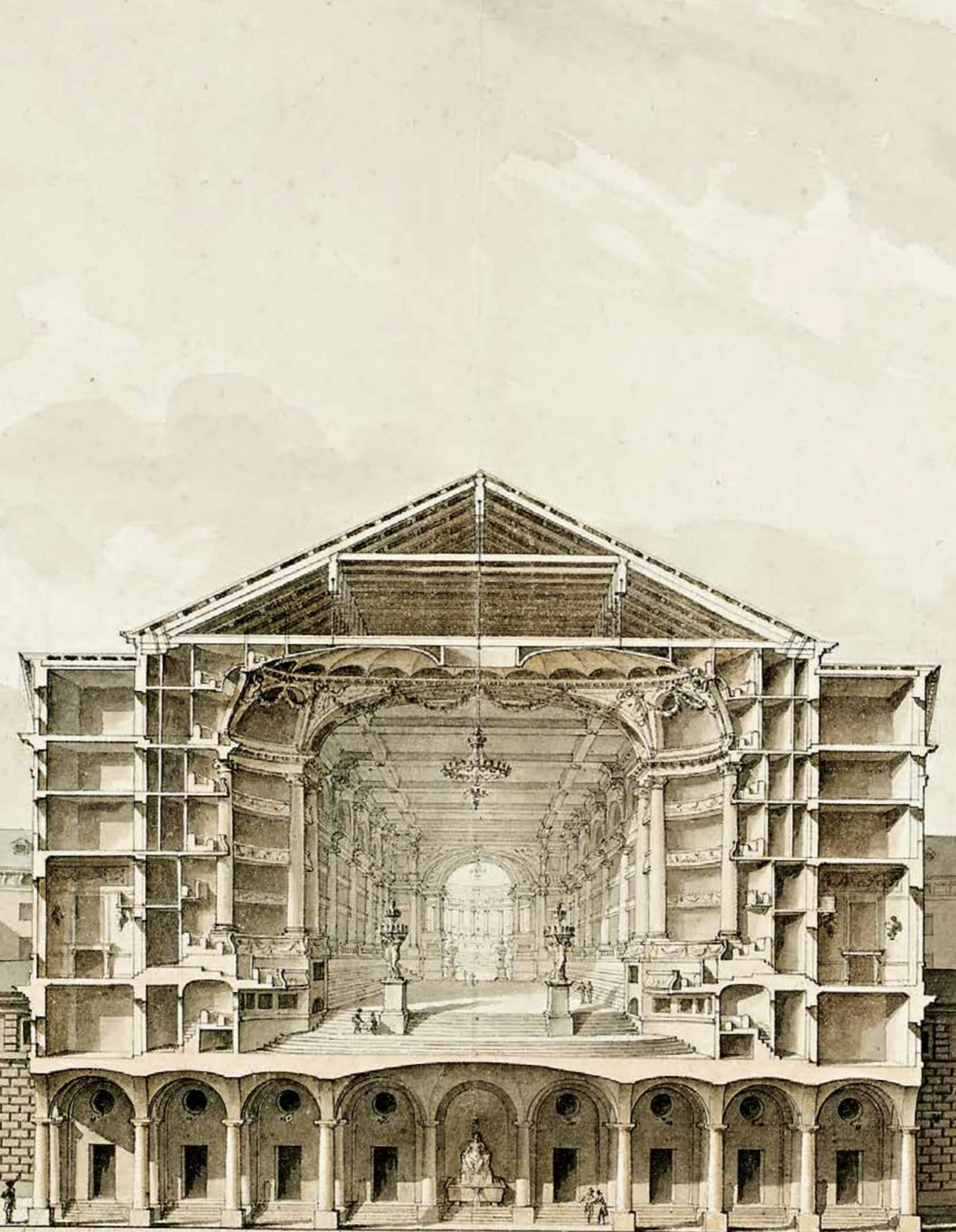
Pour indiquer le sens du sujet,
les mesures des dessins sont prises en millimètres,
la première mesure pour la hauteur, la seconde pour la base.

FR 12 582 069 258

BANQUE : BNP Paribas
Code banque : 30004 - Code guichet : 00817
N° de compte : 00021523210 - Clé RIB : 90
IBAN : FR76 3000 4008 1700 0215 2321 090
BIC (Bank identification code) : BNPAFRPPPRG

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	11
DESSINS XVI ^e	16
DESSINS XVII ^e	28
DESSINS XVIII ^e	60
DESSINS XIX ^e	196
BIBLIOGRAPHIE	222
INDEX	230



AVANT-PROPOS

Le projet de publication d'un catalogue consacré à l'architecture et à l'ornement remonte à de nombreuses années. En effet, l'acquisition dans les années « 80 » d'un ensemble sur ce sujet fut le point de départ d'une longue aventure.

Cette compilation, enrichie au fur et à mesure des années et au gré de nos achats, reflète aussi le choix de la galerie de mettre en lumière un domaine très spécialisé.

Ce catalogue vient compléter ainsi les séries consacrées aux différents sujets que furent *l'Italie* en 1966, le *Fonds Nicolas Mignard* en 1978, *l'Imagerie Populaire Française* en 1979, la *Révolution* en 1988, *Pont Aven* en 1989, *Callot et Nanteuil* en 1992 et *Daumier* en 1999.

Devant la complexité des recherches, nous avons souhaité faire appel à un spécialiste reconnu en la personne de notre ami Peter Fuhring. C'est à lui que nous avons donc confié la rédaction de cet ouvrage.

Nous le remercions chaleureusement pour sa collaboration érudite et amicale.

Annie, Sylvie, Michèle et Hubert Prouté



INTRODUCTION

Assez intimidé, j'ai franchi la porte de la galerie Paul Prouté pour la toute première fois en 1974. J'avais décidé de venir à Paris visiter la belle exposition *Paul Cézanne dans les Musées Nationaux* à l'Orangerie des Tuileries et je tenais à en profiter pour explorer la vénérable maison. Les cartons débordaient de gravures d'ornements et si je n'ai rien acheté ce jour-là, c'est que l'offre, pléthorique, inhibait un peu mes choix ! J'étais loin de penser que, sollicité par la famille, je rédigerais un jour le catalogue *Architecture & Ornement, cent dessins*.

C'est à mon professeur Theo Lunsingh Scheurleer de l'université de Leyde et au collectionneur Lodewijk Houthakker d'Amsterdam que je dois mon intérêt pour le sujet. Tous deux furent complémentaires : le premier inculqua à ses élèves l'idée du rôle primordial que joue l'ornement dans le processus de création historique ; le second, celle qu'une œuvre est toujours dessinée avant d'être exécutée. Chaque ornement dessiné ou gravé nous conte, de fait, une histoire et si nous parvenons à la décrypter, nous sommes alors tout près du point d'origine de la création et pouvons reconstruire les étapes d'une commande, saisir la singularité d'un artiste, comprendre les goûts de tel ou tel milieu artistique, embrasser une époque.

La grande diversité des dessins décrits dans ce catalogue, issus de différentes écoles du XVI^e au XIX^e siècle, identifiés, parfois attribués, parfois anonymes, donne une idée très juste de ce qu'est la galerie Prouté, plus que centenaire aujourd'hui. Choisir une centaine de dessins d'ornement et d'architecture est une tâche bien différente de celle qui consiste à rédiger le catalogue d'une collection, ou à écrire une histoire du *disegno* (disegno), ou du dessin. Quoi qu'il en soit, le dessin recouvre une réalité autonome qui le distingue des œuvres exécutées dans une autre technique et souvent dans un autre format. En somme, il est important de se poser sans relâche la question de la finalité du dessin, dont la nature est de changer en fonction, précisément, de ce que cherche un artiste.

J'aurais pu choisir de présenter des dessins d'époques et d'Écoles différentes en suivant la voie, canonique, des patronymes, par ordre alphabétique. J'ai opté pour l'approche chronologique. Elle permet, en libérant une intelligence et une sensibilité intuitives, de raconter implicitement l'évolution des formes et de l'ornement dans toute leur complexité.

Ce n'est pas le lieu d'évoquer ici l'ensemble des dessins du catalogue, mais quelques feuilles toutefois ont particulièrement retenu mon attention. La première d'entre elles présente un ornement isolé, sans aucune indication quant à sa destination ou son usage. Ce rinceau d'acanthé, sans doute repris d'après le décor sculpté en marbre d'un pilastre, fait partie d'un groupe intéressant de dessins aux attributions instables, et dont les datations oscillent entre la fin du XV^e et le début du XVII^e siècle. C'est un exemple parfait de dessin d'étude, exécuté dans un but d'apprentissage et qui permettait, à l'époque, d'avoir sous les yeux un motif précieux.

La représentation d'une triple galerie à côté de la cour intérieure d'un palais avec une fontaine (5), construit selon les règles de la perspective centrale, est typique des compositions de Hans Vredeman de Vries. Artiste d'Europe du Nord, Vredeman de Vries doit l'influence considérable qu'il eut à la Renaissance aux nombreuses estampes tirées à Anvers à partir de ses dessins. Son œuvre dessinée, très restreint, est depuis longtemps conservé dans plusieurs collections publiques européennes. Si le tracé de la construction perspective est encore bien visible sur ce dessin, l'ornementation architecturale avec ses chapiteaux, ses rinceaux, ses grotesques, ses cartouches ou ses mascarons en cuir, joue, de son côté, parfaitement son rôle de figuration intentionnelle d'un espace habitable. Le format de cette feuille plaide en faveur d'un dessin préparatoire en vue d'un tableau et non pas d'une estampe.

Le *Cartouche orné d'ornements auriculaires et de putti* (9) est un dessin bien destiné, lui, à être gravé, comme le suggère le tracé des contours au stylet, même si, pour l'heure, aucune gravure correspondante n'a pu être identifiée. L'auteur de cette œuvre n'est pas Cornelis Holsteijn, contrairement à ce que signale l'inscription, mais bien Pieter Jansz., dessinateur d'ornement doué et qui a beaucoup travaillé pour la maison du cartographe Joannes Blaeu à Amsterdam.

Certains dessins que j'ai retenus ne correspondent pas à des œuvres achevées, mais plutôt à la simple recherche d'un projet satisfaisant. Ainsi, le peintre Baldassare Franceschini, dit « Il Volterrano », a multiplié les variantes sur la même feuille (10-14). C'est là tout l'intérêt des dessins de cet artiste, exécutés à la sanguine et à la pierre noire, qui permettent de découvrir que Volterrano fut dans le domaine des arts décoratifs un dessinateur accompli, qu'il s'agisse de mobilier, d'orfèvrerie ou de décor intérieur.

Le dessin de lustre aux armes d'un membre de la famille Colbert nous conduit au cœur de l'activité des orfèvres à la cour de Louis XIV (18). Grâce à la découverte d'un autre dessin de lustre, signé et publié pour la première fois en 2002, il a été possible d'identifier l'auteur du premier, qui n'est autre que l'orfèvre du roi, Nicolas Delaunay. Son nom a disparu lorsque la feuille a été découpée et, avec lui, peut-être d'autres annotations encore. Ce qui reste demeure néanmoins exceptionnel et montre tout le talent de l'orfèvre qui sut intégrer si intelligemment à un simple projet de lustre, des éléments d'armoiries de la célèbre famille.

Les deux dessins de décors de Daniel Marot font partie d'un petit groupe de projets qui méritent une étude approfondie (27-28). Ce graveur et dessinateur français installé à La Haye en 1685, après la révocation de l'Édit de Nantes, répondit à d'importantes commandes d'œuvres *à la française* émanant de la cour de Hollande, mais son éloignement de la capitale française ne lui permit pas de se renouveler. Rien ne le prédestinait ainsi à concevoir des décors de théâtre, mais sa maîtrise de la perspective et ses conceptions de décors intérieurs en trompe-l'œil, lui ont sans doute facilité la tâche.

Gilles-Marie Oppenord, auquel nous attribuons plusieurs feuilles d'étude (21a-d), nous permet de mieux suivre l'éducation d'un artiste qui s'appliqua à comprendre les œuvres de ses prédécesseurs en copiant des gravures, avant de se lancer dans une voie originale. Plusieurs projets de ce remarquable dessinateur sont présentés ici, comme cette *Fontaine murale* (22), ce *Cartouche* (23) destiné à la page de titre d'une très rare série d'estampes d'après Boucher, *Recueil de différents caractères de Testes*

dessinées d'après la Colonne Trajane, publié par Gabriel Huquier, ou, enfin, cette *Grande composition avec chasseurs au repos à l'entrée d'un bâtiment* (24).

Ce fut une surprise pour moi de découvrir le dessin du *Théâtre Olympique à Vicence* recouvert d'annotations (43). Le relevé du plan du bâtiment, au recto, a été exécuté selon les règles du dessin d'architecture, mais l'élévation du *proscenium*, au verso, montre une tout autre approche, faisant la part belle au croquis librement réalisé à main levée. Les notes portent la signature de Charles-Nicolas Cochin, un des hommes clé de la culture française du XVIII^e siècle. Ce dessin inédit est en quelque sorte un outil de travail en même temps qu'une des rares feuilles à rendre explicitement compte d'une pratique commune à tous les jeunes artistes français qui se rendaient en Italie : apprendre à réfléchir sur le modèle de l'antique et en tirer des leçons !

Le détail de la coupe du *Portail de l'église de la Madeleine* par Pierre Contant d'Ivry (61) s'inscrit dans la réalité de la construction où l'architecte va à l'essentiel, sans se soucier de livrer un dessin *léché*, rehaussé d'un lavis. Il en va tout autrement pour le projet du nouvel opéra conçu par François-Joseph Bélanger sur la place du Carrousel du Louvre (73). Ce dessin montre en effet un projet parachevé et enrichi de couleurs, présenté comme une vue topographique imaginaire. Son exécution, soignée, a sans doute été nécessaire pour convaincre Louis XVI d'ordonner la construction du bâtiment. L'époque, qui n'était pas propice à des sujets d'une telle ampleur, n'a de fait empêché ni Bélanger lui-même, ni d'autres architectes, de proposer de nouveaux projets pour la place du Carrousel, comme en témoignent les deux dessins de très grandes dimensions (75-76).

Le magnifique dessin de Charles de Wailly pour son ultime projet du *Théâtre des Arts* ou Opéra (1797-1798), prévu sur le terrain des Capucines à Paris, n'est pas ressorti depuis les années 1950 (88). Cette feuille est typique de la grande tradition de dessins d'architecture du XVIII^e siècle français, à l'instar du dessin de Bélanger mentionné plus haut. L'édifice est représenté dans son contexte, enrichi de détails et de couleurs parfaitement codifiés et interprétés. Les inscriptions généreuses qui y figurent nous aident à en saisir toute l'importance, qualité d'ailleurs étendue à certains dessins de la même série, conservés dans diverses collections publiques françaises.

Les quatre aquarelles de Charles Chipiez offrent trois variantes d'un même *Temple égyptien moderne* (97-99), ainsi qu'une *Tour de Babel moderne* (100). L'architecte, nourri d'études archéologiques, de relevés exécutés en Égypte et de pratique du dessin, alors très en faveur auprès des érudits, laisse libre cours à son imagination en proposant des bâtiments magnifiés. S'ils s'apparentent au premier regard à des décors de film, ils sont en réalité plus rationnels qu'on ne le croit, offrant à la fois de vraies études de masses et d'espace urbain moderne. Les dimensions de ces dessins sont exceptionnelles et font écho à la grande tradition des concours d'architecture.

Exécutés ou non, les dessins présentés dans ce catalogue sont la trace d'une œuvre possible. Expression d'une approche artistique singulière, ils nous aident à mieux comprendre le processus, à un moment précis de son histoire, d'une création dont ils demeurent souvent l'unique témoin.





ÉCOLE ITALIENNE XVI^e SIÈCLE

1 *Rinceau d'acanthé*

Plume et encre brune, 278 × 190, les angles restaurés.

Provenance : André-Denis Bérard (1806-1873), sa marque (L. 75) ; Charles-Eugène Bérard (1838-1890), sa vente 1891, 21-25 février, Paris, n° 363 comme Giovanni Ricamatore, dit Jean d'Udine, dit Nani.

Les rinceaux d'acanthé, appelés au XVI^e siècle « arabesques » ou en italien « rabeschi », s'inspirent des pilastres sculptés en marbre ornant les portails. La manière de dessiner est proche de celle de Giovanni da Udine, et la feuille peut être datée des années 1510-1530.

Deux dessins de rinceaux d'acanthé par le même artiste, provenant de la collection de Jules Carré (vente 1888, 5-7 juin, Paris, n° 627, décrits comme Enea Vico, avec note manuscrite suggérant une attribution à Ludovico Scalzi), achetés par Alfred Beurdeley pour le Musée Stieglitz, sont conservés depuis 1924 à Saint-Petersbourg (Musée de l'Ermitage, Cabinet des dessins, inv. 28204 et 28205). Il existe en outre un dessin comparable à la Kunstbibliothek de Berlin (Jacob 1975, n° 69), décrit comme datant du milieu du XVI^e siècle.

Pour une composition semblable, mais plus tardive, gravée par Diana Scultori d'après Battista di Pietra Santa, 1577, et rééditée par Orazio Pacifico, voir Miller 1999, n° 47. Pour deux dessins de rinceaux d'acanthé décrits comme Battista di Pietra Santa, voir Davies et Helsoll 2013, n^{os} 186-187, et pour un dessin semblable décrit comme anonyme du début du XVI^e siècle, *id.*, n° 185.



2 *Projet de décor mural peint*

Plume et encre brune, lavis brun, 387 x 202, indication des sujets pour les différentes parties comme « groteschi » et « istoria » et, fait exceptionnel, la couleur des fonds « capo giallo », « compo verde/ tutto ... cosi/ in torno », « co[m]po rosso », etc. Filigrane : Cercle avec lettre M, surmonté d'une ligne couronnée par une étoile formée de six points.

L'indication des couleurs pour les différentes parties du mur ainsi que la précision des sujets comme grotesques (« groteschi ») et scènes tirées de l'histoire (« istoria ») laissent penser que le dessin présente un décor intérieur destiné à être peint sur un mur. Les parties en relief peuvent bien avoir été exécutées en trompe-l'œil, pratique très répandue dans la seconde moitié du XVI^e siècle pour rythmer les surfaces. À défaut de connaître le décor *in situ*, il est plus difficile de savoir si le dessin offre un relevé d'un décor existant – dans ce cas, les inscriptions jouent le rôle de notes pour mémoire – ou s'il s'agit simplement d'un projet. Il convient de chercher son auteur à Rome parmi les artistes de la suite des élèves de Raphaël.

ÉCOLE ITALIENNE FIN XVI^e SIÈCLE

- 3 *Deux montants d'ornements* façon candélabre, représentant à gauche, les quatre saisons, à droite, les trois Parques et en bas, deux satyres-cariatides portant un panier de fruits sur leur tête.

Plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 422 × 135, petits manques, collé en plein sur japon.
Filigrane : Double cercle avec un motif difficile à identifier, surmonté d'une couronne ouverte fleurdéliée.

La décoration est typique de la Renaissance italienne avec la superposition d'éléments épars sur une ligne verticale « façon candélabre ». Fortement inspirées des grotesques, ces bandes verticales sont conçues pour décorer des pans de mur ou des pilastres ; on les appelle alors montants d'ornement ou pilastres.

Les deux montants rappellent la décoration des Loges du Palais du Vatican conçue par Raphaël et ses élèves, et plus encore celle des Loges du même palais (Braccio II) du temps de Grégoire XIII (1572-1585) exécutée, entre autres, par Marco Marchetti. Les deux termes de satyre en bas à droite portent des chapiteaux en forme de panier, motif créé à Fontainebleau.



LELIO ORSI

NOVELLARA VERS 1508/1511 – NOVELLARA 1587

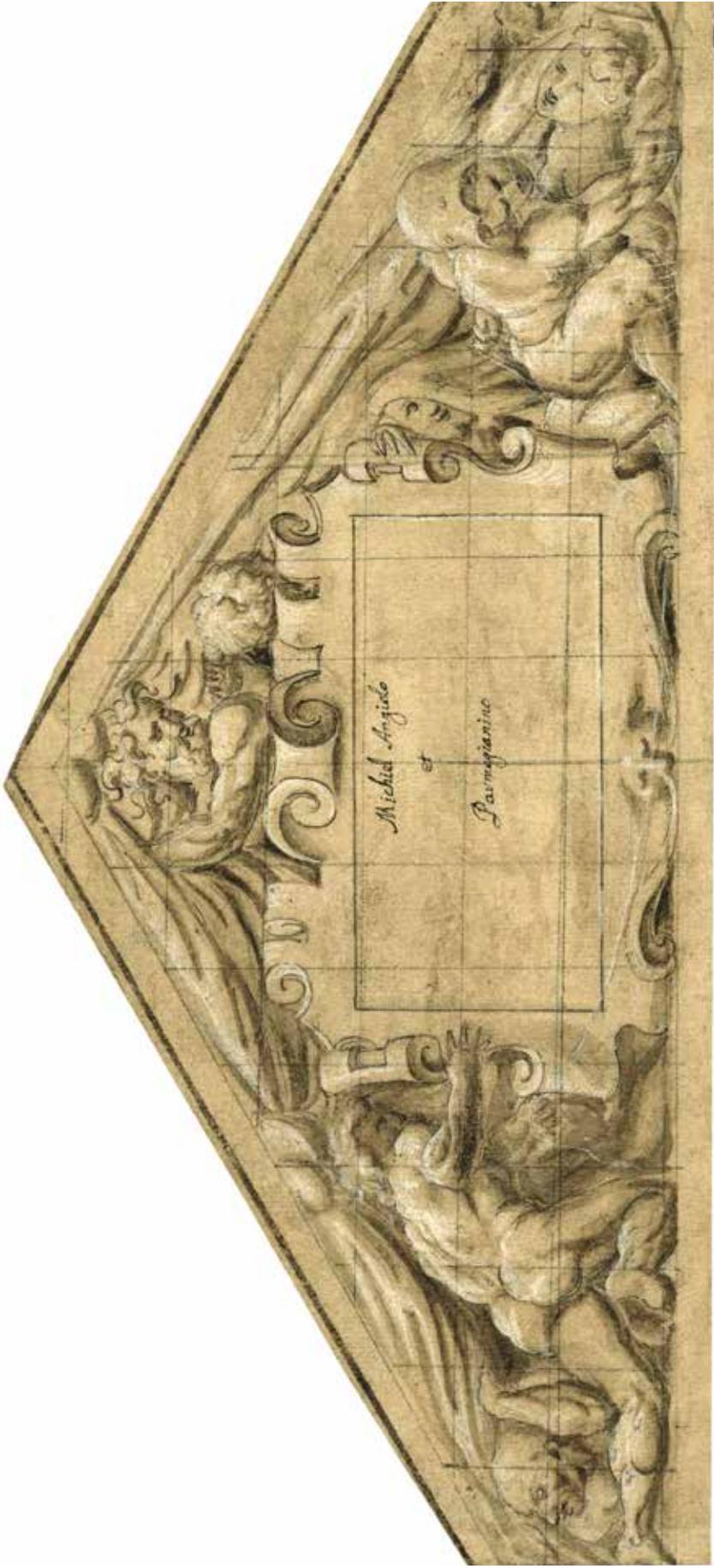
Lelio Orsi a été formé comme peintre par son père. Il a travaillé avant tout à Reggio Emilia et dans sa ville natale Novellara, brièvement aussi à Venise, Rome et Parme.

Bibliographie : Romani 1984 ; Reggio Emilia 1987-1988.

4 *Projet de décoration d'un fronton avec scènes érotiques et un cartouche façon cuir au milieu.*

Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc, mis au carreau, inscription dans le compartiment central, « Michiel Angiolo/ et/ Parmegianino », 143 × 310, les bords collés sur une feuille de papier, doublé.

La manière de dessiner et la présence des cuirs confirment l'attribution de ce dessin à Lelio Orsi. Plusieurs dessins de frises sont connus ainsi que des projets de décorations de façades. L'ornement des cuirs est souvent présent et dans certains cas, Orsi s'est même inspiré des modèles anversois d'un Cornelis Bos ou d'un Cornelis Floris diffusés par Hieronymus Cock. Le choix du sujet indique un décor peint à l'intérieur plutôt que sur une façade où d'autres sujets, comme ceux de l'histoire ancienne ou des armoiries, sont généralement privilégiés. Le dessin date probablement de la période de la décoration des parois intérieures de la salle de la villa « Casino di Sopra » pour le comte Camillo Gonzaga à Novellara où l'on voit apparaître l'influence de Michelangelo (Reggio Emilia 1977-1978, n° 95-96). Cette décoration a été conçue autour de 1560 à la suite de la visite de Lelio Orsi à Rome en 1553-1554. Les œuvres de Michelangelo et de Parmigianino, dont les noms sont inscrits dans le compartiment central, doivent être considérées comme des sources possibles d'inspiration de l'artiste.



Michelangelo
et
Parmigianino

HANS VREDEMAN DE VRIES

LEEWARDEN 1527 – HAMBOURG 1609

Hans Vredeman de Vries s'est beaucoup intéressé à l'architecture et il a su adopter dans ses tableaux ce qu'il a appris en matière d'ordres d'architecture, d'ornements d'architecture et de perspective. À Anvers, il rencontre des éditeurs d'estampes comme Gérard de Jode, Hieronymus Cock et Hendrick Hondius pour lesquels il a exécuté de nombreux dessins à partir de 1555. Les estampes publiées d'après ses dessins ont connu une diffusion partout en Europe et beaucoup d'entre elles furent rééditées jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Vredeman, né en Friesland, s'est d'abord installé à Anvers, puis a travaillé à Kollum, Anvers, Francfort sur le Main, Braunschweig, Wolfenbüttel, Hambourg, Brême, Danzig, Prague, La Haye et à la fin de sa vie, de nouveau à Hambourg, ville où il est décédé.

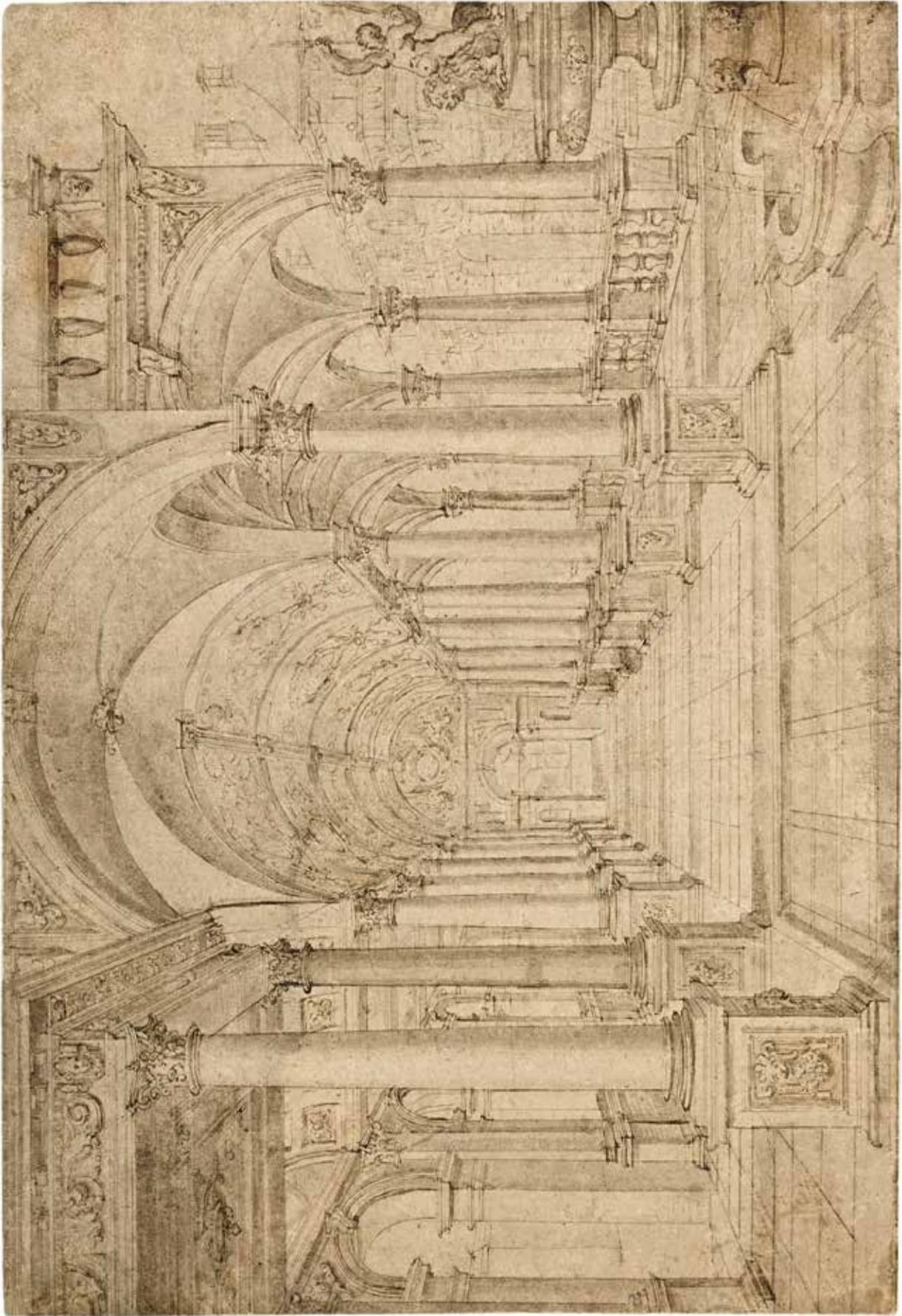
Bibliographie : Irmscher 1985-1986 ; Jervis 1984, p. 504-506 ; Fuhring 1997 ; Lemgo-Anvers 2002.

5 **Projet d'architecture** : *vue perspective d'une halle portée par des colonnes corinthiennes sur piédestaux ; à droite, une cour de palais avec une fontaine.*

Plume et encre brune, lavis gris, traces de pierre noire, de stylet et de compas, 290 × 420, finement doublé.

Exposition : Lemgo-Anvers 2002, hors catalogue.

La conception de l'architecture avec ses mascarons, guirlandes, rosettes de feuilles et cartouches genre cuir est typique de Vredeman de Vries. L'œuvre dessiné de cet artiste est très varié : parfois très inspiré et parfois assez bâclé sans que nous puissions expliquer des écarts de qualité aussi importants. La feuille présentée ici se distingue par une remarquable aisance dans la mise en place de la perspective et dans l'indication de maints détails ornementaux, sommairement indiqués et toujours à la bonne place. Contrairement aux esquisses assez librement exécutées en amont de la préparation de certaines estampes, ici, Vredeman de Vries a rigoureusement construit l'espace par un calcul précis de la perspective avec son point de fuite et ses lignes encore bien visibles. La composition offre une variante du dessin conservé au Louvre, *Jean Baptiste devant Hérode*, vers 1590-1599 (inv. 21.108 ; Irmscher 1985, fig. 20, et 1986, cat. n° 22) et de celui conservé à la Kunsthalle de Bremen, *Salomon reçoit la reine de Saba*, 1596 (inv. 34/262 ; Irmscher 1985, fig. 19, et 1986, cat. n° 20). Il existe par ailleurs plusieurs tableaux sur le même thème, avec une galerie proche d'une cour de palais avec fontaine. Cela nous amène à penser que le dessin est préparatoire à un tableau dont la composition devait être agrandie. Proche, par ses lignes épaisses fermement dessinées à la plume (chapiteaux, balustrades, fontaine), du dessin du British Museum (inv. 1946-7-13-186 ; voir Fuhring 2002, fig. 36 et cat. n° 46), notre feuille est une des rares additions à l'œuvre dessiné de Vredeman de Vries, décrit dans l'étude de Günter Irmscher (1985-1986) et présenté dans la grande exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste à Lemgo et à Anvers en 2002.



ÉCOLE ALLEMANDE FIN XVI^e SIÈCLE

6 *Projet d'épithaphe avec variation pour la partie droite ; au centre, une scène tirée du Livret de l'Emmanuel (Livre d'Isaïe).*

Plume et encre brune, lavis gris, la scène centrale à la plume et encre de Chine, lavis rouge, bleu et gris, sur deux morceaux de papier, avec, à gauche au milieu, une échelle subdivisée en six unités, 417 × 278, inscription en haut à gauche, en allemand, difficile à déchiffrer. Filigrane : Maison à deux tours.

Provenance : Vente non identifiée, n° 280, avec une attribution à « Jan Speccard ou Speckard, Décoration d'autel ».

Ce dessin est un projet pour une épithaphe avec une variante pour la partie droite. Le cadre de l'épithaphe est structuré selon les règles de l'architecture avec base, piédestal, entablement. La différence entre les parties gauche et droite tient avant tout à l'ornementation. Elle est bien visible dans le couronnement (fronton curvilinéaire à gauche et découpé à droite) et dans les ornements qui flanquent les pilastres avec cariatides (à gauche terme à tête de femme de profil, à droite terme à tête de bélier).

Au milieu, dans un grand compartiment aux angles coupés, se trouve représentée une scène de l'Ancien Testament, tirée du Livret de l'Emmanuel, tandis que la tablette supposée porter une inscription se trouve encore vide en-dessous. Il faut noter que la scène a été dessinée probablement par une autre main que celle ayant réalisé l'encadrement. Au-dessus de l'épithaphe est placée la figure du Christ ressuscité.

Le caractère de l'ornement indique un artiste de la fin du XVI^e siècle ou du tout début du XVII^e siècle travaillant dans les pays alémaniques ou à Prague. Ce dessin apparaît dans un ancien catalogue de vente, décrit comme Jan (Hans) Speeckaert (Speckaert, Speccard), artiste né à Bruxelles vers 1530 (?) et mort à Rome vers 1577. Cette attribution ne peut être confirmée ici au regard des dessins attribués de manière sûre à l'artiste et nous pensons à un autre artiste, peut-être un sculpteur sur bois de la génération suivante.

Pour une épithaphe comparable dans sa forme et de la même période, mais différente dans l'ornementation et dans la facture du dessin, voir la feuille attribuée au sculpteur sur bois Valentin Silbermann, actif à Leipzig de 1585 à 1614 (Geissler 1980, n° M 21).



ÉCOLE ITALIENNE XVII^e SIÈCLE

7 *Projet de cartouche avec chapeau de cardinal et, en bas, mascarons à tête de lion.*

Plume et encre brune, lavis brun, 202 × 170. Au verso, plis.

Le sujet du cartouche a reçu l'attention des meilleurs artistes comme Cherubino Alberti et Annibale Carracci, et plusieurs suites d'estampes éditées à Paris par Pierre Firens et Hugues Picart, d'après leurs gravures, ont largement aidé à la diffusion de ce thème comme à celle d'un vocabulaire ornemental. En effet on trouve souvent des mascarons et guirlandes, ainsi que des éléments se référant aux destinataires, comme ici un chapeau de cardinal. La manière de dessiner fait penser à un artiste qui a travaillé dans le premier quart ou au début du deuxième quart du XVII^e siècle. Au cours de cette période, on assiste à un renouveau de la conception des cartouches par l'introduction de plus de fluidité dans les ornements. Le peintre bolonais Agostino Mitelli fut l'un de ces artistes qui contribuèrent à ce renouveau. Ses modèles ont été publiés à Bologne en 1636.



STEFANO DELLA BELLA

FLORENCE 1610 – FLORENCE 1664

Fils du sculpteur Giacomo della Bella (mort en 1613), Stefano a appris à dessiner et graver en taille douce dès 1620 chez plusieurs orfèvres, médailleurs et peintres. Très vite, il se fait remarquer par son talent de dessinateur suivi de celui de graveur en taille douce. Don Lorenzo de Médicis l'envoie à Rome pour poursuivre ses études et, de retour à Florence en 1637, sa carrière commence sérieusement. De 1639 à 1650, il séjourne à Paris, puis à Florence jusqu'à sa mort.

Bibliographie : De Vesme-Massar 1971 ; Viatte 1974 ; Jervis 1984, p. 145-146 ; R. Bonnefoit, « Bella, Stefano della », dans Saur, t. 8, 1994, p. 424-426 ; Klemm 2009 ; Florence 2010-2011.

8 *Frise avec médaillon, rinceaux de feuillages et putti*

Pierre noire, plume et encre brune, pinceau et encre grise, 108 × 278, angles restaurés.

Provenance : Ben Weinreb, Londres, 1973 ; Sir Timothy Clifford (né en 1946), sa marque (Lugt non décrit), sa vente 1989, 3 juillet, Londres, Sotheby's, n° 45.

Le dessinateur Stefano della Bella, soutenu par Lorenzo de Médicis, a séjourné longtemps à Paris, de 1639 à 1650, et s'est adonné, avec brio, au dessin de motifs d'ornement. Mis à part des cartouches, il s'est amusé à concevoir des décors de frises à rinceaux de feuillages combinés avec putti et animaux. Les eaux-fortes qu'il en a tirées représentent souvent la même vivacité donnant l'illusion d'offrir à son public les feuilles d'un carnet de croquis. Cette frise n'a pourtant pas été gravée, mais elle est à rapprocher de la suite de 16 pièces, intitulée, *Ornamenti di fregi e fogliami*, publiée pour la première fois par la veuve de François Langlois à Paris, sans date, mais vers 1648 (De Vesme – Massar 1971, n° 987-1002). Cinq dessins préparatoires pour les planches de cette suite sont conservés à la Kunstbibliothek de Berlin et provenaient de la première collection d'Hippolyte Destailleur (1822-1893 ; voir Berckenhagen 1970, p. 87-88, Hdz 3184, 3185, 3191, 3193 et 3194). Concernant la manière de dessiner de della Bella, voir notamment les études publiées par Françoise Viatte (1974) et David Klemm (2009).



PIETER JANSZ

AMSTERDAM 1602 – AMSTERDAM 1672

Pieter Jansz (Jans' « zoon », ou fils de Jans) fut l'élève du peintre sur verre Jan van Boekhorst de Haarlem, et se spécialisa dans le même métier. Arnold Houbraken écrivait au début du XVIII^e siècle que Jansz était un habile peintre sur verre et qu'il fut aussi un habile dessinateur sur papier. Le Rijksmuseum conserve de lui depuis 1898 un groupe important de dessins avec projets de vitraux, cartouches (datés de 1635 à 1662) pour cartes et frontispices. La variété des ornements de Pieter Jansz, l'abondance de sa production et la facilité avec laquelle il a répondu à la demande de son éditeur, font de cet artiste l'un des meilleurs dessinateurs d'ornement de son temps.

Bibliographie : Houbraken 1718, p. 356-357; Schapelhouman 1985, p. 71-92.

9 *Cartouche orné d'ornements auriculaires et de putti*

Plume et encre brune, lavis gris, contours retracés au stylet, 116 × 184, inscription en bas à gauche, plume et encre brune : « Holsteijn ».

L'ornement auriculaire et le style des putti sont typiques des projets de cartouches du peintre sur verre Pieter Jansz. Ce dessinateur d'ornement, doué, travaillait notamment pour la maison du cartographe Joannes Blaeu (Amsterdam 1989, p. 73-76 ; Peter Fuhring dans *Tours* 2002, n^{os} 6-7). La présence des putti a sans doute contribué à attribuer ce dessin à Cornelis Holsteijn (Haarlem 1618 – Amsterdam 1658), connu pour des scènes de jeux d'enfants, gravées par Michiel Mosijn. Comme souvent à cette époque, seul le nom de Blaeu figure sur les cartes, mais plusieurs dessins signés de Jansz et son style inimitable ont permis de mieux évaluer sa participation. L'œuvre de Pieter Jansz n'a été tirée de l'oubli que récemment par Marijn Schapelhouman (1985) ; il compte parmi les artistes qui ont contribué de manière significative à enjoliver les cartes de la maison Blaeu à Amsterdam.



(taille réelle)

BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

VOLTERRA 1611 – FLORENCE 1689

Peintre et dessinateur, Baldassare était le fils du sculpteur Gasparo Franceschini et a travaillé dans l'atelier de son père jusqu'en 1628. Les deux années suivantes, il étudia sous la direction de Matteo Rosselli et Giovanni di San Giovanni à Florence, ville où il s'installa définitivement. Il a reçu de multiples commandes de la famille Médicis.

Bibliographie : Jacob 1975, n° 539-565; Fuhring 1989, vol. 1, n° 182, 306, 307 ; Privitera 1991.

10 *Feuille d'esquisses, quatre suspensions de lampe d'église*

Sanguine, plume et encre brune, 160 × 260.

Provenance : Vente 1980, 3 juillet, Londres, Sotheby's, *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*, faisant partie du lot 7.

Ce dessin, comme les numéros suivants, faisait partie d'un groupe de presque 200 dessins de Volterrano, vendu le 3 juillet 1980, à Londres, chez Sotheby's : *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*. Dans son essai d'introduction au catalogue de vente, Charles McCorquodale évoque, à juste titre, l'importance de ce groupe de dessins pour connaître les activités de l'artiste (sous lot 11). Les dessins pour les arts décoratifs, soit des cadres et corniches destinés à être exécutés en sculpture, soit des lampes d'églises, vases et burettes destinés à l'orfèvrerie, sont restés jusqu'à cette vente inconnus des historiens, à l'exception d'un petit groupe de 24 dessins provenant de la collection Kurt Cassirer et acquis en 1926 par la Kunstbibliothek de Berlin (voir Jacob 1975, n° 542-565, tous illustrés). Étonnante est la virtuosité des compositions, rapidement dessinées à la pierre noire ou à la sanguine, parfois reprises à la plume et encre brune, reprenant les modèles pour trouver le profil le mieux adapté à l'objet.



BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

VOLTERRA 1611 – FLORENCE 1689

11 *Projets de décoration de plafond avec figures, recto et verso.*

Sanguine, plume et encre brune, 275 × 405 ; au verso, repentirs ; restaurations. Filigrane : Tête d'homme dans un ovale.

Provenance : Vente 1980, 3 juillet, Londres, Sotheby's, *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*, n° 8b.

Cette intéressante esquisse, double-face, offre plusieurs parties de la décoration d'un grand plafond avec pendentifs ornés de figures, dont l'un avec un portrait en buste dans un cadre ovale. La destination de ce projet n'a pu être découverte. Comme souvent, Volterrano dessine sur une seule feuille une multitude d'esquisses qui sont parfois reprises ou redessinées sur le premier motif. La densité du trait qui en résulte est encore renforcée par l'utilisation d'une combinaison de techniques, comme c'est ici le cas.



(verso)



BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

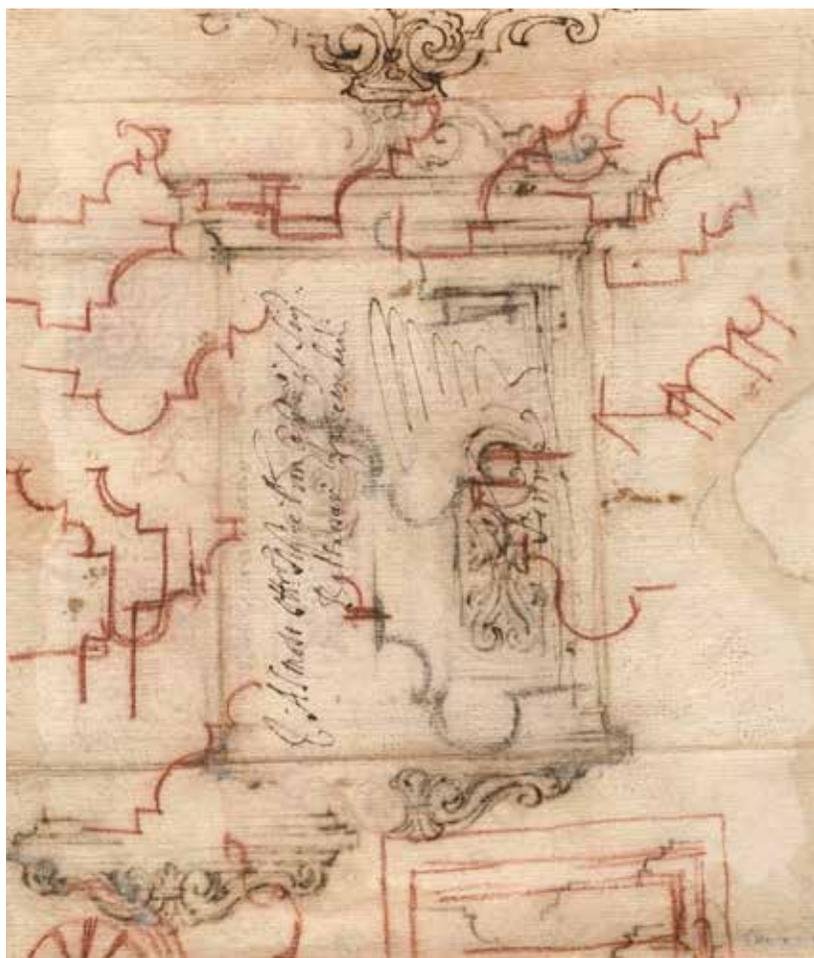
VOLTERRA 1611 – FLORENCE 1689

- 12 *Feuille d'esquisses : armoire murale à deux portes, détails de l'ornementation du côté droit, du socle et plusieurs profils; au verso, de multiples profils et une variante du socle.*

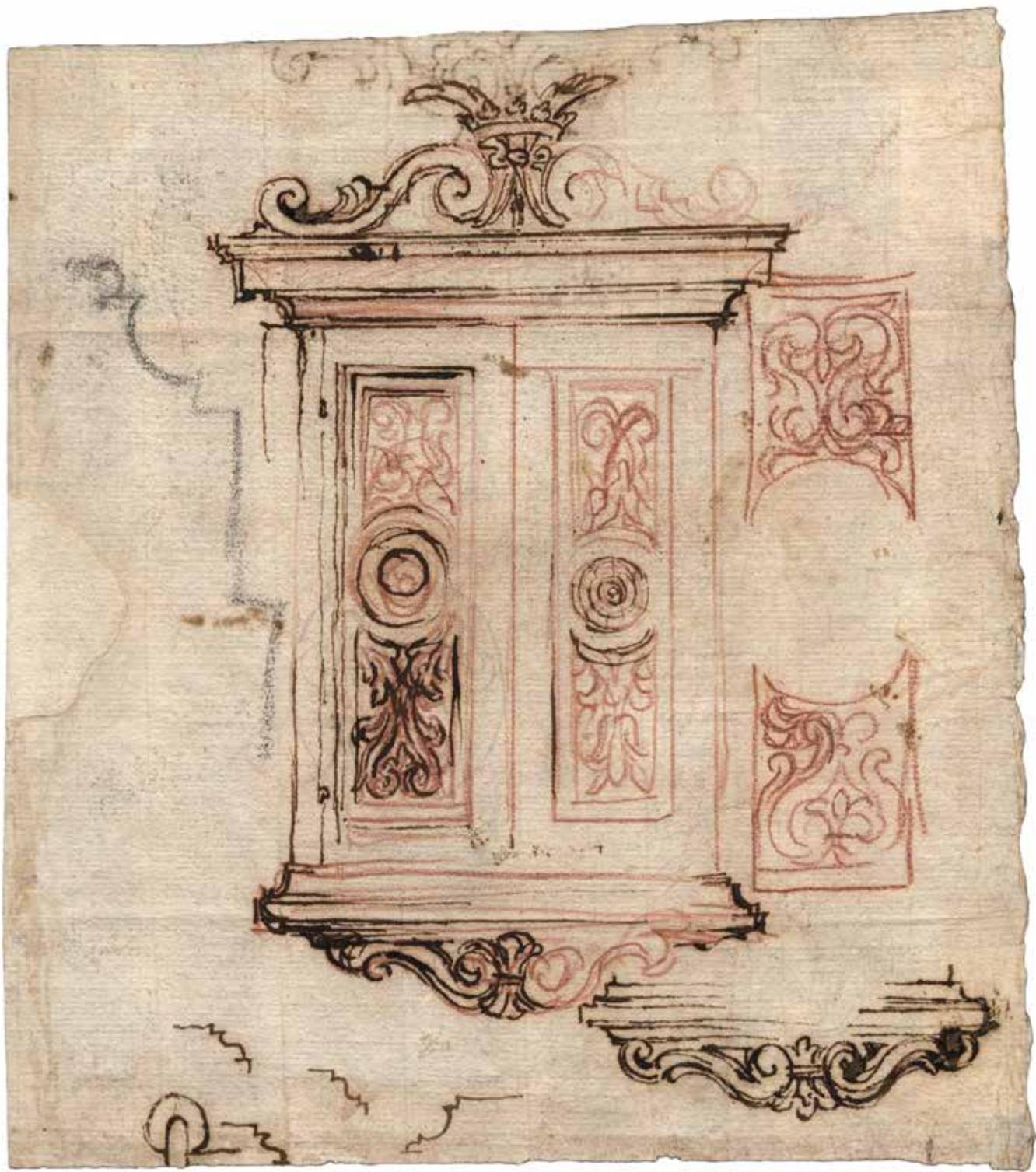
Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine, inscription au verso : « Al ... il Sig^e/ Baltassar Franceschini// Firenze », 220 × 196. Filigrane : Ovale à trois fleurs de lys.

Provenance : Vente 1980, 3 juillet, Londres, Sotheby's, *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*, faisant partie du lot 4.

Il Volterrano arrive à Florence en 1628. Sous l'influence de son maître Giovanni di San Giovanni, sa manière de dessiner évolue rapidement dans les années 1630. La présence de l'adresse sur le dessin, bien comparable à l'annotation qui figure sur un des dessins de la Kunstbibliothek à Berlin (Jacob 1975, n° 541), et la composition des armoiries de Cosimo III et de Marguerite-Louise d'Orléans – dont le mariage a eu lieu le 19 avril 1661 – sur un autre dessin du même groupe (*id.*, n° 544), permettent de situer l'ensemble des dessins dans les années 1650-1660.



(verso)



BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

VOLTERRA 1611 – FLORENCE 1689

- 13 *Lampe d'église, deux détails de volutes pour la suspension et deux flacons ; au verso, trois lampes d'église et deux moulures en profil.*

Pierre noire, plume et encre brune, 350 × 255. Filigrane : Contremarque LF.

Provenance : Vente 1980, 3 juillet, Londres, Sotheby's, *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*, faisant partie du lot 3 ou 4.

Dans le groupe de dessins offert à la vente se trouvaient plusieurs feuilles avec des esquisses de lampes d'église. Comme dans le dessin présenté ici, Volterrano a cherché sans relâche à trouver une forme qui lui convienne en changeant le profil et le détail. Il dessine souvent en superposant les versions, donnant l'impression d'une recherche permanente.



(verso)



BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

VOLTERRA 1611 – FLORENCE 1689

14 *Vase ; au verso, autre étude de vase.*

Sanguine et lavis de sanguine ; au verso, sanguine ; 265 × 195.

Provenance : Vente 1980, 3 juillet, Londres, Sotheby's, *An Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano*, faisant partie du lot 4.

Comme souvent dans ses projets d'art décoratif, Il Volterrano a dessiné sur les deux côtés de la feuille en recherchant sans relâche la forme la plus adaptée à ses besoins. Il en est ainsi de plusieurs dessins de vases conservés à la Kunstbibliothek de Berlin (Jacob 1975, n° 542, 555, 561-562). Les éléments choisis pour décorer les vases se ressemblent, comme les godrons, guirlandes, mascarons, feuilles et termes, comme aussi les petits socles, panses ovoïdes et anses en forme de volute, mais chaque fois on constate des proportions différentes. Nous sommes mal renseignés sur l'éventuel rapport de ses modèles de vases avec des commandes précises. La comparaison avec le groupe de dessins de Berlin suggère une datation dans les années 1660.



(verso)



ATTRIBUÉ À GABRIEL LEDUC

PARIS VERS 1630 – PARIS 1696

La biographie de cet architecte reste assez lacunaire. En 1655, Leduc devient architecte ordinaire de Louis XIV. C'est au début de la même année que le contrôleur général des bâtiments de la Reine mère lui confie la conduite des travaux de l'église du Val de Grâce à Paris (1655-1665). Leduc a aussi construit plusieurs maisons particulières. En mai 1690, il est juré et expert de la ville de Paris.

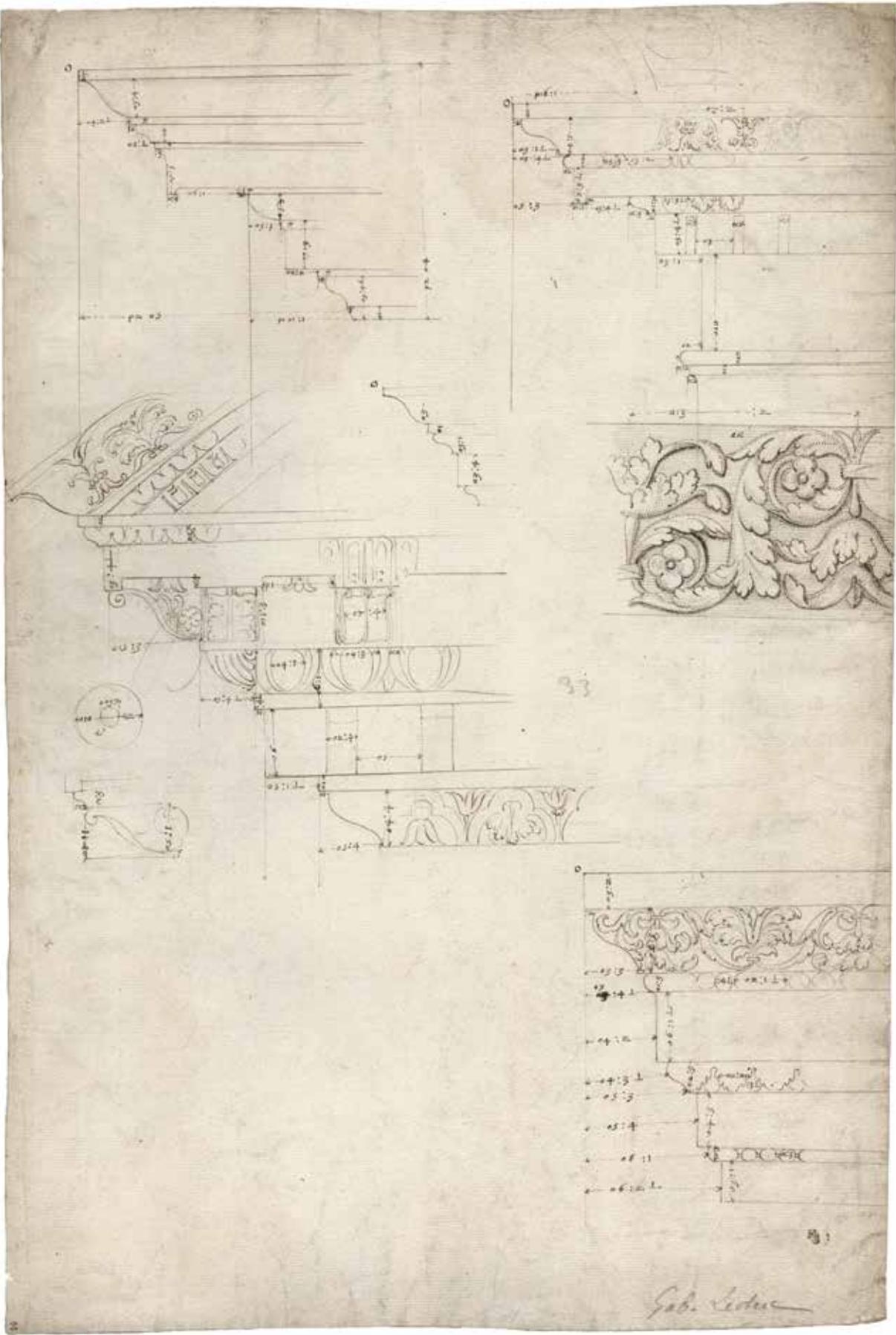
Bibliographie : Thieme & Becker, t. 22, 1929, p. 539-540 ; Hauteceur 1948, *s.v.* Leduc ; Héau 2010.

15 *Études d'architecture* : cinq corniches, un entablement et une frise, avec indication des mesures, probablement exécuté à Rome.

Plume et encre brune sur quelques traits de pierre noire, 422 × 285, annoté « Gab. Le duc » en bas à droite.
Filigrane: Cercle avec une croix orné de cinq croissants, surmonté d'une fleur de lys.

Provenance : Philippe de Chennevières (1820-1899), sa marque (L. 2072) ; Armand Sigwalt (1875-1952), sa marque (L. 175).

La carrière de Gabriel Leduc comme architecte débute en 1655 quand il devient l'un des architectes du roi. Il dirige les travaux de l'église du Val-de-Grâce, commencés avec François Mansart et Jacques Lemercier. D'autres églises suivent ainsi que plusieurs hôtels particuliers à Paris. Nous sommes encore mal renseignés sur sa formation, mais le dessin avec ses études d'architecture d'après l'Antique pourrait offrir un élément clef pour démontrer qu'il a fait le voyage à Rome comme tant d'architectes et artistes au début du règne de Louis XIV.



Tab. Lectus

PIERRE-PAUL SEVIN

TOURNON 1650 – TOURNON 1710/20

Pierre-Paul Sevin, fils et élève de son père le peintre François Sevin, a séjourné en Italie dans les années 1667 à 1671. À son retour à Tournon, il est nommé peintre du duc de Bouillon sur l'avis du jésuite, le Père C.F. Ménestrier. Sevin gagne Paris où il est très actif comme dessinateur jusqu'en 1688, date à laquelle il repart pour l'Italie. Il reste à Rome jusqu'en 1689, et, à son retour en France, il est nommé en 1690 peintre ordinaire de la ville de Lyon. En 1698, il est de nouveau signalé à Tournon, ville où il décède à une date inconnue. Sevin est surtout connu pour des dessins d'illustration de livres et d'almanachs, mais il a aussi fait des projets de décoration d'églises, conçu des scènes tirées de l'histoire, des devises et des emblèmes, tout comme des décorations funéraires et a également illustré des événements, notamment lors de ses séjours en Italie.

Bibliographie : Chennevières 1881 ; Charvet 1894 ; Bjurström 1966 & 1976 ; Fuhring 1989, vol. 1, n^{os} 50-51, vol. 2, n^{os} 1005-1022.

16 *Projet pour la thèse de Turenne, soutenue à Paris, 1679. Planche 3 : Les clefs de la ville de Maastricht offertes à Louis XIV.*

Plume et encre brune, lavis gris, esquisse à la pierre noire au verso, 246 × 153.

Provenance : Henry de Chennevières (sans marque) ; vente 1963, 25 mars, Londres, Christie's, n^o 30 ; L.A. Houthakker (1926-2008), sa marque (L. 3893).

Bibliographie : *Le Nouveau Mercure galant*, août 1679, p. 330-333 ; Chennevières 1881, p. 11 ; Charvet 1894, p. 195 ; Fuhring 1989, vol. 1, n^o 51.

Par rapport à la gravure exécutée à l'eau-forte par Nicolas Guérard et au burin par Louis Coquin dit Cossin, on ne peut noter que quelques différences de détails (Fuhring 1989, sous n^o 50, fig. 5).

Voir, pour plus d'informations, le dessin n^o 17.



Les clefs de la ville de Maastricht offertes à Louis XIV,
gravure par N. Guérard et L. Coquin



PIERRE-PAUL SEVIN

TOURNON 1650 – TOURNON 1710/20

- 17 *Projet pour la thèse de Turenne, soutenue à Paris, 1679. Planche 5 : L'attaque de la ville de Valencia par l'armée française, le 17 mars 1677.*

Plume et encre brune, lavis gris, 235 × 149, signé en bas à gauche, plume et encre brune : « P. Sevin. Inv. », inscriptions sur les colonnes : « OBSERVAT[ION]/ CIVES// MISCOR ».

Provenance : Henry de Chennevières (sans marque) ; vente 1963, 25 mars, Londres, Christie's, n° 30 ; L.A. Houthakker (1926-2008), sa marque (L. 3893).

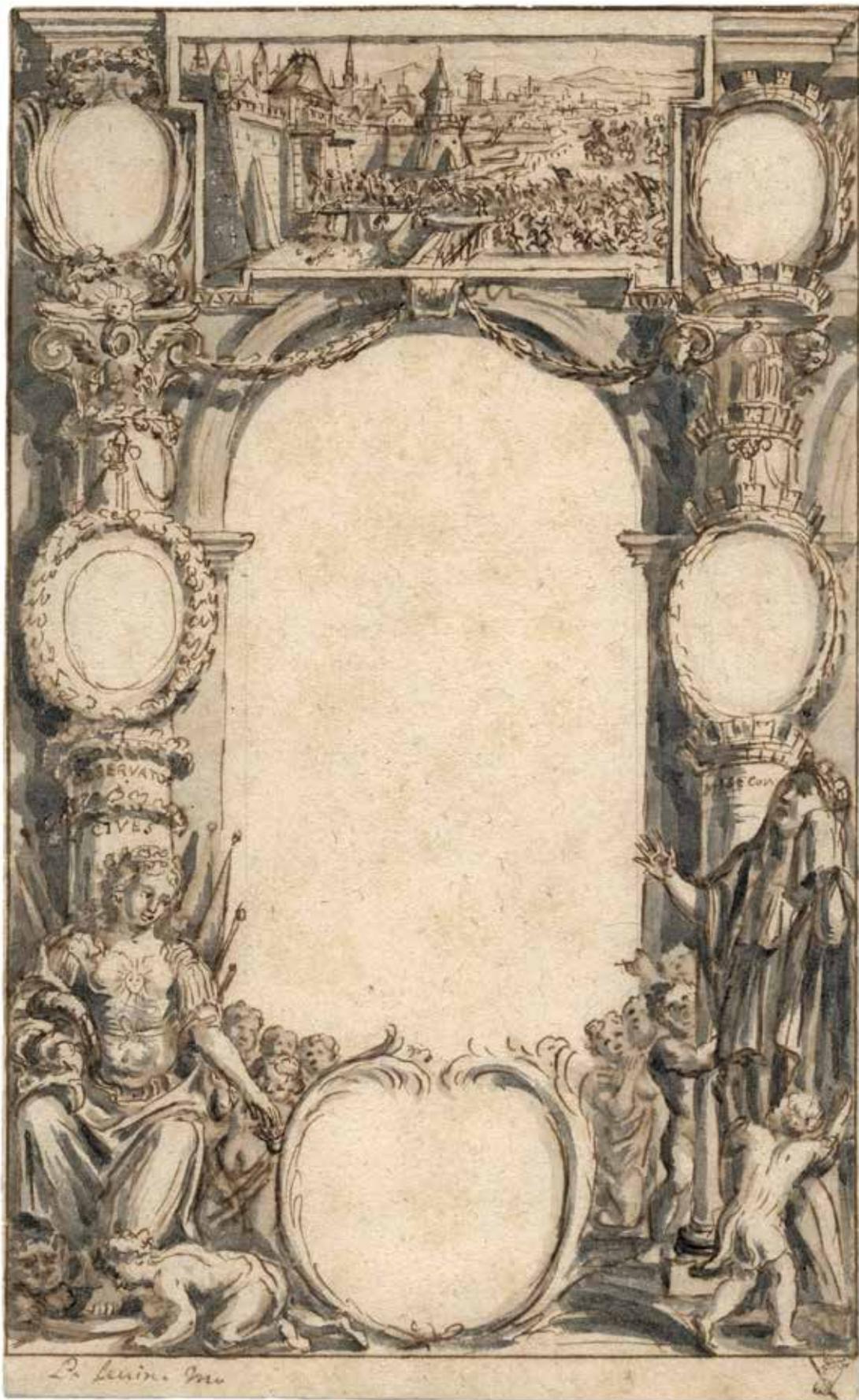
Bibliographie : *Le Nouveau Mercure galant*, août 1679, p. 330-333 ; Chennevières 1881, p. 11 ; Charvet 1894, p. 195 ; Fuhring 1989, vol. 1, n° 50.

Le prince de Turenne, fils aîné du duc de Bouillon, a soutenu sa thèse dédiée au roi Louis XIV, au collège de Clermont en 1679. Les deux dernières campagnes de Louis XIV offraient des sujets aux emblèmes et devises accompagnées d'inscriptions dédiées à ses conquêtes majeures. Ce fut le Père jésuite, C.F. Ménestrier qui proposa le sujet et l'élabora avec l'aide du Père P. de la Rue (voir Ménestrier 1682, p. 116). Pierre-Paul Sevin a conçu l'ornementation de toutes les pages de la thèse, élaborée comme un petit livre. L'auteur de l'article paru dans *Le Nouveau Mercure* écrit qu'il s'agit d'une thèse « d'une innovation extra-ordinaire, c'était un *livre* dédié au Roi » (nous soulignons). En effet, l'usage voulait que l'on fasse graver des placards de grand format, souvent tirés de deux plaques de cuivre, laissant la place à des scènes allégoriques lourdes de sens. Apparemment Sevin, peintre du duc de Bouillon, avait obtenu toute liberté pour inventer autre chose pour la thèse du fils de son protecteur.

Par rapport à la gravure exécutée à l'eau-forte par Nicolas Guérard et au burin par Louis Coquin dit Cossin, on note quelques petites différences, comme l'attitude de la figure de la Miséricorde à gauche, et l'omission des deux inscriptions sur les fûts de colonnes (Fuhring 1989, sous n° 50, fig. 6). Seule la dernière planche de la thèse porte la signature « P. Sevin in. et del. », et ce dessin confirme les dires de Ménestrier selon lesquels Sevin a fait les dessins pour l'ensemble des 15 planches.



L'attaque de la ville de Valencia,
gravure par N. Guérard et L. Coquin



G. Piranesi del.

NICOLAS DELAUNAY

PARIS 1646/1647 – PARIS 1727

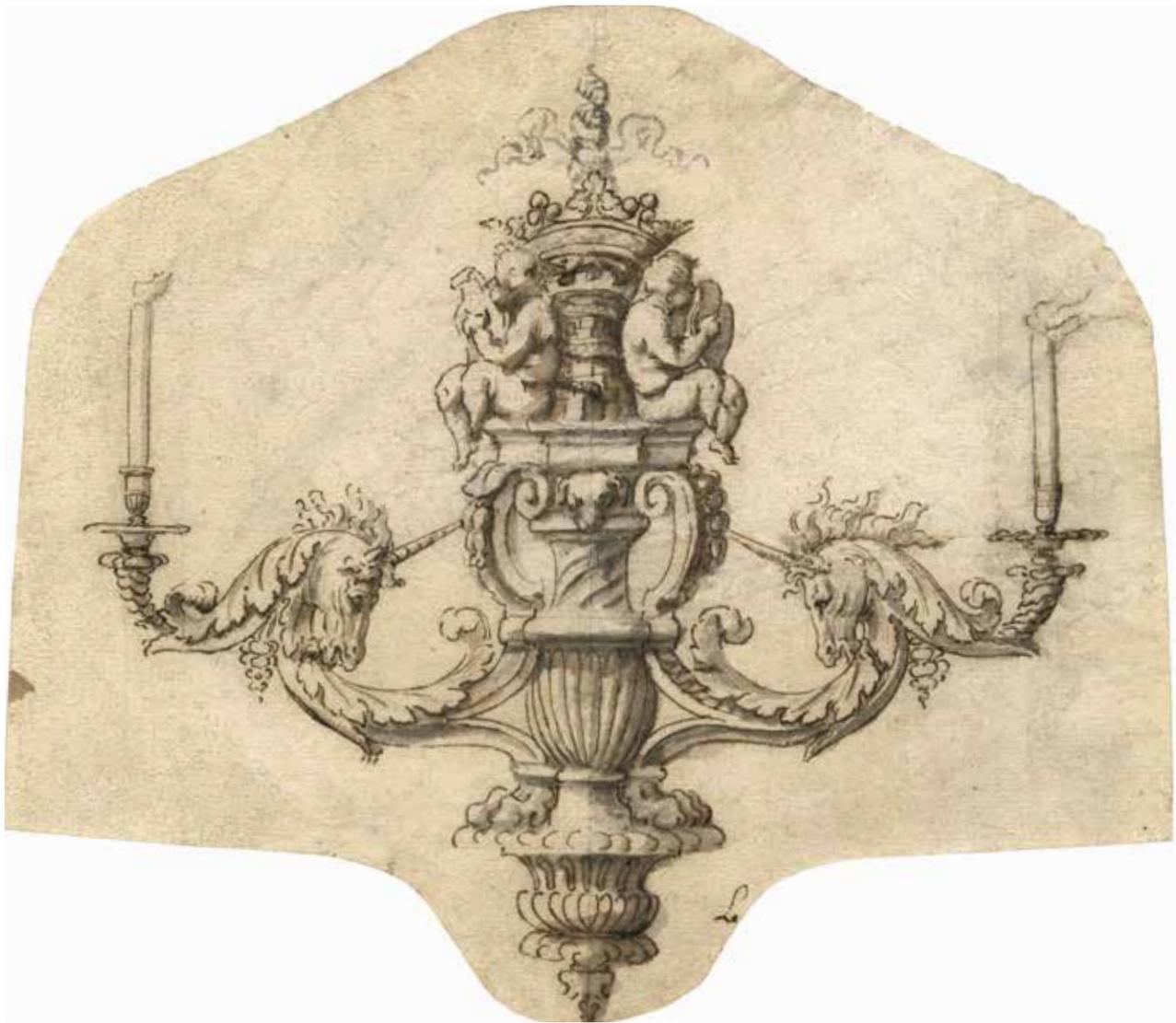
Nicolas Delaunay, nommé orfèvre du roi par Louis XIV en 1678 et successeur de Claude I Ballin, a exercé ce rôle jusqu'à son remplacement en 1723, par les trois orfèvres Nicolas Bernier, Thomas Germain et Claude II Ballin. Les dessins de Delaunay, orfèvre remarquable, méritent d'être cités au même titre que ceux de Le Brun et Le Nôtre. Ils sont de la plus grande rareté. La plus grande partie de son corpus dessiné est conservée à la Bibliothèque nationale de France. En effet, d'une part, beaucoup de dessins se perdaient lors de l'exécution dans son atelier, d'autre part, Delaunay n'avait pas d'amateur pour recueillir ses dessins et les mettre dans leurs portefeuilles ou albums. Même à la Cour, l'idée de garder les dessins liés à d'importantes commandes de l'orfèvrerie est seulement née sous le règne de Louis XV, quand le roi fit acheter une série importante de dessins de présentations à Fontanieu, son intendant du Garde-Meuble et responsable des commandes des meubles et objets d'art (voir Fuhring 1999, p. 36-37, 116, et 2005, p. 32-33).

Bibliographie : Bouchot 1888 ; Babelon *et.al.* 1965, *s.v.* Delaunay, Nicolas ; Karin Sagner-Düchting, « Delaunay, Nicolas », dans Saur, t. 25, 2000, p. 390 ; Bimbenet-Privat 2002, *s.v.* Delaunay, Nicolas.

18 *Projet de lustre aux armes de Colbert, avec une couleuvre encerclant une tour et deux têtes de licorne, fin XVII^e siècle.*

Plume et encre brune, lavis gris, 185 × 215 (découpé autour du sujet, avec perte de l'inscription : on voit encore le début avec la lettre L), trace de plis.

Le projet de lustre offre un des rares exemples de dessin d'orfèvre de premier ordre pour un commanditaire important, membre de la famille Colbert. Les éléments indissociables des armes de la famille Colbert sont bien présents : la couronne de marquis, la couleuvre ondoyante et les bras ornés de deux têtes de licornes. Mais, s'agit-il du ministre Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) ou de son fils et successeur Jean-Baptiste Antoine Colbert (1651-1690) ? Il faut noter aussi que la feuille a été découpée, en bas à gauche et à droite, perdant ainsi des inscriptions qui auraient pu nous aider à en savoir plus. Le lustre fut sans doute conçu pour une exécution en argent. Quoi qu'il en soit, le dessin offre un modèle fort intéressant d'un lustre ou d'un chandelier, comme on disait à l'époque, composé probablement de quatre ou six branches comme c'est le cas dans un autre projet de Delaunay. Cette dernière feuille porte sa signature, « Delaunay fecit », et offre le modèle d'un « chandelier » à six branches orné de la couronne royale fleurdelisée (coll. part. ; voir Bimbenet-Privat 2002, vol. II, p. 23-24, fig. ; Versailles 2007-2008, cat. n° 7, fig. 14). Nous ne disposons pas encore d'une étude sur les dessins de Delaunay. Les dessins de la Bibliothèque nationale de France figurent dans la présentation de Bouchot (1888). Plusieurs feuilles en rapport avec les commandes de la cour de Suède, conservées au Nationalmuseum de Stockholm furent présentées en 1985 à Paris dans l'exposition de *Versailles à Stockholm* (voir Paris 1985, p. 199-204), comme aussi un projet de lustre destiné aux salons de Mercure et d'Apollon du château de Versailles, daté vers 1678 (Versailles 2007-2008, cat. n° 6, fig. 32).



SIMON FELICE DE LINO OU DELINO

ROME ACTIF 1655 – 1697

Nous savons encore peu de choses sur les activités artistiques de Simon Felice de Lino, père des Minimes, dont le nom de famille s'écrit parfois Delino. En 1689, Nicolas Dorigny grave son dessin du feu d'artifice tiré à la Trinité-des-Monts ainsi que le catafalque de Christine de Suède érigé dans l'église Santa Maria in Vallicella à Rome. Il figure en 1691 comme architecte attiré dans la comptabilité du cardinal Pietro Ottoboni (Olszewski 2004, p. 86).

Bibliographie : Heineken, t. IV, 1790, p. 582 (comme Foelix Delinus) ; Zani 1822, p. 26 ; Thieme & Becker, t. 9, 1913, p. 22.

- 19 *Représentation de la façade de l'église de la Trinité-des-Monts à Rome, montrant le feu d'artifice tiré à l'occasion du rétablissement de Louis XIV, le 11 avril 1687.*

Plume et encre brune, lavis gris, entièrement tracé au stylet pour transférer la composition sur le cuivre, 620 × 575, doublé.

Le rétablissement de la santé de Louis XIV en 1687 a donné lieu à de multiples réjouissances en France, mais aussi à Rome, comme en témoigne ce dessin. Commandé par le cardinal d'Estrées, Duc et Pair de France, ambassadeur de France à Rome, au père des Minimes, Simon Felice Delino, qui dessina le décor, le programme littéraire et allégorique fut développé par Elpidio Benedetti. Pour garder en mémoire l'éphémère feu d'artifice organisé à cette occasion, le cardinal d'Estrées a fait graver sur une planche in folio l'événement. Ce genre de gravures fut très estimé à l'époque et, dans la plupart des cours européennes, elles étaient classées dans des volumes par ordre chronologique afin de pouvoir assister à distance aux plus importants événements de la cour de France. Le dessin est préparatoire pour la gravure exécutée par le graveur italien Vincenzo Mariotto et elle fut publiée à Rome. L'estampe porte comme titre « Réjouissances publiques pour le Rétablissement de la Santé de Sa Majesté très Chrestienne Louis le Grand ». À la même occasion, un petit livre a été publié offrant une description détaillée de l'événement, *Ragguaglio delle Suntuose Feste ...*, Rome, Gio. Batt. Molo, 1687.

Il existe une seconde gravure, anonyme, montrant de loin la façade avec le décor du feu d'artifice (Fagiolo dell'Arco et Carandini 1977-1978, p. 310-314, fig. ; Rome 1982, n° 9, fig.).

Le dessin préparatoire à l'estampe était jusqu'à présent inconnu, mais la gravure et les autres documents de cet événement sont bien connus (Paris 1961, n° 242 ; Salerno 1967, p. 111-112, fig. 132 ; Fagiolo dell'Arco et Carandini 1977-1978, vol. 1, p. 310-314, fig. ; Rome 1982, n° 8, fig. ; Fagiolo dell'Arco 1994, n° 369 ; Fagiolo dell'Arco 1997, p. 532-534, fig.).



20 *Projet de carrosse pour Louis XIV*

Plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 382 × 273, sur papier italien. Inscription en haut au milieu, plume et encre brune : « Maiesté/ terrassant L'eresie auesque Prudence et Valeur/ rend sa Gloire Eternelle. » et, en bas au milieu, id. : « M. fran°. Maluille fran° », et en bas à droite, id. : « Une carrozza del re di francia »; plusieurs lettres identifient les différentes figures incorporées dans le décor : G [Gloire], M [Majesté], E [l'Espérance ? Avec un serpent], V [Valeur personnifiée par Hercule], L [L'Éresie] et P [Prudence]. Filigrane : Pèlerin dans un double cercle.

Provenance : Vente 1984, 2 juillet, Londres, Sotheby's, n° 98 (comme école française fin XVII^e siècle)

Les dessins de carrosses sont de la plus grande rareté.

L'inscription en haut de la feuille émane certainement d'une main française, mais les deux autres inscriptions sont dues à un Italien. Le dessin a été exécuté sur un papier italien comme le démontre le filigrane. En effet, l'utilisation des figures à échelle humaine pour décorer l'arrière-train d'un carrosse est bien documentée en Italie à la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Voir par exemple les dessins de Cirro Ferri, Giovanni Paolo Schor, Giovanni Battista Leinardi ou Pietro Zerman (voir Fusconi 1984), ou encore les carrosses italiens exécutés en 1716 pour l'ambassade du marquis de Fontes du Portugal au Pape Clément XI (Castel-Branco Pereira 1987; Castel-Branco Pereira 2000, fig. p. 170 et 175). Le dessin montre la décoration très élaborée de l'arrière-train de la voiture, vue de face. Le programme iconographique est expliqué par des lettres identifiant les personnifications des figures. L'inclusion d'une figure de triomphe suggère un rapport avec un fait d'armes de Louis XIV, mais il n'est pas aisé de pouvoir inscrire le dessin dans un contexte historique précis.

Dans la collection du Musée des Arts décoratifs à Paris est conservé un dessin pour l'arrière-train d'une voiture destinée, selon une inscription, au « duca d'Uzès (?) Ambassadore di Francia l'anno 1672 » (inv. 3503). Le nom de l'ambassadeur est peu lisible et nous ignorons s'il s'agit d'Emmanuel II de Crussol (1642-1692), ou de son successeur à partir de 1672, Jean-Antoine de Mesmes, comte d'Avaux (1640-1709).

En effet, c'était une pratique courante que les ambassadeurs commandent des voitures à Rome pour leur service et d'autres exemples sont connus en Espagne et au Portugal. Pour ce dessin, nous ignorons qui est ce Français, Monsieur Francesco [François] Malville, mentionné dans l'inscription du bas : était-il le représentant du roi en Italie et le commanditaire du carrosse ? La commande d'un carrosse royal en Italie, ici destinée au roi Louis XIV, ne semble pas être documentée.

Maiesté ~.
terrassant l'eresie avecque Prudence et Esclair
rend sa Gloire Eternelle.



ATTRIBUÉ À GILLES-MARIE OPPENORD

PARIS 1672 – PARIS 1742

Gilles-Marie Oppenord, fils de l'ébéniste du roi, Jean Oppenord, a grandi dans l'atelier de son père. Elève de Jules Hardouin Mansart, Oppenord a séjourné à Rome de 1692 à 1699. À son retour à Paris, il a travaillé pour l'Église (Saint-Germain-des-Près et de Notre-Dame à Amiens) et a fourni des dessins pour illustrer des livres tout comme la mise en scène architecturale de la fameuse Galerie de sculpture de Girardon. Vers la fin de 1713, Oppenord est nommé Premier Architecte du duc d'Orléans pour s'occuper de la transformation du Palais Royal. Ensuite, il a reçu beaucoup d'autres commandes, notamment pour l'église Saint-Sulpice à Paris ; en 1722, il est anobli. Vers la fin de sa vie, Gabriel Huquier a publié son œuvre gravé pour lequel Oppenord a fourni le dessin du frontispice. Oppenord a laissé un œuvre important de dessins et fut loué dès la Régence pour la qualité de ses feuilles.

Bibliographie : Huard 1928 ; Kimball 1942, *s.v.* Oppenord ; Hauteceur 1950, *s.v.* Oppenord ; Londres 1973, n° 105-108 ; Fuhring 1989, vol. 1, n° 56-59 ; Fuhring 1992 ; Lisbonne 2005, n° 8-10 et p. 343 (biographie) ; Bédard 2011, p. 18-19.

21a *Feuille d'études avec vases, fontaine et niche ornée d'un trophée d'armes, recto et verso.*

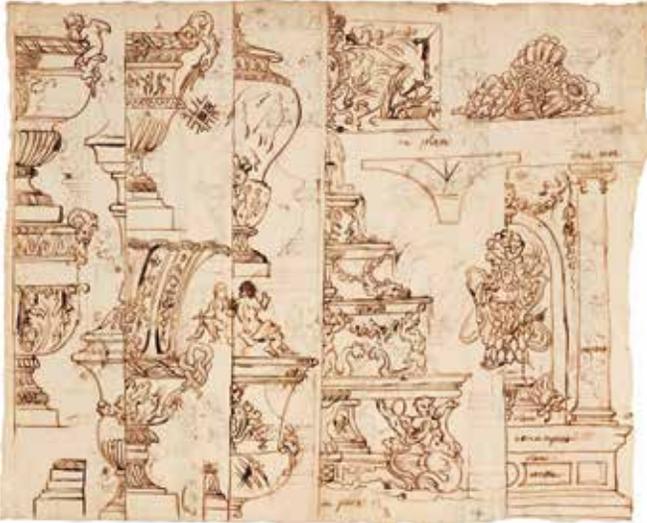
Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine, 307 × 385, inscriptions indiquant les matériaux et « Les mesmes marbre et les pieds destaux/ et pillastre que cy deuant ».

Gilles-Marie Oppenord a dû voir dans l'atelier de son père beaucoup de modèles d'ornement dessinés, gravés et en ronde-bosse. Dessiner d'après le modèle est une des activités de base de tout jeune artiste et les dessins présentés ici en offrent un éclatant témoignage. Tout y est mélangé, modèles récents, par exemple les vases du jardin du château de Versailles, les vases conçus par Charles Errard et diffusés par les gravures de Georges Tournier et les vases d'après l'antique connus par les gravures d'Enea Vico et Agostino Veneziano. Dans son engouement pour la décoration, Oppenord n'a jugé ni utile de faire une distinction entre ces sources ni de les annoter ; il ne le faisait pas non plus lors de son séjour à Rome où l'on voit côte à côte des relevés de toutes sortes de bâtiments avec des copies de grotesques non vues *in situ* mais reprises de copies gravées par Virgil Solis d'après Jacques Androuet du Cerceau.

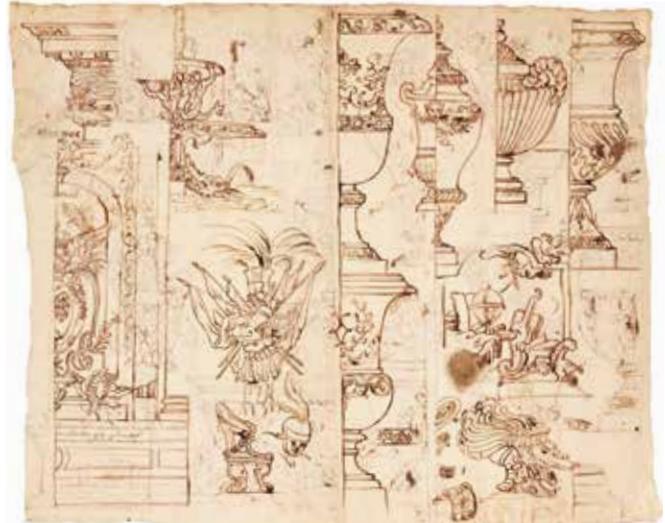
Le dessin fait partie d'un groupe de quatre (a-d) réalisés avant son départ à Rome en 1692. La plupart des motifs sont dessinés à moitié seulement, souvent accompagnés de détails.

21b *Feuille d'études de piédestaux, vases et profils ; au verso, trophées d'armes et encadrement.*

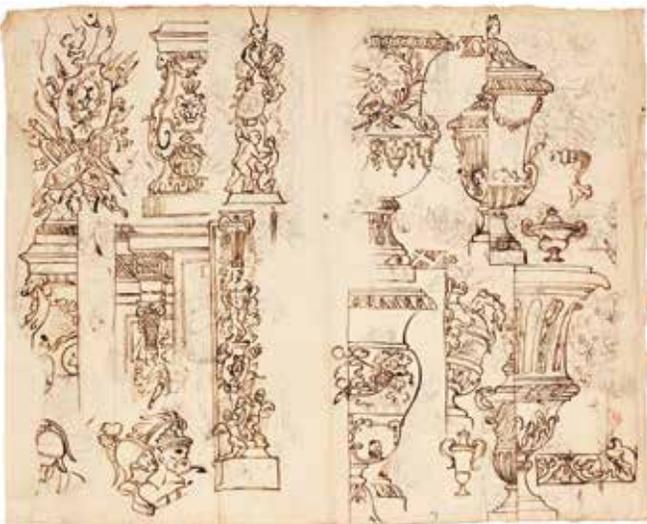
Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine, 306 × 385. Inscriptions au verso : plusieurs chiffres indiquant les motifs. Restaurations en marge gauche.



21a (recto)



21a (verso)



21b (recto)



21b (verso)

ATTRIBUÉ À **GILLES-MARIE OPPENORD**

PARIS 1672 – PARIS 1742

21c *Feuille d'études avec lampes et vases antiques ; au verso, vases et aiguières.*

Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine, 338 × 415, angle inférieur droit restauré.

Les modèles sont essentiellement inspirés des gravures d'Enea Vico, Agostino Veneziano, Charles Errard et autres, souvent dessinés à moitié.

21d *Feuille d'études avec trophées d'armes ; au verso, trépied, armes et esquisse de temple.*

Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine, 320 × 210.



21c (recto)



21c (verso)



21d (recto)



21d (verso)

GILLES-MARIE OPPENORD

PARIS 1672 – PARIS 1742

22 *Projet de fontaine murale, ornée d'une nymphe et d'un dieu fleuve.*

Plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 368 × 350, partie supérieure de la fontaine détournée et complétée par une bande de papier, collé en plein, filet d'encadrement sur le montage à la plume et encre de Chine, contours retracés au stylet.

Provenance : Baron Jérôme Pichon (annotation sur un papier ajouté en haut à droite, pierre noire : « Bⁿ J Pichon n° 12/ Oppenord », et en haut à gauche : « OPPENORD. » ; Alfred Beurdeley (1847-1919), avec sa marque (L. 421), sa vente (3^e) 1920, 31 mai, Paris, Hôtel Drouot, n° 151 ; vente 1994, 11 mars, Paris, Hôtel Drouot, n° 195 ; vente 1998, 26 novembre, Paris, Hôtel Drouot, n° 146.

Exposition : Paris 1880, n° 284.

Le projet de fontaine de Gilles-Marie Oppenord est bien représentatif de son rôle de créateur de décoration et d'ornement. Il n'a que très peu adhéré à l'éclosion de l'ornement rocaille, pourtant pas absent de ses projets d'ornement, de décor et de typographie, mais il se trouvait plus à l'aise avec les formes classicisantes de l'architecture poursuivant le grand style du XVII^e siècle et utilisant l'ornement judicieusement, comme l'avaient fait avant lui Francesco Borromini et Filippo Juvarra.

La fontaine est composée de quatre niveaux : en bas, d'un mascarón monté sur la face d'un bassin jaillissent deux jets d'eau de sa bouche et deux autres de ses oreilles en forme de coquille. Le bassin est placé devant un mur à appareillage rustique, orné d'un bas-relief avec un triton, sur le dos duquel une nymphe se bat avec un dragon. Sur l'entablement qui surmonte le mur est placée une plinthe avec, au milieu, un socle orné de feuilles se terminant en pattes de lion, portant une vasque avec un jet d'eau. La face du socle est décorée d'une large coquille d'où jaillit de l'eau se déversant dans le bassin inférieur. De part et d'autre du socle est placé un mascarón à bouche ouverte avec, sur la tête, un vase rempli de fruits et de feuilles. Sur les rebords du bassin sont assis, à gauche, une nymphe vue de dos et, à droite, un dieu fleuve ; tous les deux tiennent un vase versant de l'eau dans le bassin.

OTTENBARD.

B. J. L. n. 12.
C. 1710



GILLES-MARIE OPPENORD

PARIS 1672 – PARIS 1742

23 *Projet de cartouche en forme de bouclier posé sur un fond de trophées d'armes.*

Plume et encre brune, 345 × 212, collé en plein.

Provenance : Henri Baderou (1910-1991) ; L.A. Houthakker (1926-2008), sa marque (L. 3893) ; sa vente 1994, 1^{er} janvier, New York, Christie's, n° 81.

Bibliographie : Fuhring 1989, vol. 1, n° 59 (daté vers 1738).

Dessin préparatoire pour la planche de titre de la suite *Recueil de différents caractères de Testes dessinées d'après la Colonne Trajane* par François Boucher, gravée à l'eau-forte par Huquier et publiée par lui à Paris, sans date ; mais du fait de son adresse rue Saint-Jacques au coin de celle des Mathurins, cette planche peut avoir été publiée entre 1738 et 1749, et probablement entre 1738 et 1742, date du décès d'Oppenord (Rome 1988, n° 16). On joint au dessin une épreuve du titre avant la lettre et avant la signature, gravée à l'eau-forte par Gabriel Huquier (voir IFF, XVIII, t. 11, 1970, non décrit). La suite figure dans le *Catalogue d'estampes* de Huquier (1695-1772), Paris, 1757, p. 10 : « 12 planches *Un livre de Testes de la colonne de Trajane*. 3 livres 12 sols ». Boucher séjourna à Rome entre 1728 et 1730 et ses dessins sont parmi les très rares témoignages de cette période. La suite, par ailleurs de toute rareté, fut présentée à Rome dans l'exposition de 1988 pour laquelle le Musée des Beaux-Arts de Caen avait prêté son exemplaire provenant de la collection de Pierre-Bernard Mancel (L. 393).



Planche de titre avant la lettre, gravure par Gabriel Huquier



GILLES-MARIE OPPENORD

PARIS 1672 – PARIS 1742

- 24 *Grande composition avec chasseurs au repos à l'entrée d'un bâtiment ; sous une arcade, vue sur un château en haut d'une colline, vers 1710-1720.*

Plume et encre de Chine, lavis gris sur esquisse et mise en place au crayon noir, 485 × 378. En bas à gauche, trou du papier remplacé par une feuille rectangulaire collée sur le dessin (95 × 70). Filigrane : Armes de Le Tellier et contremarque tablette aux lettres. Anciennement doublée sur un dessin avec décor de théâtre de la seconde moitié du XVIII^e siècle, crayon noir, sur papier au filigrane écu avec fleurs de lys et nom du papetier *H BLVM*.

Provenance : Jenny Klever, Leverkusen ; vente 1990, 10 décembre, Cologne, Lempertz, n° 380, pl. 65 (comme attribué à Jean Baptiste Weenix).

Ce magnifique dessin fait partie de tout un groupe de grandes compositions qui permettent d'admirer la capacité d'Oppenord à créer des mises en scène à l'antique. En effet, c'est l'architecture à l'antique qui domine dans tous ces dessins, agrémentée de paysages et parfois de figures, comme ici des chasseurs au repos à l'entrée d'un bâtiment. Le dessin offre un témoignage précieux de sa capacité à outrepasser son rôle de dessinateur d'architecture et de décoration en créant de vrais tableaux qui impressionnent par une remarquable maîtrise de la plume et du lavis.



DE LA ROSE

Jean-Baptiste De la Rose (vers 1612-1687), peintre et dessinateur (Marseille 1978, p. 178), fut comme Pierre Puget le collègue de Pierre Turreau (Toro) au chantier naval de Toulon vers 1669 (ils sont cités dans une lettre de l'Intendant de la Marine, voir Boyer 1967, p. 205). Il est pourtant peu probable qu'il soit l'auteur des dessins présentés ici ; il s'agit plutôt d'un descendant de Jean-Baptiste De la Rose qui s'est spécialisé dans le dessin et la sculpture sur bois.

25 *Projet de traverse d'une table console et détail d'un terme représentant Minerve.*

Sanguine, 214 × 324. Inscription au verso, plume et encre brune : « de La Rose ».

Provenance : Vente 1974, 20 mai, Paris, Hôtel Drouot, faisant partie du n° 82 ; Louis-Antoine et Véronique Prat, leur marque (L. 3617).

Bibliographie : Marseille 1978, p. 178 (mentionné sous *Dessins*).

Ce dessin a été exécuté sans doute pour un membre de la famille De la Rose comme l'inscription au verso l'indique. Nous ignorons si le projet est de Jean-Baptiste De la Rose, comme le suggère la mention dans le catalogue de l'exposition de Marseille (1978, p. 178), ou d'un descendant de cet artiste. Le dessin date plutôt du début du XVIII^e siècle et le style rappelle celui de Jean Bernard Toro (1661-1731). La famille des De la Rose est peu connue et nous ignorons s'il existe un rapport avec le peintre Pascal De la Rose (Marquet de Vasselot 1900-1901 ; Weigert 1974).

26 *Projet de supports de quatre consoles, modèles différents, la quatrième avec lambrequin.*

Sanguine, 214 × 325. Inscription au verso, plume et encre brune : « de La Rose ».

Provenance : Vente 1974, 20 mai, Paris, Hôtel Drouot, faisant partie du n° 82 ; Louis-Antoine et Véronique Prat, leur marque (L. 3617).

Bibliographie : Marseille 1978, p. 178 (mentionné sous *Dessins*).



25



26

DANIEL MAROT

PARIS 1663 – AMSTERDAM 1752

Fils de l'architecte Jean Marot (vers 1619-1679) et neveu de Pierre Gole (vers 1620-1685), ébéniste du roi, Daniel a reçu une éducation de dessinateur, graveur et architecte. De religion protestante, il décide de quitter la France après l'Édit de Nantes en 1685 et de s'installer à La Haye. Il est nommé architecte du prince Guillaume d'Orange, roi de Grande-Bretagne sous le nom de Guillaume III (1650-1702). Marot a joué un rôle important dans l'introduction de l'approche française du décor et de l'ornementation. Pour la publication de ses estampes, il avait obtenu des Etats généraux de la Hollande et de West-Friesland un privilège en 1687 pour une période de 15 ans. Le succès de ses estampes qu'il a lui-même gravées à l'eau-forte et éditées explique qu'il ait eu une influence aux Pays-Bas, en Angleterre et dans les pays alémaniques. Le groupe des dessins connus est relativement restreint, Ozinga n'en énumère que 49, dont 6 pour le théâtre.

Bibliographie : Destailleur 1863, p. 144-154 ; Ozinga 1938 ; Jervis 1984, p. 321-322 ; Fuhring 2004, vol. 3, p. 372-376 (alba 10-12).

27 *Projet de décor de théâtre représentant le retour de la chasse dans un paysage de rocailles, petit pavillon à gauche.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, 230 × 385, signé en bas au milieu à la plume et encre de Chine « Daniel Marot fecit ».

L'activité de Daniel Marot comme décorateur de théâtre est encore peu étudiée mais elle se situe probablement durant ses années passées à La Haye. La composition ressemble à celle d'autres feuilles avec des groupes de figures au centre et où les seules références au théâtre sont les arbres au premier plan, à gauche et à droite, qui fonctionnent comme des coulisses (Madrid, Biblioteca Nacional de España).

Dès 1702, Marot publie une suite de cinq projets de décors de théâtre gravés à l'eau-forte. Son intérêt pour le théâtre continue au moins jusqu'en 1739, comme en témoigne sa pension payée par la cour. Parmi les dessins, on trouve des projets de décors de rideau de scène, mais aussi des décors de théâtres de jardin. Ozinga n'en a catalogué que six en 1938 (p. 193 et pl. 57A-B ; Thienen 1969, vol. 1, p. 388-393). Depuis, d'autres feuilles sont apparues sur le marché de l'art, attribuées à Daniel Marot le Vieux ou à son fils Daniel Marot le Jeune, et localisées dans des collections publiques.



DANIEL MAROT

PARIS 1663 – AMSTERDAM 1752

- 28 *Projet de décor de théâtre avec un jardin, orné d'un pavillon avec, au centre, une fontaine avec cascade, de part et d'autre, des haies taillées, sur le premier plan à gauche et à droite, une fontaine portée par un triton entre deux colonnes ioniques faisant peut-être partie de l'arc du proscenium.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, 275 × 448, signé en bas à droite à la plume et encre de Chine « Daniel Marot fecit ». Filigrane : Grand écu couronné avec une fleur de lys, et en bas, les lettres *WB*, de Willem Blauw.

Ce projet de décor de théâtre est surprenant par la cohabitation astucieuse du jardin et de l'architecture. Même si Marot respecte les règles de la perspective en usage pour les décors de théâtre, son projet ressemble davantage à une vue de jardin idéal. Les quatre colonnes ioniques à bossage encadrent la composition et ouvrent la perspective sur deux pavillons accessibles par deux escaliers longeant de hauts massifs taillés et reliés entre eux par un portique couvert d'un dôme. Au centre, une fontaine avec cascade déverse l'eau dans un bassin relié à un canal, bordé de jets d'eau, jaillissant de larges coquilles.

En l'absence d'un espace dédié au jeu des acteurs et malgré la présence d'éléments rappelant le monde du théâtre, on peut supposer que cette composition ait servi de modèle à un grand tableau destiné à orner le mur entier du salon d'un patricien néerlandais.



Daniel Marot fecit

FILIPPO JUVARRA

MESSINA 1678 – TURIN OU MADRID 1736

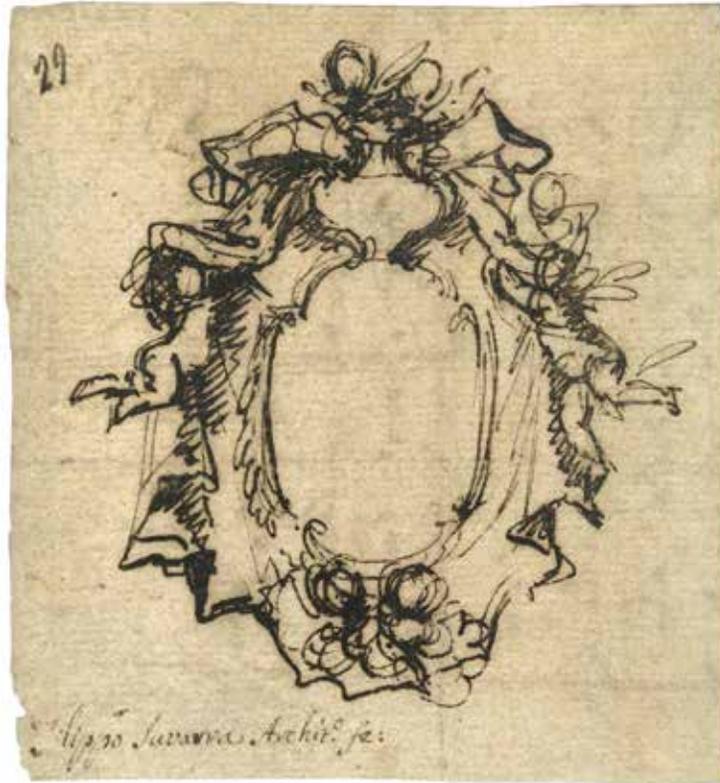
Fils et frère d'orfèvres, Filippo a étudié, jeune, les traités classiques d'architecture et s'orienté vers l'architecture ; ses premiers projets remontent peu avant son arrivée à Rome en 1704. Conseillé par Carlo Fontana, il étudie l'architecture de Michel-Ange, et développe une passion pour les œuvres de Bernini et de Borromini. Il fait une série de dessins de cartouches vus principalement sur les façades des bâtiments à Rome, qui sont publiés sous le titre *Raccolta di targhe* à Rome en 1722, bien après son installation à Turin en 1714.

Bibliographie : Viale Ferrero 1970 ; Myers 1975, n° 36a-l et p. 55-56 (appendix) ; Jervis 1984, p. 263-264 ; García-Torano Martínez 2009, n°s 325-350.

29 *Projet de cartouche à deux compartiments, orné d'angelots tenant une draperie.*

Plume et encre brune, 102 × 96, inscription en bas à gauche, plume et encre brune : « Filippo Juvarra Archit°. fe: », et en haut à gauche, plume et encre brune : « 29 ». Au verso, partie d'une lettre, plume et encre brune.

Cette esquisse est typique de Juvarra, qui débutait souvent ses ornements à la plume. On connaît beaucoup d'exemples de la période romaine, de l'été 1704 jusqu'en 1714, où il développa un grand intérêt pour l'ornementation des écus d'armoiries (voir, par exemple, Myers 1975, n° 36i-j ; Manfredini 2010). Il a gravé une série d'écus dont il avait fait des relevés durant son séjour à Rome, publiée sous le titre *Raccolta di varie targhe fatte da professori primarii di Roma* (Rome, 1711). Le texte au verso, sans doute le fragment d'une lettre, se lit comme suit : « Capii vineisa (?) il/ Sr. D. Filippo / et havendo parlavo al/... P[ri]n[ci]pe sopra i consa/ ... boletti in, S.A.R./ gli ha detto che il Sigr./ Perroni e ... quello che/ ha disprisso (?) della fila il (...) ».



(taille réelle)

GIUSEPPE GALLI BIBIENA

PARMA 1696 – BERLIN 1757

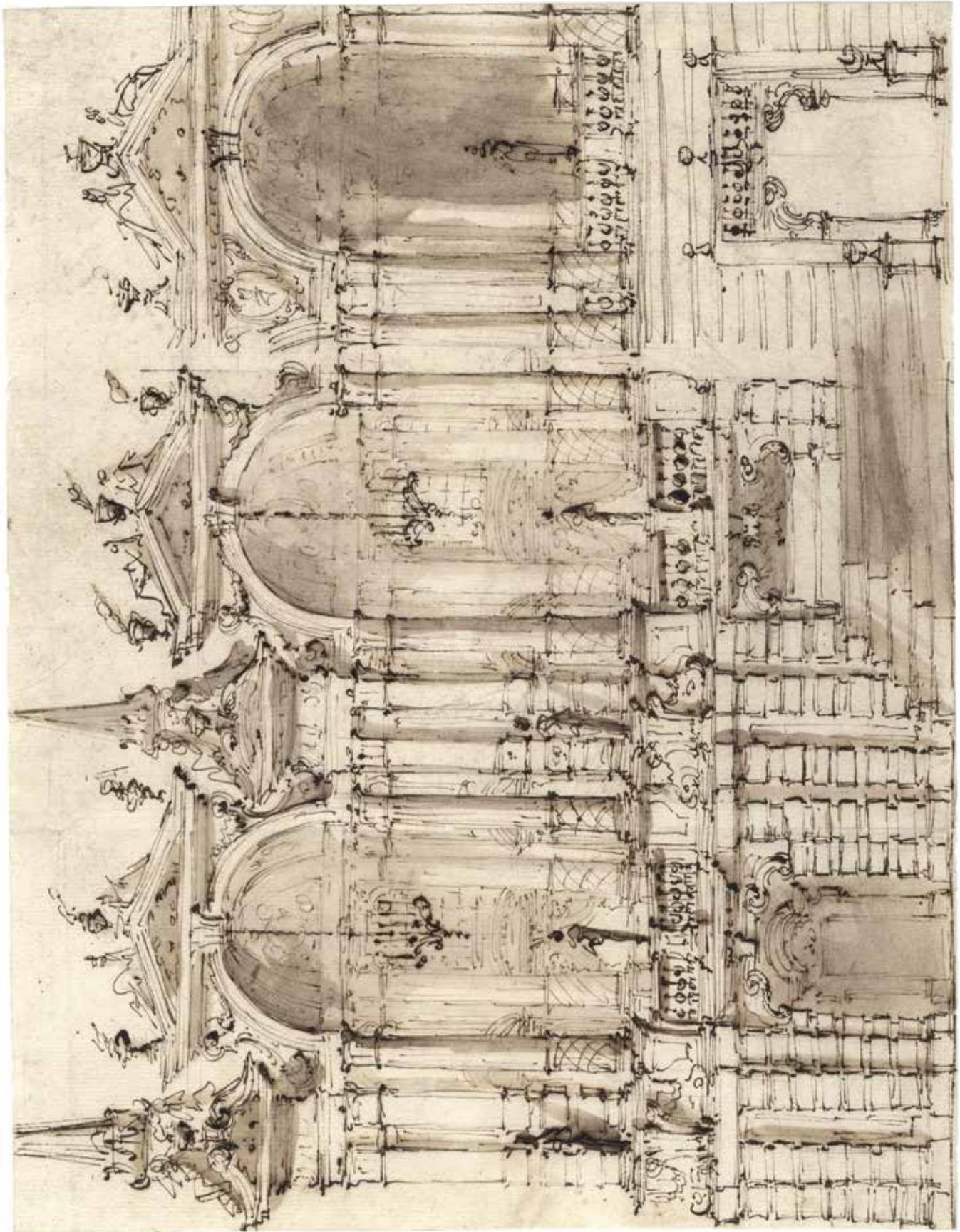
Membre d'une famille de décorateurs de théâtre qui a travaillé non seulement en Italie du Nord mais aussi à la cour des Habsbourg à Vienne et dans plusieurs cours alémaniques. Élève de son père Ferdinando qui avait développé la double perspective des décors de théâtre permettant de créer des illusions d'espace saisissantes. En 1740, une sélection de ses projets a été gravée et publiée à Augsbourg sous le titre *Architettura, e prospettiva*, volume dédié à l'empereur Charles VI. Giuseppe a créé non seulement des décors d'opéras, mais aussi des décors pour des fêtes et autres cérémonies. Il n'est néanmoins pas toujours aisé de distinguer ses dessins de ceux d'autres membres de sa famille, tous actifs en Europe dans les mêmes domaines.

Bibliographie : Hyatt-Mayor 1945 ; Venise 1970 ; Monteverdi 1975 ; Venise 1975 ; Bologne 2000.

30 *Projet de décor avec arcades sur un soubassement, combinaison de deux parois.*

Plume et encre brune, lavis brun, sur esquisse à la pierre noire, 203 × 259. Filigrane : Grand aigle bicéphale ; au-dessous, les initiales du papetier, S C, puis V.

Comme souvent chez Bibiena, les esquisses pour des décors destinées à être exécutés en trompe-l'œil sur un mur ou peintes sur des châssis pour des décors de théâtre, ne sont pas facile à interpréter. Dans le dessin, on voit en effet deux parois, de ce qui semble être une salle ouverte, d'abord deux arcades sur un soubassement ouvert, puis une troisième arcade séparée avec un grand escalier à portique en dessous. La présence des lustres dans les deux premières arcades et les pots enflammés sur les frontons au-dessus évoquent bien le monde de l'illusion théâtrale. L'artiste en avait fait sa spécialité et il savait, par sa connaissance de l'architecture et de la perspective, donner une réalité à ses décors, ce qui aboutit parfois à une confusion avec l'architecture réelle.



ATELIER DE FRANÇOIS-CHARLES CAFFIERI

PARIS 1667 – BREST 1729

Fils aîné de Charles Caffieri (1634-1716), François-Charles s'est formé auprès de son père. En 1687, il est nommé maître sculpteur à l'Arsenal au Havre. En 1695, il travaille à l'Arsenal de Dunkerque. Il revient au Havre en 1714 et trois années plus tard on le retrouve à Brest.

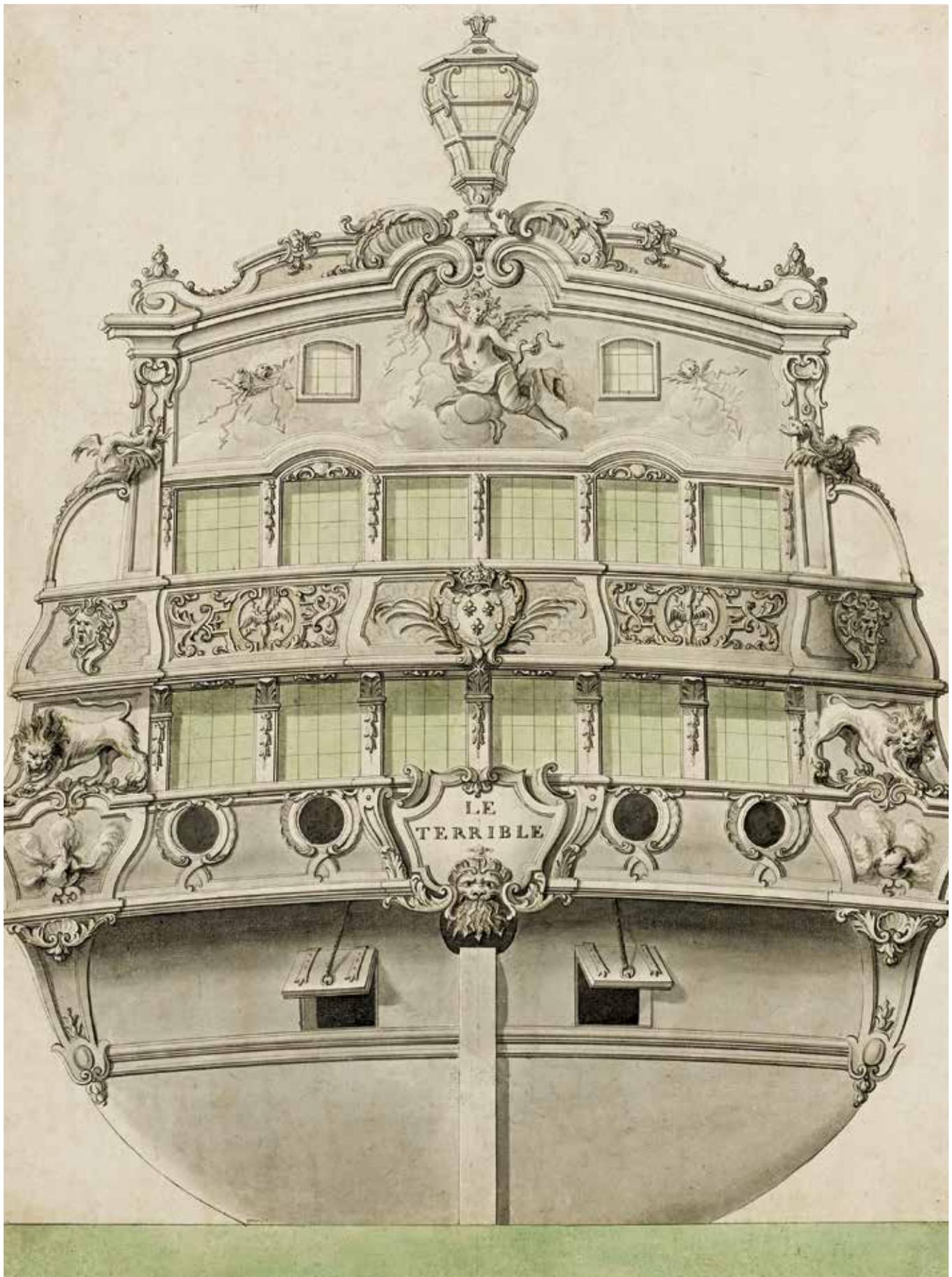
Bibliographie : Guiffrey 1877, p. 52-63, 470 ; Claude Petry dans Rouen 1999, p. 201 et n° 105 ; Paris 2003, n° 62.

31 *Poupe du bateau « Le Terrible » aux armes du Roi*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle verte et jaune, traces de pierre noire, 473 × 375, inscription « LE/ TERRIBLE » et inscription minuscule en bas de la coque « Puget f. [?] ». Au verso, crayon noir, plan d'un quart de chapiteau ionique et coupe d'une baguette.

Selon Klaus Herding, ce bateau aurait été construit par l'atelier de Pierre Puget (1620-1694) à Toulon (lettre datée 4 octobre 1996), mais l'ornementation des encadrements de fenêtres rondes avec rocailles et feuilles de refend évoque davantage un artiste de la génération suivante. Nous proposons de dater ce dessin pendant la Régence et de le situer dans l'atelier de François-Charles Caffieri, chargé à l'époque de fournir des dessins de bateaux à l'Arsenal de Toulon. Pour les rôles des dessinateurs de la marine, voir le catalogue d'exposition *Boucher et les dessinateurs* (Fuhring dans Paris 2003, sous n° 62, comme atelier de François-Charles Caffieri).

Il convient de noter que l'inscription inhabituelle en tout petits caractères n'est certainement pas une signature ; il s'agit probablement d'une identification apocryphe.

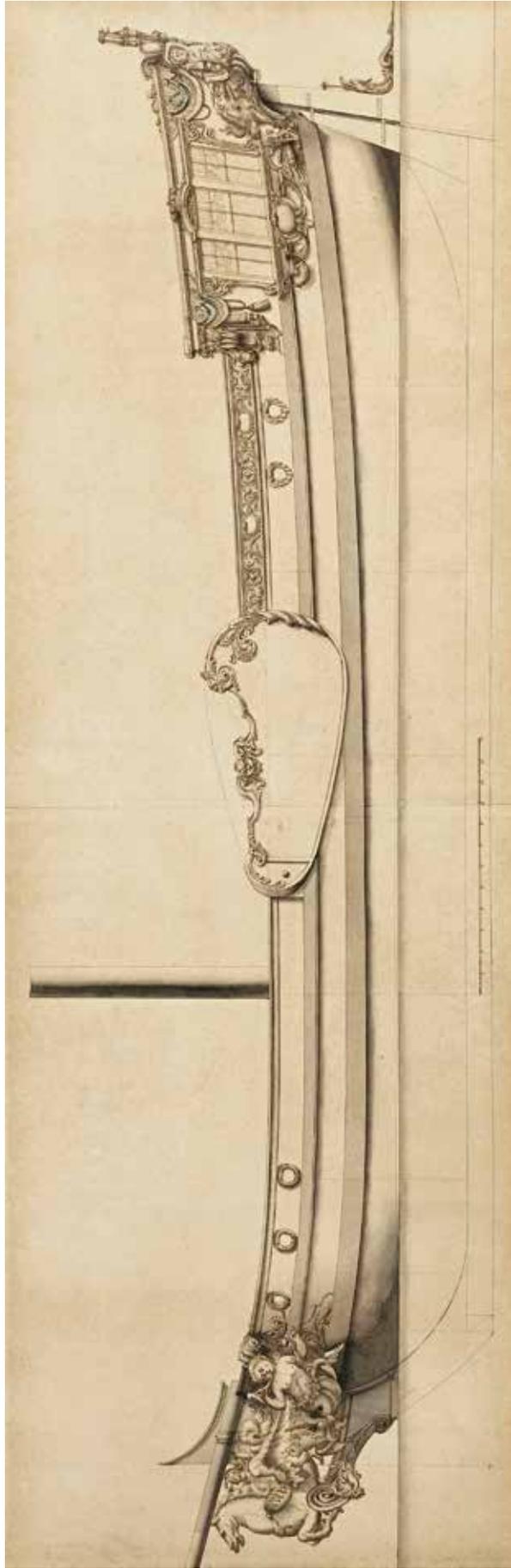


ÉCOLE FRANÇAISE XVIII^e SIÈCLE

32 *Projet pour une chaloupe, élévation du côté avec la poupe à droite.*

Plume et encre brune, lavis gris, aquarelle bleue, 340 × 1000. Échelle en 12 [pieds]. Double filet d'encadrement à la plume et encre brune. Filigrane : Fleurs de lys dans un écu et contremarque de Honig.

Les dessins de bateaux sont généralement restés dans les archives navales liées aux grandes entreprises d'état, comme c'est le cas en France où le fonds le plus important se trouve au Musée de la Marine à Paris et aux Archives nationales de la Marine au château de Vincennes. L'absence d'indication de dessinateur, de commanditaire et de date laisse entièrement ouverte la question de la destination de ce projet de chaloupe. Par ailleurs la taille du dessin semble exceptionnelle, mais nous ignorons quelle pouvait être la fonction d'un dessin à cette échelle.



ÉCOLE ROMAINE XVIII^e SIÈCLE

33 *Projet d'un frontispice aux armes d'un pape ; verso esquisse de chapiteau ionique.*

Plume et encre brune, lavis brun, sur esquisse à la pierre noire ; au verso, plume et encre brune ; 270 × 200 ; au verso, plusieurs inscriptions postérieures sans rapport avec le dessin.

Provenance : Prince Heinrich von Hessen (1927-1999), sa marque (L. 4345) ; sa vente 1995, 3 juillet, Londres, Sotheby's, n° 78.

Les armoiries avec un aigle, surmontées d'une tiare papale, renvoient probablement à Michelangelo Conti (1655-1724), pape sous le nom Innocenzo XIII, de 1721 à 1724.

Dans le catalogue de vente, le projet est décrit comme un monument, mais il n'est pas évident de comprendre le sujet véritable du dessin et nous ne voulons pas exclure l'idée qu'il pourrait s'agir d'un projet de frontispice de livre.



CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE

PARIS 1718 – PARIS 1778

Michel-Ange Challe avait obtenu le Grand Prix de l'Académie Royale de peinture et Sculpture en 1741 ce qui lui permit d'entreprendre le voyage à Rome où il séjourna sept années, de 1742 à 1749. De retour en France, il fut agrégé à l'Académie royale de Peinture et Sculpture en 1751, membre en 1753, et professeur de perspective à partir de 1758. Pour obtenir une bonne idée des centres d'intérêts de Challe et des dessins qui étaient dans son atelier, il est intéressant de consulter les catalogues de sa vente après-décès : celui du 17 février 1778, à Paris, (exp. Prault), *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Charles-Michel-Ange Challe...*, et celui du 9 mars 1778, à Paris, (exp. Pierre Remy), *Catalogue de dessins, estampes, tableaux, figures & bustes de bronze & de marbre, terre cuite, & autres objets qui composent la cabinet de feu M. Charles-Michel-Ange Challe...* (Lugt Rép. 2800)

Bibliographie : Chennevières 1882 ; Wunder 1968 ; Rome-Paris-Dijon 1976, p. 69-82 ; Jervis 1984, p. 104 ; George Brunel, « Challe, Charles Michel Ange », dans Saur, t. 18, 1998, p. 100-101.

34 *Vue intérieure des Thermes de Caracalla à Rome*

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier beige rosé, 406 × 475, collé en plein sur le montage bleu du XVIII^e siècle, filets noir et or, inscription en bas au milieu « INTERIEUR DES T[E]RM[E]S D'ANTONIN CARACALLA Rome ».

Il a beaucoup dessiné les ruines de Rome et ses alentours et a très souvent inscrit le lieu sur le montage de ses dessins. Challe a gardé chez lui beaucoup de témoignages de son séjour romain comme on peut le constater en consultant le catalogue de la vente après-décès en 1778. Ces dessins sont toujours montés sur cartons de couleur et comportent en bas au milieu un titre écrit à la plume : on rencontre la Villa Adrienne à Tivoli, le Palatin, le Temple d'Antonin et Faustine, le Forum et surtout le Colisée. Le témoignage de Diderot nous est précieux aussi car il relève l'existence d'une centaine de feuilles de vues de Challe, dessinées d'après nature « où il y a de la grandeur et de la vérité » (Seznec 1967, t. I, p. 138). Jean-François Méjanès a écrit dans le catalogue de l'exposition *Piranèse et les Français* (Rome-Dijon-Paris 1976, sous n° 20), que Challe a été le premier dessinateur de paysages ayant travaillé à l'Académie de Rome à utiliser uniquement le contraste du noir et blanc, sans rehauts de couleur. Par la suite, Marianne Roland Michel avait justement souligné que Challe était plus intéressé par les vestiges antiques que par les paysages à proprement parler (cat. Galerie Cailleux, *Le rouge et le noir. Cent dessins français de 1700 à 1850*, Paris 1991, sous nos 47-48). Challe renoue ainsi avec les premiers dessinateurs de ruines du monde romain de la Renaissance en mélangeant bâtiment et paysage, ce dont témoigne la remarquable suite des eaux-fortes de Hieronymus Cock, *Praecipuae aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta* (Anvers, 1551).



*INTERIEUR DES TRINES D'ANTONIN CARACAL.
à Rome.*

CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE

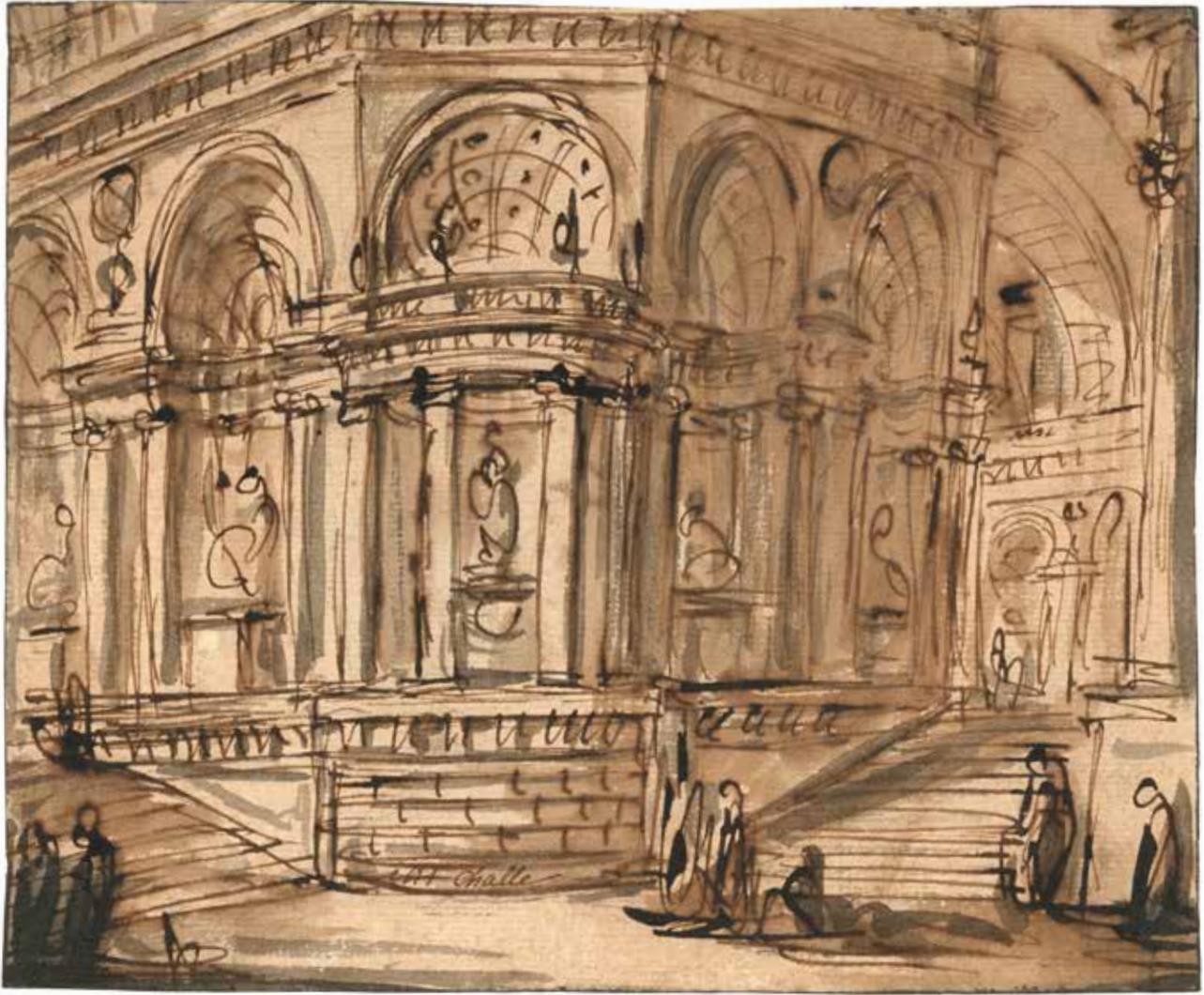
PARIS 1718 – PARIS 1778

35 *Capriccio d'architecture* : cour intérieure avec deux escaliers, niches remplies de statues.

Plume et encre brune, lavis gris et brun, sur quelques traits de la pierre noire, 182 × 222, signature en bas au milieu : « MA Challe ».

Provenance : Vente 1991, 18 février, Londres, Sotheby's, n° 244.

Le caractère de ce dessin est bien différent de celui des vues topographiques et il faut noter la liberté de trait, rapidement dessiné à la plume, et le jeu d'ombre et de lumière obtenu par des traits vifs au pinceau. Cette manière de dessiner semble évoquer de manière tellement convaincante un lieu précis ou un décor que l'on oublie presque qu'elle est à peine détaillée. Ce genre de dessin fait partie d'un petit groupe dont certaines feuilles se trouvent au British Museum à Londres (Wunder 1968, fig. 4) et jadis dans la collection Lodewijk Houthakker à Amsterdam (Fuhring 1989, n° 771) et d'autres dans des collections particulières.



CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE

PARIS 1718 – PARIS 1778

- 36 *Capriccio d'architecture* : fontaine avec obélisque à piédestal orné de proues de bateaux, colonnade surmontée d'une terrasse agrémentée de colonnes rostrales.

Plume et encre brune, lavis gris et lavis de sanguine, 180 × 222.

Provenance : Vente 1991, 18 février, Londres, Sotheby's, n° 244.

Voir le commentaire du dessin n°35.



JOSEPH-FRANÇOIS PARROCEL

AVIGNON 1704 – PARIS 1781

Peintre et graveur à l'eau-forte, Joseph-François Parrocel était l'élève de son père Pierre Parrocel (1670-1739). En 1736, il est à Rome et à son retour il devient en 1753 agrégé de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Son œuvre d'eaux-fortes est composé de huit pièces. Il est en effet plus connu pour ses tableaux et fresques, souvent exécutés pour les églises.

Bibliographie Baudicour 1861, p. 30-36 ; Thieme & Becker, t. 26 1932, p. 258.

37 *Projet de fontaine à trois tritons*

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige, 438 × 280 ; inscription, en bas à droite, à la plume et encre brune: « challe inv. » sur « j f Parrocel ».

Provenance Galerie Prouté, *Catalogue Dandré-Bardon*, Paris, 1975, n° 33 (comme Challe) ; Galerie Prouté, *Catalogue Coypel*, Paris, 1991, n° 22 (comme Parrocel).

Les deux noms superposés laissent perplexe, mais le premier nom semble bien être la signature de Parrocel, nom déchiffré en premier par Mathias Polakovits (1921-1987), et le second, une inscription proposant une attribution du XVIII^e siècle de ce projet à Challe. Mais, il ne semble pas possible de pouvoir l'attribuer à l'un des deux membres de la famille : d'abord Charles Michel-Ange Challe (voir sous ce nom) et ensuite son frère cadet, le sculpteur Simon Challe (Paris 1719-*id.* 1765).

Le dessinateur a privilégié l'aspect sculptural de la fontaine et les rehauts de blanc soulignent les effets de lumière sur les formes des corps et bassins. Le modèle de cette fontaine est assez original : l'ensemble est sans doute placé dans un grand bassin dont on n'aperçoit que la moulure du bord en bas ; ensuite, trois tritons sont assis sur un rocher et celui situé au milieu se lève en partie pour soutenir un petit bassin avec au-dessus un second bassin circulaire d'où jaillit un jet d'eau. Quelques traits au crayon sur la gauche suffisent à indiquer un arbre, mais l'environnement comme le ciel restent assez vagues.

Le point de vue et la manière de dessiner sont bien ceux d'un peintre et non ceux d'un architecte ou d'un sculpteur qui aurait choisi de représenter son modèle dans une élévation. Plusieurs dessins de Parrocel sont connus, exécutés dans la même technique et sur le même type de papier beige : *Saint Pierre*, signé en bas à gauche « j.f. Parrocel » (Avignon, Musée Calvet), *Médaille avec un ange et un aigle*, signé en bas à gauche « j.f. Parrocel » (Paris, Musée du Louvre, INV 32274), deux feuilles d'études de porteuses (vente 2007, 22 mars, Paris, Piasa, n° 102).

Le modèle de la fontaine peut être considéré comme le pendant du dessin suivant.



JOSEPH-FRANÇOIS PARROCEL

AVIGNON 1704 – PARIS 1781

38 *Projet de fontaine à trois sirènes*

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige, 398 × 272 ; inscription, en bas à gauche, à la plume et encre brune: « Challe sculpteur [?] » sur « j f Parocel fecit ».

Provenance : Galerie Prouté, *Catalogue Dandré-Bardon*, 1975, n° 34 (comme Challe) ; Galerie Prouté, *Catalogue Coypel*, Paris, 1991, n° 23 (comme Parrocel).

La fontaine est conçue sur le même modèle que la précédente, à l'exception des trois sirènes qui portent les deux bassins superposés. On découvre mieux le grand bassin car le dessinateur a préféré montrer la fontaine presque vue de face sans pour autant adopter une élévation stricte. Ce modèle peut être considéré comme le pendant du dessin précédent. Le « Challe sculpteur » ne peut être que Simon Challe (Paris 1719-*id.* 1765), frère cadet de Charles Michel Ange Challe. Sa manière de dessiner est trop différente du dessin décrit ici, comme le démontrent plusieurs dessins de vasques et fontaines de la collection de l'architecte Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) conservée à Besançon (Cornillot 1957, n° 19-20).



1. Challe-Bonheur

GIOVANNI BATTISTA III NATALI

PONTREMOLI 1698 – NAPLES 1765

Natali s'est fait une spécialité de peindre des décorations architecturales, en trompe-l'œil, et aussi des projets pour le théâtre. Il était l'élève du peintre florentin Sebastiano Galeotti ; il a travaillé dans sa ville natale, également à Gênes, Lucca et Naples.

Bibliographie : Londres 1973, n° 96 ; Myers 1975, n° 46-52.

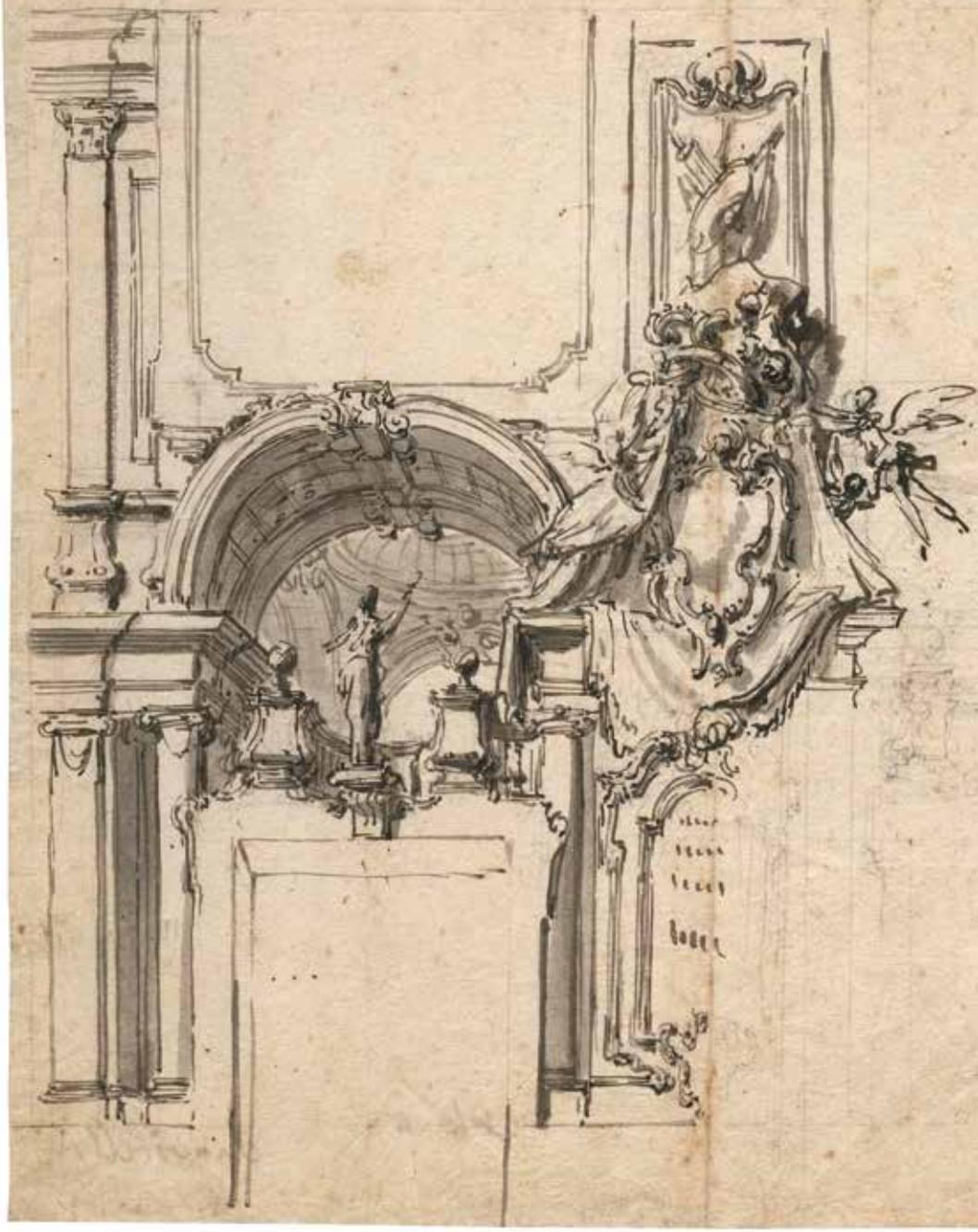
39 *Projet pour un décor peint en trompe-l'œil pour la salle du Vicaire de Naples*

Plume et encre de Chine, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 272 × 220, doublé. Inscription en haut, plume et encre brune: « Idea per la Sala della Vicaria di Napoli/ dirimpetto alla Statua equestre di S.M. » ; inscription au verso.

La Salle Vicaire fait partie du palais de justice installé au Castel Capuano de Naples. Les fresques de la salle, exécutées en trompe-l'œil, s'inscrivent dans une campagne importante de travaux commencés en 1752 sous le règne des Bourbons (voir Gennaro Ruggiero, *I castelli di Napoli*, Rome, 1995). La statue équestre figurant dans ce dessin est celle de Sa Majesté Charles VII (1716-1788), roi de Sicile et de Naples (1734/35-1759).

Plusieurs dessins de Natali exécutés dans la même technique et présentant des décors de théâtre sont conservés dans la collection du Metropolitan Museum of Art à New York (Myers 1975, n° 46-47, 51). Par son sujet et la douceur des lignes dessinées au pinceau, cette feuille se rapproche de la manière des Bibiena.

Disegno per la Sala della Vicaria di Napoli.
D'impetto alla Statua egizgia di S. M.



PIERRE-EDMÉ BABEL

PARIS VERS 1700/1711 – 1775

Babel, sculpteur sur bois, mais aussi graveur à l'eau-forte, s'est distingué par ses dessins d'ornements, exécutés pour enjoliver des livres ou pour servir de modèle aux autres. Son talent fut vite reconnu et l'architecte Carl Hårleman le recommande à la cour de Suède en 1732 pour le faire venir à Stockholm, mais en 1736, il devient clair que l'artiste n'envisage point de partir. Ses propres dessins sont publiés à Paris dès 1738. Charles-Nicolas Cochin recommande Babel à l'architecte Robert Adam pour sa capacité à concevoir des ornements pour des livres et le *Journal du Citoyen* le signale comme un dessinateur spécialisé dans l'ornement (La Haye, 1754, p. 173). En 1751 Babel devient membre de l'Académie de Saint Luc comme « maître sculpteur ornementiste ». En 1764, il est conseiller et l'année suivante, directeur. Des documents attestent de son travail de sculpteur sur bois pour la cour de France durant la période de 1763 à 1775.

Bibliographie : IFF XVIII, t. 1, 1931, p. 368-370 ; Eriksen 1974, p. 149 ; Jervis 1984, p. 41 ; Fuhring 1989 vol. I, n° 68-69 ; Saur, t. 6, 1994, p. 98-99 ; Paris 2003, n° 60-61 (avec bibliographie) ; Laing 2006, n° 219.

40 *Cartouche rocaille soutenu par un aigle dans une bordure composée de rocailles et de feuillages.*

Plume et encre brune, lavis gris, sur quelques traits à la pierre noire, 435 × 276, signature en bas au milieu, à la pierre noire : « Babel f ».

Cette feuille fait partie d'un groupe de dessins similaires (voir Wunder 1962, n° 73 ; Berckenhagen 1970, p. 242-43 ; Myers 1991, sous n° 7 ; Fuhring 1989, vol. I, n° 68-69 ; Paris 2003, n° 60-61 ; Laing 2006, n° 219a-z, ab-az, ba-bp) qui se place soit directement dans l'œuvre de Babel soit dans l'œuvre d'un de ses élèves probables comme Le Prince ou P. Ludovik. Le sujet du dessin en fait une des plus étonnantes compositions de l'ornement rocaille qui nous soient parvenues du troisième quart du XVIII^e siècle. Plusieurs de ces dessins, de petites dimensions, ont été publiés par Louis Joseph Mondhare à Paris en 1768 dans une suite intitulée *Nouveau Livre d'Ornements*. La présence de l'inscription « Babel f. », qui doit être interprétée comme une signature, renforce l'opinion que c'est bien Babel qui est à l'origine de ce genre de compositions d'ornement rocaille.



JOHANN ESAIAS NILSON

AUGSBURG 1721-1788

41 *Néron et Sénèque dans un encadrement rocaille*

Plume et encre de Chine, lavis gris, 268 × 179. Contours retracés au stylet, verso entièrement couvert de sanguine pour faciliter le transfert des contours sur le cuivre.

Nilson, né dans une famille de miniaturistes, a travaillé avec plusieurs éditeurs qui ont publié des estampes d'après ses dessins avant d'ouvrir sa propre maison d'édition vers 1752. Il a fait beaucoup de dessins d'ornement, mais aussi des scènes de toutes sortes, souvent dans des encadrements rocaille d'une grande originalité. Les *rocailles* sont ici, comme en France chez Juste-Aurèle Meissonnier et François-Thomas Mondon, des éléments abstraits et de forme asymétrique, inspirés par des motifs qu'on trouve dans la nature. Les estampes gravées par Nilson ou par d'autres graveurs ont connu une diffusion importante et ont notamment inspiré les peintres sur porcelaine et faïence.

Au premier plan à gauche, on voit la figure de Néron dirigée vers Sénèque qui, avec les yeux bandés et accompagné par un de ses soldats, se laisse ouvrir les veines par un esclave. Cette scène est placée dans un impressionnant encadrement rocaille avec en haut, la personnification de la Justice, un miroir dans sa main droite et un serpent dans sa main gauche. Le sens des attributs s'explique ainsi : « Le miroir pour désigner que l'homme prudent ne peut régler sa conduite que par la connaissance de ses défauts ; le serpent, parce que ce reptile a toujours été regardé comme le plus prudent des animaux » (H. La Combe de Prével, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756). Le dessin a été gravé à l'eau-forte par Balthasar Sigmund Setlezky (1694-1771). Cette planche fait partie d'une suite de 12 scènes allégoriques ou historiques, publiée par Johann Georg Hertel (1700-1775) à Augsbourg (voir Schuster 1936, n° 454).



- 42 *Album de dessins et de croquis de l'architecture romaine de l'Italie, avec relevés esquissés in situ, relevés exécutés d'après des dessins ou gravures existants et dessins parfaitement terminés au lavis.*

Plume et encre de Chine, lavis brun, gris.

Dimension de l'album 530 × 470.

Composition de l'album : 31 feuilles avec 67 dessins, dont plusieurs en forme de frises dépliantes, la plupart sont sur papier calque italien avec filigrane fleurs de lys dans un cercle et montés dans l'album. La reliure a été perdue, mais la plus grande partie de l'ensemble est encore intacte.

Un dessin, vue d'en haut des *Termes de Dioclétien*, avec élévation perspective, coupe et plan, annoté en bas : « Th. Dio. », sur papier calque et collé en plein sur le verso d'une gravure italienne. Sur plusieurs dessins figure une échelle en pieds anglais. La coupe du *Palais de Dioclétien* en Dalmatie porte comme échelle des pieds français et des pieds anglais. Les dessins sur papier Whatman portent comme échelle « Palmi Romani » et « Piedi Inglesi ». Dans l'album est également insérée une gravure avec la reconstruction du *Temple de Préneeste*, publiée par Antonio Lafreri.

Le relevé des *Termes de Diocletien* a été dessiné selon une inscription d'après des « Dessins trouvés dans la collection du Baron Stosch à Florence ». Il est difficile de démontrer l'exactitude de cette suggestion, mais la source commune est la suite de Sébastien van Noyen, gravée à l'eau-forte par les frères Johannes et Lucas van Doetecum et publiée par Hieronymus Cock à Anvers 1558 (voir Peter Fuhring dans Louvain-Paris 2013, n° 19). Sur les relevés des élévations et coupes des thermes de Caracalla est noté « Collection du Baron Stosch » ou « Baron Stosch », indiquant à nouveau que le dessinateur a eu accès aux volumes de la fameuse collection du Baron Philipp von Stosch (1691-1757) à Florence, ville où ce collectionneur séjourna à partir de 1731 et jusqu'à sa mort (voir Lewis 1961 ; Lewis 1976 ; Sattel Bernardini 1996 ; Campbell 2005). Sa collection a été offerte à la vente à Hambourg en 1769 et l'ensemble des 324 volumes fut acheté par la Hofbibliothek de Vienne. Les volumes sont restés intacts jusqu'en 1841, pour être démembrés par la suite et intégrés dans la collection du cabinet des estampes de la bibliothèque. En 1905, à l'occasion de la création d'un cabinet des cartes et plans, plus de 3 800 cartes et vues de villes furent transférées des estampes au nouveau cabinet. Avec la création en 1919 du cabinet des estampes, appelé Albertina, d'autres feuilles furent ajoutées au corpus d'origine rendant la recherche sur la collection Stosch peu commode.

Parmi les bâtiments représentés par un ou plusieurs dessins dans l'album, on trouve :

Anfiteatro di Capra.

Tempio della Fortuna à Préneeste.

Thermes de Dioclétien à Rome (reproduit p. 100 en haut à gauche et p. 101).

Thermes de Caracalla à Rome.

Thermes de Titus à Rome.

Temple d'Isis à Pompeia ; au verso : « Naples le 15 février 1766 » (reproduit p. 99).

Temple detto della Minerva, Assisi, échelle en toises (reproduit p. 100, à droite).

Tempio di Apollo a Benevento.

Tempio di Apollo sul Lago Averno (Piedi Inglesi).

Tempio di Mercurio à Baia, Piedi Inglesi (reproduit p. 100 en bas à gauche).

Un tempio passato Palestrina.

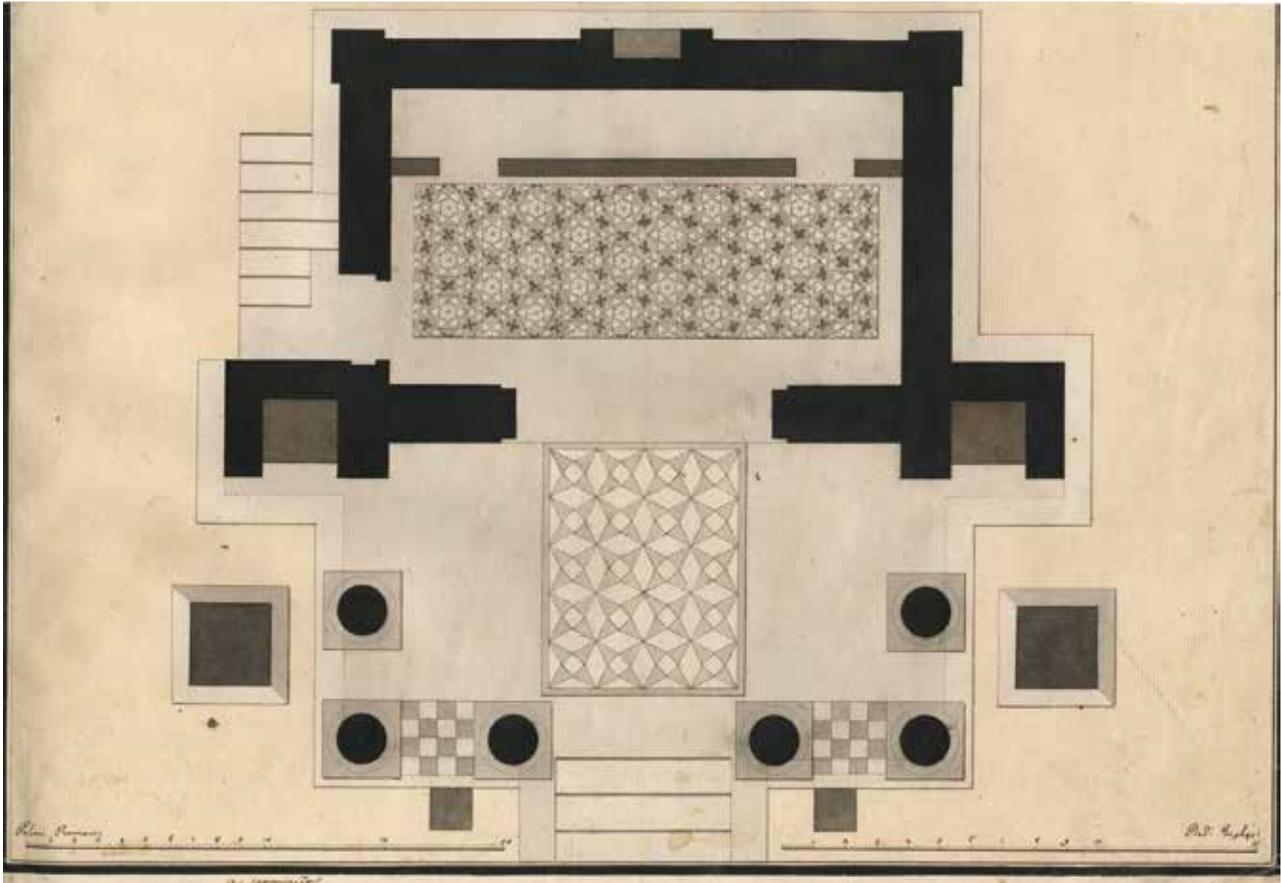
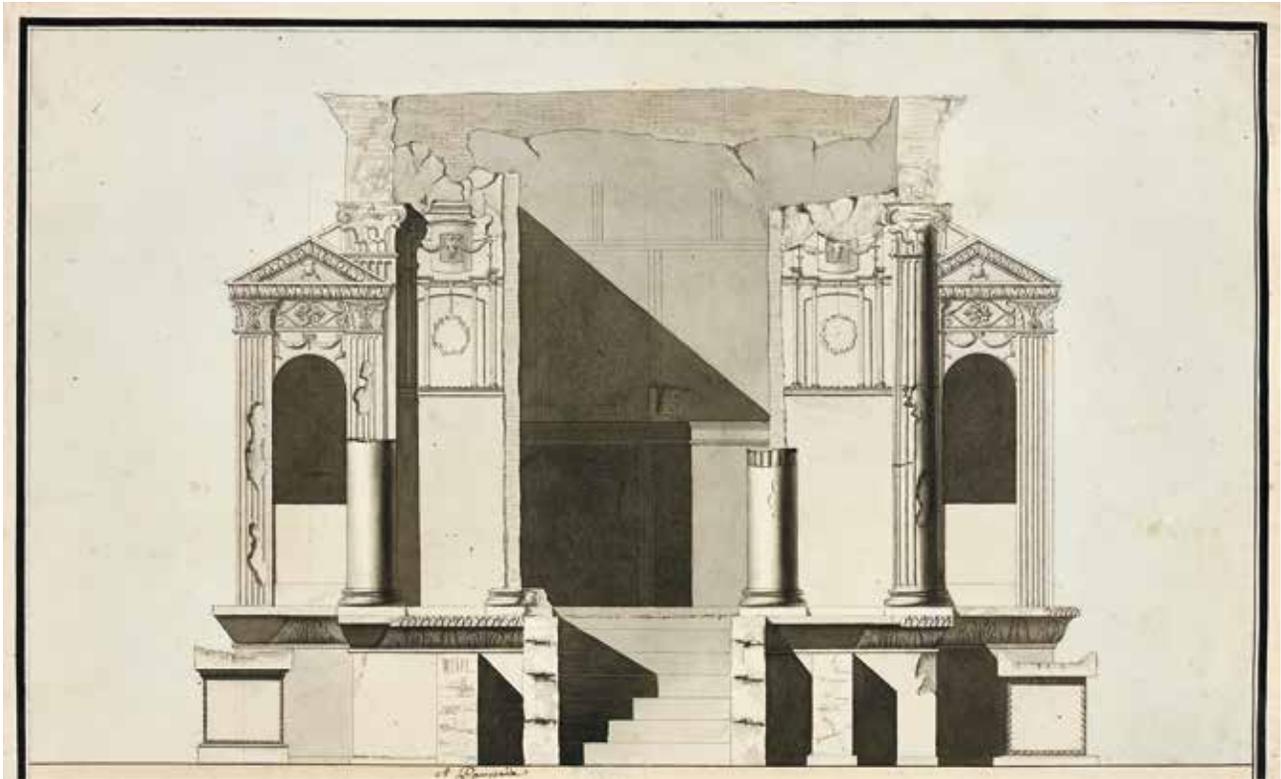
Questo tempio è fuori Roma su la via Appia dirimpetto al S. Sebastiano.

Questo Tempio d'ordine Corinto e in Albano.

Casino du pape au Vatican.

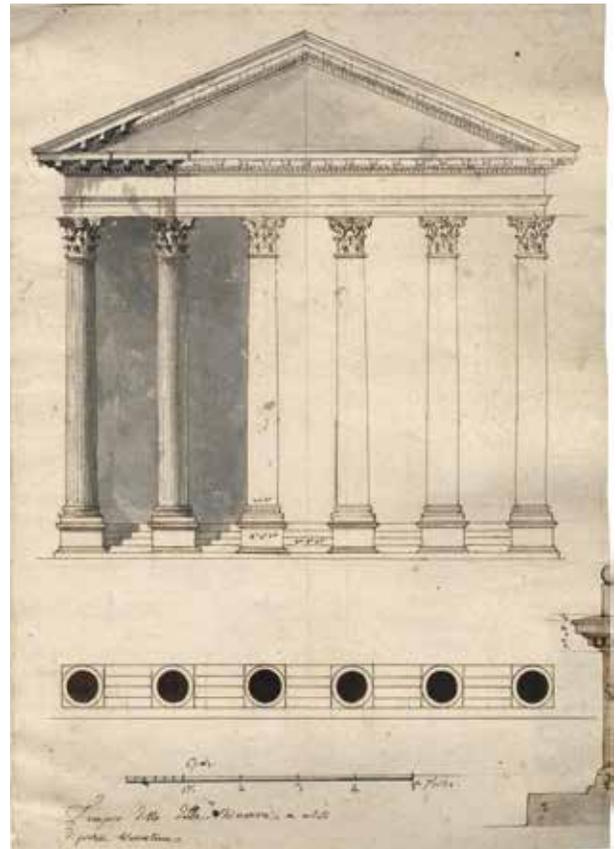
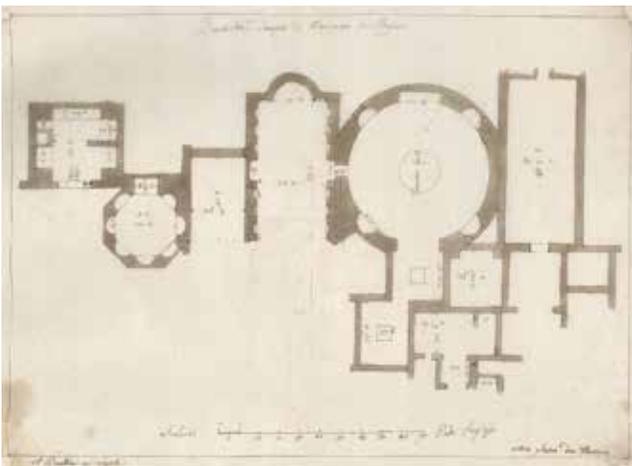
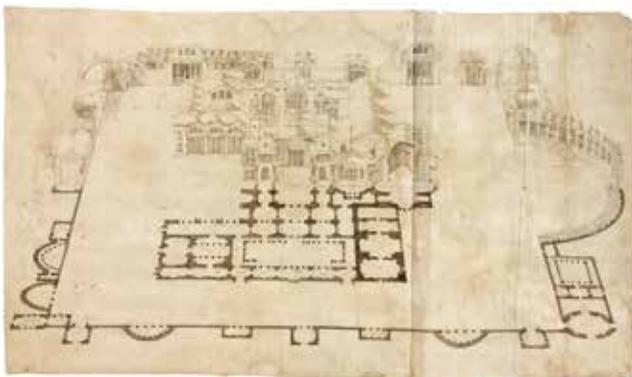
Plafond de la villa d'adrienne chez le comte fada.

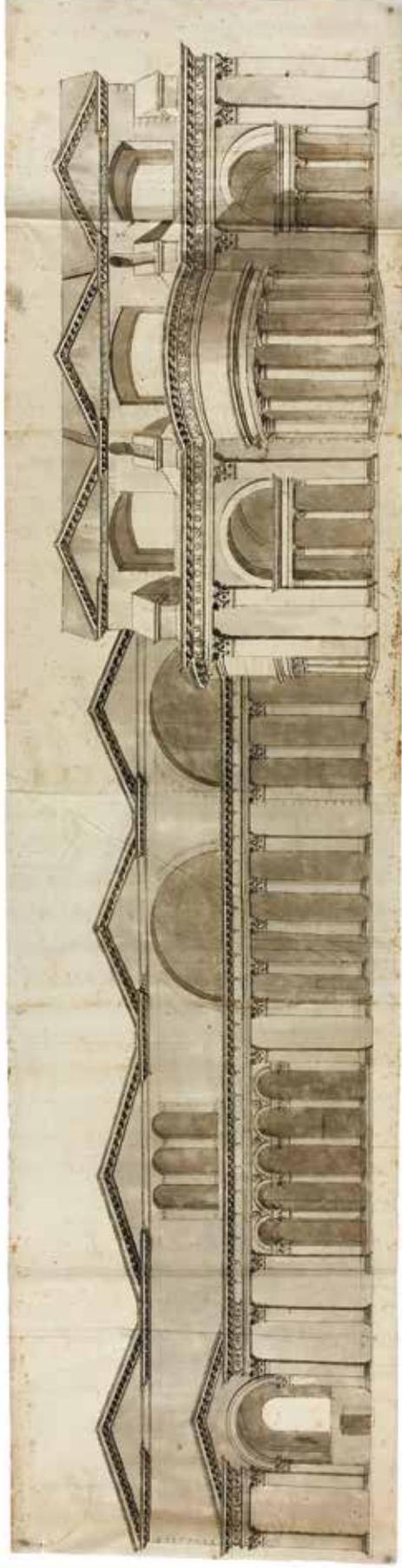
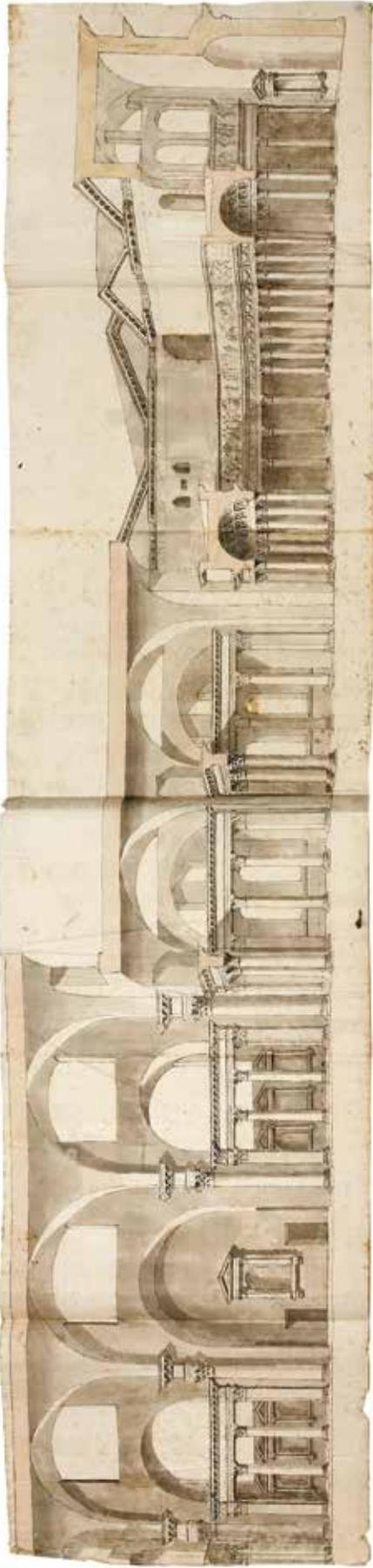
Plan du Colisée.



Inscription partiellement effacée sur une des feuilles de l'album: « 13 feuilles des dessins de L'amphithéâtre D'arles », indiquant qu'à l'origine, l'album contenait 13 dessins d'après cet amphithéâtre ; ils furent probablement enlevés au moment où l'on a monté les autres dessins sur les pages de l'album.

L'album est un rare exemple de la manière dont les érudits et collectionneurs au XVIII^e siècle se documentaient. Le sujet, les bâtiments de l'Antiquité romaine, situés surtout à Rome, mais aussi dans d'autres pays de l'Europe, connaît une longue tradition. Le dessin a toujours joué un rôle de prédilection pour composer une documentation aussi complète que possible, sachant que beaucoup de monuments ne furent jamais gravés. Il est fort possible que plusieurs dessinateurs aient contribué à enrichir cette collection de dessins. Sur plusieurs dessins figurent trois échelles avec des unités de mesures françaises, anglaises et romaines. Certains dessins ont été exécutés d'après des dessins ou des estampes de la collection du Baron von Stosch. L'absence de toute indication dans l'album d'un propriétaire, soit par une inscription ou un ex-libris, nous a interdit de découvrir pour qui cet album avait été exécuté au XVIII^e siècle ou à qui cet album aurait appartenu par la suite.





ATTRIBUÉ À CHARLES-NICOLAS COCHIN

PARIS 1715 - PARIS 1790

Ce dessinateur, graveur et théoricien fut l'élève de son père et du peintre Jean Restout. Il grava de nombreux dessins de Vassé, Oudry, Boucher, La Joüe et d'autres. En 1741, il fut agrégé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Avec l'architecte Jacques-Germain Soufflot, l'abbé J.-B. Leblanc et Abel de Vandières (futur ministre et marquis de Marigny), il fit le voyage en Italie de 1749 à 1751. De retour à Paris, il fut nommé garde des dessins du roi et, en 1755, secrétaire de l'Académie. En 1754 et 1755, il publia deux textes critiques sur l'emploi de l'ornement rocaille. Il défendait la reprise d'une décoration basée sur l'Antique, dominée par le rôle de l'architecte comme concepteur du décor, mais plus tard, dans ses mémoires, il critiqua les excès du classicisme « à la grecque ».

Bibliographie : Michel 1991, 1993 ; Christian Michel, « Cochin, Charles Nicolas », dans Saur, t. 20, 1998, p. 57-58.

43 *Théâtre Olympique à Vicence, relevé du plan (recto) et esquisse de la moitié du front de la scène (verso).*

Plume, encre brune et encre de Chine, aquarelle rose et jaune, sur mise en place au crayon noir, entouré d'un double filet noir ; au verso, plume et encre brune ; 474 × 516, avec des annotations très détaillées à la plume et encre brune, signé par Cochin au recto, en haut : « plan du théâtre olympique de Vicence ».

En haut à gauche : « L'essentiel étant de bien voir/ et de bien entendre dans une salle de/ spectacles, il est incontestable qu'il ne/ faut pas chercher ailleurs que dans les/ principes de la vision et de l'ouïe mis/ en figures, quelle doit être sa meilleur/ disposition ; et qu'aussi cette meilleure/ disposition ne sauroit être entre qu'un/ composé de formes optiques et acoustiques/ les plus propres à favoriser ces deux organes/ qu'elle que soit la composition d'un théâtre, et/ l'ordonnance de sa décoration, il faudrait qu'elles/ fussent toujours subordonnées à ces considérations/ fondamentales, mais c'est à quoi on n'a presque/ jamais réfléchi. »

Au milieu à droite : « Ce plan est un ovale coupé/ sur sa longueur, décoré de/ gradins d'une belle colon/ nade ; la salle qui contient les/ spectateurs est une belle/ chose, et est vraiment un mo-/ dèle pour construire un théâtre/ Cochin ».

Au milieu, à droite du centre : « Le plafond [...] on a suspendu de distance en distance irrégulièrement des petits génies faits en cuivre de grandeur naturelle portants dans leurs mains des brandons ou grosses torches, lesquels semblent en y voltigeant, répandre la lumière de toutes parts ; disposition plus heureuse que celle de nos lustres et à la fois pleine de goût et pittoresque. »

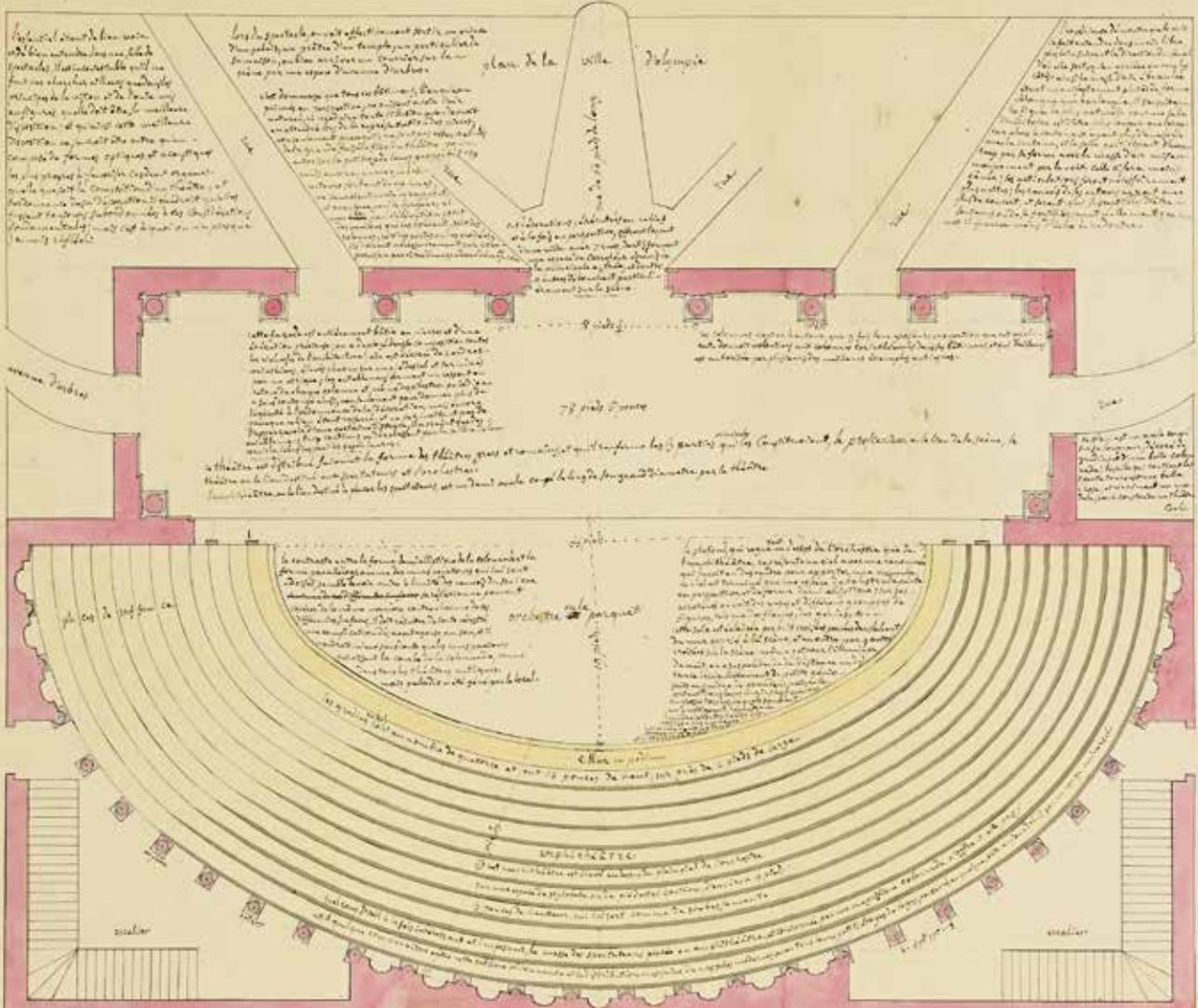
En bas, à gauche : « dans cet édifice, tout y respire le goût antique, et semble fait pour laisser dans l'âme un souvenir précieux. On diroit un de ces monumens érigés pendant les beaux jours d'athène ou de rome./ il mérite préférence sur tous les autres théâtres de l'europe par la supériorité de sa composition. », etc.

Ce dessin nous démontre l'intérêt des jeunes artistes et architectes du XVIII^e siècle pour les bâtiments de l'Antiquité ou ceux de la Renaissance.

Charles-Nicolas Cochin a fait un voyage en Italie entre 1749 et 1751, ce dont témoigne la publication de 1758 (voir Michel 1991) ; (pour la visite à Vicence avec la description du théâtre construit par Palladio qu'il considère comme « une belle chose & vraiment un modèle pour construire un théâtre » *id.*, p. 394-396). Les observations annotées sur le dessin offrent un aperçu inédit de la réflexion de Cochin sur le théâtre, son modèle antique revisité par Palladio et comparé aux habitudes françaises (Michel 1993, p. 68-69, 476-477), dont on trouvera plus tard une mise à jour dans son propre projet, publié sous le titre *Projet d'une Salle de Spectacle pour un Théâtre de Comédie* (Londres, 1765).

plan de l'abbaye d'Almonax de Venecie

plan de la villa Palampia



Le théâtre est de forme semi-circulaire, et est divisé en plusieurs gradins, qui sont séparés par des murs de maçonnerie. Le devant de la scène est orné de colonnes et de statues. Le toit est couvert de plomb, et est soutenu par des piliers de bois. Les murs sont construits en briques, et sont ornés de peintures et de sculptures.

Le théâtre est de forme semi-circulaire, et est divisé en plusieurs gradins, qui sont séparés par des murs de maçonnerie. Le devant de la scène est orné de colonnes et de statues. Le toit est couvert de plomb, et est soutenu par des piliers de bois. Les murs sont construits en briques, et sont ornés de peintures et de sculptures.

Il n'est pas évident de savoir qui a dessiné, au recto, le plan du théâtre exécuté selon les règles françaises du dessin d'architecture, et au verso, l'esquisse libre à la plume sans doute exécutée in situ dans le théâtre. Est-ce Cochin lui-même ou bien l'un de ses compagnons de voyage, l'architecte Jacques-Germain Soufflot, en mauvaise santé et remplacé dès l'automne 1750 par Jérôme-Charles Bellicard, pensionnaire de l'Académie de France à Rome de mai 1749 à juin 1751 ? Ce dernier peut probablement être exclu au regard de sa manière de dessiner, bien documentée dans son recueil de dessins et de notes conservé au Metropolitan Museum of Art à New York, dédié aux vues et excavations d'Herculanum (voir Gordon 1990 ; Myers 1992, n° 14). Quant à Soufflot, nous ne disposons pas de bons éléments de comparaison car pas un seul dessin de son voyage en Italie ne semble être conservé.

Le relevé librement esquissé de l'arc du proscenium du théâtre de Vicence a été dessiné à la plume et encre brune et démontre que le dessinateur, peut-être Cochin lui-même, avait emporté le plan avec lui dans le théâtre. En effet, ses observations et commentaires multiples en témoignent, écrits à la plume dans tous les espaces laissés vides du plan et en bas de l'arc du proscenium sur le verso.

Les inscriptions sur le dessin sont probablement de la main de Cochin et à un endroit, au milieu à droite, figure, en bas du texte, son nom. Il n'est pas entièrement exclu qu'un assistant ait noté les commentaires de Cochin énoncés sur place, mais il n'est pas toujours aisé d'attribuer l'écriture avec une certitude absolue. Les notes ne sont en aucun cas des copies des textes de Cochin publiés ultérieurement.

CHARLES-NICOLAS COCHIN

PARIS 1715 – PARIS 1790

- 44 *Statue pédestre de Louis XV érigée à Reims, frontispice pour l'ouvrage de Jean Jacques Rousseau, Extrait du Projet de Paix perpétuelle de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre, Paris, Coindet, 1761.*

Plume et encre de Chine, lavis brun, les contours retracés au styilet, feuille 147 × 89, au filet d'encadrement 128 × 72, collé en plein sur une feuille d'un registre de comptabilité du XVIII^e siècle. Inscription en bas au milieu : « J.B.P. 1761 »

Provenance : Alfred Beurdeley (1847-1919), sa marque (L. 421) ; vente 1995, 3 juillet, Londres, Sotheby's, n° 145.

Bibliographie : Jombert 1770, n° 260 ; Michel 1987, n° 118.

Ce dessin représente la statue pédestre de Louis XV érigée à Reims, d'après le bronze de J.B. Pigalle, préparatoire à la gravure en sens inverse, gravée à l'eau-forte par Cochin. La statue de Pigalle, ami de Cochin, était encore inachevée au moment où le dessin a été réalisé. La feuille montre toute la finesse d'exécution dont Cochin était capable. On voit le Roi dressé à l'antique sur un piédestal circulaire, vu légèrement d'en bas, avec un bâtiment en arrière fond. Bastide, dans une lettre à Rousseau datée du 12 février 1761, était convaincu que le dessin serait un chef d'œuvre. Il pensait que ce monument représentant les fruits de la paix épouserait naturellement le projet d'une paix universelle. Le dessin n'est pas mentionné dans la littérature sur Cochin, sauf si c'est l'exemplaire envoyé deux ans plus tard à Voltaire, mais il se peut qu'il y ait confusion avec une épreuve de la gravure (voir Michel 1987, p. 278). L'eau-forte – signée à la pointe « J.B. Pigalle inv. », ensuite « 1761. », puis « C.N. Cochin Sculp. », 130 × 75, avec marges – est jointe au dessin (IFF XVIII, t. 5, n° 325, deuxième état).



Charles-Nicolas Cochin.
Statue pédestre de Louis XV érigée à Reims, eau-forte.



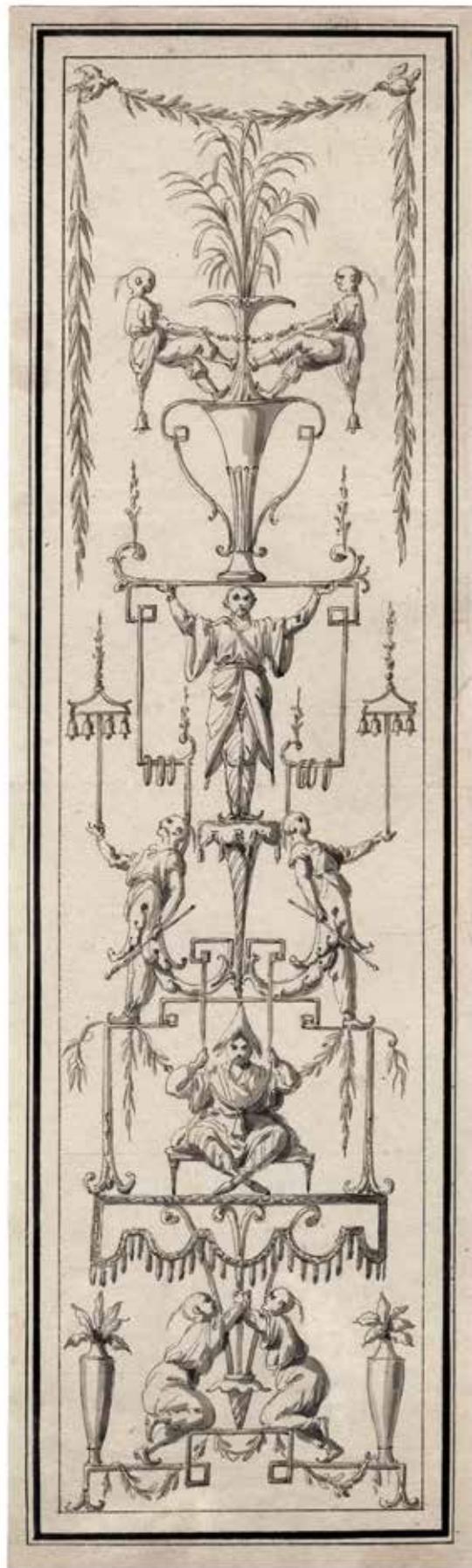
(taille réelle)

ÉCOLE FRANÇAISE XVIII^e SIÈCLE

45 *Montant d'ornement façon candélabre avec acrobates chinois.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, composition entourée d'un triple filet, 408 × 115.

Sur le montage est écrit le nom de Claude Gillot (1673-1722), mais ce nom évoque un genre auquel ce dessin n'appartient pas en raison de son style. Aussi, l'idée d'orner les montants de chinoiseries fait partie d'une mode qui se développe en parallèle à l'engouement de l'ornement rocaille dans les années 1730 et 1740 et qui se prolonge par la suite. Parmi les artistes qui ont excellé dans la peinture décorative de chinoiseries se détachent Christophe Huet (1700-1759), Alexis Peyrotte (1699-1769), François Boucher (1703-1770) et Jean Pillement (1719-1808). Mais d'autres peuvent encore être cités comme Jean-François Blondel qui utilise ces motifs pour décorer des lambris, projets qu'il a fait publier chez Jean Mariette dans les années 1720. Il reste néanmoins difficile d'attribuer ce dessin et de proposer une datation convaincante.



46 *Projet d'un pavillon chinois sur un monticule artificiel avec une double rampe d'accès, situé dans un grand parc.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, quelques touches de gouache rouge, 175 × 325, échelle en 3 toises.

L'originalité de ce projet de décoration de jardin est remarquable : à la place d'un pavillon chinois traditionnel et à la mode dans le troisième quart du XVIII^e siècle (*voir le n° suivant*), on voit ici un monticule de verdure, surélevé et accessible par une double rampe. Difficile de dire s'il s'agit d'un projet pour un jardin ou d'un motif amusant destiné à figurer dans un tableau. Le dessin s'inscrit dans le contexte de l'intérêt grandissant pour les jardins et le paysage dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Plusieurs noms ont été suggérés pour ce dessin comme Claude-Louis Chatelet (1753-1795) et Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822), mais la comparaison avec leurs œuvres n'a pas été concluante.

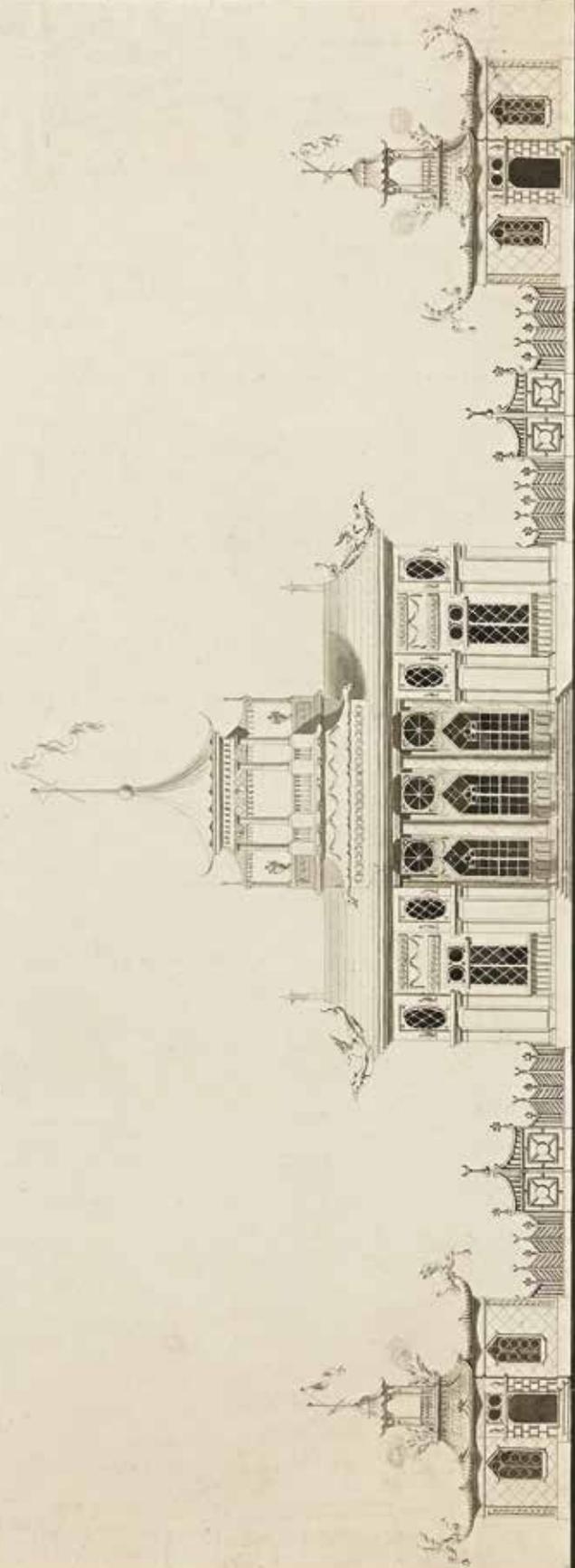


ÉCOLE SUÉDOISE (?) TROISIÈME QUART DU XVIII^e SIÈCLE

47 *Projet d'un grand pavillon chinois flanqué de deux petits pavillons, reliés entre eux par une grille en bois, élévation.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, esquisse au crayon noir, composition entourée d'un double filet, 343 × 532, échelle en « Arch. » et « Sag. » (3 × unité = arch., 10 × arch. = sag.), déchirure restaurée. Filigrane : J. Kool.

Le pavillon est conçu dans ce qu'on appelait au XVIII^e siècle, le goût chinois. Plusieurs détails comme les toits aux bouts ornés de dragons tenant une cloche dans leur bouche ou crachant du feu sont probablement inspirés des planches de l'influente publication de William Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils, engraved by the best hands, from the originals drawings in China* (Londres, 1757), traduite en français : *Traité des Édifices .../ Dessains des Edifices, Meubles, Machines & Habits des Chinois* (Paris, 1757). L'unité de mesures suggère la possibilité d'un projet suédois, pays où l'engouement pour les choses chinoises est connu.



Scale: 1/2 inch = 1 foot
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
41 42 43 44 45 46 47 48 49 50
51 52 53 54 55 56 57 58 59 60
61 62 63 64 65 66 67 68 69 70
71 72 73 74 75 76 77 78 79 80
81 82 83 84 85 86 87 88 89 90
91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
101 102 103 104 105 106 107 108 109 110
111 112 113 114 115 116 117 118 119 120
121 122 123 124 125 126 127 128 129 130
131 132 133 134 135 136 137 138 139 140
141 142 143 144 145 146 147 148 149 150
151 152 153 154 155 156 157 158 159 160
161 162 163 164 165 166 167 168 169 170
171 172 173 174 175 176 177 178 179 180
181 182 183 184 185 186 187 188 189 190
191 192 193 194 195 196 197 198 199 200
201 202 203 204 205 206 207 208 209 210
211 212 213 214 215 216 217 218 219 220
221 222 223 224 225 226 227 228 229 230
231 232 233 234 235 236 237 238 239 240
241 242 243 244 245 246 247 248 249 250
251 252 253 254 255 256 257 258 259 260
261 262 263 264 265 266 267 268 269 270
271 272 273 274 275 276 277 278 279 280
281 282 283 284 285 286 287 288 289 290
291 292 293 294 295 296 297 298 299 300
301 302 303 304 305 306 307 308 309 310
311 312 313 314 315 316 317 318 319 320
321 322 323 324 325 326 327 328 329 330
331 332 333 334 335 336 337 338 339 340
341 342 343 344 345 346 347 348 349 350
351 352 353 354 355 356 357 358 359 360
361 362 363 364 365 366 367 368 369 370
371 372 373 374 375 376 377 378 379 380
381 382 383 384 385 386 387 388 389 390
391 392 393 394 395 396 397 398 399 400
401 402 403 404 405 406 407 408 409 410
411 412 413 414 415 416 417 418 419 420
421 422 423 424 425 426 427 428 429 430
431 432 433 434 435 436 437 438 439 440
441 442 443 444 445 446 447 448 449 450
451 452 453 454 455 456 457 458 459 460
461 462 463 464 465 466 467 468 469 470
471 472 473 474 475 476 477 478 479 480
481 482 483 484 485 486 487 488 489 490
491 492 493 494 495 496 497 498 499 500
501 502 503 504 505 506 507 508 509 510
511 512 513 514 515 516 517 518 519 520
521 522 523 524 525 526 527 528 529 530
531 532 533 534 535 536 537 538 539 540
541 542 543 544 545 546 547 548 549 550
551 552 553 554 555 556 557 558 559 560
561 562 563 564 565 566 567 568 569 570
571 572 573 574 575 576 577 578 579 580
581 582 583 584 585 586 587 588 589 590
591 592 593 594 595 596 597 598 599 600
601 602 603 604 605 606 607 608 609 610
611 612 613 614 615 616 617 618 619 620
621 622 623 624 625 626 627 628 629 630
631 632 633 634 635 636 637 638 639 640
641 642 643 644 645 646 647 648 649 650
651 652 653 654 655 656 657 658 659 660
661 662 663 664 665 666 667 668 669 670
671 672 673 674 675 676 677 678 679 680
681 682 683 684 685 686 687 688 689 690
691 692 693 694 695 696 697 698 699 700
701 702 703 704 705 706 707 708 709 710
711 712 713 714 715 716 717 718 719 720
721 722 723 724 725 726 727 728 729 730
731 732 733 734 735 736 737 738 739 740
741 742 743 744 745 746 747 748 749 750
751 752 753 754 755 756 757 758 759 760
761 762 763 764 765 766 767 768 769 770
771 772 773 774 775 776 777 778 779 780
781 782 783 784 785 786 787 788 789 790
791 792 793 794 795 796 797 798 799 800
801 802 803 804 805 806 807 808 809 810
811 812 813 814 815 816 817 818 819 820
821 822 823 824 825 826 827 828 829 830
831 832 833 834 835 836 837 838 839 840
841 842 843 844 845 846 847 848 849 850
851 852 853 854 855 856 857 858 859 860
861 862 863 864 865 866 867 868 869 870
871 872 873 874 875 876 877 878 879 880
881 882 883 884 885 886 887 888 889 890
891 892 893 894 895 896 897 898 899 900
901 902 903 904 905 906 907 908 909 910
911 912 913 914 915 916 917 918 919 920
921 922 923 924 925 926 927 928 929 930
931 932 933 934 935 936 937 938 939 940
941 942 943 944 945 946 947 948 949 950
951 952 953 954 955 956 957 958 959 960
961 962 963 964 965 966 967 968 969 970
971 972 973 974 975 976 977 978 979 980
981 982 983 984 985 986 987 988 989 990
991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

GIOVANNI BETTATI

ROME VERS 1700 – ROME 1777

En 1725, Bettati est signalé chez l'orfèvre Giovanni Battista Dulermier à Rome. Ensuite, entre 1732 et 1745, il travaille pour les orfèvres Carlo et Francesco Giardoni. En 1751, il obtient son poinçon de maître orfèvre, s'installe sous l'enseigne l'Aigle doré, mais en 1755, il renonce à son poinçon. L'œuvre du dessinateur Giovanni Bettati est resté longtemps dans l'ombre de celui de l'orfèvre Luigi Valadier (1726-1785) pour qui il travailla probablement dès 1755. Beaucoup de ses dessins furent attribués à tort à Juste-Aurèle Meissonnier et parfois aussi à Giuseppe Gagliardi (Fuhring 1989, vol. 1, n° 538, vol. 2, n° 1004). Depuis la présentation, en 1990, du fonds de dessins de l'atelier de la famille d'orfèvres romains Valadier, il est devenu plus facile d'identifier la manière de dessiner de Bettati. Il semble qu'il ait commencé comme dessinateur dans l'atelier de Valadier, mais très vite il faut lui reconnaître un rôle considérable dans la conception de pièces d'orfèvrerie. Sa facilité à donner forme à ses idées, toujours dans la même technique utilisant la plume et l'encre brune à laquelle il ajoute un peu de lavis gris ou brun, nous permet de lui attribuer aujourd'hui un œuvre important.

Bibliographie : Bulgari 1958, p. 160 ; Londres 1973, n° 133 (comme V.M. Bigari) ; Londres 1991, p. 57-61 ; Winter 1991 ; Fuhring 1991 ; Dankmar Trier, « Bettati, Giovanni », dans Saur, t. 10, 1995, p. 246.

48 *Projet de cadre (miroir ?) avec variante pour la moitié droite ; au centre, une jeune Bacchante et deux Amours.*

Plume et encre brune, lavis gris et brun, pierre noire, 298 × 210, collé en plein, montage 352 × 267, inscription sur le montage, en bas à gauche un nom gratté, plume et encre brune, en bas à droite « n° 2171 ».

Provenance : Inscription sur le montage, en bas au milieu: « de la collection de J.B. Descamps » (sans marque) ; sur le recto du dessin : Baron Dominique-Vivant Denon (1747-1825), sa marque (L. 779) ; Jean-Marc Dupan (1785-1838), sa marque (L. 1440) ; sur le montage recto : Hocédé (mort à 1859), sa marque (L. 2006), sa vente 1859, 12 novembre, Paris (Lugt Rép. 25082) ; Eugène Susini (1900-1982), sa marque (L. 3769).



de la collection de J. B. Descamps.

0.1.2

77.217

GIOVANNI BETTATI

ROME VERS 1700 – ROME 1777

- 49 *Projet de bâton papal avec variante pour la partie droite, détails et esquisses de têtes ; au verso, onze esquisses de mascarons et autres détails.*

Plume et encre brune sur esquisse à la pierre noire, 427 × 205.

Provenance : Vente 1966, 1-4 novembre, Berlin, Galerie Gerda Bassenge, Auktion 8, n° 787 comme Mauro Tesi ; L.A. Houthakker (1926-2008), sa marque (L. 3893) ; vente 2011, 27 mai, Berlin, Bassenge, Auktion 97, n° 6288.

Bibliographie : : Fuhring 1989, vol. I, n° 538 (comme attribué à Gagliardi) ; Fuhring 1991 (comme Giovanni Bettati).

C'est seulement tout récemment que l'identité de Giovanni Bettati comme concepteur et dessinateur de pièces d'orfèvrerie a été reconnu (voir Londres 1991 ; Winter 1991). Dans le passé, ses dessins furent donnés à deux autres orfèvres, Juste-Aurèle Meissonnier ou Giuseppe Gagliardi. La découverte d'un groupe de dessins provenant de l'atelier de l'orfèvre romain, Luigi Valadier, a permis d'apporter un éclairage nouveau sur cet artiste qui possède une manière de dessiner bien reconnaissable. Suivant les habitudes des orfèvres, le bâton papal est dessiné à l'échelle de l'objet. La présence d'une variante met en évidence la place du dessin en amont d'une commande définitive. Plusieurs dessins de la collection Destailleur, conservés à la Kunstbibliothek de Berlin (Jacob 1975, n°s 1108-1109), montrent une manière de dessiner, des figures et des ornements bien comparables, ce qui nous amène à dater le dessin dans les années 1730-1740, lors de la papauté de Clément XII. L'attribution à Giuseppe Gagliardi des dessins de la Kunstbibliothek n'est pas assurée et nécessite une étude nouvelle. Nous ignorons si le projet a été exécuté, mais de nouvelles recherches seront nécessaires pour mieux connaître les activités de Bettati, comme orfèvre indépendant, ou comme collaborateur d'autres orfèvres.



(verso)



CHARLES-FRANÇOIS HUTIN

PARIS 1715 – DRESDE 1776

Après avoir suivi l'enseignement de la peinture chez François Lemoyne à Paris, et de la sculpture à Rome chez Sébastien Slodtz, Charles Hutin devient membre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture en 1747. Peu de temps après, il s'est installé à Dresde d'abord comme peintre, ensuite comme professeur de l'Académie électorale des beaux-arts de Dresde en 1764 puis comme directeur de cette même Académie. Il a gravé à l'eau-forte plusieurs compositions de figures, mais surtout des fontaines et des tombeaux.

Bibliographie : Baudicour 1861, p. 113-134 ; H. Guicharnaud, « Hutin, Charles-François », dans De Gruyter, t. 76, p. 71-72.

50 *Projet de pendule*

Plume et encre de Chine sur esquisse à la pierre noire, lavis gris, aquarelle, filet d'encadrement à la plume et encre brune. 370 × 280, signé « C HVTIN » sur un petit bout de papier collé en bas à gauche sur le montage ; au dos du montage, deux numéros : « No. 89./a. » et « Ns 8034.- ». Filigrane : Cheval galopant à la lettre L.

Provenance : Wilhelm Gottlieb Becker (1753-1813), sa marque (L. 324) ; Johann Gottfried Schumann (1761-1810), sa marque (L. 2344) ; Eugène Rodrigues (1853-1928), sa marque (L. 897) ; Armand-Albert Rateau (1882-1938), sa marque au verso du montage non conservé (L. 4273, avec n° 25) ; vente 1982, 2 juin, Paris, Hôtel Drouot, n° 69 ; Louis-Antoine et Véronique Prat, leur marque (L. 3617 ou L. 3618).

Hutin a développé, à côté de ses activités de peintre, un intérêt pour différents aspects du décor. Certains projets, comme ceux de fontaines, ont été gravés par lui-même à l'eau-forte, mais d'autres, bien moins connus, sont peut-être restés seulement fixés par la plume et le pinceau sur le papier. Cette pendule en est un excellent exemple et il est intéressant de noter que la feuille a gardé son montage d'origine avec un petit bout de papier sur lequel l'artiste a écrit son nom. Il n'est pas impossible que le projet ait été dessiné à la demande d'un commanditaire de Dresde, mais nous ne pouvons l'affirmer. Si l'on compare ce dessin avec celui de même sujet conservé à la Kunstbibliothek de Berlin [(Berckenhagen 1970, p. 269-270, Hdz 5035, provenant de Wilhelm Gottlieb Becker, sa marque L.324 ; Gottfried Schumann (1761-1810), sa marque L.2344)], on constate que le premier possesseur de cette feuille est aussi Wilhelm Gottlieb Becker (1753-1813). Le coloris délicat suggère peut-être une réalisation en porcelaine bien qu'une pendule de ce modèle est inconnue de la Manufacture de Meissen.



H. V. T. N.

P.

MAURO TESI

MONTALBANO 1730 – BOLOGNE 1766

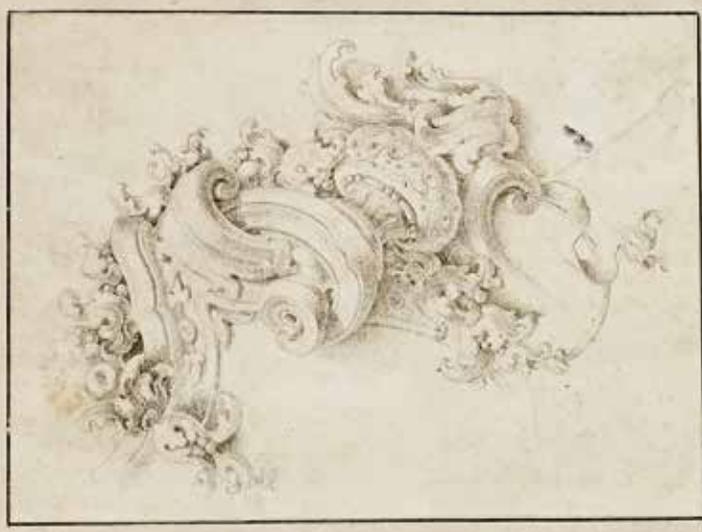
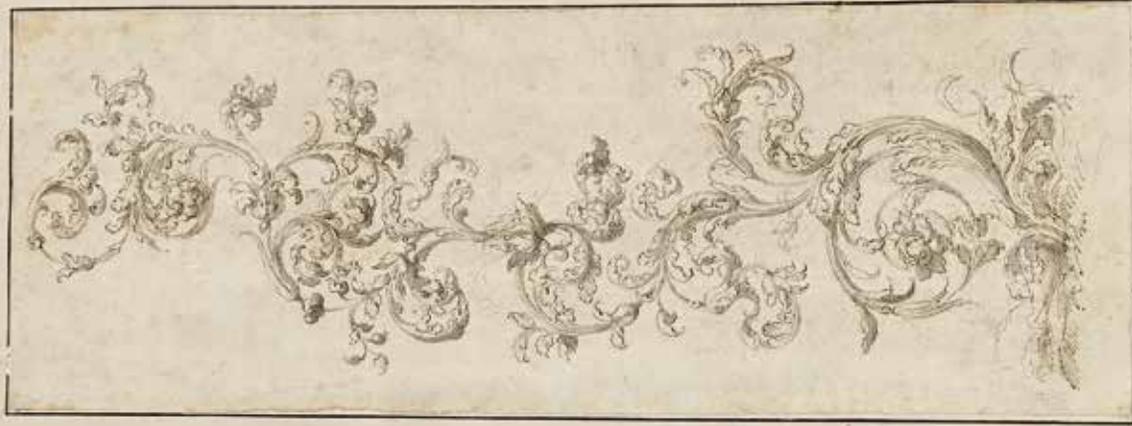
Tesi a montré jeune sa disposition pour la peinture, puis pour l'architecture et la décoration. Ami et protégé de Francesco Algarotti, Tesi développe un intérêt pour l'Antiquité et la Renaissance, dont témoignent de nombreuses esquisses. Il devient un peintre de décoration en trompe-l'œil important, à la fois pour des commanditaires privés et pour l'Église. Aussi, les décors scénographiques et le théâtre l'intéressent tout particulièrement et une sélection de ses projets dans d'autres domaines fut publiée après sa mort à Bologne par Lodovico Inig, sous le titre *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni* (1787).

Bibliographie : Jacob 1975, nos 979-1009 ; Myers 1975, n° 57-58 ; Bergamini 1980, p. 194-195 ; Jervis 1984, p. 479 ; Matteucci 2002.

51 *Trois dessins d'ornements : deux montants de rinceaux de feuilles d'acanthé et une partie de l'encadrement rocaille d'un cartouche.*

Pinceau et encre grise sur esquisse à la pierre noire, 301 × 112 ; plume et encre brune (pointillé), sur mise en place à la pierre noire, 200 × 145 ; plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 324 × 117, montage 275 × 502, inscription sur le montage en bas à droite, plume et encre noire : « Mauro Tesi Bol », filets.

Manuscript Plate



1221

MAURO TESI

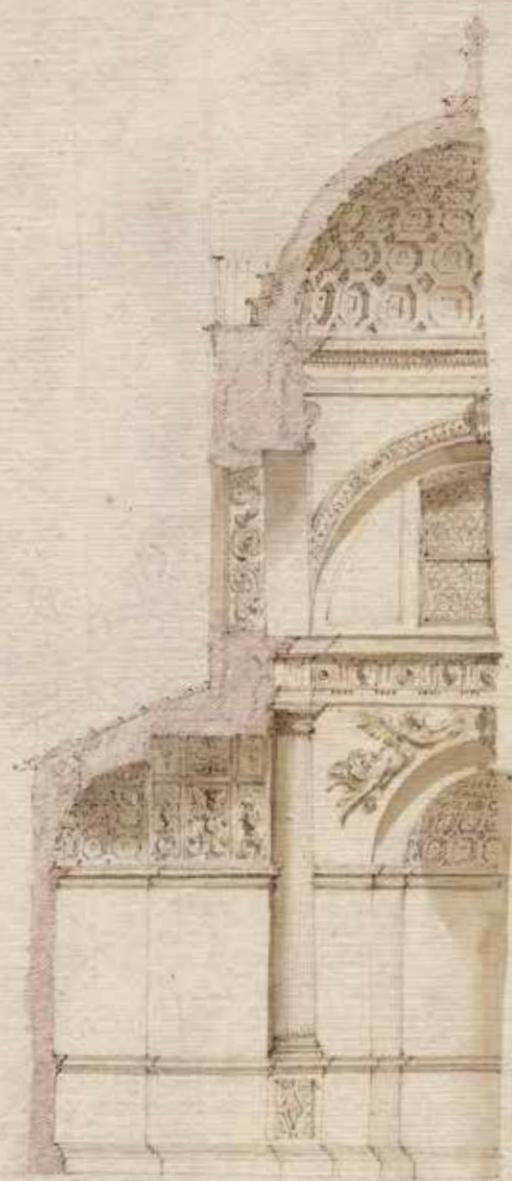
MONTALBANO 1730 – BOLOGNE 1766

52 *Chapelle du Saint-Sacrement dans le Duomo de Pesaro, coupe de la moitié gauche et plan.*

Plume et encre brune, lavis brun, aquarelle rose, 365 × 234, montage : 530 × 370, inscription, plume et encre brune : « Pesaro 3 7bre 1761/ La cappella del Sacramento/ nel Duomo » et sur le montage en bas à droite, plume et encre brune : « Mauro Tesi Bol ».

Pour des dessins comparables, jadis dans la collection de Lodewijk Houthakker (1926-2008), voir Fuhring 1989, vol. 2, n° 756.

Figura 3 Tav. 1761
La capella del Santissimo
nel Duomo



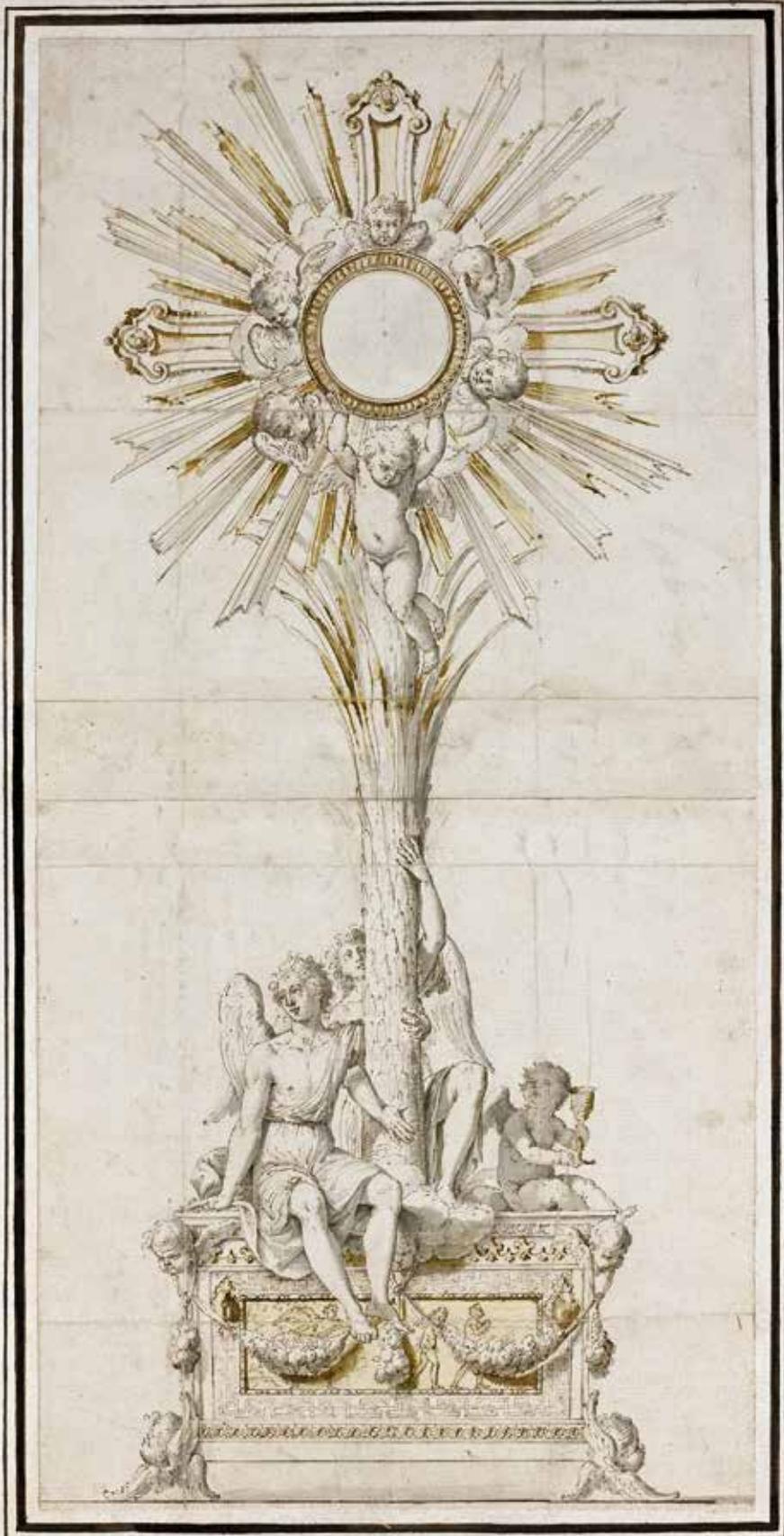
MAURO TESI

MONTALBANO 1730 – BOLOGNE 1766

- 53 *Projet d'ostensoir* composé d'un piédestal surmonté d'un palmier portant le soleil apposé sur une croix et entouré de têtes de chérubins et de rayons de soleil. Sur le piédestal est assis un ange entourant de son bras gauche le palmier ; un second ange tient le palmier des deux mains et à droite est assis un enfant ailé tenant un calice.

Plume et encre brune, lavis gris, aquarelle jaune, sur esquisse à la pierre noire, composition entourée de deux filets, 412 × 203, montage 463 × 251, inscription en bas à gauche sur le montage, plume et encre brune, « Mauro Tesi inventione e disegno », et au verso du montage, en bas à gauche « L 4 – ». Bandes de papier au centre.

Provenance : Prince Heinrich von Hessen (1927-1999), sa marque (L. 4345) ; sa vente 1995, 3 juillet, Londres, Sotheby's, n° 70.



Monsieur de la Roche-Aymon.

ÉCOLE FRANÇAISE XVIII^e SIÈCLE

- 54 *Projet de décor intérieur : coupe d'un salon ; au milieu, une fenêtre entourée de deux portes ; à gauche et à droite, la coupe d'une niche avec canapé ; les panneaux de lambris ornés de grotesques modernes et rinceaux ; élévation.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle rose, sur esquisse au crayon noir, filet d'encadrement à la plume et encre de Chine visible sur trois bords, 210 × 241, le papier est coupé à droite sans atteinte au projet. Note manuscrite au dos du montage : « Provenant de mon Père/ Paul Normand. »

Provenance : Paul-Louis Normand (1861-1945) ; Alfred Normand (1910-1993), sans sa marque (L. 153c).

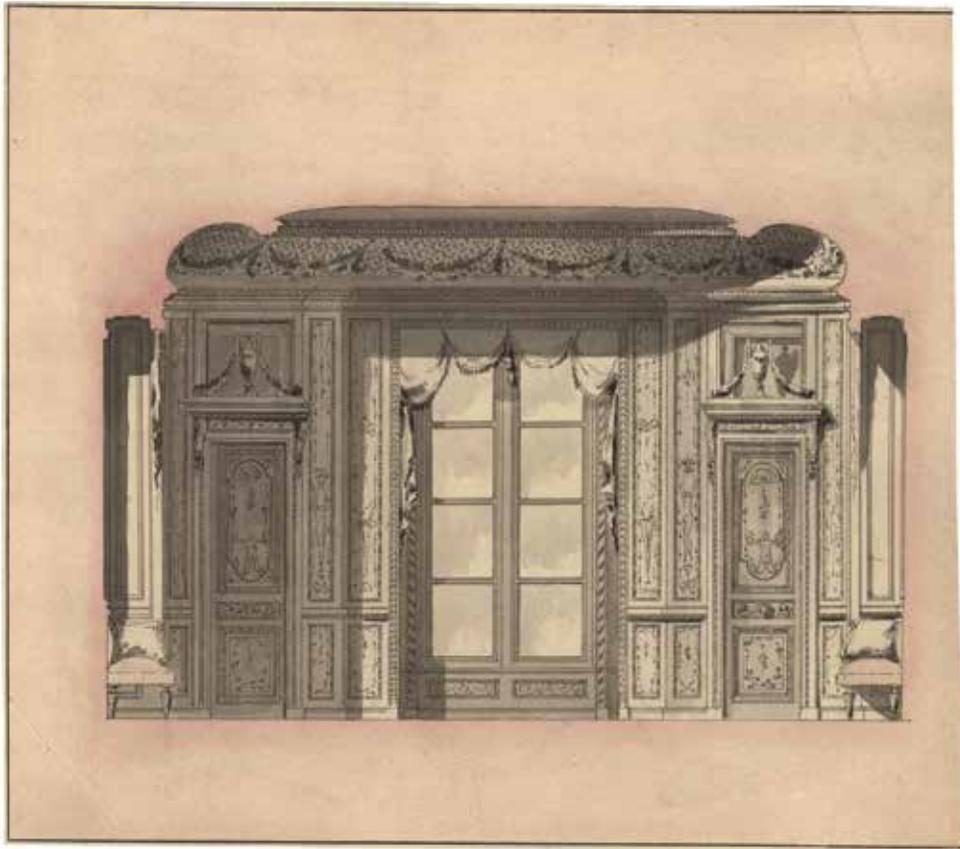
ÉCOLE FRANÇAISE XVIII^e SIÈCLE

- 55 *Projet de décor intérieur : porte à deux vantaux avec, à droite, un lambris composé d'un trumeau flanqué de deux panneaux, orné de rinceaux et montant de feuillages, élévation avec indication du profil du lambris et du plafond.*

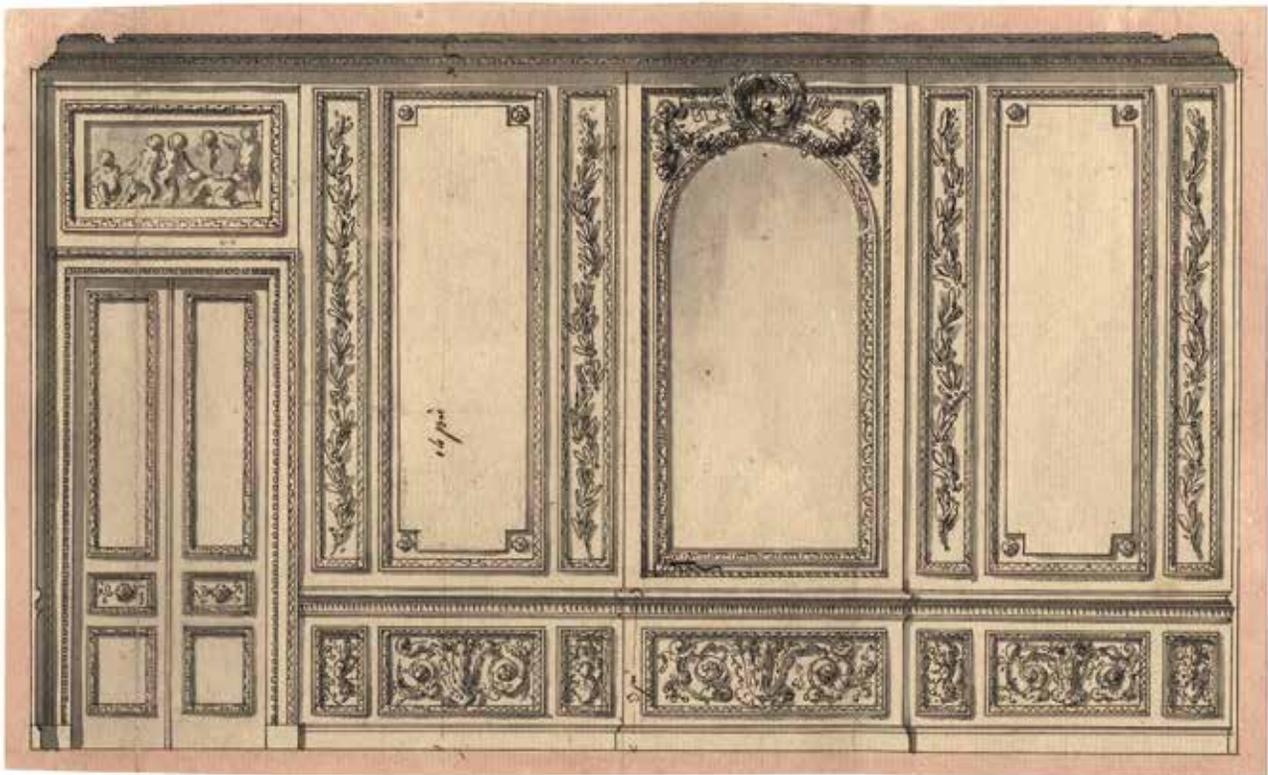
Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle rose, sur esquisse et tracé préparatoire au crayon noir, 172 × 284, deux inscriptions à la plume et encre brune de la hauteur de la chambre, « 14 pié », et pour le lambris d'appui, « 3 pi » ; au verso au crayon noir, « Mme La Duchesse de Mavasni [Marasni ? Mazarin ?] », et note manuscrite au dos du montage : « Provenant de mon Père/ Paul Normand ». Deux plis visibles.

Provenance : Paul-Louis Normand (1861-1945) ; Alfred Normand (1910-1993), sans sa marque (L. 153c).

Deux dessins du même dessinateur, deux faces d'un salon décrit comme de l'époque Louis XVI et achetés en 1885, sont conservés au Musée des Arts décoratifs (Guérinet, sans date, pl. 23, 26 ; Deshairs 1914, pl. V, 8-9). Vu la ressemblance de l'encadrement des panneaux et des rinceaux de feuilles, il n'est pas impossible qu'il s'agisse de projets pour la même maison que le dessin présenté ici. Au verso du dessin, l'inscription postérieure est un peu mystérieuse, mais il faudrait probablement lire le nom comme Mazarin. En effet, la duchesse de Mazarin, née Louise-Jeanne de Durfort-Duras (1735-1781), épouse de Louis-Marie-Guy d'Aumont, était la belle-fille du fameux mécène et collectionneur que fut le duc d'Aumont. Elle acheta sur le quai Malaquais, à Paris, l'ancien hôtel de La Roche-sur-Yon (aujourd'hui emplacement d'un bâtiment de l'École des Beaux-Arts). Séparée de son mari, la duchesse de Mazarin s'adressa à l'architecte François-Joseph Bélanger pour en faire une des plus belles demeures de Paris. L'architecte faisait travailler Gilles-Paul Cauvet et Jean-Baptiste Huet (1776) pour la décoration fixe et un bronzier tel Pierre Gouthière pour plusieurs pièces en bronze doré (1781). Mais cette commande bien documentée ne peut être mise en rapport avec ce dessin.



54



55

JEAN-CHARLES DELAFOSSE

PARIS 1734 – PARIS 1789

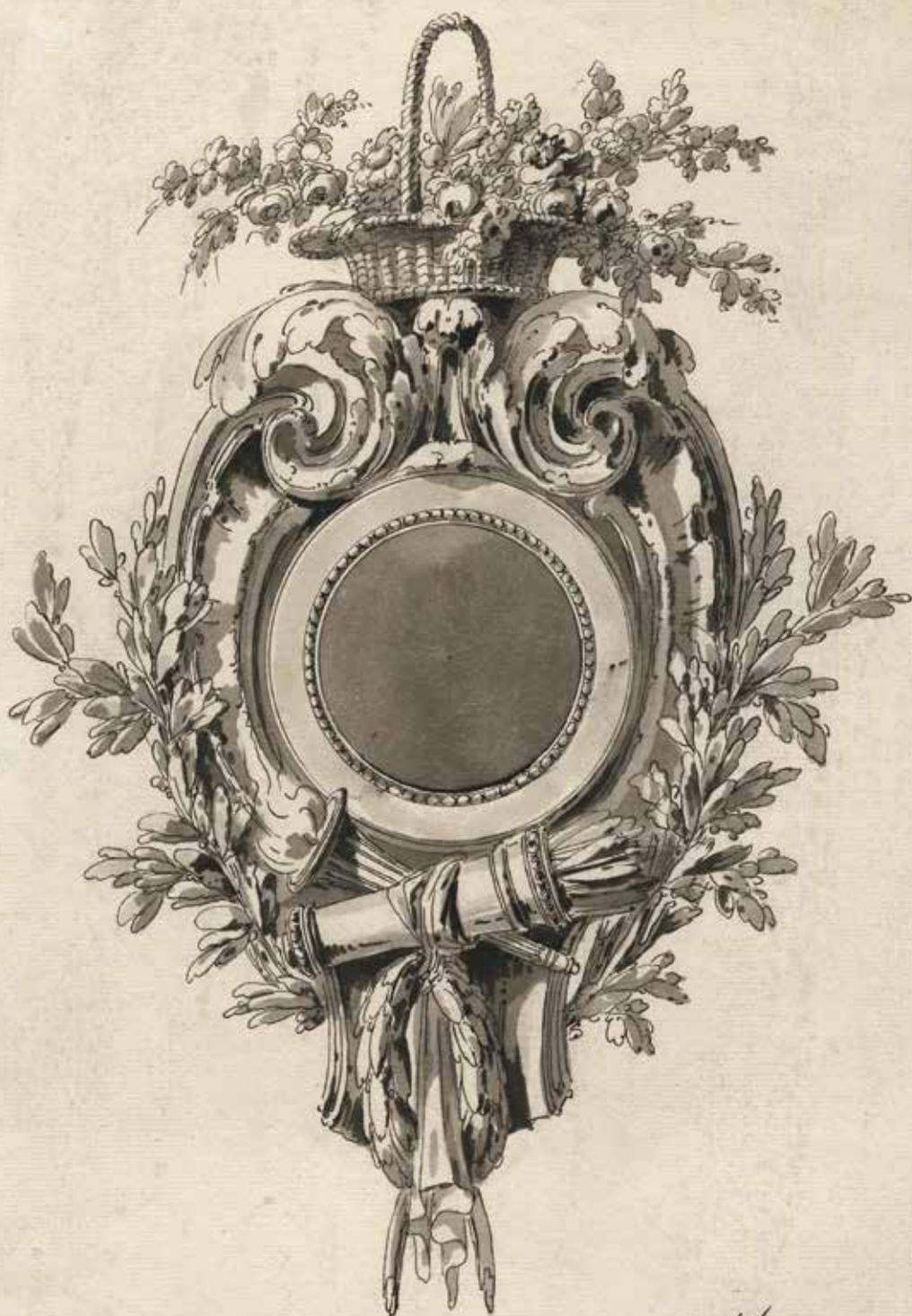
Fils d'un négociant en vin, Delafosse commença son apprentissage en 1747 chez le sculpteur sur bois Jean-Baptiste Poulet, qui était *directeur garde* de l'Académie de Saint-Luc, mais il semblerait qu'il n'ait jamais terminé son apprentissage. En 1771, il devient professeur de dessin à l'Académie de Saint-Luc. En 1776, il est décrit comme "professeur adjoint" et en 1777, comme professeur assistant de géométrie et de perspective. Le 28 décembre 1780, Delafosse se présente à l'Académie de Peinture à Bordeaux et, le 10 février 1781, est agréé. Il propose deux dessins dans une exposition organisée par cette académie en 1787. Comme officier de la Garde nationale, il joua un rôle actif dans la Révolution. Lors de son enseignement, ses dessins, mais aussi les gravures exécutées d'après ses dessins, ont servi de modèle aux jeunes artistes, comme par exemple les illustrations des cinq ordres d'architecture, exécutées en manière de lavis (Paris, sans date). Mis à part de nombreuses suites d'estampes d'ornement, réunies également en volumes intitulés *Œuvre de Jean-Charles Delafosse*, l'artiste a publié une *Nouvelle Iconologie historique ou attributs hieroglyphiques...* (Paris, 1768).

Bibliographie : Destailleur 1863, p. 277-286 ; Hautecoeur 1953, p. 54 ; Kaufmann 1955, p. 170-173 ; Berckenhagen 1970, p. 337-342 ; Eriksen 1974, p. 128, 170, pl. 479-482 ; Rome-Dijon-Paris 1976, p. 103-113 ; Jervis 1984, p. 144 ; Fuhring 1989, vol. I, n° 81-83, vol. 2, n° 778-780 ; Myers 1992, n° 29-39 ; Monique Mosser, « Delafosse, Jean-Charles », dans Saur, t. 25, 200, p. 332-334 ; Lisbonne 2005, n° 93-94, et p. 336-337 (biographie).

56 *Cartel*

Plume et encre de Chine, lavis gris et d'encre de Chine, quelques traits de pierre noire, 340 × 235, signé « J.C. Delafosse » et inscription « pendule en forme De Cartelle/ dans le goust pictoresste ».

Comme souvent chez Delafosse, le sujet du dessin est évident – un cartel ou une horloge murale –, mais l'interprétation qu'il en propose l'est moins. Le « goût pittoresque » évoqué dans le titre suppose que Delafosse ait introduit dans son projet un mélange astucieux d'éléments tirés de la nature. En cela, il suit le discours de Charles-Antoine Coyvel de 1726 qui parle longuement du pittoresque en peinture comme d'« un choix piquant et singulier des effets de la nature [...] » etc. (voir Fuhring 1994, vol. 1, p. 80).



pendule en forme de cartelle
dans le goût pictoresque.

J.C. Delafosse.

JEAN-CHARLES DELAFOSSE

PARIS 1734 – PARIS 1789

57 *Applique à trois bras*

Plume et encre de Chine, lavis gris, 320 × 232, signé « J.C. Delafosse inv. f. » et inscription « bras de cheminée ».

L'inscription sous le dessin nous aide à comprendre que le modèle est une applique (« bras ») à trois bras, portant chacun une bougie, destinée à être montée sur une cheminée. En général, ce genre de luminaire est conçu en paire : chacun est monté de part et d'autre d'un miroir, fixé sur son encadrement plus que monté sur le mur mitoyen. Il est rare de trouver à la suite du nom de Delafosse la mention « inv. f. », c'est-à-dire « invenit fecit », indiquant qu'il a inventé le modèle et qu'il l'a dessiné.

Une variante, aussi intitulée « bras de cheminée », est conservée dans la collection de la Kunstbibliothek de Berlin (inv. Hdz 286. Voir Berckenhagen 1970, p. 341-342 ; Londres 1972, n° 1491). Un dessin similaire, décrit comme un modèle d'applique à trois branches, figurait dans la collection de Jules Carré sous le nom de Delafosse (vente 1888, 5-7 juin, Paris, *Catalogue des dessins anciens de toutes les écoles relatifs à la décoration et l'ameublement formant la collection de feu M. J. Carré*, n° 143).



bras de cheminé

J. C. De la fosse inv. f.

JEAN-CHARLES DELAFOSSE

PARIS 1734 – PARIS 1789

58 *Cinq écus suspendus à une barre*

Plume et encre de Chine, lavis gris, 210 × 360. Inscriptions, plume et encre brune : « Boucliers », et en bas à gauche : « J. C. Delafosse » ; au verso, deux textes écrits à la plume et encre brune, dans un triple filet d'encadrement à la plume et encre de Chine, avec numéro de page en haut à droite : 81. Les deux textes commencent comme suit : *Cinquieme Epoque depuis Salomon Jusqu'à Cirus (...)*, et *Sixieme epoque depuis Cirus Jusqu'à J. Christ (...)*.

Au verso de ce dessin se trouve un texte qui correspond à la lettre près aux cinquième et sixième époques du livre de la *Nouvelle Iconologie historique ou attributs hieroglyphiques...*, par Jean-Charles Delafosse (Paris, 1768). Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'une page de son manuscrit d'origine, numérotée en haut à droite, 81. Cependant, l'image au recto n'est point reliée à la planche 12 censée illustrer le propos. En effet, on voit six écus ou « boucliers » de modèles différents accrochés par des sangles à une barre horizontale.

L'écu, élément indissociable des armes et souvent employé dans des trophées de type militaire, est devenu dès la Renaissance un motif de décoration très répandu. Au lieu de l'utiliser pour un modèle de décor ou un objet d'art spécifique, ou de le présenter sous une forme plus traditionnelle, soit suspendu à un ruban, soit empilé par terre, Delafosse utilise ici l'écu comme un élément quasi abstrait. Faut-il penser que ce type de dessin ait joué un rôle dans son enseignement comme professeur d'ornement ?



Bouchier

D. C. J. L. L. L.

JEAN-CHARLES DELAFOSSE

PARIS 1734 – PARIS 1789

59 *Projet d'un tombeau dans une niche*

Plume et encre de Chine, lavis brun et gris, signé en bas à gauche: « J. C. D », 168 × 105.

Le modèle de ce tombeau s'inspire de modèles plus anciens mais il a été entièrement adapté au goût du jour avec des éléments d'architecture et d'ornement classiques. En bas, on voit le défunt sur son lit de mort dans une niche ornée de bossages. Au-dessus du fronton, une tablette permet de représenter un fait d'armes sous forme de frise et sans doute tiré de la vie du mort. Deux pleurants sont assis sur la tablette, celui de gauche tenant une torche brûlante, au milieu, une section de colonne cannelée surmontée d'une figure de triomphe assise. Comme souvent chez Delafosse, l'absence d'échelle ne permet pas d'imaginer la taille du monument et son emplacement dans une niche murale laisse la réponse entièrement ouverte.



(taille réelle)

JEAN-JACQUES CAFFIERI

PARIS-1725 – PARIS 1792

La famille de sculpteurs Caffieri s'installe en France au temps de Mazarin. Le père, Jacques (1678-1755), et le frère, Philippe (1714-1774), travaillèrent tous les deux comme sculpteurs, fondeurs et ciseleurs. Jean-Jacques obtint le prix de Rome en 1748. Après un séjour à Rome à l'Académie de France de 1749 à 1753, il fut agrégé en 1757, puis académicien en 1759, nommé professeur adjoint en 1765 et professeur en 1773. Il se distingua du reste de la famille par son activité de statuaire. Il est avant tout connu pour ses bustes en terre cuite ou en marbre, entre autres de Madame du Barry.

Bibliographie : Guiffrey 1877, p. 166-424 ; Conrad de Mandach, « Caffieri, Jean-Jacques », dans Thieme & Becker, t. 5, 1911, p. 353-354 ; Cécile Navarra, « Caffieri, Jean-Jacques », dans Saur, t. 15, 1997, p. 499-501 ; Navarra-Le Bihan 2001.

60 *Projet d'épithaphe destiné à un homme de l'armée et à sa femme.*

Pierre noire et estompe, 410 × 282, signé en bas à droite à la plume et encre brune : « Caffierij invt fecit 1771 ».

Le projet de l'épithaphe date d'une année faste pour Caffieri où il exposa au Salon de cette année avec succès les bustes en marbre de Lully, Quinault et Rameau, tous trois destinés au foyer de l'Opéra. Le dessin montre une épithaphe pour un couple non identifié dont les portraits sont légèrement esquissés sur des médaillons ovales tenus par deux putti, l'un assis et l'autre debout sur un socle. Sur le devant de ce socle en forme de sarcophage on voit une tablette destinée à recevoir les noms des deux personnes et en-dessous on découvre deux écus laissés vides surmontés d'une couronne comtale. La présence d'un trophée d'armes sur le sarcophage désigne l'homme comme un militaire. Le choix de l'écorce d'un arbre avec quelques branches feuillagées comme décor de fond est inhabituel et le sens nous échappe. Aucune épithaphe ne figure dans le catalogue raisonné des sculptures de Caffieri et il se peut que le dessin n'ait pas été exécuté. Dans son inventaire après-décès daté du 26 juin 1792 sont décrits plusieurs portefeuilles de dessins, dont « un portefeuille de tombeaux, estampes et dessins » (Navarra-Le Bihan 2001, p. 117), mais à défaut de précisions, il est impossible de savoir s'il s'agit de ses propres dessins. La signature en bas à droite est précieuse et nous documente sur un des très rares dessins de Jean-Jacques Caffieri.



PIERRE CONTANT D'IVRY

IVRY-SUR-SEINE 1698 – PARIS 1777

L'architecte Contant d'Ivry est né dans une famille de jardiniers et de vigneron. Il débute dans le métier grâce à l'architecte Nicolas Dullin, son premier maître. En 1728, il est admis dans la seconde classe de l'Académie Royale d'Architecture à Paris. Son aisance lui permet de concevoir aussi bien des décors intérieurs et des meubles que des bâtiments. Il travaille non seulement pour une riche clientèle privée, mais aussi pour la cour.

Bibliographie : Bauchal 1887, p. 131-132 ; Gallet 1965 ; Kretschmar 1981 ; Gallet 1995, p. 136-145 ; G. Joudion, « Contant d'Ivry, Pierre », dans Saur, t. 20, 1998, p. 594-595.

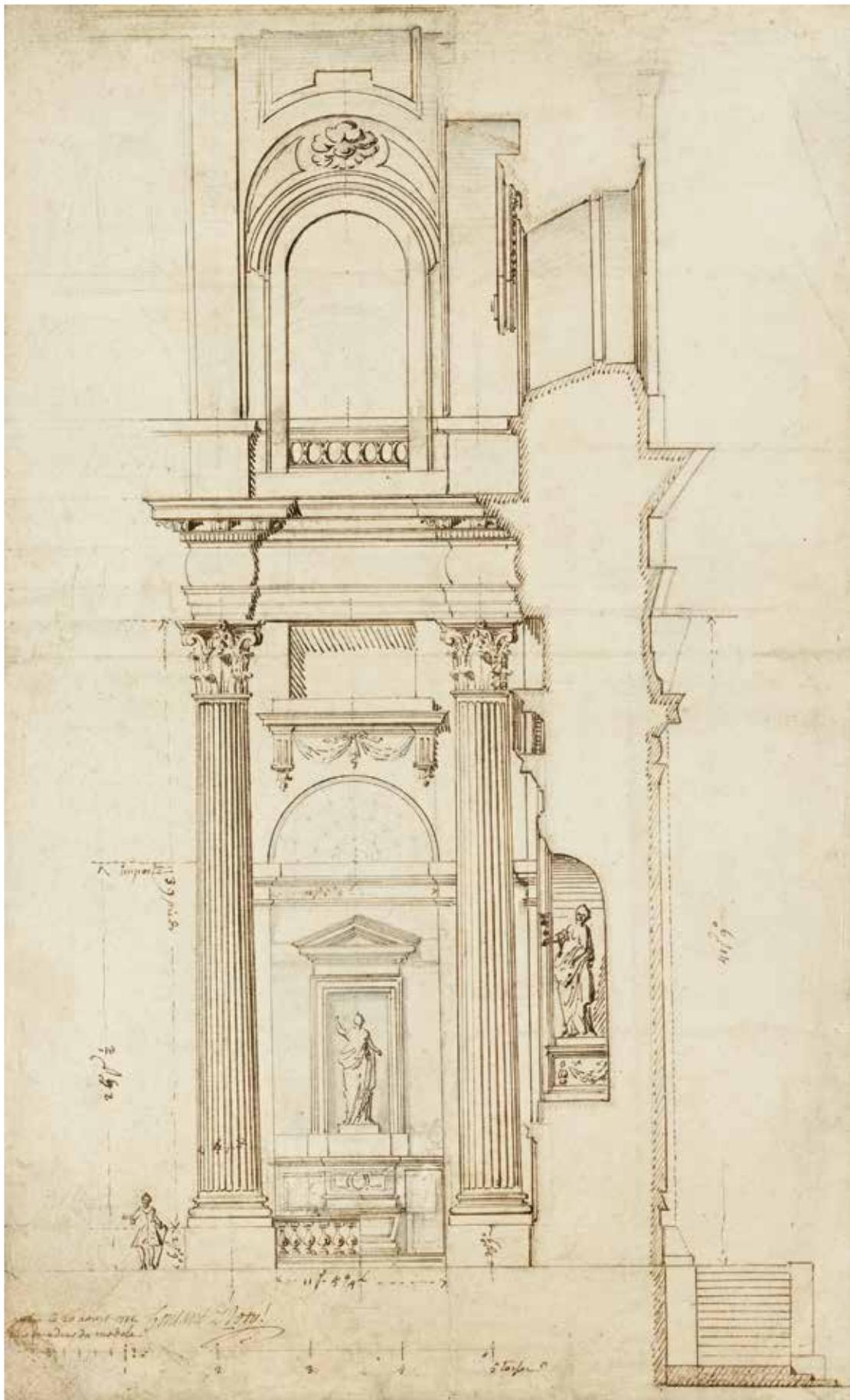
61 *Portail de l'église de la Madeleine, coupe, élévation et profil, dessiné à l'échelle du modèle.*

Plume et encre brune, crayon noir, estompe, 607 × 373, en bas, variante de l'autel dessiné sur un petit papier à part et collé sur la feuille, inscription en bas à gauche, plume et encre brune : « arrêté le 20 aoust 1771/ de la grandeur du modèle/ Contant D'Ivry », puis échelle en 5 toises ; au verso, dans une écriture du XIXe siècle : « Détail Intérieur de L'Eglise de la Magdelaine/ arrêté le 20 Aoust 1771 par Mr. Contant d'ivry et signé/ par Lui// collection Mr. Rondelet. », puis, plume et encre bleue, écriture du XXe siècle : « Lh. Eggiman » et « Provient de la :/ Collection de Ch. Pierre Normand,/ architecte 1765-1840/ et ensuite de celle de son fils/ Lh. Eggiman ». Restaurations dans les angles.

Provenance : Rondelet (annotation au verso) ; Charles-Pierre Normand (1765-1840) ; Alfred Normand (1822-1909) ; Lh. Eggiman (Bern ?, sa signature au verso).

Bibliographie : Kretschmar 1981, p. 167-194, à la p. 181 ; Gallet 1965 ; Gallet 1995, p. 142-144.

Les dessins de Contant d'Ivry sur le marché sont rares. Contant d'Ivry donnait les premiers dessins pour l'église de la Madeleine en 1761 quand il présenta son projet à Louis XV, qui est agréé en 1763. La première pierre fut posée le 13 avril de l'année suivante. Le modèle du portail de 1771 mentionné dans l'inscription n'a pas été conservé. En 1777 lui succéda Guillaume-Martin Couture (1732-1799) qui dirigea la construction et en modifia les plans. Il s'agit d'un dessin de travail de l'architecte, avec indications des mesures en pieds, qui prend sa place dans la préparation de la construction de l'église. Ce type de dessin est généralement perdu et l'on ne conserve d'un bâtiment que des dessins dits de présentation (appelés ainsi car ils ont servi à présenter le projet à un hypothétique commanditaire). Toutefois, il s'agit le plus souvent d'une simple préfiguration, qui ne permet pas de dire si le dessin en question a servi à présenter le projet à son commanditaire.



JEAN-BAPTISTE FOUCART

MORT À PARIS 1782

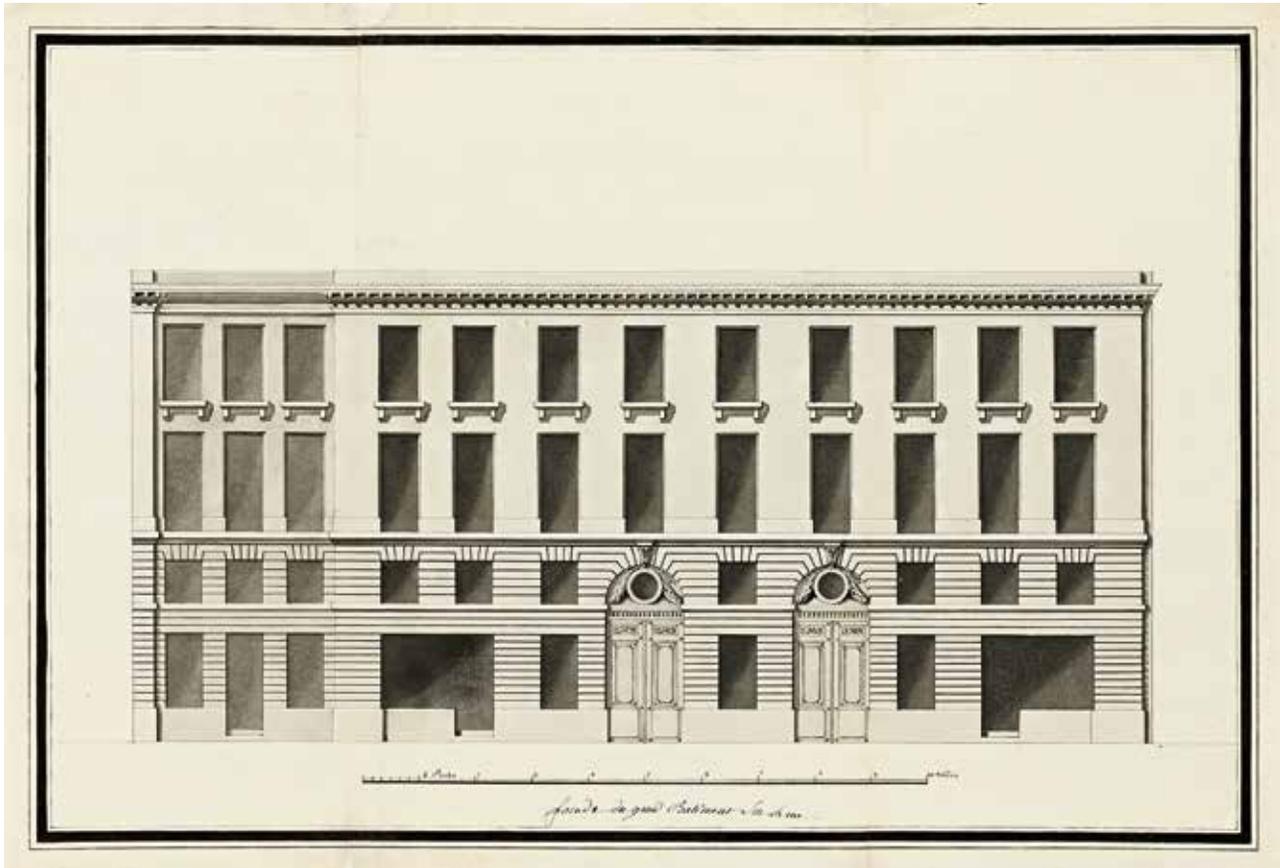
Architecte ayant travaillé à Paris, ville où il meurt en 1782, Foucart ne semble pas être répertorié dans les dictionnaires biographiques d'architectes. Bauchal (1887, p. 224), qui parle d'un certain Jean-Baptiste Foucart, le cite comme professeur d'architecture de l'école des ingénieurs du roi et son pensionnaire. Est-ce le même que notre Caboureur Foucart ? Sur les deux dessins, il signe comme « Expert et greffier des bâtiments de Paris ».

62a *Projet de l'hôtel de Doublet de Persan à Paris, élévation de la façade, 1771.*

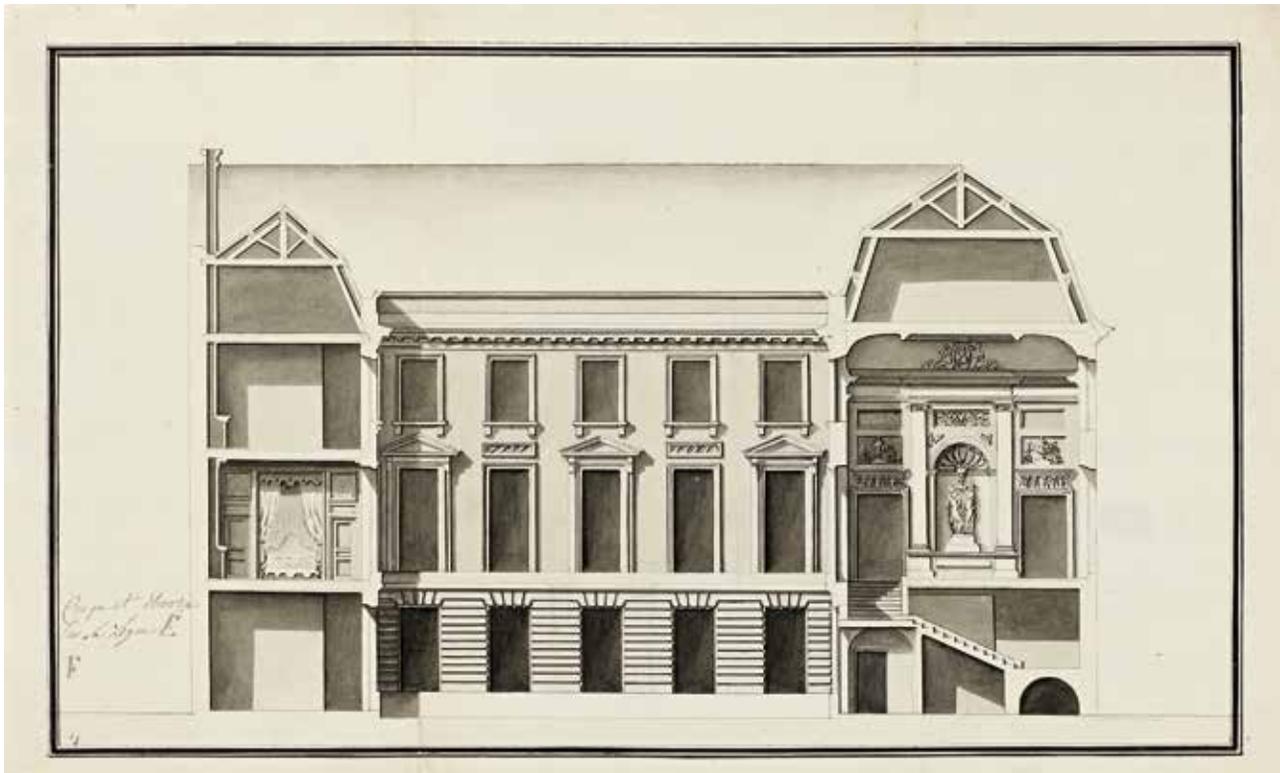
Plume et encre de Chine, lavis gris, sur mise en place à la pierre noire, composition entourée de filets, 316 × 570, intitulé « façade du grand Batiment sur la rue », et inscription et signature au verso « Signée et paraphée par Nous architecte Expert et greffier des/ bâtiments a Paris sous la façade et élévation originale de l'autre part/ au désir de Notre proces verbal datté au commencement du dix huit May/ mil sept cent soixante onze pour être annexé à la minute diceluy/ Caboureur Foucart ».

62b *Projet de l'hôtel de Doublet de Persan à Paris, coupe et élévation, 1771.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, sur mise en place à la pierre noire, composition entourée de filets, 290 × 473, intitulé « Coupe et Elevation sur la ligne E », et inscription et signature au verso « Signée et paraphée par Nous architecte Expert et greffier/ des bâtiments a Paris l'élévation originale de l'autre part au désir/ de Notre proces verbal datté au commencement du dix huit May/ mil sept cent soixante onze pour être annexé à la minute diceluy/ Caboureur Foucart ».



62a



62b

63 *Cartouche sur un fond de trophée marin*

Plume et encre brune, lavis gris, filet d'encadrement à la plume et encre brune, 325 × 400, inscription, à la plume et encre brune dans le compartiment central : « Vedute di Marina diseguate/ dal fù Sigre:/ Pievano Vincenzo Meucci/ di Montecchio Vesponi in Valdichiana/ morto nel Mese di Settembre 1771. » (le troisième chiffre changé en 5). Une tablette en bas est restée vide, mais visiblement destinée à recevoir une inscription.

Provenance : Armand Sigwalt (1875-1952), sa marque (L. 175).

Ce dessin propose un cartouche sur fond de trophée marin pour présenter le titre d'une suite de « vues de marines, dessinée par feu le père Pievano Vincenzo Meucci di Montecchio, à Valdichiana, décédé au mois de septembre 1771 ». La personne désignée est Don (Antonio) Vincenzo Meucci, Pievano di Montecchio, dans la province d'Arezzo, mais une suite de *Vues de Marines* de sa main nous est restée inconnue.



*Vedute di Marina disegnate
dal fu Sig.^{ro}
Pievano Vincenzo Meucci,
di Montecchio Vesponi in Valdichiana
morto nel Mese di Settembre 1571.*

GILLES-PAUL CAUVET

AIX-EN-PROVENCE 1731 – PARIS 1788

Cauvet, né à Aix-en-Provence, a été actif comme architecte, sculpteur et dessinateur. Il devient membre de l'Académie de Saint Luc en 1762 et, en 1774, est nommé sculpteur de Monsieur, frère du roi. Il excellait dans le décor intérieur, mais il a aussi conçu des meubles et des bronzes dorés. Le cabinet de Cauvet a été vendu aux enchères après son décès en 1789 (Lugt Rép. 4406), mais une autre partie est restée dans la famille et sera dispersée par sa petite fille Henriette Hélix Cauvet et son mari Ernest Lefevre [vente 1883, 21-25 février, Paris, Hôtel Drouot, n^{os} 481-542 (dessins en feuille), n^{os} 543-578 (dessins encadrés) (Lugt Rép. 4406)].

Bibliographie : Destailleur 1863, p. 292-294 ; Deshairs 1914, pl. XVI, fig. 31-32 ; Jervis 1984, p. 102 ; Fuhring 1989, vol. 1, n^{os} 231-232 ; Renate Treydel, « Cauvet, Gilles-Paul », dans Saur, t. 17, 1997, p. 347 ; Lisbonne 2005, n^{os} 102, 104-105, et p. 335-336 (biographie).

64 *Frise avec cassolette, sphinx et rinceaux d'acanthé*

Plume et encre brune sur esquisse à la pierre noire, 114 × 422, le numéro « 18 » annoté à gauche .

Provenance : Cabinet de Cauvet, sa vente 1789, 11 mars, Paris ; Alfred Beurdeley (1847-1919), sa marque (L. 421), son montage dans le goût du XVIII^e siècle, 4^e vente 1920, Paris, n^o 7 (comme modèle de frise) ; catalogue Galerie Mazarini, *Dessins anciens*, Lyon, 2000, n^o 29.

La frise, proche de plusieurs compositions figurant dans le *Recueil d'ornements à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtiments*, publié par Cauvet à Paris en 1777, n'a jamais été gravée. Cauvet a fait bien d'autres dessins qui ne figurent pas dans son recueil, mais nous ne pouvons pas exclure qu'il y ait songé puisqu'il a continué à ajouter des estampes à son *Recueil* après l'année 1777.



ANTOINE LAURENT THOMAS VAUDOYER

PARIS 1756 – PARIS 1846

Vaudoyer fut l'élève de Marie-Joseph Peyre à l'Académie royale d'Architecture et lauréat du Prix de Rome en 1783. Après la Révolution, il occupait un des six postes d'inspecteur au Conseil des bâtiments civils, et travailla à l'extension du Collège de France, de la Sorbonne et de l'Institut de France. En tant qu'enseignant d'architecture, il s'occupa d'un atelier à l'École royale des beaux-arts. En 1823, il a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts au second fauteuil de la section d'architecture. Son fils, Léon Vaudoyer (1803-1872), fut également architecte.

Bibliographie : Bergdoll 1994.

- 65 **Monument sépulcral**, à colonnes doriques et ornées de figures égyptiennes avec, en haut, la figure du Temps assise sur la face du cadran.

Plume et encre de Chine, lavis brun et rehauts de gouache blanche, sur papier calque bruni, 270 × 395, avec montage d'origine : 350 × 475, inscription en haut du montage, plume et encre noire : « horloge en tombeau de tems ».

Provenance : Lucien Goldschmidt, New York.

La présence du cadran de la montre au-dessus du couronnement massif du tombeau ne laisse aucun doute sur l'identification du projet architectural comme pendule. Dans l'œuvre de l'architecte Vaudoyer, les projets pour les arts décoratifs font exception. Il existe néanmoins un dessin similaire de Vaudoyer : un projet de tombeau à quatre colonnes illustrant le passage du temps, mais sans cadran visible, signé et daté « Vaudoyer, Roma 1785 », conservé au Centre Canadien d'Architecture à Montréal (inv. DR 1987:0111 ; 275 × 396, montage 406 × 514 ; voir Bergdoll 1994, p. 31-32, fig. 22). Une variante de ce dessin est passée sur le marché de l'art (vente 2005, 17 mars, Paris, Christie's, n° 191, 270 × 395). En effet, Vaudoyer répondait, avec ce dessin, à une commande d'un collectionneur, le comte Nicolas-François Dutheil (ca. 1760-1822), avocat au parlement, pour un monument de petit format avec, comme sujet, un monument funéraire ou tombeau en porphyre d'après un dessin de Jean-Louis Desprez (Bergdoll 1994, p. 31-32). Sur ce « mode sépulcral », selon l'appellation de Vaudoyer, il a conçu quatre idées comme il l'explique assez longuement dans une lettre adressée à l'architecte Lebas et datée du 18 mai 1785. Le dessin décrit ici est sans doute l'un des trois manquants de ce groupe. Le choix de l'ordre dorique de Paestum est expliqué par Vaudoyer comme suit : « Le caractère et les proportions de cet ordre portent la tristesse, mais en même temps la fermeté, allusion à celle qu'on doit avoir dans les malheurs ». La présence de la figure du Temps n'est pas là pour transformer l'objet en une pendule. Il s'agit plus du temps historique exprimé par le monument qui entoure un tombeau plus ancien et qui est honoré par les générations postérieures.

Statue de la Liberté, par J. P. F. de



PIERRE-ENNEMOND PETITOT

PARIS 1727 – PARMA 1801

Petitot a étudié l'architecture à Lyon chez Jacques-Germain Soufflot, avant d'entrer à l'école de l'Académie Royale de l'Architecture à Paris. Il obtint le premier grand prix en 1745 ce qui lui permit de séjourner à Rome de 1746 à 1750. De retour à Paris, il repartira en 1753 à Parme après avoir été nommé architecte du duc de Parme. Il proposa de nombreux projets d'architecture, décors intérieurs et décors de fêtes, mais il est avant tout connu par deux séries d'estampes, les *Vases* de 1764, reformulant de manière originale et poétique un thème qui remonte à l'antiquité, et la *Mascarade à la Grecque* en 1770, s'amusant à mettre en valeur tout en le critiquant le goût dominant pour toutes les antiquités grecques.

Bibliographie : Rome-Paris-Dijon 1976, p. 250-260 ; Rome-Parme-Lyon 1989.

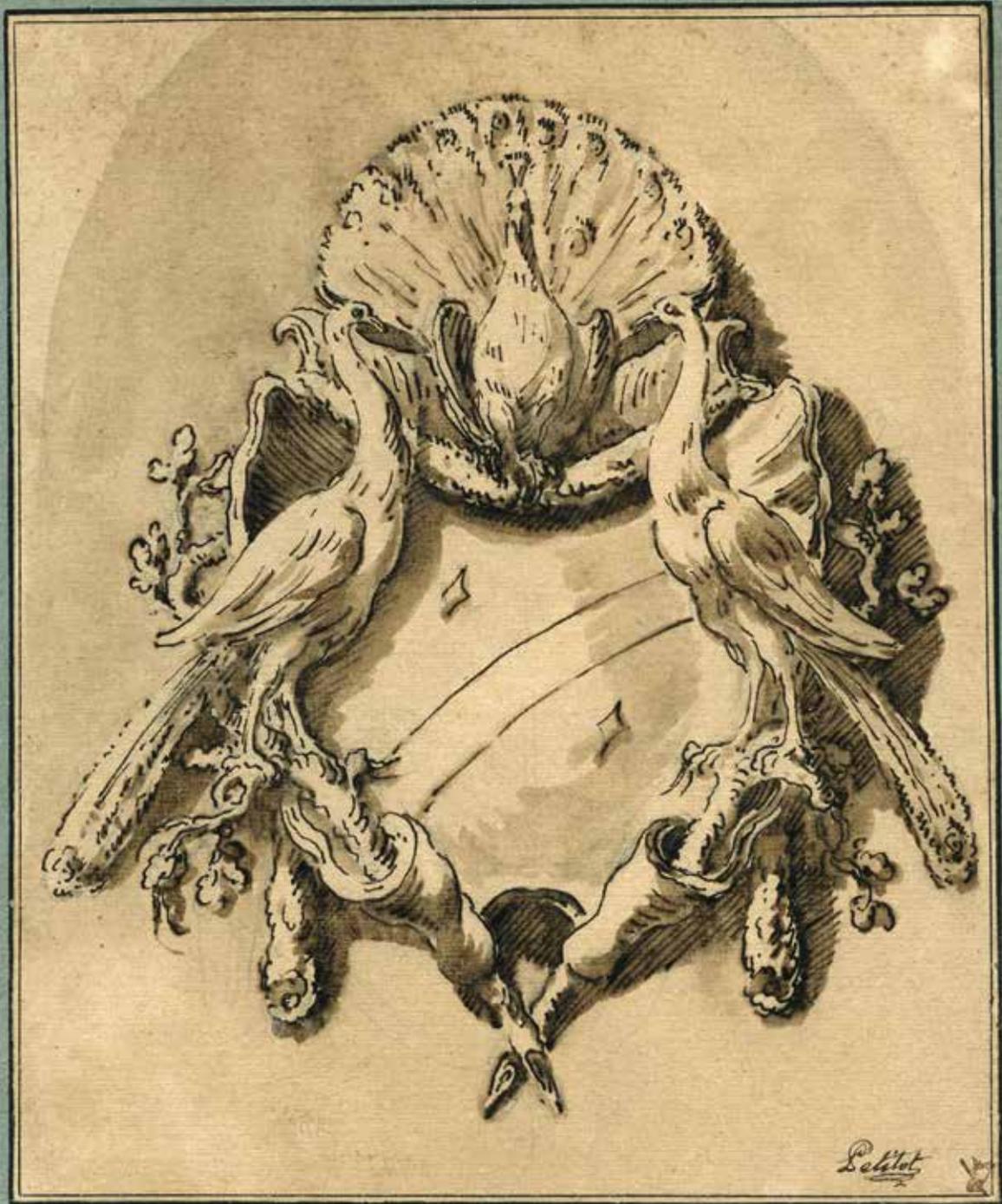
66 *Cartouche orné de trois paons*

Plume et encre de Chine, lavis brun sur esquisse à la pierre noire, 248 × 208, signé en bas à droite « Petitot », deux filets d'encadrement à la plume et montage XVIII^e siècle avec bandes de papier bleu.

Provenance : H.M. Calmann, Londres, 1965 ; L.A. Houthakker (1926-2008), sa marque (Lugt 3893) ; sa vente 1994, 11 janvier, New York, Christie's, n° 94.

Bibliographie : Fuhring 1989, vol. 1, n° 38, ill.

La présence des trois paons pourrait évoquer un projet de cartouche fantaisiste. En revanche, les éléments d'armoiries dans le compartiment central peuvent bien désigner un homme de la cour de Parme, mais nous n'avons pas pu découvrir l'identité de la personne. La signature de Petitot est identique à d'autres (Rome-Parme-Lyon 1989, n^{os} 70, 127).



PIERRE-ENNEMOND PETITOT

PARIS 1727 – PARMA 1801

67 *Fontaine murale avec urne et deux nymphes ; au verso, étude de deux nymphes.*

Plume et encre brune, lavis brun et rose, sur esquisse à la sanguine, 251 × 170, signé en bas à droite, « Petitot », deux filets d'encadrement à la plume et montage XVIII^e siècle avec bandes de papier bleu.

Provenance : Galerie Cailleux, Paris, leur marque (Lugt 4461).

Exposition : Rome-Parme-Lyon 1989, n° 70 (comme collection particulière).

Le modèle de l'urne, avec son couvercle à pomme de pin et le mascarón d'une tête de lion d'où pendent deux guirlandes, se retrouve sur un croquis dans un petit album d'esquisses datant du voyage à Naples de Petitot en 1749 (voir Jean-François Méjanes dans Rome-Parme-Lyon 1989, p. 47-49), conservé au Louvre depuis 1988 (RF 41649, fol. 21).

Le modèle de cette fontaine avec deux nymphes rappelle le projet du sculpteur Simon Challe (1719-1765), connu par une eau-forte publiée à Paris, et celui de Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) dont le dessin est conservé au Musée des Arts décoratifs de Paris (inv.20820.C).



(verso)



68 *Projet de crucifix*

Plume et encre brune, lavis gris, aquarelle jaune, composition entourée d'un double filet à la plume et encre brune, 1382 × 615, sur deux morceaux de papiers joints, petits manques, taches.

L'ornementation de cette croix, avec les bagues de feuilles d'acanthes, guirlandes, rosaces, grappes de raisin, volutes et feuilles de palmier, permet de la situer pendant le règne de Louis XVI. La croix est dessinée à l'échelle réelle de l'objet et en stricte élévation pour faire parfaitement comprendre le profil. Cette approche est typique des orfèvres qui utilisaient ce type de dessin non seulement pour montrer au client le « vrai » objet, mais aussi pour calculer le poids du métal précieux. Par exemple, le lavis jaune dans un dessin d'orfèvre, comme c'est le cas ici, correspond généralement à la partie en or ou dorée. Le lavis gris indiquerait le choix de l'argent. Il est ensuite, parfois nécessaire de faire encore des dessins de détails et surtout de modèles en ronde-bosse.

Il est rare que l'orfèvre signe son dessin, outil de communication par excellence de son atelier ; en revanche on retrouve souvent sa signature dans le cas d'un dessin de contrat, paraphé en outre par un notaire. La recherche de l'auteur du projet est rendue difficile en raison de la perte d'une grande quantité d'œuvres d'orfèvrerie. Mais, il faut admettre qu'une partie des trésors des églises reste difficile d'accès et cela, malgré la publication des inventaires patrimoniaux. La qualité du dessin permet de penser à un orfèvre de très bon niveau, pas nécessairement parisien.



JEAN-DÉMOSTHÈNE DUGOURC

VERSAILLES 1749 – PARIS 1825

Dugourc, fils d'un contrôleur de la Bouche de la Maison du duc d'Orléans, a décidé plus tard d'embrasser une carrière d'artiste et se fait d'abord remarquer comme graveur et dessinateur. Il entre comme dessinateur à l'agence de l'architecte François Joseph Bélanger dont il épouse en 1776, une des sœurs, Marie-Anne Adélaïde. En 1779, il publie un livre sur la réforme des costumes théâtraux et en 1783, sera nommé Dessinateur des costumes à l'Opéra de Paris.

Bibliographie : Montaignon 1877 ; Rome-Paris-Dijon 1976, p. 141-142 ; Lyon 1990-1991 ; L. Belhaouari, « Dugourc, Jean-Démosthène », dans Saur, t. 30, 2001, p. 401-403 ; Lisbonne 2005, n° 114-115, et p. 337-338 (biographie).

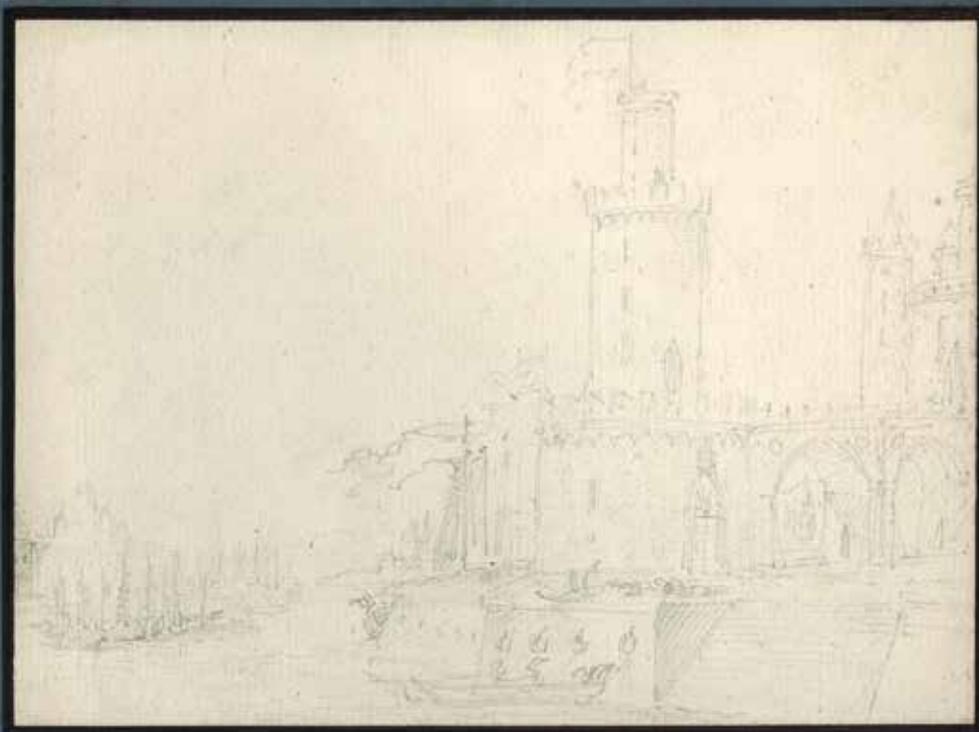
69 *Esquisse d'un décor de théâtre avec un château au bord de l'eau pour la cour de Suède, 1780.*

Pierre noire, 168 × 231, collé en plein, montage de bandes de papier bleu, 247 × 309, inscription, plume et encre de Chine : « Projet de Décoration d'Opéra pour la Suède. 1780. »

Provenance : J.-D. Dugourc, sa vente 1825, 13 juillet, Paris, *Notice abrégée de dessins, gravures et livres d'art... succession de M. Dugourc* ; Tassinari & Chatel, Lyon (étiquette au verso), n° 152 (étiquette sur le montage).

Dugourc ne se limite point au costume, comme en témoigne le projet de décor de théâtre qu'il a créé en 1780 pour Gustav III, roi de Suède. Il a imaginé les décors de six opéras, dont seulement deux furent joués, *Roland* de Piccini en 1781 et *Iphigénie en Tauride* de Glück en 1783.

152



Projet de Décoration d'Opéra pour la fin de 1780.

JEAN-DÉMOSTHÈNE DUGOURC

VERSAILLES 1749 – PARIS 1825

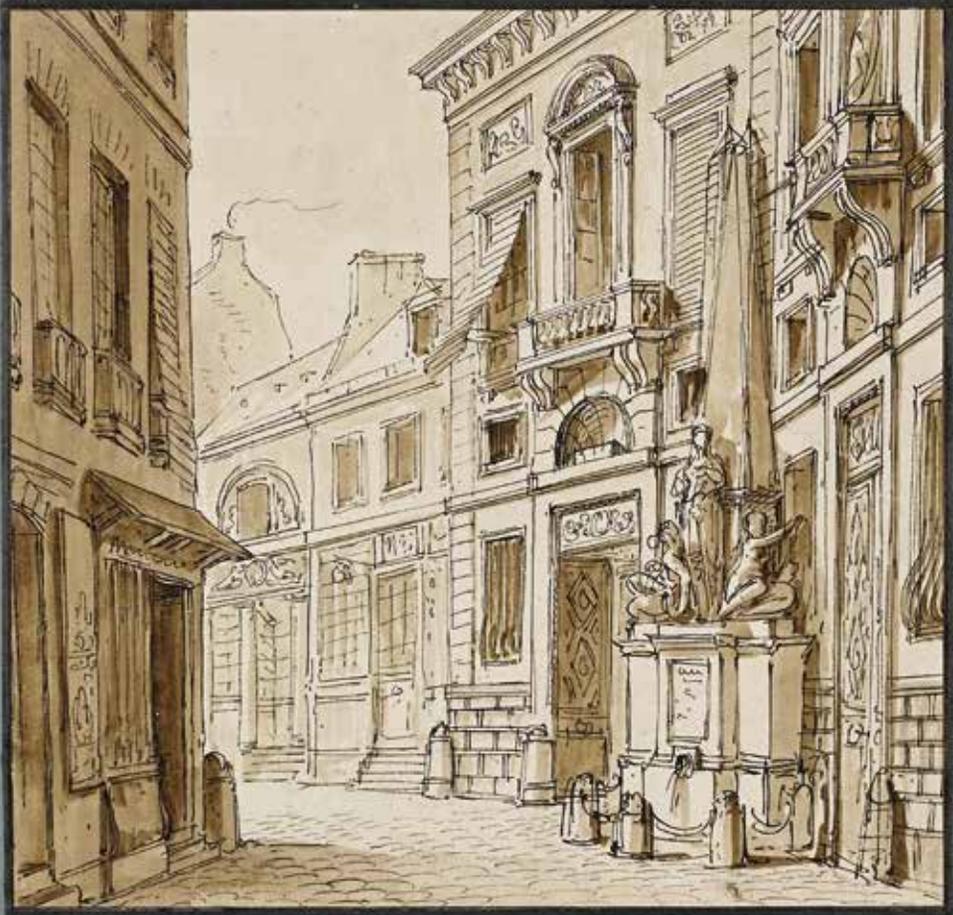
70 *Rideau de scène pour le théâtre à Brunoy*

Plume et encre de Chine, lavis brun, sur quelques traits à la pierre noire, 265 × 278, collé en plein, montage de bandes de papier bleu, 370 × 380, inscription, plume et encre de Chine : « Rideau de Place Publique, pr. Brunoy. »

Provenance : J.-D. Dugourc, sa vente 1825, 13 juillet, Paris, *Notice abrégée de dessins, gravures et livres d'art... succession de M. Dugourc* ; Tassinari & Chatel, Lyon (étiquette au verso), n° 122 (étiquette sur le montage).

Bibliographie : Dubois-Corneau 1909, p. 146.

Ce dessin est assez atypique pour Dugourc, par la vivacité des lignes à la plume et par les indications des ombres au lavis brun, sommaires, mais efficaces. L'inscription sur le montage révèle la destination théâtrale du projet. En effet, Dugourc était nommé en 1770 Dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Monsieur, comte de Provence, et c'est ce dernier qui l'a chargé de diriger les fêtes et spectacles à Brunoy. En novembre 1780, il a activement participé à l'inauguration du théâtre de Brunoy, construit par Chalgrin, spectacle où le Roi et la Reine furent présents. Plusieurs autres dessins de décors de scène faisaient partie de la vente 1988, 3 juin, Paris, Hôtel Drouot, *J.D. Dugourc*, (provenant de Tassinari & Chatel, Lyon, n° 29-43) dont deux feuilles ont été préemptées par le musée du Louvre (inv. RF 41596 et RF 41597) et déposées au Musée des Arts décoratifs de Lyon : un projet de décor de scène (Lyon 1990-1991, n° 1) et la coupe côté tribune de la salle de théâtre de Brunoy, 1780 (*id.*, n° 1).



o Rideau de Place Publique, p. Bunoy.

JEAN-DÉMOSTHÈNE DUGOURC

VERSAILLES 1749 – PARIS 1825

et

CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

DORMANS 1736 – PARIS 1806

Ledoux étudie l'architecture avec Jacques-François Blondel et connut très vite une carrière florissante, travaillant pour une clientèle de choix en créant des plans de bâtiments originaux. En 1771, il commença son travail pour Madame du Barry et son Pavillon de Louveciennes fut terminé un an plus tard. Il devint membre de l'Académie royale d'Architecture en 1773, réalisa le théâtre de Besançon (1775-1784), la Saline royale d'Arc-et-Senans (1774-1779), et ensuite les maisons d'octroi à Paris (1785-1789). À la Révolution, ses activités d'architecte s'arrêtèrent et il prépara les dessins pour son livre intitulé *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804).

Bibliographie : : Kaufmann 1952 ; Hautecoeur 1953, p. 56-70 ; Kaufmann 1955 ; Gallet 1980 ; Braham 1982 ; Vidler 1987 ; Gallet 1991.

71 *Fête de nuit*

Plume et encre de Chine, lavis gris, rehauts de gouache blanche, sur esquisse au crayon noir, 145 × 220, avec montage de bandes de papier bleu : 225 × 303, inscription à la plume et encre de Chine sur le montage, en haut : « FÊTE DE NUIT. », et en bas : « LEDOUX, A COMPOSÉ LE PALAIS, ET DUGOURC, LES JARDINS./ J.D. Dugourc, Delin, Année 1799. » Au dos, ancien numéro, crayon noir : « N°. 625 ».

Provenance : J.-D. Dugourc, sa vente 1825, 13 juillet, Paris, *Notice abrégée de dessins, gravures et livres d'art... succession de M. Dugourc* ; vente 1996, 12 décembre, Londres, Christie's, n° 239, ill.

Ce mystérieux dessin serait, d'après l'inscription par Dugourc sur le montage, le fruit d'une collaboration avec l'architecte Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Il s'agit d'un projet virtuose avec un grand temple sur une colline, sorte d'acropole des temps modernes et, au premier plan, un imposant jardin plein de fabriques, d'espaces d'eau et de fontaines créés par Dugourc. Le tout est éclairé par la pleine lune et par un magnifique feu d'artifice tiré du temple. Une lumière blanchâtre se répand sur la scène traduite, sur le papier, à l'aide de la gouache blanche. Nous ignorons si cette « Fête de nuit » correspond à un événement réel ou s'il s'agit d'une invention du dessinateur qui a su mettre en valeur une des compositions architecturales de Ledoux. Celle-ci n'apparaît pourtant pas dans le corpus connu de son œuvre (Gallet 1980 ; Rabreau 2000). Dugourc avait déjà proposé plusieurs idées de feu d'artifice à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1782 comme en témoignent plusieurs dessins jadis dans le fonds Tassinari & Chatel à Lyon (vente 1988, 3 juin, Paris, Hôtel Drouot, *J.D. Dugourc*, n°s 45-50).

FÊTE DE NUIT.



LEDOUX, A COMPOSÉ LE PALAIS, ET DUGOURC, LES JARDINS.

et D. Dugourc, delin. : Paris - 1799.

JEAN-DÉMOSTHÈNE DUGOURC

VERSAILLES 1749 – PARIS 1825

72 *Pendule, sous la forme d'un trône ou autel, le haut couronné par une lyre flanquée de deux Pégases.*

Pierre noire, 175 × 147, collé en plein, montage de bandes de papier bleu, 232 × 206, inscription à la plume et encre brune : "Pendule".

Provenance : J.-D. Dugourc, sa vente 1825, 13 juillet, Paris, *Notice abrégée de dessins, gravures et livres d'art... succession de M. Dugourc* ; Chatel & Tassinari, Lyon (étiquette au verso), n° 112 (étiquette sur le montage).

Dugourc fit partie de ces concepteurs qui s'occupèrent de tous les aspects du décor et de la décoration une fois sa formation accomplie dans l'atelier de son beau-frère François Joseph Bélanger. Plusieurs dessins de présentation portent le nom de ce dernier, mais le fonds Tassinari & Chatel contient pour plusieurs d'entre eux les esquisses de Dugourc, datées et signées avec la mention « invenit » après son nom. Après s'être installé à son compte, Dugourc put développer davantage ses propres projets, comme cette pendule destinée à être exécutée en bronze doré.

112



Pendule

FRANCOIS-JOSEPH BÉLANGER

PARIS 1744 – PARIS 1818

Bélangier concourut pour le Prix de Rome à l'Académie Royale d'Architecture en 1765, mais ne l'obtint jamais et ne se rendit pas en Italie pour étudier lui-même l'architecture romaine. En revanche, il fit en 1767 un voyage en Angleterre et les croquis qu'il en rapporta montrent son intérêt pour les jardins et le mobilier anglais. De retour à Paris, il travailla pour les Menus Plaisirs. Il dirigeait un atelier d'architecture important et plusieurs collaborateurs l'aiderent à mener à bien un nombre considérable de projets. Son beau-frère Jean-Démosthène Dugourc fut l'un de ses employés, tout comme le sculpteur François Daniel Lhuillier (1737-1793). Parmi les bâtiments les plus connus figure le Pavillon de Bagatelle, d'un style néoclassique exquis, avec un jardin à l'anglaise, situé au Bois de Boulogne à Paris et construit en 1777 pour le comte d'Artois, frère du roi Louis XVI. D'autres jardins suivirent comme la Folie Saint James à Neuilly-sur-Seine (1784) et Méréville (1786).

Bibliographie : Stern 1930 ; Alain Gruber, « Bélangier, François-Joseph », dans Saur, 1994, t. 8, p. 364-366 ; Gallet 1995, p. 50-57 ; Lisbonne 2005, n° 92, 103, 122, et p. 333-334 (biographie) ; Fuhring 2006.

73 *Projet d'un « Opéra » ou « Grand Théâtre des Arts » appelé aussi « Temple d'Apollon »*

Plume et encre de Chine, lavis brun, aquarelle, 286 × 492, collé en plein sur montage ancien, signé en bas à gauche, plume et encre brune : « Bélangier 1792 » ; inscription au verso du montage, plume et encre brune : « Grand théâtre des Arts, ou Temple d'Apollon, avec une colonne triomphale/ au milieu de la place principale. Erigée au Commerce, aux Sciences, aux Arts, et aux Vertus Républicaines par Bélangier, l'un des architectes des monuments publics. (Ce dessin a été gravé) ».

Provenance : Jean Masson (1856-1933), sa marque (L. 1494a), première vente, 1923, 7-8 mai, Paris, Galeries Georges Petit, n° 4, ill. ; Jean Stern pseudonyme de Maurice Serval (1875-après 1957) ; vente 2005, 22 juin, Paris, Christie's, *Collection d'un Grand Amateur Européen*, n° 14.

Bibliographie : Stern 1930, p. 144-149, et description du dessin avec son inscription au verso, p. 145, note 1.

Le projet de théâtre ou d'opéra proposé ici par Bélangier s'inspire de toute évidence du Panthéon de Rome. Ce modèle de l'Antiquité romaine était bien connu par de nombreuses gravures italiennes qui en avaient magnifié les détails. Ainsi, un tableau de Hubert Robert, intitulé *Caprice du Panthéon devant le port du Ripetta à Rome* de 1761-1766 (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), rappelle l'attrait du Panthéon et offre par ailleurs un intéressant parallèle avec la composition de notre dessin. En architecte astucieux, Bélangier en change les détails et adapte ce modèle à un nouveau décor, celui de la capitale française, en vue d'en faire un usage différent. La colonne monumentale surmontée de la statue de la république s'inspire de la colonne Trajane et le théâtre ou l'opéra viennent s'inscrire dans un contexte urbain. Cela rappelle l'approche d'un architecte comme Charles De Wailly (88), mais Bélangier ne se prononce pas sur la destination de son projet, même si celui-ci s'inscrit dans le contexte parisien. À cette époque, Bélangier fut l'un des architectes « des monuments publics ».

Ce dessin a été gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte (Hennin, 12186 ; Bibliothèque nationale de France, Estampes, HA-58 (A)-Fol ; Réserve QB-201 (138)-Fol. [Mf. G-103723 ; vente 2005, ill. sous n° 14) et la légende de cette planche est rapportée textuellement sur le montage. Les personnages au premier plan sont différents dans la gravure, par exemple, à gauche, l'étal d'une marchande remplace le cavalier suivi d'un chien.



Bélangier employait, comme tous les architectes de sa génération, un grand nombre de collaborateurs. Pour chaque projet, ce nombre pouvait changer, mais dans chaque équipe il y avait de jeunes dessinateurs spécialisés dans la mise au net des idées de l'architecte. Ce fonctionnement est bien documenté par sa comptabilité qui nous est parvenue au moins en partie (Fuhring 1989, vol. II, sous n° 840 ; Fuhring 2006, p. 11), mais malheureusement pas pour la période qui concerne ce dessin. Les petits personnages rappellent ceux dessinés par Jean-Michel Moreau le jeune (1741-1814), mais il est encore trop tôt pour évaluer la pertinence de cette observation à défaut de posséder d'autres éléments de comparaison.

Il faut noter que la feuille de la collection d'Alfred Decour, décrite comme un dessin, est probablement un exemplaire de la gravure découpé à l'intérieur de la marque du cuivre (prêté à l'exposition Paris 1923, n° 368, décrit comme aquarelle signée ; sa vente 1929, 10-11 avril, Paris, Hôtel Drouot, n° 8, ill., décrit comme exécuté à la plume et encre noire, lavis brun, 32 × 48 cm., signé : « Bélangier architecte », mais catalogué sous le nom de Louis Bélangier ; voir Stern 1930, vol. 2, pl. entre les pages 144 et 145).



Gravure anonyme d'après François-Joseph Bélangier,
Grand Théâtre des Arts ou Temple d'Apollon, avec une colonne Triomphale.



(détail)

FRANCOIS-JOSEPH BÉLANGER

PARIS 1744 – PARIS 1818

74 *Projet de plafond avec, au centre, un velum à l'antique.*

Plume, encre rouge et encre de Chine, aquarelle, gouache, sur traits de crayon noir, 305 × 304, inscription du numéro 23.

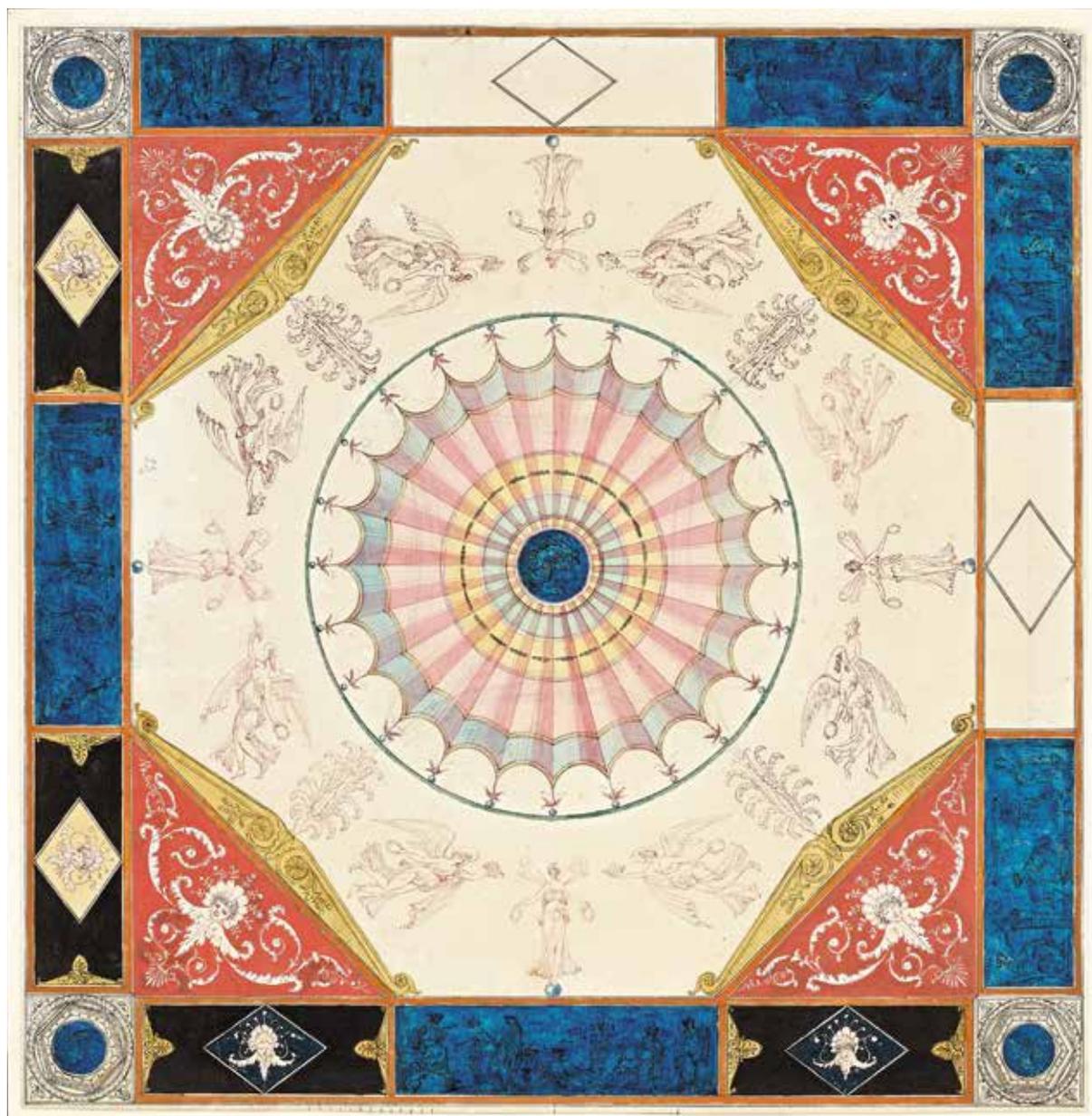
Provenance : Atelier de François-Joseph Bélanger, sa vente 1818, 15 juin, Paris, *Catalogue de gouaches, aquarelles et dessins, encadrés et en feuilles, ... , composant le cabinet de feu M. Bélanger, Dessinateur ordinaire de la Chambre et du Cabinet du Roi, premier architecte-intendant des bâtimens de S.A.R. Monsieur, architecte des Menus-Plaisirs de S.M., membre de plusieurs sociétés savantes et de la Légion d'honneur...* ; Michel-Victor Cruchet (1815-1899), puis par descendance ; Didier Aaron et Bruno de Bayser 2006 (no 16).

Bibliographie : Fuhring 2006.

Dans un encadrement carré formé de panneaux dont la décoration est partiellement terminée, se trouve un grand velum dans un cercle inspiré des décors de grotesques retrouvés à la fin du XV^e siècle à Rome. Dans les angles, on voit des surfaces triangulaires ornées d'un mascarone entouré de rinceaux de feuillages. Vers le centre, sur la partie la plus grande du triangle, sont posées deux volutes avec au milieu un motif de palmette. Entre ces quatre palmettes sont placées quatre figures de victoire, chacune flanquée de deux autres victoires volantes. Ce décor a reçu un coloris qui surprit beaucoup lors de la découverte du groupe de dessins dont ce projet de plafond faisait partie.

Dans la vente de 1818 figurent plusieurs lots, mais la description sommaire des dessins conservés en portefeuilles rend l'identification de ce dernier peu commode. Le raffinement apporté au décor intérieur révèle une richesse inattendue par rapport à la sobriété des façades de l'époque Louis XVI et du début de l'Empire. Le rôle de l'ornement dans cette réussite mérite d'être souligné et Bélanger lui-même le formulait dans une lettre datée du 10 novembre 1808, adressée à Vaudoyer, l'architecte de l'Institut : « la science de l'ornement est comme la musique et la poésie, qu'il faut bien le sentir pour le bien faire » (Stern 1930, vol. II, p. 109).

L'agence de Bélanger employa différents dessinateurs tel que Dugourc, mais tout est présenté sous sa direction et les dessins de présentation portent sa signature. Ce dessin provient d'un groupe de projets de plafonds acheté dans la vente de 1818, puis les feuilles furent réunies dans un album par le décorateur Michel-Victor Cruchet. Un ensemble de projets de décorations murales a été acheté en bloc par le cabinet des arts graphiques du Louvre (F 54430 à RF 54525), mais les dessins de plafonds ont été dispersés à partir de 2006.



ATTRIBUÉ À FRANCOIS-JOSEPH BÉLANGER

PARIS 1744 – *id.* 1818

- 75 **Projet d'une place** animée de figures avec, au milieu, une église flanquée de galeries ornées d'arcs et au premier plan à droite une statue équestre d'empereur romain, élévation perspective ; au verso, esquisse d'un cartouche porté par deux anges.

Plume et encre de Chine, lavis gris, filet d'encadrement à l'encre de Chine ; au verso, plume et encre de Chine, lavis gris, 523 × 850, sur deux morceaux de papier horizontaux.

Ce monumental projet d'architecture s'inscrit dans un contexte précis : celui de lier le Louvre aux Tuileries, d'y placer la statue équestre de Louis XVI à l'emplacement du Carrousel et de proposer d'autres bâtiments à la gloire du roi.

L'architecte François-Joseph Bélanger proposa après l'incendie de l'Opéra le 8 juin 1781 un projet pour placer dans le Carrousel la statue de Louis XVI et l'Opéra, en face des Tuileries (Daufresne 1987, fig. 134, plan et fig. 135, élévation perspective). Bélanger a dessiné d'autres projets pour le même emplacement et, en 1802, l'Opéra est transformé en un grand *Théâtre des Arts* ou *Temple d'Apollon* (*id.*, fig. 137-138).

Le projet est dessiné sur deux feuilles offrant deux points de vue différents (voir aussi le numéro suivant). Sur le premier dessin figure la façade de l'église, précédée d'un portique composé de deux fois trois colonnes corinthiennes à fûts cannelés et couronnée par un grand fronton. Sur le fronton une scène de vénération près d'un autel placé au-dessus d'une niche occupée par un gisant. La façade est ornée de deux tours en retrait par rapport au fronton. Les galeries, qui prolongent l'église, sur un plan en demi-cercle, ornées de vases, sont reliées de part et d'autre à un pavillon d'angle à deux étages sur un soubassement orné de pierres. Les façades sont rythmées de pilastres de l'ordre ionique.

La statue équestre est placée sur un socle orné de quatre grandes figures de femmes, personnifications de vertus princières. L'idée du socle est une adaptation au goût néoclassique de celui de la statue équestre de Louis XV où on voit aussi des bas-reliefs imposant et des figures d'angles, mais cette fois-ci debouts.

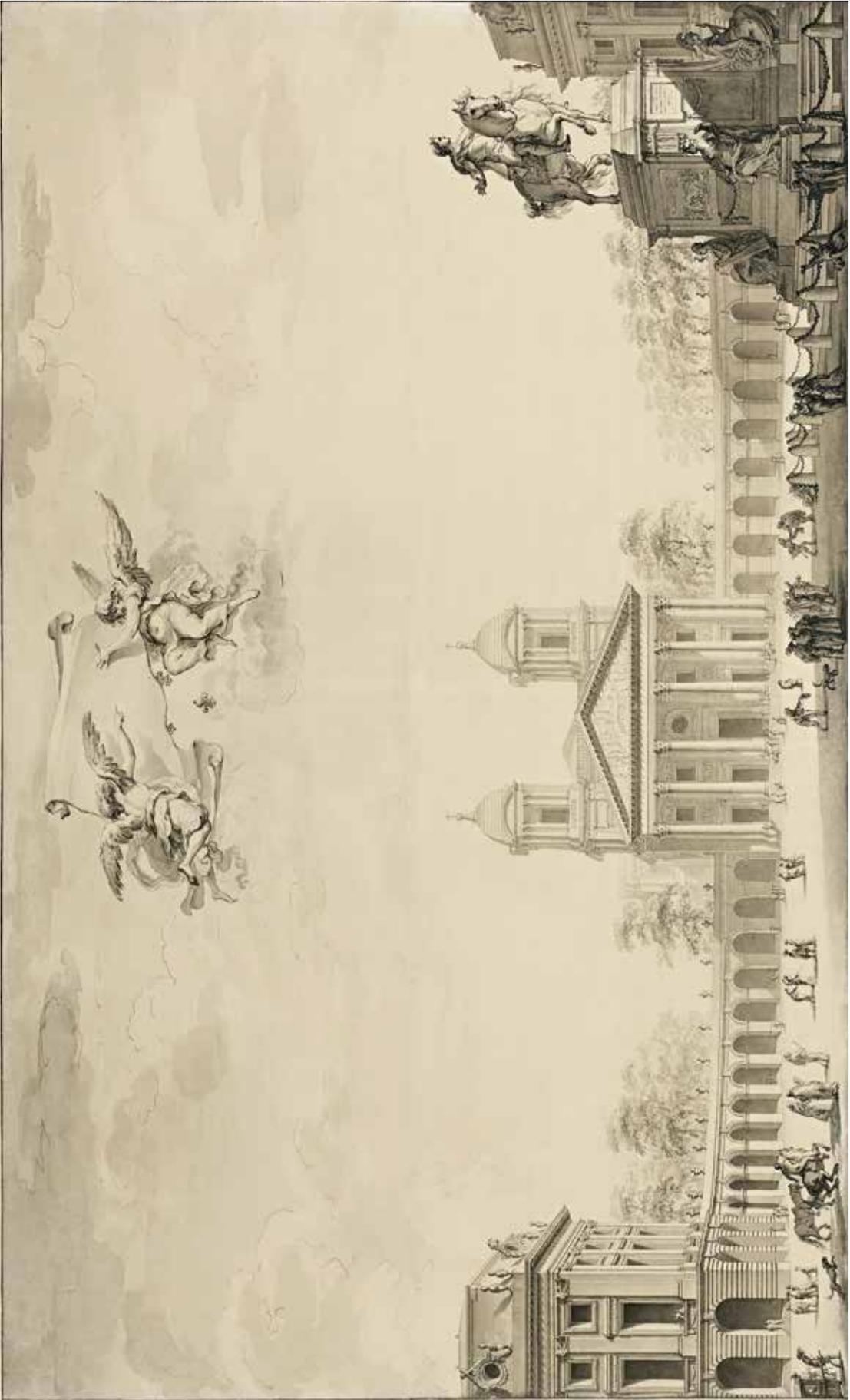
Au verso du dessin figure une esquisse du cartouche qui est repris en plus petit au recto en changeant la position de l'ange à gauche qui est redessiné maintenant vu de dos. L'écu esquissé au centre du cartouche au verso n'est pas repris au recto. En revanche, les anges tiennent une large banderole destinée à recevoir un texte et on voit en dessous trois fleurs de lys dessinées sur un fond de soleil rayonnant.

Il est tentant d'attribuer ce dessin à Bélanger, même si la manière de dessiner semble plus vigoureuse que ce qu'on connaît de lui. D'autres architectes proposèrent leurs idées pour le même emplacement et dans certains cas on y trouve rassemblés un opéra, une église ou chapelle et un musée (Daufresne 1987, fig. 169). L'emploi presque démonstratif des ordres avec leurs ornements pourrait faire penser à un des grands prix de l'Académie Royale d'Architecture, mais aucun sujet ne correspond. La présence des fleurs de lys dans le cartouche en haut du dessin suggère une commande royale ou au moins un projet destiné à la cour.

Pour la vue du côté de l'église de la même place, voir le dessin suivant.



(verso)



ATTRIBUÉ À FRANCOIS-JOSEPH BÉLANGER

PARIS 1744 – PARIS 1818

- 76 *Projet d'une place animée de figures avec, au milieu, la façade d'un palais, à gauche, un pavillon d'angle et la coupe de la colonnade, et à droite, le bout de l'église figurant sur le premier dessin, élévation perspective.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, 523 × 840 ; une bande de papier de 35 mm a été collée à gauche sur toute la hauteur du dessin pour agrandir la feuille. Filigrane : Monogramme *PL*.

Le second dessin présente le fond de la place, formé par un palais dont la façade ressemble à celle de la cour carrée du Louvre côté est. Dans l'axe principal se trouve l'église du dessin précédent. De cette église on ne découvre qu'un bout et la colonnade a été coupée volontairement pour offrir une vue dégagée sur la place avec en son milieu la statue équestre du roi et le palais du Louvre au fond. On constate que la décoration de la façade a été changée par rapport au premier dessin : colonnes de l'ordre dorique pour le portail de l'église et colonnes de l'ordre ionique pour les tours. Comme souvent avec des projets de ce type, l'architecte continue à proposer des variantes. Pour mieux connaître l'ensemble des projets il faudrait retrouver d'autres dessins, mais pour l'instant les deux feuilles présentées ici sont les seules que nous connaissons.

En haut, deux anges tiennent au-dessus de leurs têtes une banderole vide, destinée à recevoir un texte, et en dessous, trois fleurs de lys sur un fond de soleil rayonnant.



RICHARD DE LALONDE

ACTIF À PARIS VERS 1750 – 1800

Lalonde a travaillé comme dessinateur, décorateur et concepteur de projets de décor. Aucune étude ne lui a été consacrée et nous ignorons encore tout des débuts de sa carrière. Cependant, en 1760, il figure pour la première fois dans la comptabilité des Menus Plaisirs, service de la cour de France qui s'occupe particulièrement de l'ameublement des châteaux et résidences de la famille royale. Il était payé pour la conception de meubles. Beaucoup de ses dessins pour les arts décoratifs ont été publiés par Jacques-François Chéreau à Paris dès 1781 et l'éditeur offrait aussi des volumes de planches sous le titre « Œuvres Diverses De Lalonde, Décorateur et Dessinateur, contenant un grand nombre de dessins pour la décoration intérieure des appartemens, à l'usage de la peinture et de la sculpture des ornemens. Des meubles du plus nouveau goût; des pièces d'orfèvrerie et de serrurerie, etc. Ce Recueil utile aux Artistes et aux personnes qui veulent décorer avec goût, est divisé en deux parties ... ».

Bibliographie : Destailleur 1863, p. 277-279, 286-289 ; Berckenhagen 1970, p. 397-404 ; Londres 1973, no 131-132 ; Myers 1992, no 116-17, 119-22 ; Lisbonne 2005, no 106, 123 et p. 340-341 (biographie).

77 *Façade d'une boutique aux armes de France sur le fronton couronnant une double porte.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur esquisse et mise en place au crayon noir, 223 × 343, inscription, plume et encre de Chine : « Élévation de boutique » et échelle en 12 pieds, filets, monté à claire-voie.

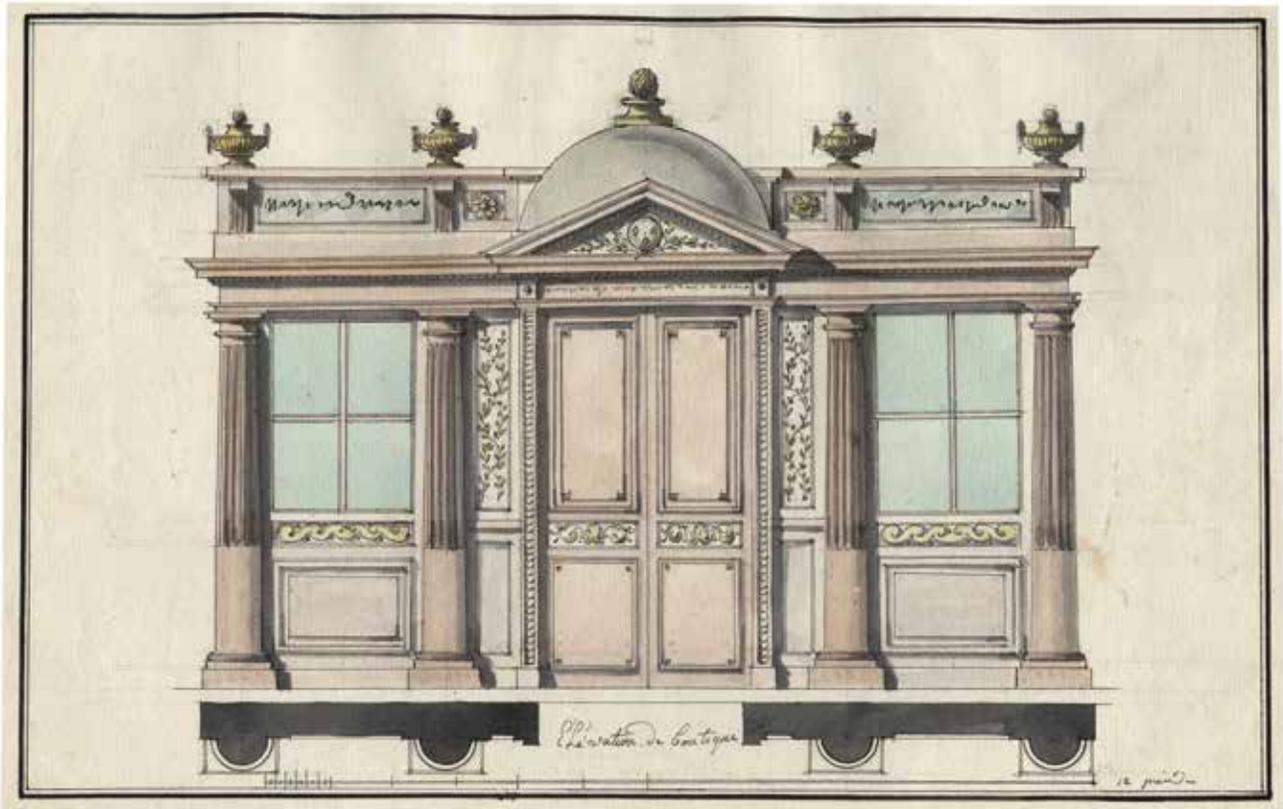
Provenance : Comte Octave de Béhague (1826-1879) ; Comtesse de Béhague ; vente 1995, 25 ou 29 novembre, Paris, Hôtel Drouot, 61-63 ; vente 2010, 25 mars, Paris, Hôtel Drouot, no 152.

Ce dessin, comme le dessin suivant, fait partie d'un ensemble plus important donnant des modèles de décors destinés à être montrés aux clients. Nous ignorons encore avec quelle entreprise Lalonde a collaboré, mais un album avec ce genre de projets dessinés pour un marchand-mercier est conservé intact au Musée des Arts décoratifs de Paris (voir Lisbonne 2005, no 123). Le renouvellement des devantures de boutiques était devenu un thème à part entière comme en témoignent deux suites de quatre modèles de façades de boutique, gravé par Carrée et Mugot pour Lalonde, respectivement en 1788 et 1789, intitulées : I^{re} [-II^e] *Cahier de Menuiserie pour façades et élévation de Boutiques* (Guilmard 1880, p. 242-243).

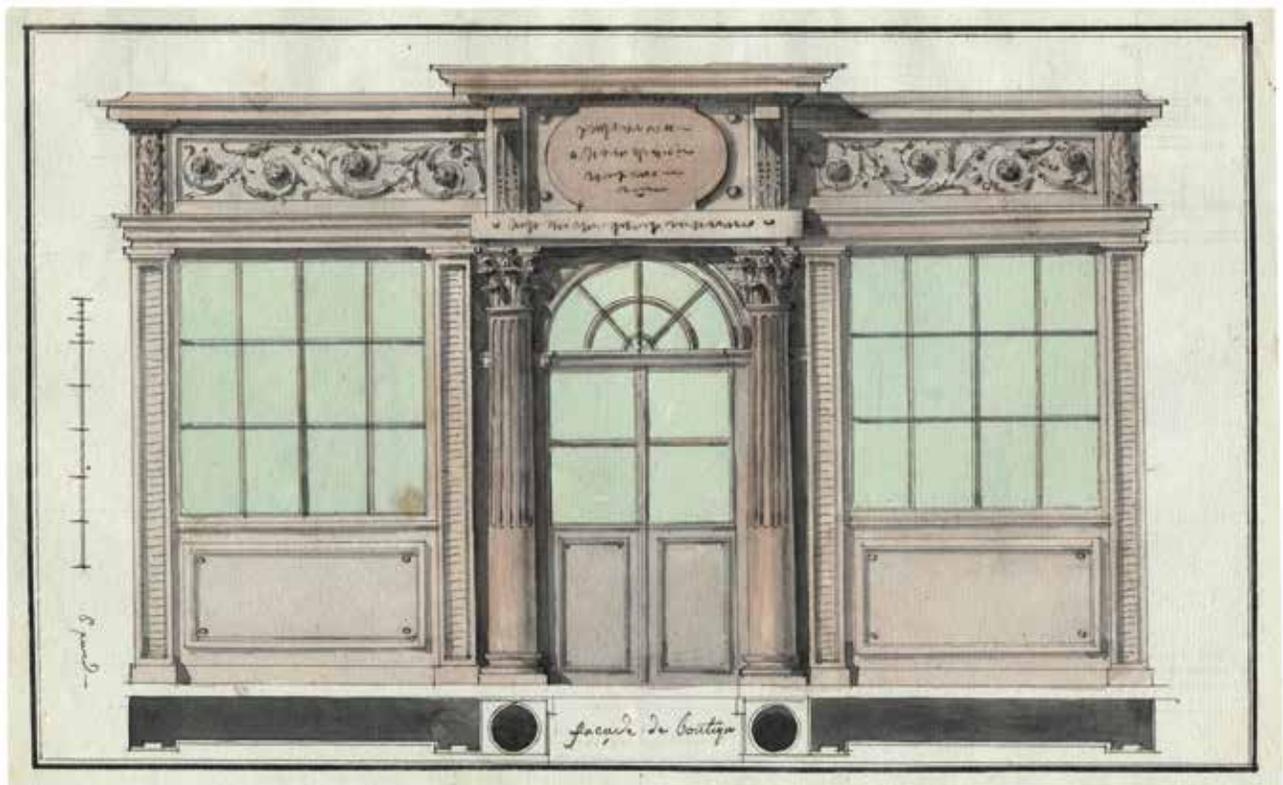
78 *Façade d'une boutique avec une porte flanquée de deux colonnes corinthiennes.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur esquisse et mise en place au crayon noir, sur papier bleuté, 217 × 340, inscription, plume et encre de Chine : « façade de boutique » et échelle en 6 pieds, filets, monté à claire-voie, planche 34 d'un album.

Provenance : Comte Octave de Béhague (1826-1879) ; Comtesse de Béhague ; vente 1995, 29 novembre, Paris, Hôtel Drouot, no 61 ; vente ..., no 152 (1).



77



78

RICHARD DE LALONDE

ACTIF À PARIS VERS 1750 – 1800

79 *Projet de lit à baldaquin, vu de face, élévation perspective.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur esquisse et mise en place au crayon noir, 207 × 131, monté à claire-voie, 430 × 310, inscription à la plume et encre de Chine : « lit an chere a pié ... », barrée et remplacée par une inscription à la plume et encre brune : « lit en chere à prêcher à la d'artois, vu de face », filets.

Provenance : Comte Octave de Béhague (1826-1879) ; Comtesse de Béhague ; vente 1995, 29 novembre, Paris, Hôtel Drouot, no 71.

Le titre se lit ainsi : *Lit en chaire à prêcher à la d'Artois*. La combinaison d'un lit avec une chaire à prêcher est inhabituelle et la mention « à la d'artois » dans le titre manuscrit laisse penser qu'il s'agit d'un nouveau modèle de lit réalisé pour le comte ou la comtesse d'Artois. Cette appellation ne se retrouve pas dans d'autres documents et nous en ignorons le sens exact.

Ce projet est en rapport avec les modèles du *I^{er} Cahier de nouveaux Lits, composés et dessinés par De la Londe en 1789*, gravés sous la direction de De Saint-Morien et publiés par Jacques-François Chéreau (Guilmard 1880, p. 243).

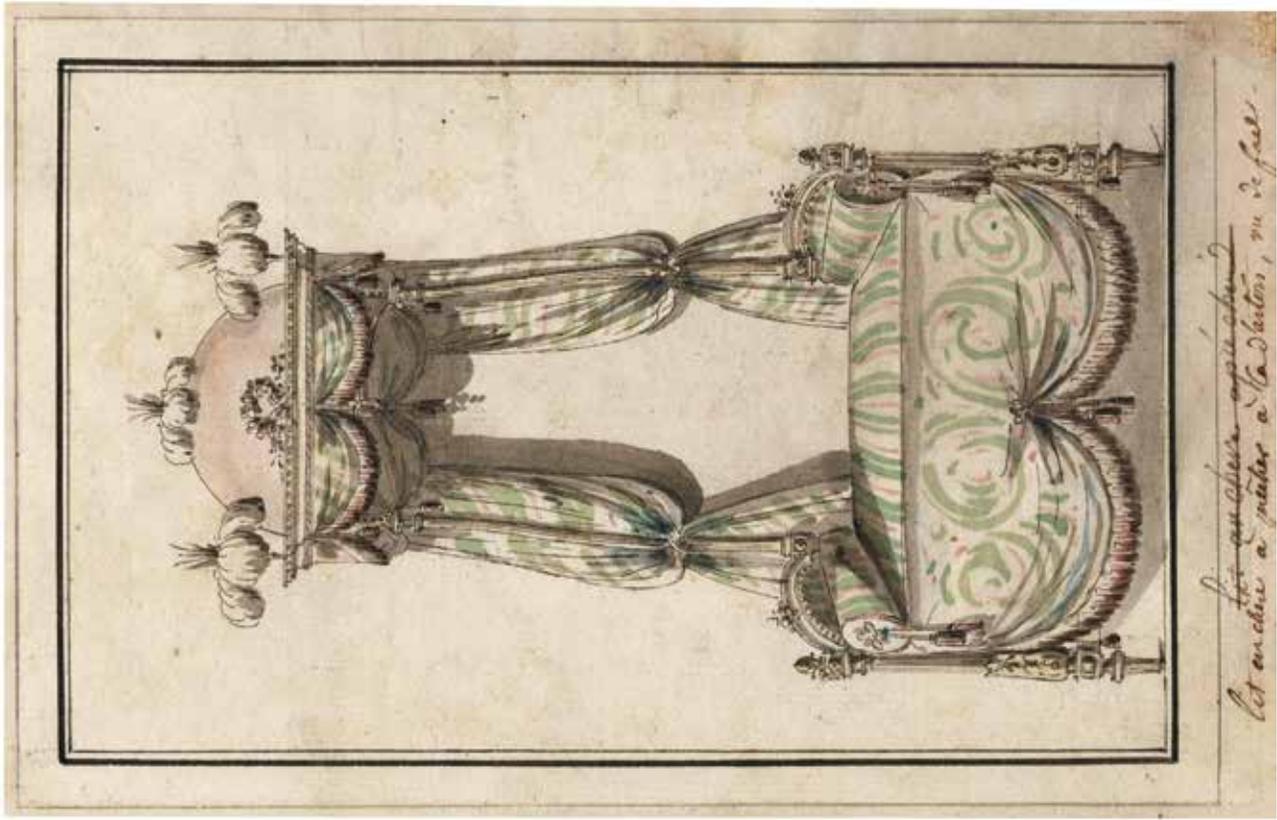
80 *Projet de lit à baldaquin, vu de côté, élévation.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur esquisse et mise en place au crayon noir, 208 × 132, monté à claire-voie, 430 × 310, inscription à la plume et encre de Chine : « lit alla dartoijs de profile », barrée et remplacée par une inscription à la plume et encre brune : « lit à la d'artois, vu de profil », filets.

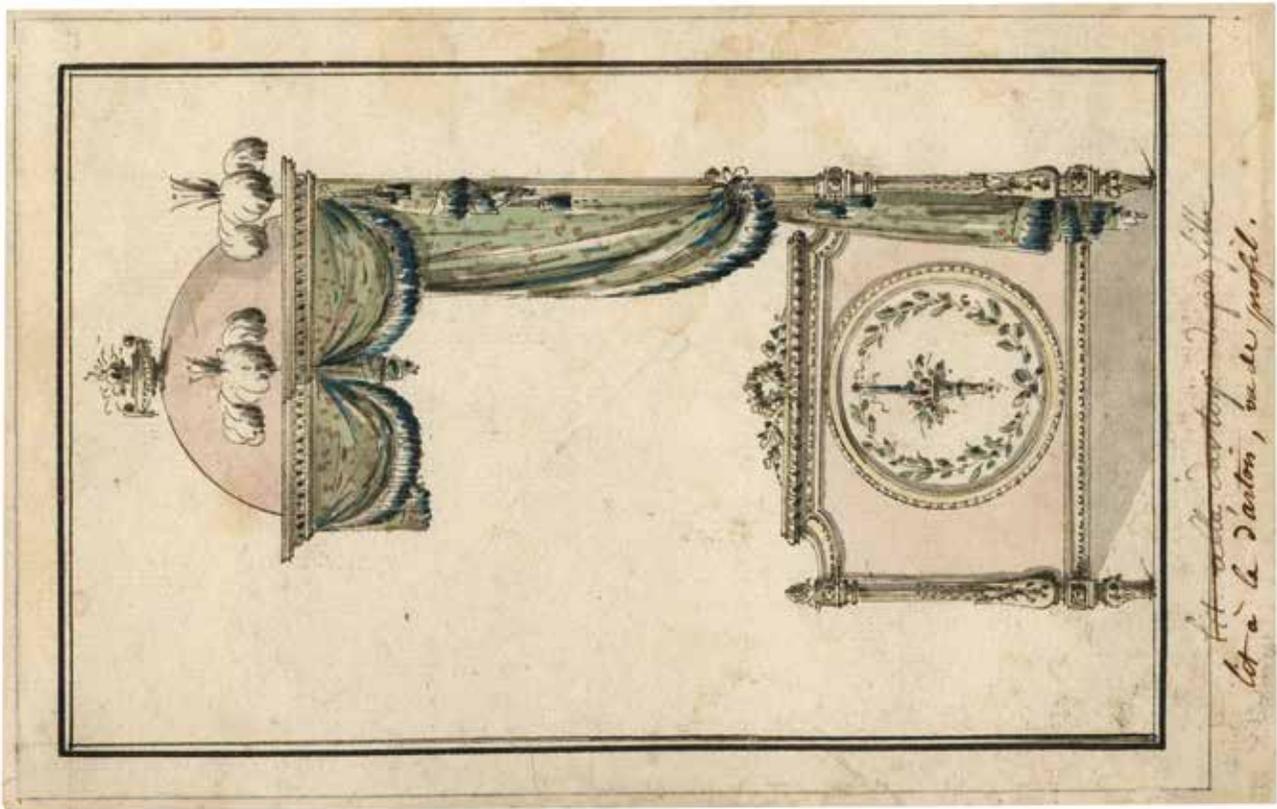
Provenance : Comte Octave de Béhague (1826-1879) ; Comtesse de Béhague ; vente 1995, 29 novembre, Paris, Hôtel Drouot, no 70.

Ce dessin présente une vue de profil du lit décrit au numéro précédent.

Ce projet est en rapport avec les modèles du *I^{er} Cahier de nouveaux Lits, composés et dessinés par De la Londe en 1789*, gravés sous la direction de De Saint-Morien et publiés par Jacques-François Chéreau (Guilmard 1880, p. 243).



79



80

JEAN-FRANÇOIS CHAMPAGNE

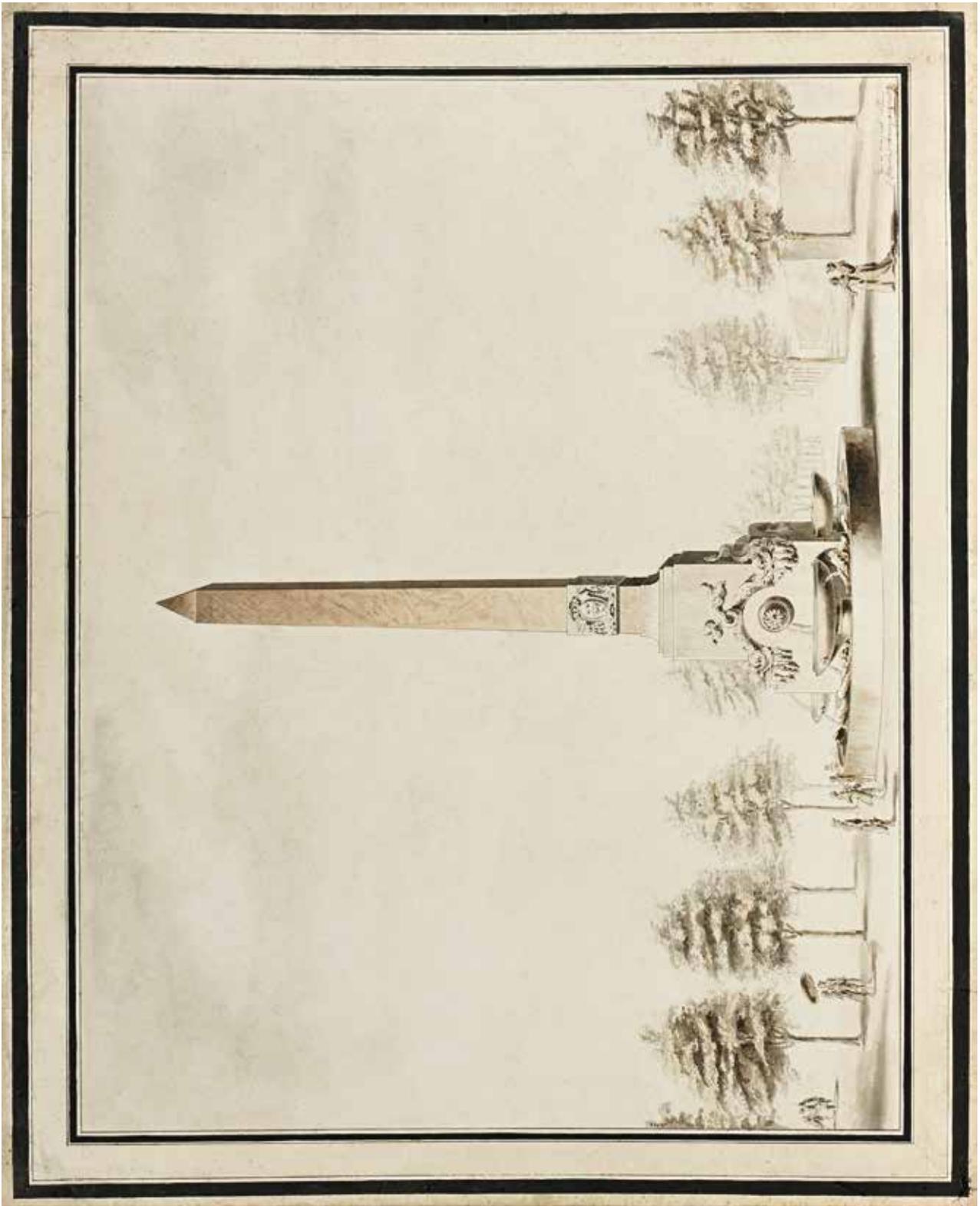
DATES INCONNUES

81 *Projet d'obélisque avec fontaine dans un parc, 1786.*

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur quelques traits de crayon noir, entouré d'un double filet noir, 470 × 600, avec signature en bas à droite, plume et encre de Chine : « du 26 mars 1786 Par/ j. francois Champagne », le nom de famille repris à la plume et encre brune suivi d'un paraphe. Sur un bandeau placé sur le fût de l'obélisque, on voit des armoiries surmontées d'une couronne ouverte et un chapeau de cardinal avec en bas sur une banderole la devise : « DUM SPIRO SPERO ». Filigrane : C & I. Honig (Heawood 3348).

Le sujet du dessin, « un obélisque élevé dans une place publique et dont la partie inférieure servirait de fontaine », pourrait être mis en rapport avec celui des programmes des Prix d'émulation de février 1767, juillet 1769, février 1776 et mai 1782 de l'Académie Royale d'Architecture (Pérouse de Montclos 1984, p. 251). La présence des armoiries d'un cardinal, accompagnées de la devise « Tant que je respire, j'espère », généralement attribuée à Cicéron et utilisée par différentes familles, suggère la possibilité d'un projet réellement destiné à être exécuté.

Le dessinateur, probablement un architecte, ne semble pas être répertorié, ni dans les documents concernant les prix d'émulation ni dans d'autres dictionnaires biographiques d'architectes. Il pourrait faire partie de la famille Champagne dont un représentant travaillait sous Louis XIV. Faut-il l'identifier avec Jean-François Champagne (Semur-en-Auxois 1751-Paris 1813), enseignant puis administrateur du collège Louis-le-Grand ?



ALEXANDRE-THÉODORE BRONGNIART

PARIS 1739 – PARIS 1813

Brongniart suivit les cours de Jacques-François Blondel à son École des Arts vers 1760 et poursuivit ses études chez Boullée. Au début de sa carrière, le succès de la construction d'un grand hôtel pour Madame de Montesson et d'un pavillon pour le duc d'Orléans dans le quartier du Temple le fit connaître auprès d'une clientèle de choix. Pendant la période de la Révolution, ses activités ralentirent et ne reprirent qu'à partir de 1796, pour aboutir aux commandes en 1808 de la Bourse et du cimetière du Père Lachaise, achevés après son décès.

Bibliographie : Silvestre de Sacy 1940 ; Hauteceur 1952, *s.v.* Brongniart ; Jervis 1984, p. 85 ; Paris 1986 ; Renate Treydel, « Brongniart, Alexandre-Théodore », dans Saur, t. 14, 1996, p. 359-360.

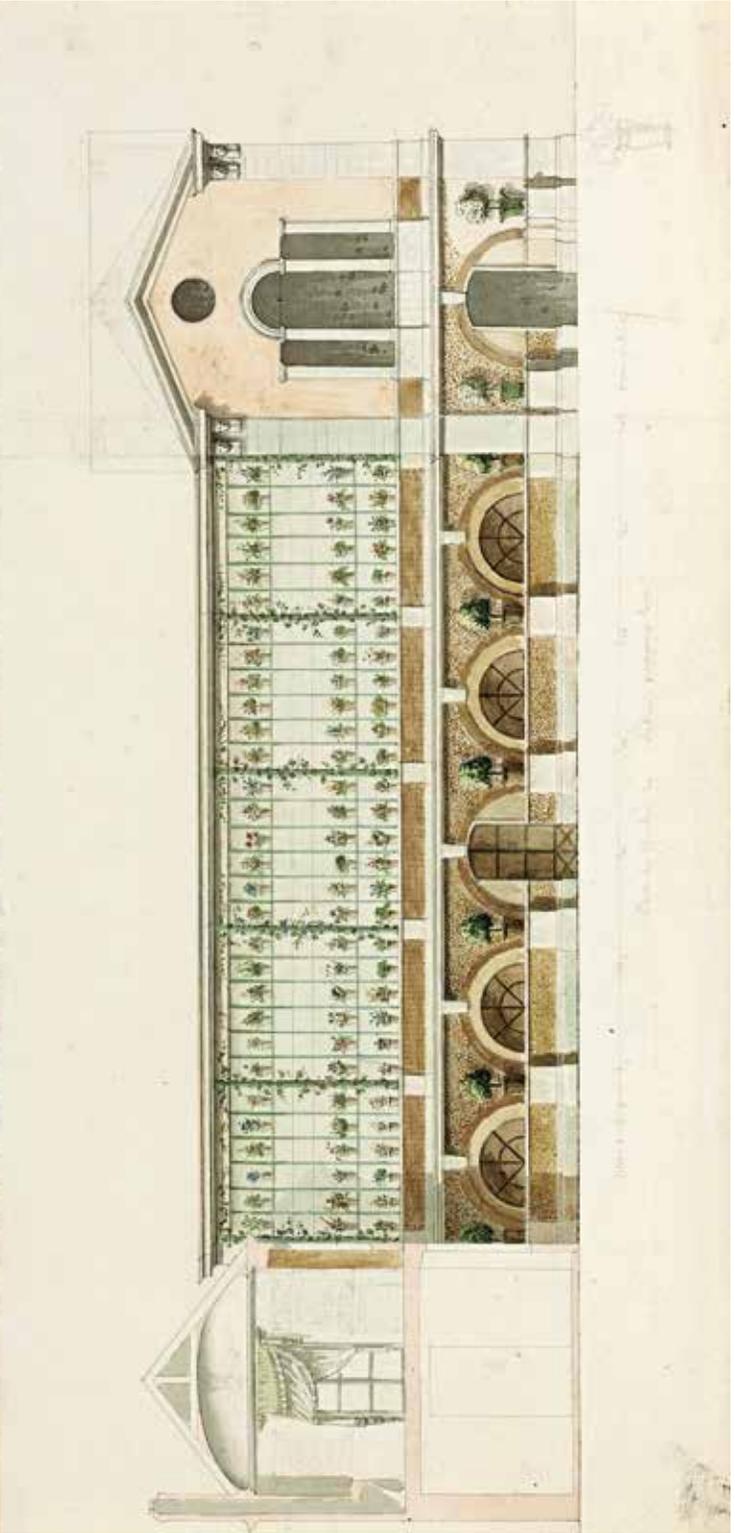
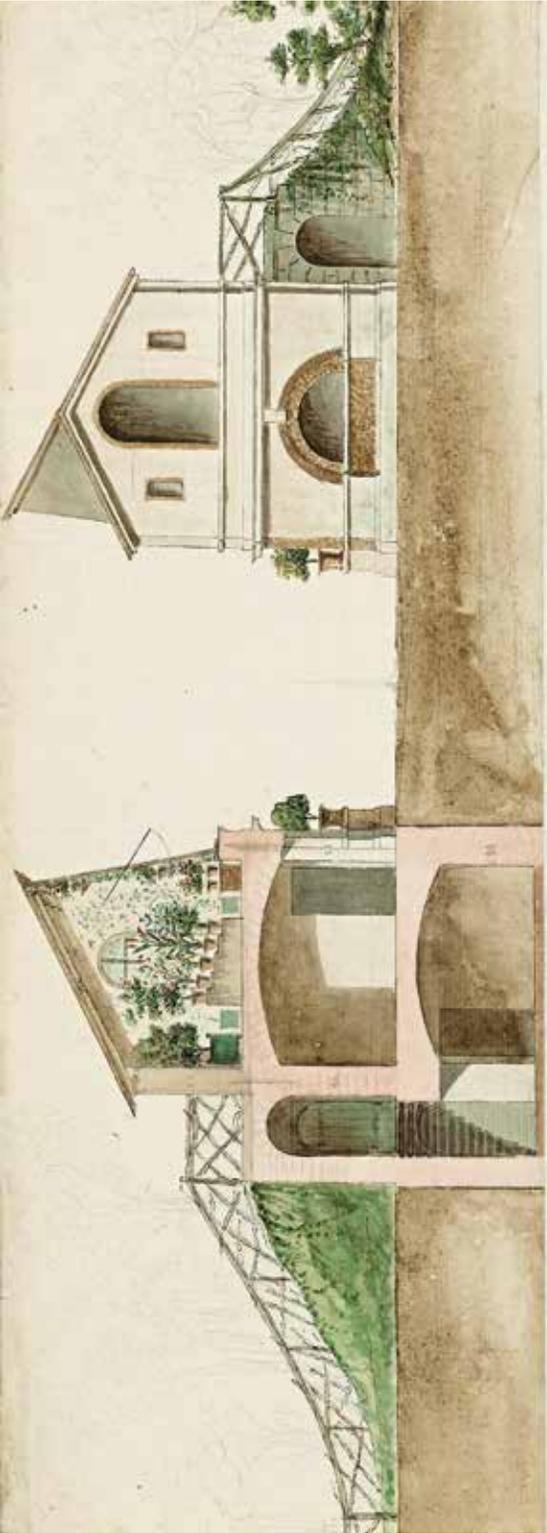
82 *Serres avec soubassement à Romainville, coupe et élévation de la façade.*

Plume et encre de Chine, aquarelle, sur esquisse à la mine de plomb, sur quatre morceaux de papier réunis, 327 × 390, inscription à la mine de plomb : « Echelle du Elevation du Batiment pour [...] ».

Provenance : Atelier de Brongniart, n° 700 ; Alfred Silvestre de Sacy (1834-1917) ; Jacques Silvestre de Sacy (1896-1993).

Bibliographie : Paris 1986, n° 412.

Brongniart a fait plusieurs projets pour Monsieur de Montesson à Romainville en Fructidor an XII (août 1803), dont le bâtiment principal (Paris 1986, n° 411, ill. p. 289) et les serres décrites ici. Le début de ses projets se situe vers 1800 et Brongniart écrit en novembre 1802 à sa femme qui séjournait auprès de sa fille aux États-Unis : « Si cela continue, je vais redevenir à la mode » (Silvestre de Sacy 1940, p. 129-132 ; Monique Mosser dans Paris 1986, p. 280). Brongniart avait déjà construit pour Monsieur de Montesson un hôtel à Paris, aujourd'hui disparu (voir Béatrice de Rochebouët dans Paris 1986, p. 33-37).



ALEXANDRE-THÉODORE BRONGNIART

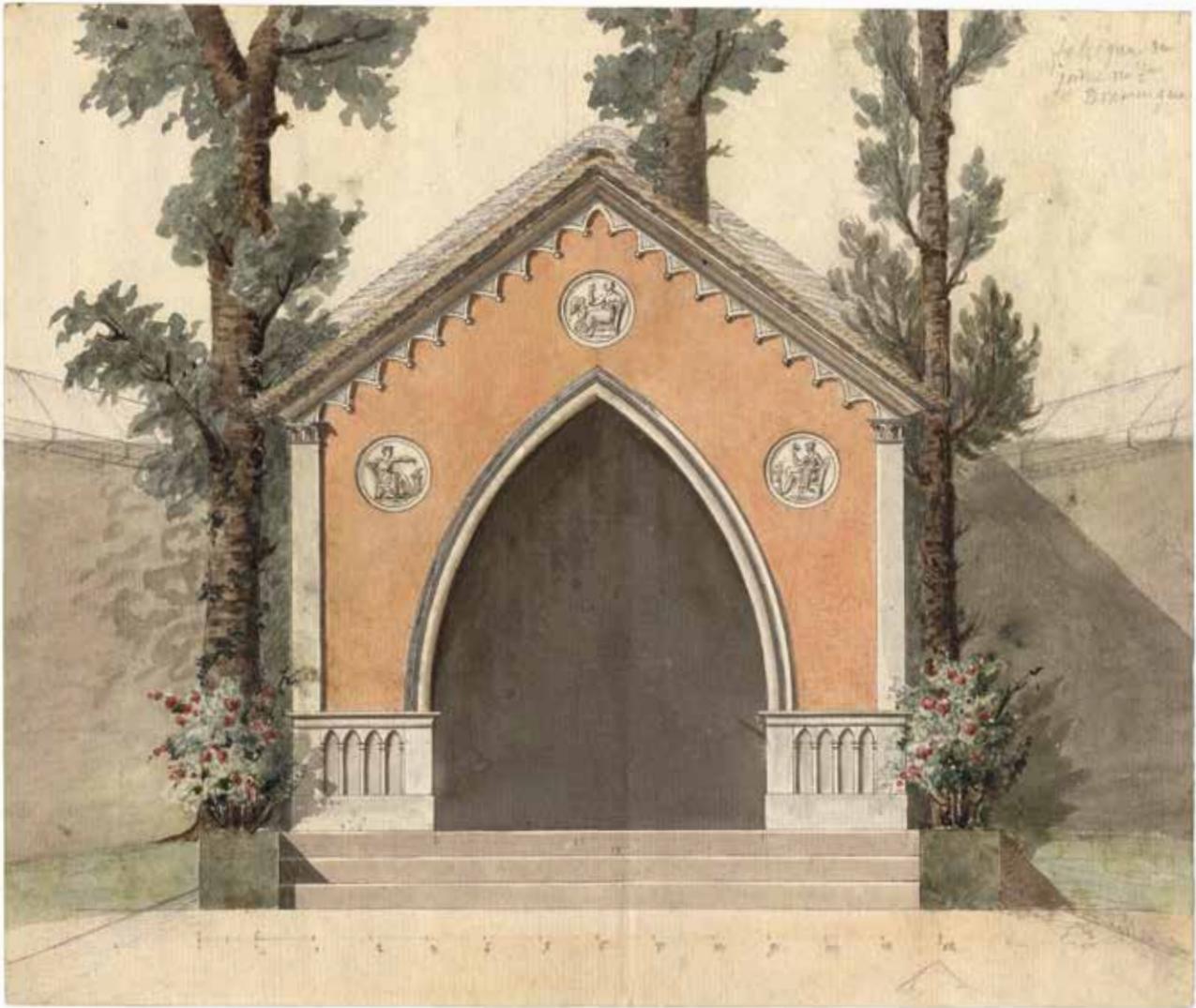
PARIS 1739 – PARIS 1813

- 83 *Projet d'oratoire avec façade dans le style néogothique, au fond du jardin de l'Hôtel de Monaco, rue Saint-Dominique, Paris.*

Plume et encre de Chine, lavis orange, gris, vert, brun et rouge, sur esquisse à la mine de plomb, 232 × 278, anciennement collé en plein. Inscription à la pierre noire, en haut à droite : « fabrique du/ jardin rue St. / Dominique ».

Provenance : Atelier de Brongniart, n° 637 ; Alfred Silvestre de Sacy (1834-1917) ; Jacques Silvestre de Sacy (1896-1993).

L'hôtel de Monaco, puis de Sagan, situé 131 rue Saint-Dominique (actuel n° 57, ambassade de Pologne), rasé au XIX^e siècle, est assez bien documenté (voir François Magny dans Paris 1984, p. 134-136 ; Béatrice de Rochebouët dans Paris 1986, p. 54-64). En 1773, la princesse Marie-Catherine de Brignoles, épouse séparée de corps et de biens d'Honoré-Camille-Léonor Grimaldi, prince de Monaco, achète à Jean-Joseph de Laborde la parcelle et les bâtiments situés rue Saint-Dominique et s'adresse à Brongniart pour lui dessiner un nouvel hôtel. La construction se déroule entre les années 1774 et 1777. L'oratoire représenté sur ce dessin se trouvait dans le jardin qui allait jusqu'à la rue de Grenelle, au fond à droite, contigüe au couvent de Sainte-Valère. La princesse avait obtenu de suivre l'office en même temps que les religieuses et une fenêtre avait été percée entre l'oratoire et la chapelle.



ATTRIBUÉ À GIACOMO ROSSI

BOLOGNE 1748 – BOLOGNE 1817

Ce sculpteur était l'élève de Filippo Scandellari, Domenico Piò et Carlo Bianconi. Il dirige, pour Carlo Filippo Aldrovandi, sa Manufacture de céramique, dès l'ouverture en 1794 et ce, jusqu'en 1807. Il fournit beaucoup de dessins et est aidé, pour en faire des modèles, par le sculpteur Giacomo de Maria (1762-1838). En 1804, il est nommé secrétaire de l'Académie de Bologne.

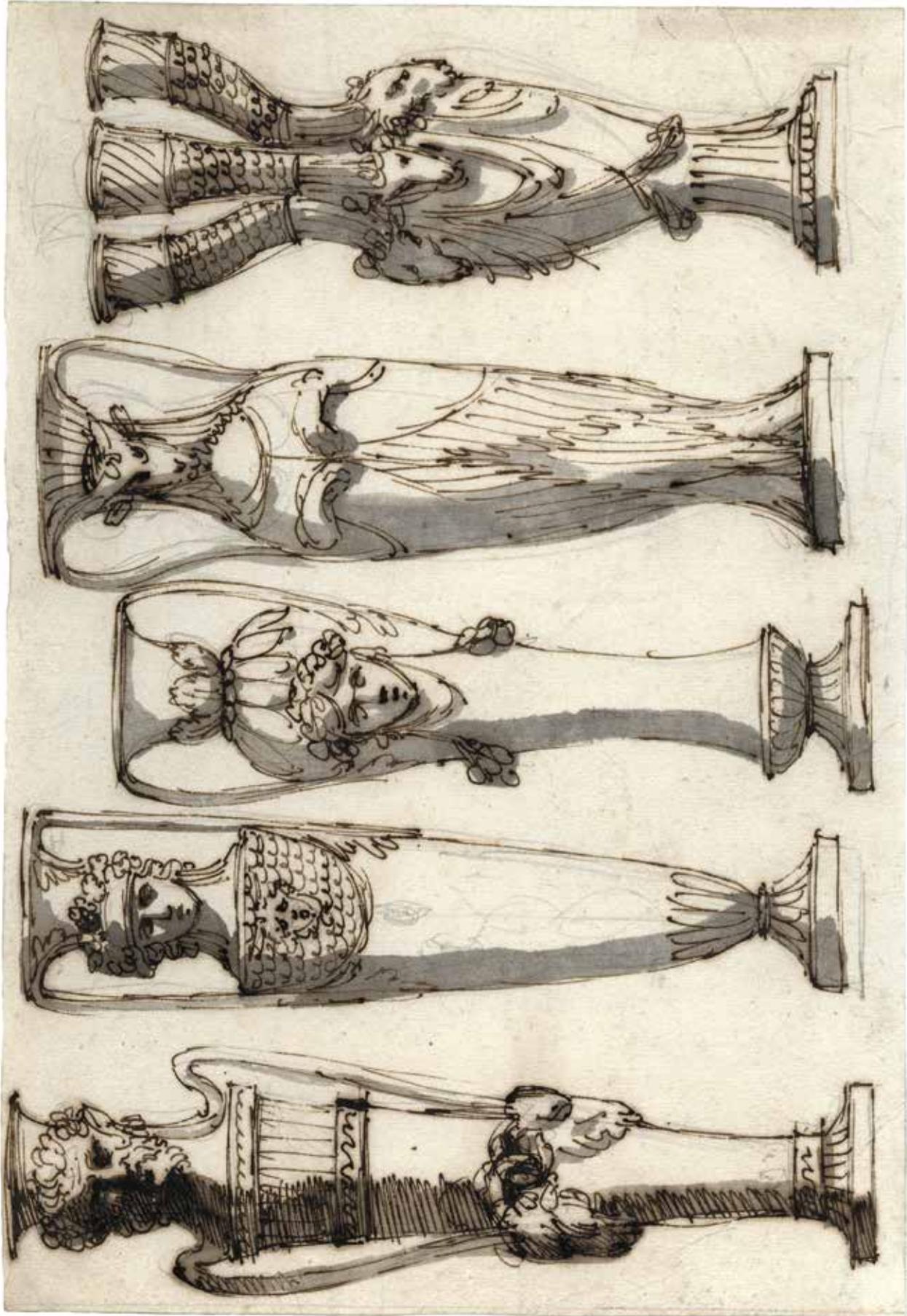
Bibliographie : Reggi 1979 ; Galbi 2004 ; Tumidei 2004 ; Basalti 2013

84 *Projet de cinq vases ornementaux*

Plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 184 × 265. Filigrane : « PONTECHIO ».

La facture de ce dessin permet de rattacher ce projet à l'école bolonaise et de le dater vers le dernier quart du XVIII^e siècle. Plusieurs dessins du même artiste ont été identifiés comme Carlo Bianconi (Bologne 1732-*id.* 1802) sur une suggestion de feu Richard Wunder, conservateur de la collection de dessins du Cooper Hewitt, National Design Museum à New York. Effectivement un des dessins pour une vignette dans cette collection porte la signature « Carlo Bianconi fece Anno 1765 » (inv. 1938-88-2794). D'autres dessins du même artiste se trouvent dans des collections publiques : Berlin, Kunstbibliothek (Jacob 1975, n° 1032, 1034-1040) ; Lyon, Musée des Arts décoratifs, n° 5410/a ; Venise, Fondazione Giorgio Cini, Certani ; ou sur le marché de l'art (Galerie Lestranger, *Le Rêve de l'Antique. Dessins & Tableaux, 1550-1850*, Saint-Remy-en-Provence, 2000, n° 49). Pourtant, on trouve aussi pour d'autres dessins une attribution à Bernardino Bison (Flavia Polignano dans un catalogue de la Galerie Carlo Virgilio à Rome, 1981, n° 2a-b) et à Ignazio Collino, sculpteur à Turin (Hiesinger et Percy 1981, n° 61). Au verso d'un dessin représentant neuf mascarons, de l'ancienne collection de Lodewijk Houthakker (1926-2008), avec sa marque (L. 3893), se trouve la signature « Vincenzo Pagani f[eci]t. 28 giugno 1786 » (Fuhring 1989, vol. 1, n° 41). Nous avons là l'inscription d'un artiste non répertorié, possible élève de Carlo Bianconi.

Il existe en outre un important groupe de dessins pour des objets et des figures, faisant partie de la collection d'Antonio Certani (1879-1952), aujourd'hui conservé à la Fondazione Giorgio Cini à Venise. Ces dessins se trouvaient dans un portefeuille sous le titre suivant : *Raccolta di disegni di Onofrio Gandolfi per oggetti di ceramica della fabbrica Aldrovandi* ; ils furent traditionnellement donnés à cet artiste (Reggi 1979, p. 67-69 et n° 131-135). Le nom d'Onofrio Gandolfi ne semble pas être répertorié, comme celui de Vincenzo Pagani déjà mentionné, et récemment, plusieurs de ces dessins ont été décrits comme Giacomo Rossi, sculpteur responsable de la création des modèles de la Manufacture de céramique créée par Carlo Filippo Aldrovandi (voir Galbi 2004 ; Basalti 2013, fig. 23-24, 26-27, 29-30, 32-35). Cette manufacture ouvre ses portes dans son palais bolonais en 1794 pour produire des pièces dans le style de Wedgwood. Pour l'instant, nous présentons ce dessin sous cette attribution récente à Giacomo Rossi. La présence de projets de poignées de commode destinées à être exécutées en cuivre ou bronze doré, permet de repenser la question de la paternité des inventions qui est à reconsidérer après avoir rassemblé tous les dessins de ce groupe.



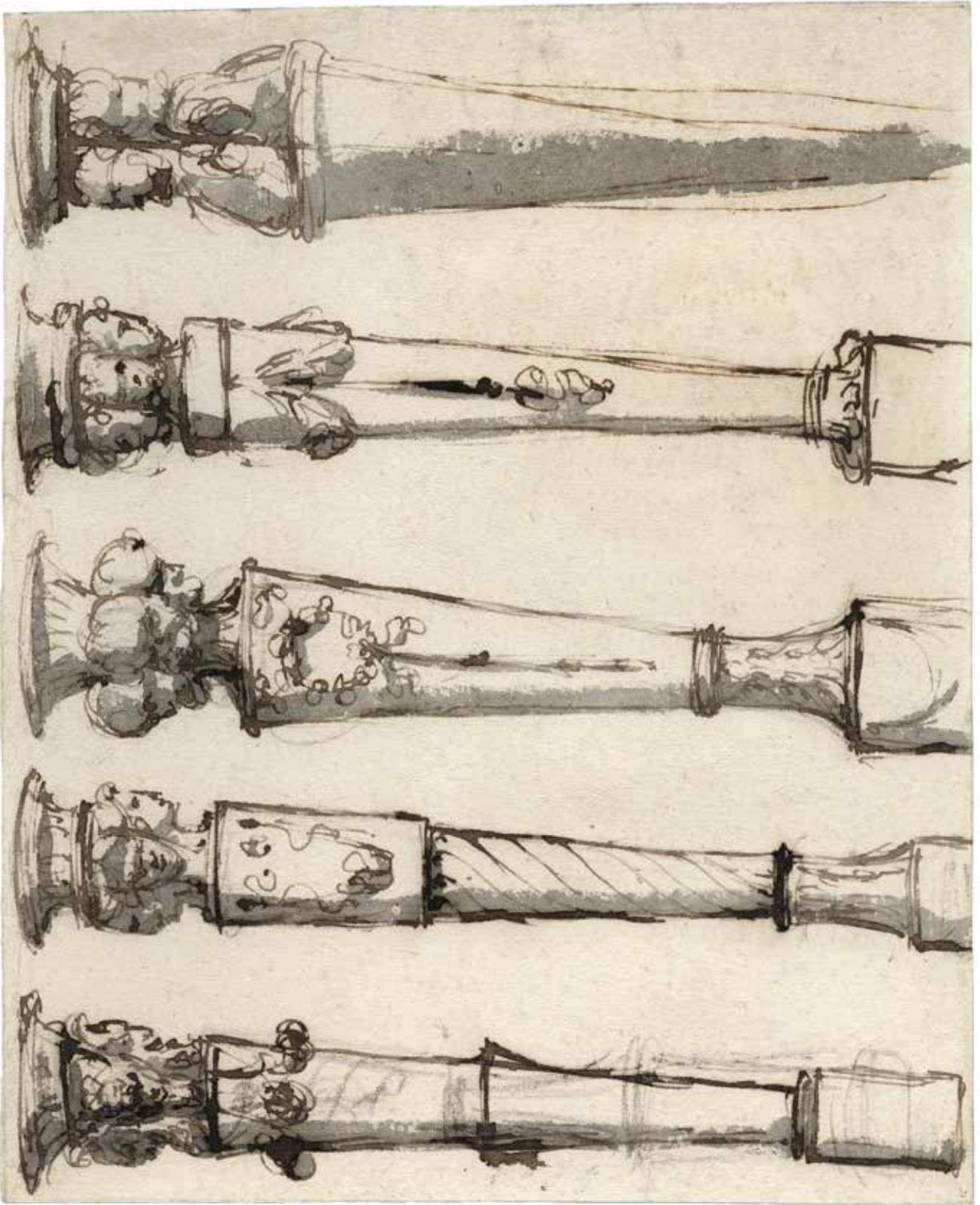
ATTRIBUÉ À **GIACOMO ROSSI**

BOLOGNE 1748 – BOLOGNE 1817

85 *Projet de cinq socles ou balustres*

Plume et encre brune, lavis gris, sur esquisse à la pierre noire, 212 × 258.

Pour le commentaire, voir notice précédente.



ATTRIBUÉ À GIACOMO ROSSI

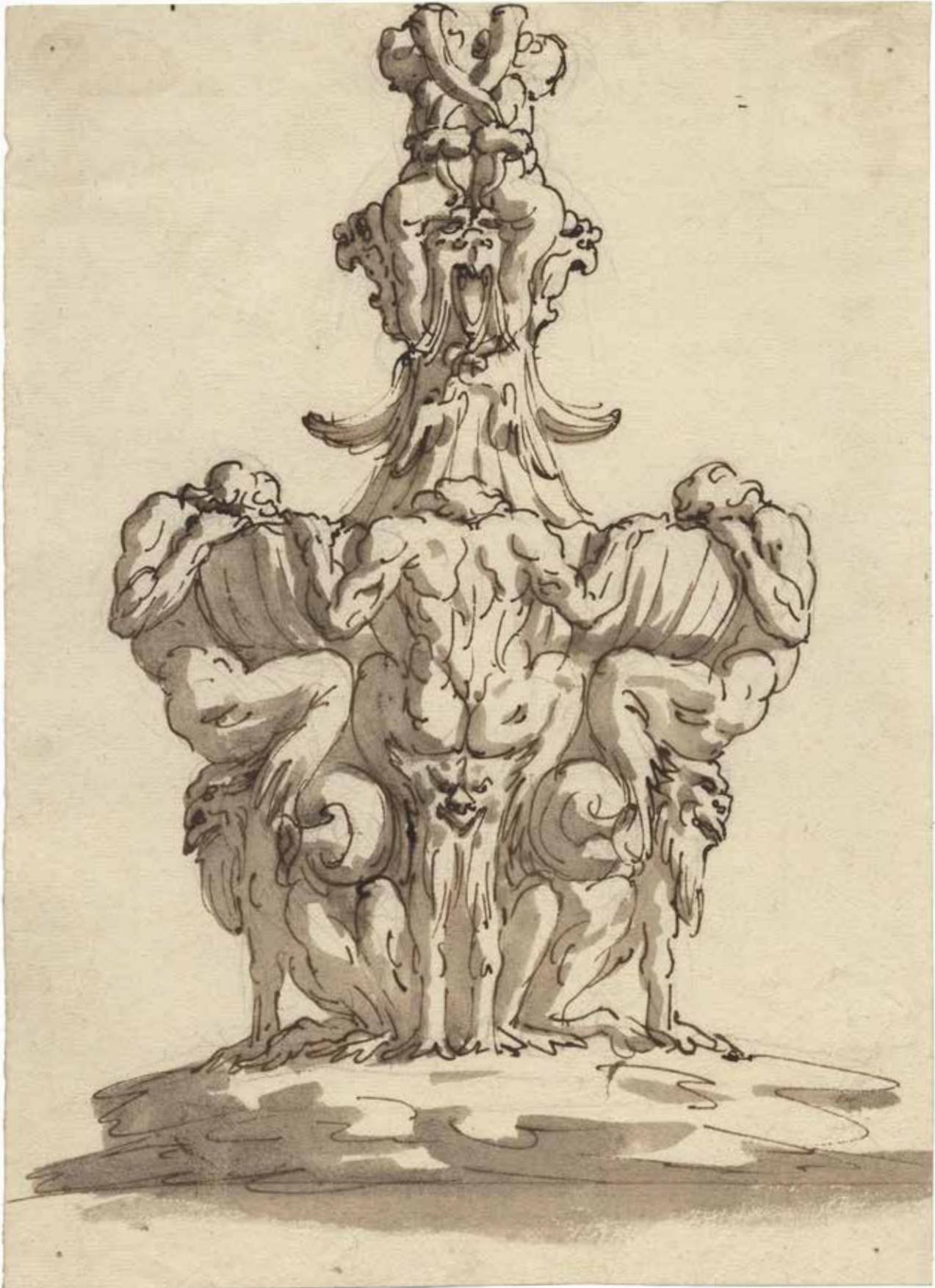
BOLOGNE 1748 – BOLOGNE 1817

86 *Projet de fontaine avec des hommes nus assis sur des lions s'agrippant à des vasques.*

Plume et encre brune, lavis brun, sur esquisse à la pierre noire, 251 × 185.

La fontaine est composée de quatre – on n'en voit que trois – lions accroupis sur un rocher avec des vases sur leurs dos ; quatre hommes nus, assis sur les têtes des lions, s'agrippent aux quatre vasques, en buvant de l'eau ; au milieu, sur une stèle surmontée de quatre têtes de lions, sont assis deux putti, dos à dos, tenant des cornes d'abondance. Les différents niveaux de sorties de l'eau rendent cette fontaine très complexe mais en même temps amusante et il faudrait l'imaginer placée dans un bassin pour recueillir l'eau versée par des vases.

Plusieurs projets de Rossi pour des salières et autres décorations de tables montrent un vocabulaire ornemental proche et une manière de dessiner comparable (par exemple Calbi 2004, fig. 19). Rossi a bien étudié les différentes suites de modèles gravés, notamment français comme ceux de Jean-Jacques Saly et d'Ennemond-Alexandre Petitot, mais concernant ce projet de fontaine, il s'agit plutôt d'une invention que de la reprise d'un modèle déjà existant. De son travail pour la Manufacture de céramique d'Aldrovandi, il n'est pas exclu que le dessin présente un modèle de taille réduite, faisant peut-être partie d'une décoration de table.



CHARLES DE WAILLY

PARIS 1729 – PARIS 1798

Fils d'un vendeur d'indiennes rue Saint-Denis, De Wailly étudia l'architecture auprès de Jacques-François Blondel. Le Geay lui aurait appris le dessin d'architecture. Il obtint le Grand Prix en 1752 et décida d'emmener avec lui à Rome son ami Moreau-Desproux, malchanceux dans le même concours. Ils y restèrent 18 mois. A son retour en 1755, De Wailly assista Servandoni pour les décors scéniques et plus tard se spécialisa dans la construction de théâtres. Il s'intéressa aussi au mobilier et objets d'art comme le démontre une suite d'eaux-fortes de sa main. Avec l'architecte Marie-Joseph Peyre, il est l'auteur du théâtre de l'Odéon à Paris. Remarquable dessinateur, on connaît de lui beaucoup de dessins pour des projets d'architecture non réalisés.

Bibliographie : Rome-Paris-Dijon 1976, p. 132-140 ; Paris 1979 ; Gallet 1995, p. 189-198 ; Daniel Rabreau, « De Wailly, Charles », dans Saur, t. 27, p. 1-6.

87 *Caprice architectural avec fête de Bacchus*

Plume et encre de Chine, lavis brun et gris, rehauts de blanc ; au verso le temple de Vesta à Rome, au pinceau et à l'encre grise, ainsi qu'un mascarone, à la sanguine ; 177 × 205 (sur trois morceaux de papier réunis) ; composition entourée d'un filet à la plume et encre de Chine, signé au centre dans une tablette fixée sur le soubassement du temple, à droite du milieu du dessin, « De Wailly fe/ 1761 ».

Thomas Loertscher a remarqué que le thème de la composition et plusieurs éléments dont le temple, s'inspirent d'une gravure à l'eau-forte par Adrien Zingg d'après un dessin de l'architecte Erasme Ritter, publiée à Berne en 1759 (lettre de Thomas Loertscher à Hubert Prouté, datée 8 août 1993). La composition en largeur montre un paysage champêtre avec une fête autour de la ruine d'un temple à colonnes de l'ordre dorique. Dans le dessin de De Wailly, un temple semblable figure, ainsi qu'une procession de garçons et de filles dansants, mais le paysage est tout autre, avec des éléments organisés dans un format presque carré. Le temple est lui aussi placé sur un haut soubassement sur lequel poussent des arbres. Ritter avait suivi l'enseignement de l'École des Arts de Jacques-François Blondel à Paris dès 1749. Il y avait rencontré Charles de Wailly. C'est lors du séjour à Rome que les deux jeunes architectes renouèrent contact et s'échangèrent des dessins (Thomas Loertscher, *Erasmus Ritter (1726-1805)*, 1993, thèse de doctorat, non publiée fig. 553). La date du dessin de Ritter nous est inconnue et l'eau-forte de Zingg a été publiée un an après le retour de De Wailly à Paris. Tout cela nous amène à penser que les deux jeunes artistes peuvent bien s'être inspiré du même thème sans avoir forcément eu connaissance de leurs dessins réciproques.



(verso)



88 *Théâtre des Arts ou Opéra, projeté sur le terrain des Capucines à Paris, coupe transversale, vue perspective avec bâtiments aux alentours, 1797-1798.*

La coupe du théâtre est faite au niveau du rideau de scène offrant une vue dans la salle avec de part et d'autre les loges d'avant-scène. A ce niveau, deux groupes de marches, sur le deuxième niveau, deux grandes torchères formées de trois nymphes portant des chandeliers, placées sur de hauts piédestaux. En bas à gauche, plan du grand théâtre avec trois cercles, marqué : « Echelle de proportion/ des grands Théâtres. » ; en bas à droite, plan du petit théâtre en deux cercles, marqué « Echelle de proportions/ des petits Théâtres. »

Plume et encre de Chine, lavis gris, aquarelle, sur esquisse et mise en place à la pierre noire, 470 × 670, signé en bas à droite « De Wailly de l'Institut/ nivose an 6. », longue inscription à la plume et encre brune en trois parties en bas du dessin « DESCRIPTION DU GRAND THÉÂTRE », « COUPE D'UN GRAND THÉÂTRE LYRIQUE,/ PROJETÉ DANS LE TERRAIN DES CAPUCINES » et « DESCRIPTION DU PETIT THÉÂTRE ET DE LA SALLE DE BAL », composition entourée de filets et d'un lavis vert. Filigrane : J. Kool.

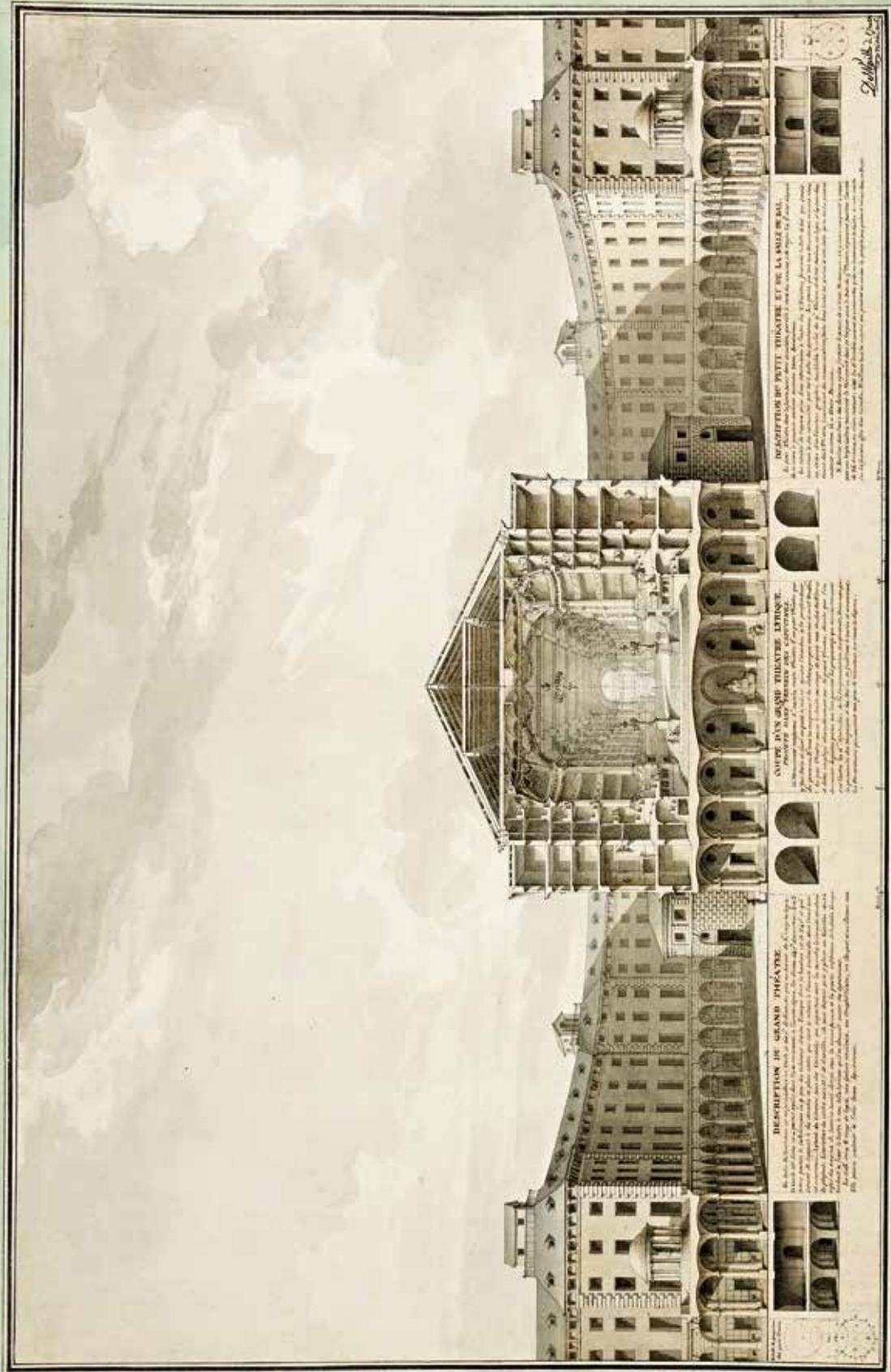
« DESCRIPTION DU GRAND THÉÂTRE./ La Salle des Spectateurs est renfermé dans un cercle de 60 p[ie]d de diam[è]tre pris au devant du 1er rang des loges./ Ce cercle est divisé en 4 parties égales dont l'une consacrée à l'avant-scène, lui donne 42 p[ie]ds d'ouverture. Les 3./ autres parties se subdivisent en 9. par des colonnes d'ordre Ionique dans la hauteur est de 24 p[ie]d et qui/ servent de support à des arcades en plein cintre, qui vont se réunir à l'arcade surbaissée dont l'avant-scène/ est couronnée. Aplomb des Colonnes sont des Cariatides qui suportent avec les arcades, la corniche circulaire/ du plafond. L'ouverture du centre aura 12 p[ie]d de diametre : elle seroit disposée pour y placer un Réverbère dont le/ reflet des rayons de lumière seroit dirigé vers la circonférence et la partie inférieure de la Salle. Ce moyen/ tendroit à fixer le lustre à une telle hauteur qu'il ne gêneroit aucun des Spectateurs./ La Salle aura 8 rangs de loges, une Gallerie circulaire, un Amphithéâtre, un Parquet et un Parterre assis./ Elle pourra contenir à l'aise 3000. Spectateurs. »

« COUPE D'UN GRAND THÉÂTRE LYRIQUE,/ PROJETÉ DANS LE TERRAIN DES CAPUCINES./ Ce Monument renferme 1^e. un très vaste Théâtre 2^e. un petit Théâtre qui/ y fait suite et dont on peut à volonté ajouter l'étendue à la profondeur/ du premier. 3^e. tous les magasins et les ateliers propres au service d'un tel Etabliss[eme]nt./ Le petit Théâtre auroit le double avantage de servir aux études des Elèves/ et d'être employé alternativement avec le grand Théâtre, desorte que l'on/ donneroit de petites pieces sur l'un pendent les préparatifs qui nécessiteroient/ sur l'autre les G[ran]des Spectacles : de là l'augmentation des produits. D'une autre part/ la proximité des Magazins et des Ateliers en facilitant le service et conservant/ les Décorations procureroit une grande économie sur toute la dépense. »

« DESCRIPTION DU PETIT THÉÂTRE ET DE LA SALLE DE BAL./ Le petit Théâtre dont la forme seroit demi-circulaire, pareille à ceux des anciens, a de rayon 24. p[ie]d et est disposé/ de manière à pouvoir contenir environ 1000. Spectateurs./ La totalité de l'espace prise d'une avant-scène à l'autre des 2. Théâtres, formeroit la Salle de bal qui seroit/ terminée à ses extremités par les 2. Salles des Spectateurs. La partie qui sert aux Décorations recevrait alors/ un ordre d'architecture préparé, semblable à celui du G[ran]d Théâtre et divisé de même en loges, et les Corridors/ réunis environ 12. a 15000. Personnes./ 8. Escaliers distribués à des distances égales feroient le service de ce vaste Monument. On y communiqueroit à couvert/ par une triple Gallerie traversant le Monument dans sa largeur sous la Salle du G[ran]d Théâtre, et pouvant faciliter l'arrivée/ de 15. Voitures au même instant : ainsi les débouchés seroient si commodes qu'ils ne laisseroient subsister aucune crainte/ sur les funestes effets d'un incendie. D'ailleurs tous les moyens qui peuvent en arrêter les progrès sont prévus et réunis dans ce Projet. »

Provenance : Georges Gaillard (1900-1967), par descendance.

Bibliographie : Bonnaire 1937 ; Gaillard 1955, fig. (la bordure verte non reproduite) ; Steinhauser-Rabreau



DESCRIPTION DE GRAND THEATRE

Le Grand Theatre de la Ville est un des plus beaux et des plus vastes que l'on ait jamais vus. Il est situé sur le boulevard de la Ville, et a été construit par M. de la Harpe, sous le règne de Louis XIV. Sa façade est ornée de six colonnes de bronze, et son intérieur est divisé en plusieurs loges et balcons. Le Theatre est de forme ovale, et a une capacité de plus de six mille spectateurs.

DESCRIPTION DU PETIT THEATRE ET DE LA SALLE DE LA VILLE

Le Petit Theatre de la Ville est un des plus beaux et des plus vastes que l'on ait jamais vus. Il est situé sur le boulevard de la Ville, et a été construit par M. de la Harpe, sous le règne de Louis XIV. Sa façade est ornée de six colonnes de bronze, et son intérieur est divisé en plusieurs loges et balcons. Le Theatre est de forme ovale, et a une capacité de plus de six mille spectateurs.

VOUE DU GRAND THEATRE DE LA VILLE

Le Grand Theatre de la Ville est un des plus beaux et des plus vastes que l'on ait jamais vus. Il est situé sur le boulevard de la Ville, et a été construit par M. de la Harpe, sous le règne de Louis XIV. Sa façade est ornée de six colonnes de bronze, et son intérieur est divisé en plusieurs loges et balcons. Le Theatre est de forme ovale, et a une capacité de plus de six mille spectateurs.

DESCRIPTION DE LA SALLE DE LA VILLE

La Salle de la Ville est un des plus beaux et des plus vastes que l'on ait jamais vus. Elle est située sur le boulevard de la Ville, et a été construite par M. de la Harpe, sous le règne de Louis XIV. Sa façade est ornée de six colonnes de bronze, et son intérieur est divisé en plusieurs loges et balcons. La Salle est de forme ovale, et a une capacité de plus de six mille spectateurs.

Goussier del.

1973, p. 33, fig. 29, 51 ; Rabreau 1977, fig. p. 44 (d'après l'illustration de Gaillard) ; Hillairet 1985, vol. 2, p. 208-209, *s.v.* Paix, rue de la ; Rabreau 1992 ; Rabreau 2000, p. 4 ; Paris 2002, p. 178 ; Rabreau 2008, p. 164-165.

Le projet est documenté par plusieurs textes, dessins et gravures, dont Georges Gaillard (1955) puis Daniel Rabreau (1977) ont publié l'essentiel. De Wailly faisait partie de la commission des artistes créée par un décret de la Convention en 1793 pour examiner la redistribution des propriétés confisquées. Cette commission examina notamment le quartier de la place Vendôme. À la même époque, De Wailly fut choisi comme architecte par une société d'actionnaires sous la direction de Lys de Meulemeester pour mener à bien une vaste entreprise immobilière de transformation des terrains de l'ancien couvent des Capucines. Le projet de De Wailly de transformation du théâtre de l'Odéon et de sa place, de 1794, est considéré à juste titre comme une étape préliminaire au Théâtre des Arts (voir Steinhauser-Rabreau 1973, p. 31-33).

L'idée était de réunir les fonds nécessaires, 5 millions de francs, en vendant des terrains ayant appartenu au couvent de l'Assomption, des Feuillants et des Capucines. En bas du plan conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, on lit : « Ce monument digne du Gouvernement qui le ferait élever, digne également de cette immense cité, occuperait une superficie de 6 400 mètres de terrain tandis que la salle actuelle ne contient que 2 400 mètres, son théâtre serait deux fois plus grand ». En augmentant la capacité d'accueil de cette nouvelle salle d'opéra à 5 000 personnes – 3 000 selon le texte du dessin décrit ici –, l'architecte et la société des actionnaires prévoyaient de faire des bénéfices grâce aux entrées au lieu de coûter au gouvernement chaque année 600 000 francs.

La date indiquée sur le dessin, « nivose an 6 » (21 décembre 1797 au 19 janvier 1798), confirme son rapport avec les explications publiées à la même époque. Charles De Wailly en offre une description détaillée dans son prospectus du projet de son *Théâtre des Arts* sur l'emplacement de l'ancien couvent des Capucines (germinal an VI), mais aussi dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30 ventôse de l'an VI (1798), p. 559-560, et republié dans le *Journal de Paris*, 8 germinal de l'an VI (28 mars 1798), p. 786-787. Le 2 mai 1798, De Wailly a présenté son projet à l'Académie des Beaux-Arts et après une discussion critique, son plan a été adopté (Bonnaire 1937, p. 123-128). Ainsi l'arc de triomphe placé au début de la rue donnant accès à la place du théâtre a été supprimé : « Cette sorte de monument que les Athéniens n'auraient souffert dans leur ville, ne fut élevé à Rome que pour les Empereurs, et il est insignifiant quand il n'est pas destiné à perpétuer la gloire d'un triomphe » (Steinhauser-Rabreau 1973, p. 33 et note 134). Le projet illustre un passionnant exercice d'urbanisme avant la lettre : la réalisation d'un centre urbain culturel où un théâtre est associé avec des galeries de marchands et d'autres activités commerciales est inédite pour l'époque. Une même remarque vaut l'échelle du projet, avant Hausmann et avant les grands projets du XX^e et XXI^e siècle. Finalement, le projet ne fut pas exécuté. L'architecte décède le 2 novembre 1798 et en 1806, l'axe de la place Vendôme jusqu'au boulevard de la Chaussée d'Antin en traversant l'ancien couvent des Capucines sera prolongé par la nouvelle rue Napoléon, aujourd'hui rue de la Paix.

Six autres dessins du projet sont actuellement connus :

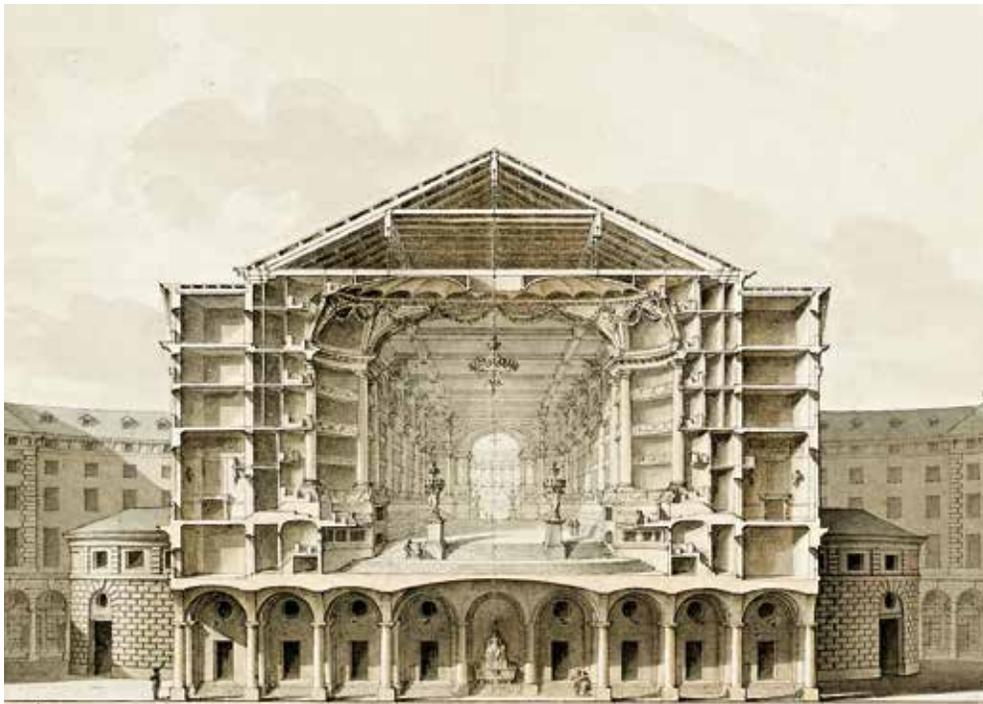
1. Plan général de la nouvelle salle du Théâtre des Arts à l'emplacement des Capucines (Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Esquisses anciennes V (5), 618 × 438 ; Rabreau 1977, p. 46, en haut) ;
2. Second plan général du Théâtre des Arts, 698 × 325 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, ancien cote Va 234 Fol., transféré au Va 419j Format 5, I^{er} arrondissement, 4^e quartier. Voir Steinhauser-Rabreau 1973, fig. 29 ; Rabreau 1977, p. 47, fig.) ;
3. Coupe longitudinale avec vue sur les façades latérales de la place autour du Théâtre des Arts, avec retombe (Nantes, Bibliothèque municipale, coll. François-Léonard Séheult (1771-1840), sans n^o ; Rabreau 1977, p. 44-45, fig. au milieu) et sans retombe, offrant la coupe longitudinale du théâtre (Rabreau 1977, p. 44-45, fig. en bas) ;
4. Vue de la façade principale du Théâtre des Arts avec deux obélisques et fontaines sur la place et vue sur les façades des bâtiments environnants, coupé sur le devant (295 × 405, inscription « Projet d'Opéra ». Paris, Galerie Alain Cambon, 2010). Dessin correspondant à la gravure décrit sous n^o 2.
5. Vue de la façade principale du Théâtre des Arts, dessin au graphite non terminé, 340 × 476 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, inv. Rés. B 1504, 15).

6. Vue de l'arc de triomphe donnant accès à la place où était situé le Théâtre des Arts, 296 × 411 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, inv. Rés. B 1504, 16 ; Rabreau 2008, fig. p. 165, en haut). Au verso de ce dessin figurent deux demi-plans, l'un, du premier étage et l'autre, du rez-de-chaussée.

Deux eaux-fortes :

1. Plan du projet, 2^e variante du second projet du Théâtre des Arts, gravé à l'eau-forte par J.-J. De La Porte, datée an 7 [automne 1798], 505 × 440, planche non terminée avec le texte et les explications à la plume et encre brune (Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, inv. Va 234 Fol. Voir Gaillard 1955, p. 80 ; Rabreau 1977, p. 46, en bas ; Rabreau 2008, fig. p. 164) ;

2. Vue perspective montrant la façade principale du Théâtre des Arts, gravé à l'eau-forte par J.-J. De La Porte, datée an 7 [1798], 232 × 384 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, inv. Va 234 Fol. Voir Steinhauser-Rabreau 1973, fig. 51 ; Rabreau 1977, p. 45, fig. en haut ; Rabreau 2008, fig. p. 165, en bas).



(détail)

CHARLES PERCIER

PARIS 1764 – PARIS 1838

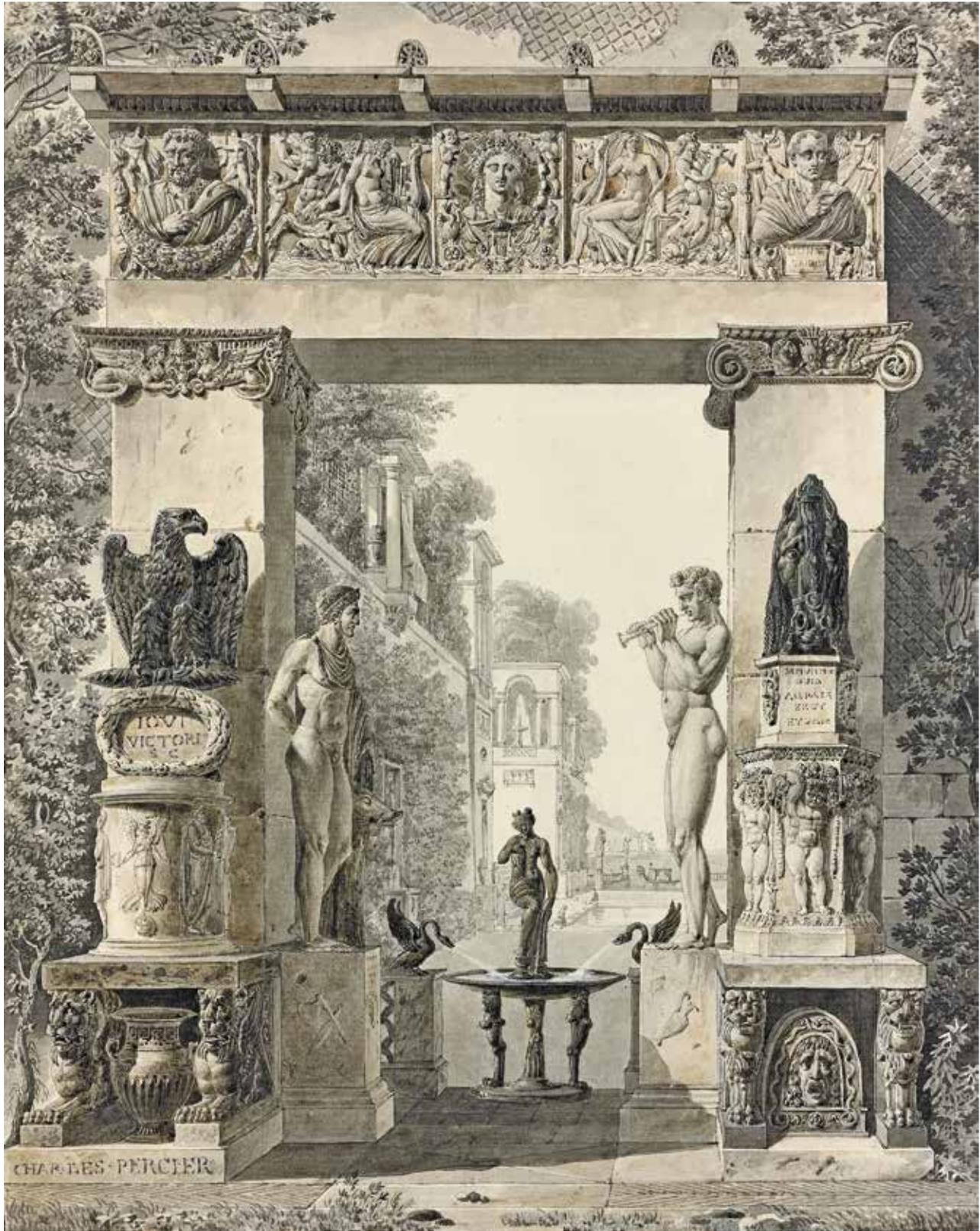
Percier commença ses études à l'École gratuite de dessin fondée par Bachelier et les poursuivit dans l'atelier de l'architecte Antoine François Peyre (1739-1823) où il rencontra Pierre Fontaine en 1779. Il obtint le Grand Prix de l'Académie Royale d'Architecture en 1786 et séjourna ensuite à Rome jusqu'en 1792. A partir de 1794, il travailla en association avec Fontaine et ils publièrent ensemble le fruit de leurs observations italiennes sous le titre *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome* (1798). Leur publication suivante, *Recueil de décorations intérieures* (1801, réédition 1812) fut un vrai manifeste pour un nouveau néoclassicisme inspiré de l'archéologie, mais aussi de la Renaissance. Avec Fontaine, il devint architecte de Napoléon et joua un rôle important comme enseignant d'architecture.

Bibliographie : Hauteceœur 1953, p. 156-175 ; Jervis 1984, p. 375-376 ; Garric 2012.

89 ***Caprice d'architecture*** avec de nombreuses statues et éléments sculptés antiques ; au centre, une table transformée en fontaine avec la statue de Vénus.

Plume et encre de Chine, lavis gris, brun-rouge, rehauts de blanc, 233 × 188, inscription dans un médaillon à gauche sous l'aigle : « IOVI/ VICTORI/ S C », et signature, sur la plinthe en bas à gauche : « CHARLES PERCIER ». Sur le second papier de montage, de nouveau le nom, plume et encre brune : « Charles Percier ».

Cette composition offre un assemblage de fragments décoratifs tirés de la Rome ancienne. Par son sujet et son format, elle fait penser aux planches de titres de la publication de Percier et Fontaine, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris, 1798. Cet ouvrage, fruit du séjour romain des deux architectes, compte 15 cahiers, chacun composé d'une planche de titre et de cinq planches. Avant sa réunion en un volume, les cahiers ont été publiés par souscription. Les auteurs proposaient dès le départ de fournir aussi des tirages sur papier de Hollande, lavés et coloriés. Un de ces exemplaires, partiellement rehaussé de couleurs, est conservé dans la collection de Jacques Doucet à la bibliothèque de l'INHA (Garric 2008, éd. fac-similé) et permet de bien comparer les couleurs du dessin décrit ici. Il existe par ailleurs d'autres dessins de Percier qui s'inscrivent parfaitement dans ce contexte (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 975.4.314, 262 × 175 ; voir Arrizoli-Clémentel 1980, p. 119 et note 19, fig. 5 ; Washington, New York, Minneapolis, Malibu 1981-1982, n° 91, pl. 10), et un caprice avec le sanglier Borghèse passé sur le marché londonien (Hazlitt Gooden & Fox, Londres, 1993). Il s'agit de toute évidence de variantes sur le thème choisi pour les planches de titre de la publication de 1798 et ces dessins furent exécutés probablement pour le marché de l'art.



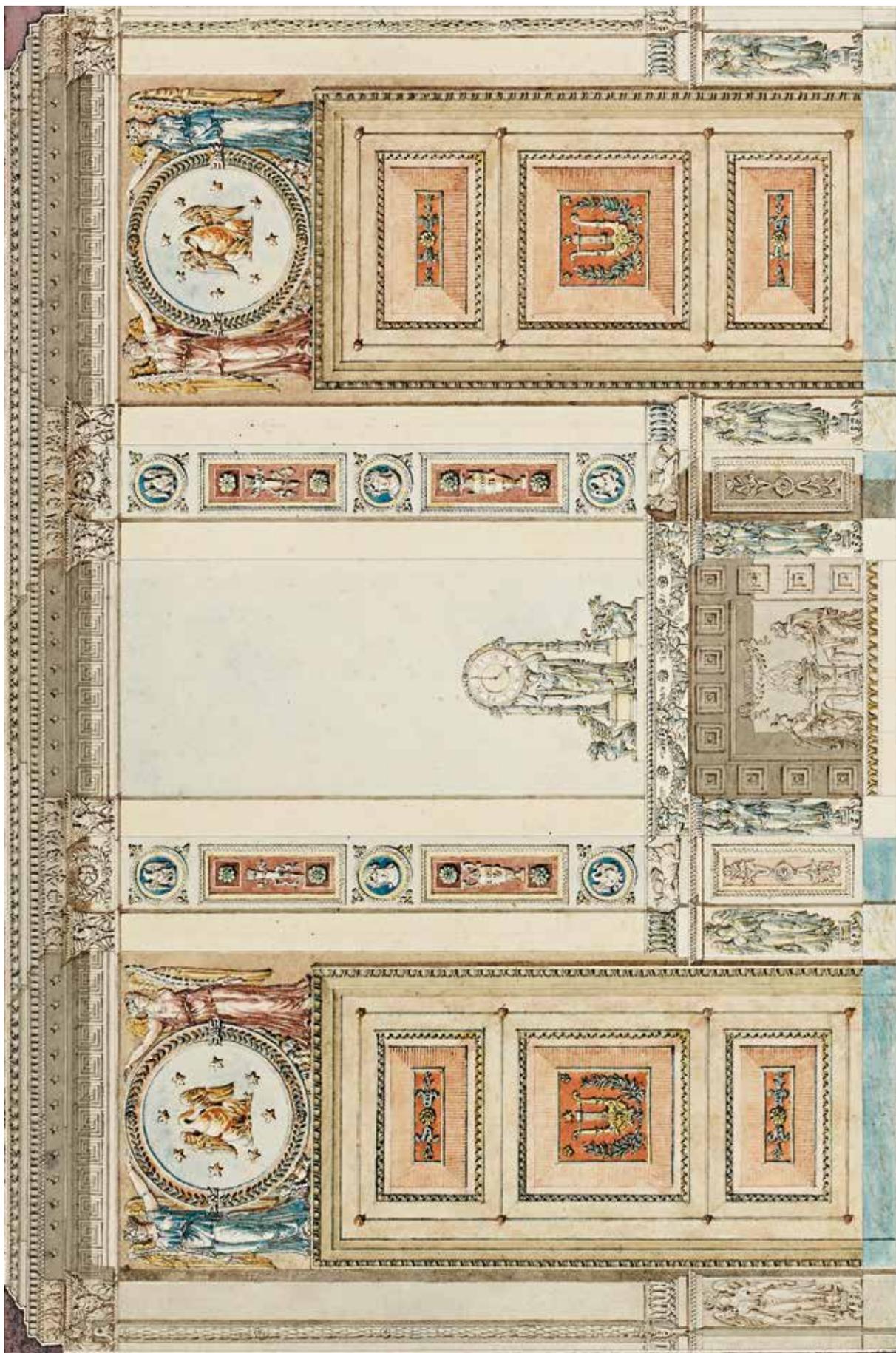
CHARLES PERCIER

PARIS 1764 – PARIS 1838

90 *Projet de décor intérieur, cheminée entre deux portes.*

Plume et encre de Chine, lavis jaune, brun, rouge, vert, bleu et gris, 155 × 233, inscription sur la plaque de la cheminée : « VESTA ».

L'approche de Percier et Fontaine du décor intérieur et de l'ameublement nous est bien connu par un texte publié comme introduction au *Recueil de décorations intérieurs, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement...* (Paris, 1812). La publication de cet ouvrage a commencé en 1801 avec 12 cahiers de six feuilles chacun, puis l'ouvrage fut réédité en 1812 avec un texte d'introduction, une fois encore à Paris en 1827, et à Venise en 1843. Des motifs récurrents se retrouvent dans le dessin : lyre, médaillons ornés d'un aigle, cariatides en forme de Victoire, carquois, vases, guirlandes et rosettes. Sur la cheminée est posée une superbe pendule dont le cadran, porté par une vestale, est flanquée de deux griffons.



LOUIS LAFITTE

PARIS 1770 – PARIS 1828

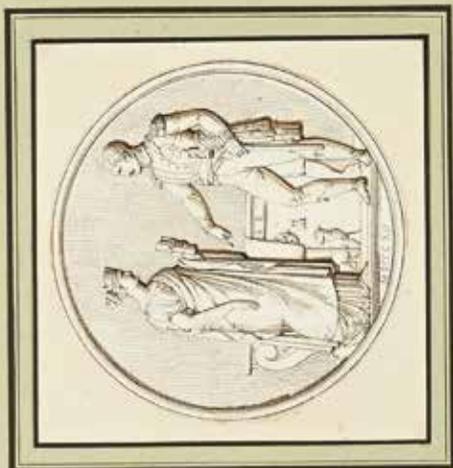
Le dessinateur et peintre Louis Lafitte fut l'élève de Gilles Demarteau et de Jean-Baptiste Regnault. En 1791, il obtint le Grand Prix de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ce qui lui permit de continuer ses études à Rome, à l'Académie de France. De retour à Paris en 1796, il développa une riche activité d'illustrateur de livres. En 1815, avec le retour de Louis XVIII, il fut nommé Dessinateur du Cabinet du Roi. Il fournissait des dessins pour la tapisserie en papier peint pour Dufour, pour la manufacture de Sèvres et pour les Médailles : il fut chargé d'exécuter des dessins pour l'histoire métallique de Napoléon, suite qui, malgré son importance, ne sera jamais terminée. Sa collection fut vendue après son décès (1828, 18-24 décembre, Paris, *Catalogue des Tableaux, Dessins, Estampes, Livres, Médailles, Coquilles et Curiosités du Cabinet de feu M. Louis Lafitte, peintre* (Lugt Rép. 11888).

Bibliographie : Thieme & Becker, t. 22, p. 205-206 ; Jervis 1984, p. 277-278 ; Griffiths 1990-I et II, 1991, 1994.

91 a-l *Douze projets de médailles, 1810-1812.*

Plume et encre de Chine ; ou plume et encre de Chine, lavis gris ou lavis brun ; ou plume et encre brune, lavis brun, huit avec diamètre 68-70, en parfait état, montés à claire-voie sur papier carré 77-78 × 76-77, ensuite, par deux fois six, sur papier vert ; pour les inscriptions voir ci-dessous.

- a. *Vieillard sous forme d'Atlas, accroupi, vu de face.* Inscription, en bas au milieu : « MDCCCXI »
Il existe plusieurs médailles avec variantes, montrant à chaque fois un vieillard sous forme d'Atlas, toutes en rapport avec l'École des Mines du Mont-Blanc.
- b. *Personnification d'une ville devant un général de l'armée française.* Inscription, en bas au milieu : « MDCCCXII ».
Le dessin est en rapport avec une médaille frappée à l'occasion de la visite de Napoléon à Toulouse, le 25 juillet 1808 (Millin & Millingen 1819, seconde partie, pl. XLVIII, n° 233). On voit la ville de Toulouse représentée par une femme portant une couronne crénelée tenant un rouleau. L'Empereur debout, lui montre un plan posé sur une table et représentant les embellissements projetés pour la ville. Sur la draperie qui couvre la table, on voit les armes de Toulouse. Exergue : XXV JULII MDCCCVIII. Médaille exécutée par Andrieu.
Il existe une variante, dans le même sens, représentant la princesse Elisa Grande Duchesse de Toscane qui visite la Monnaie, 25 juillet 1808. Médaille exécutée par Andrieu, diamètre 4 cm (Paris, Bibliothèque nationale de France, Médailles).
- c. *Vieillard sous forme d'Atlas, accroupi, vu de face.* Inscription sur le montage, graphite : « L. Lafitte ».
- d. *Vieillard sous forme d'Atlas, accroupi, vu de profil.* Inscription, en bas au milieu : « MDCCCXI ».
- e. *Victoire couronnant Hercules devant Anthéaus.*
- f. *Atlas vu de face, assis dans des montagnes, avec passage de l'armée française.* Inscription, en bas au milieu : « ROUTE DU SIMPLON ».
La route, inaugurée à l'automne 1805, permettait aux troupes de Napoléon de passer les Alpes plus facilement avec l'artillerie. D'après Millin & Millingen (1819, seconde partie, n° 228 et pl. XLII), la médaille datée 1807 montre « Simplon représenté comme un vieillard assis au milieu d'énormes montagnes, à travers desquelles on aperçoit les sinuosités d'une route, et un grand nombre de troupes et d'équipages passant ». En exergue : SIMPLON.



- g. *Victoire tenant les foudres et des feuilles de palmier sur un chariot tiré par deux chevaux se dirigeant vers la droite.*
- h. *Trône au chiffre N de Napoléon, avec un aigle assis sur le dossier, devant un lion et la louve allaitant Rémus et Romulus.* Inscription, en haut suivant la bordure : « IN ROMA »..., et en bas au milieu : « MDCCCX ». Sur le mur derrière le trône, à gauche la lettre : H, et à droite : K.
On peut se demander si ce dessin représente la réunion de la Hollande (le lion) et de Rome (la louve) à l'Empire ; des dessins reprenant chacune de ces figures sont connus.
- i. *Victoire ailée au-dessus d'un lion, d'un aigle et de quelques armes.* Inscription sur le montage, graphite : « L. Lafitte ».
- j. *Victoire ailée au-dessus de la terre se dirigeant vers la droite, tenant une épée et une feuille de palmier.* Il existe une composition avec une variante dans une médaille, diam. 4 cm (Paris, Bibliothèque nationale de France, Médailles, no 10029) : la terre est devenue une partie du globe terrestre, l'épée pointe vers l'avant.
- k. *Dieu marin pointant du doigt des bateaux dans un port.* Inscription en bas au milieu : « PRISE DE PORTO / MDCCCX ». La date indiquée sur le dessin permet de comprendre qu'il s'agit de la troisième invasion du Portugal sous la conduite du général Masséna, qui devait finalement battre en retraite vers l'Espagne suite à la défense des Anglo-portugais.
- l. *Victoire ailée au-dessus de la terre se dirigeant vers la gauche, tenant une épée et une feuille de palmier.* Inscription en bas au milieu : « MDCCCXII ».

Par décret du 21 juin 1806, après la campagne d'Austerlitz, l'Empereur ordonnait la composition d'une « Histoire métallique de Napoléon le Grand » en suivant l'initiative de Louis XIV qui avait compris que la médaille était un formidable instrument de propagande. Les dessins offrent des projets de médailles pour cette suite, partiellement réalisée entre 1809 et 1813. Après avoir été supprimée en 1793, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avait été rétablie sous le nom de Classe d'histoire et de littérature ancienne. Aussitôt les travaux recommencèrent et une commission spéciale a été chargée de la composition des médailles pour célébrer les principaux événements du gouvernement de Sa Majesté. Pour réaliser ses idées, la commission a demandé à Antoine-Denis Chaudet (1763-1810) de faire les dessins et après son décès, François-Frédéric Lemot (1772-1827) prenait la relève. Mais, l'Institut de France fut vite supplanté par le directeur du Musée Napoléon, Vivant-Denon (1747-1825). C'est lui qui s'adressa à Lafitte lui confiant un programme iconographique pour chaque événement.

Cette importante série de médailles ne semble pas avoir été terminée. Pour une première publication, avec les médailles gravées au trait, voir Millin & Millingen 1819, puis Babelon 1912. Dans le catalogue de vente après-décès de Lafitte figure sous le no 100 : « Projets et Dessins de Médailles pour l'histoire de Napoléon ; la plupart ont été exécutés : Croquis très-spirituellement faits à la plume, et collés sur papier de couleur. *Collection très-curieuse.* » Suivirent encore trois autres lots de médailles pour des sujets différents. Il est fort probable qu'une partie du lot 100 se trouve actuellement au département des estampes et dessins du British Museum de Londres (inv. 1989,0930.125, 129-136), publiée par Antony Griffiths (voir bibliographie citée en haut) dont l'autre partie est décrite ici.

Une étude approfondie reste à faire pour mieux connaître les différents sujets des médailles et les inscrire dans la politique de Denon pour glorifier l'épopée napoléonienne.



JOACHIM-PIERRE BLANK

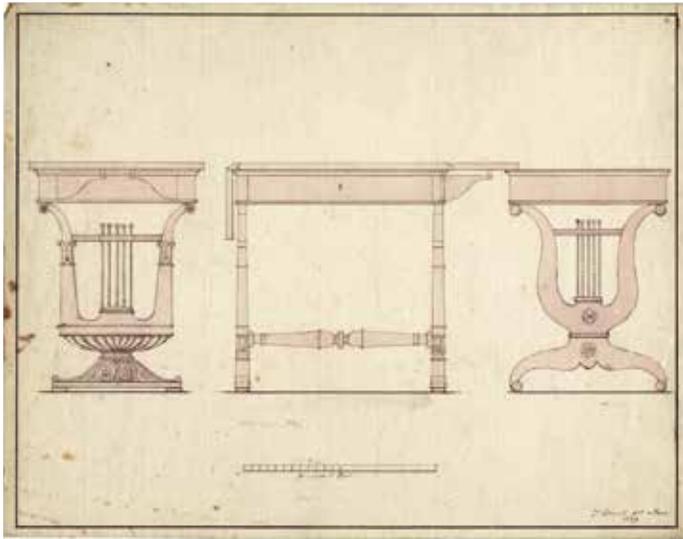
ACTIF À PARIS DE 1811 À 1831

Nous avons peu d'informations sur les activités de Joachim-Pierre Blank, menuisier en meubles, né en Poméranie. En 1811, il épouse Anne-Marie-Marguerite Stockauser et habite au 60, rue de Charenton. Son nom est écrit *Blank*, mais parfois aussi *Blanck*. Il travailla sous les règnes de Charles X et Louis-Philippe. Ses dessins de meubles montrent une parfaite connaissance du dernier style fortement inspiré de l'Empire.

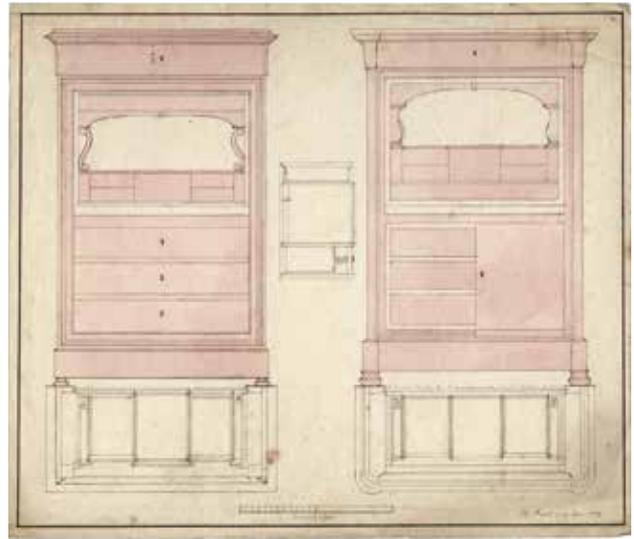
Bibliographie : Ledoux-Lebard 1984, p. 90.

92 a-h *Huit projets de mobilier, 1829-1831.*

- a. *Projet de table aux pieds en forme de lyre*, avec variante, élévations de deux pieds et du côté.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 220 × 285, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank fait à Paris/ 1829 », piqûres et taches.
- b. *Deux projets de deux secrétaires*, plans et élévations.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 236 × 277, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « Jo. Blank f. à Paris 1829 », petites taches.
- c. *Projet d'un meuble à écrire*, élévation et coupe.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 220 × 174, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank/ 1831 », longue explication à la mine de plomb et titre à la plume et encre brune : « Schreib=Comod. », petites taches.
- d. *Projet d'un meuble bas à deux portes*, élévation, plan et coupe.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 191 × 285, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « fait. A Paris 1831. J. Blank », explication à la mine de plomb et titre à la plume et encre brune : « Schreib=Comod. », petites taches.



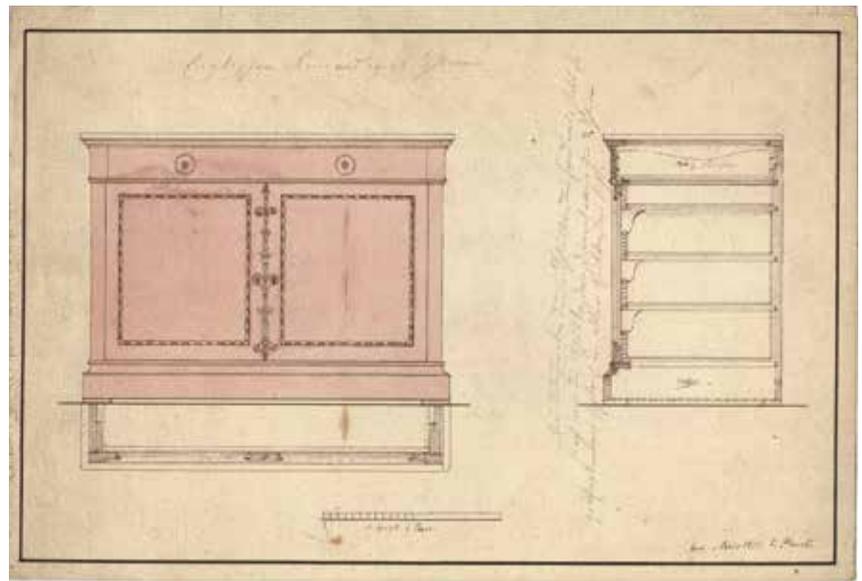
a



b



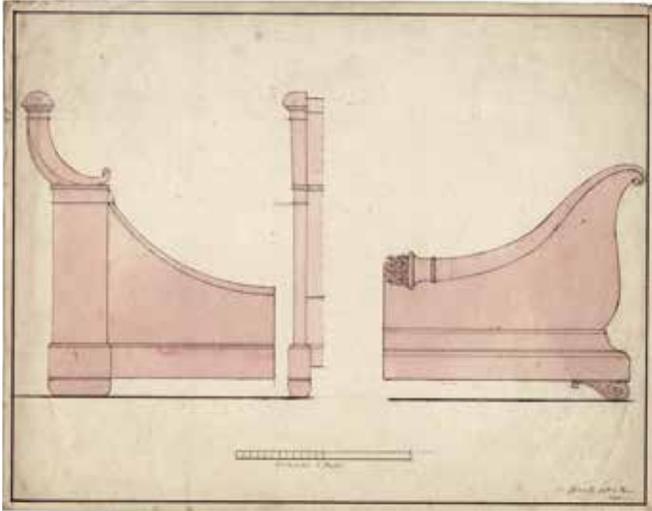
c



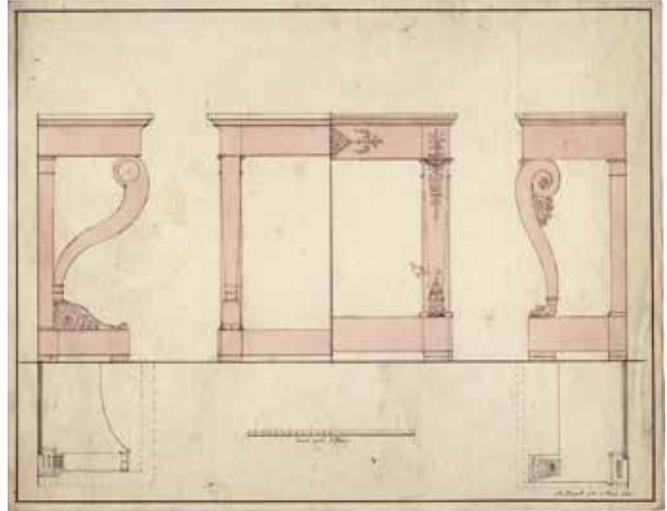
d

- e. *Projet de lit gondole* avec variante, élévations partielles et montant vu de face.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 227 × 293, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank fait à Paris/ 1831. ».
- f. *Projet de table console* avec variante, élévations vues de côté et de face, plans.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 218 × 282, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank fait à Paris/ 1831. », petites taches.
- g. *Projets de trois tables*, élévations vues de côté, plans.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 222 × 282, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank f. à Paris/ 1831. », taches.
- h. *Projet d'un siège*, élévation du côté, plan de l'assise.
Plume et encre de Chine, lavis rose, 222 × 282, échelle en pieds français, signé en bas à droite : « J. Blank/ 1831. ».

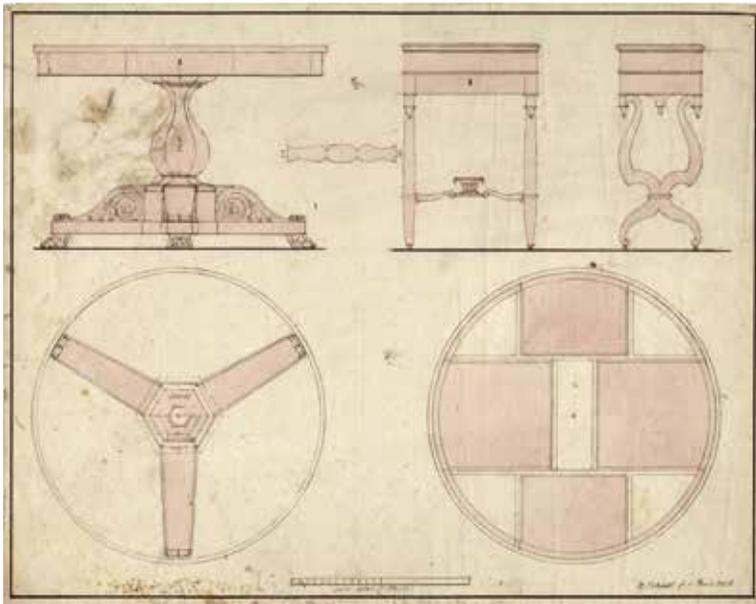
Les inscriptions sur plusieurs dessins, décrivant les meubles en langue allemande, suggèrent que Blank a probablement travaillé pour un fabricant de meubles en Allemagne.



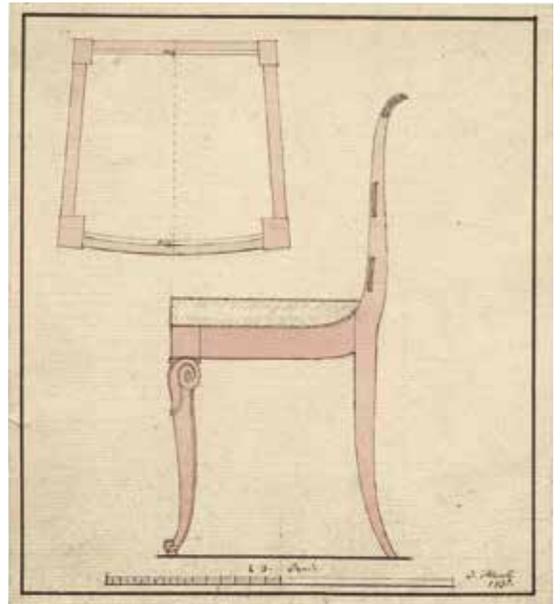
e



f



g



h

93 *Projet de décor d'une salle d'opéra avec la loge du roi de France, vers 1820.*

Plume et encre de Chine, aquarelle, 292 × 430. Inscriptions à droite, de bas en haut : « Amphithéâtre et Parterre, Baignoires, 1eres Loges, 2emes Loges, 3emes Loges, 4emes Loges ». Feuille coupée en bas, laissant quelques traces d'écriture.

Le fond de la salle, au niveau du premier balcon, est orné de colonnes de l'ordre corinthien et au milieu se trouve la loge du roi. Sur l'entablement au-dessus de cette loge se trouvent les armes de France flanquées de deux femmes, l'une tenant le masque symbolisant le théâtre et l'autre, la lyre de la musique. La frise du balcon est ornée d'un bas-relief avec les neuf muses. Sur le mur du fond, derrière les colonnes, se trouve une série de médaillons avec les têtes de musiciens et compositeurs célèbres : on remarque de gauche à droite Leonardo Vinci (1696-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Niccolò Piccini (1728-1800), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean-Baptiste Lully (1632-1687) et André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813). On rencontre déjà un hommage aux musiciens dans le Théâtre des Arts de 1794 (Sajous D'Oria 2007, p. 73).

Malgré les indications, il n'est pas aisé de comprendre pour quelle salle ce projet fut conçu. Après l'incendie de l'Opéra situé dans le Palais Royal, en 1781, et jusqu'à la construction de l'Opéra Garnier, les bâtiments ont été considérés comme provisoires. Ainsi, on construit en 1794 un Opéra dans la salle dite de la Montansier, aussi appelé Théâtre des Arts, sur le square Louvois en face de la Bibliothèque Nationale. Sur ordre de Louis XVIII, cette salle est démolie en 1820 à la suite de l'assassinat du duc de Berry. Puis, on construit, d'août 1820 à août 1821, une nouvelle salle provisoire dans la rue Le Peletier (9^e arrondissement). Il est possible que ce dessin soit un projet pour la construction de cette nouvelle salle. Ce contexte et la présence d'une loge royale, absente de la salle précédente, pourrait effectivement dater le projet de la fin du règne de Louis XVIII (1755-1824).



JEAN-JACQUES-MARIE HUVÉ

VERSAILLES 1783 – PARIS 1852

Le père de notre architecte, Jean-Jacques Huvé (1742-1808), est bien plus connu que son fils. Ce dernier fut l'élève de son père, de Julien-David Le Roy et de Charles Percier. Dès 1818, il travailla pour les hôpitaux de Paris et, en 1823, fut nommé par Louis XVIII architecte du château de Compiègne. Il travailla comme inspecteur à l'église de la Madeleine sous Pierre Vignon avant d'en prendre la direction pour terminer la décoration intérieure. En 1838, il commença à enseigner à l'École académique d'architecture et il devint membre de l'Institut comme successeur de Percier. Pendant toute sa carrière, il s'est intéressé au théâtre, gagnant le concours pour le Théâtre de Ventadour à Paris (1827) et pour le Théâtre de Tours (1828).

Bibliographie : Bauchal 1887, p. 670 ; Thieme & Becker, t. 18, p. 194 ; Gallet 1995, p. 271 ; S. Chauffour, « Huvé, Jean-Jacques-Marie », dans De Gruyter, t. 76, p. 86-87.

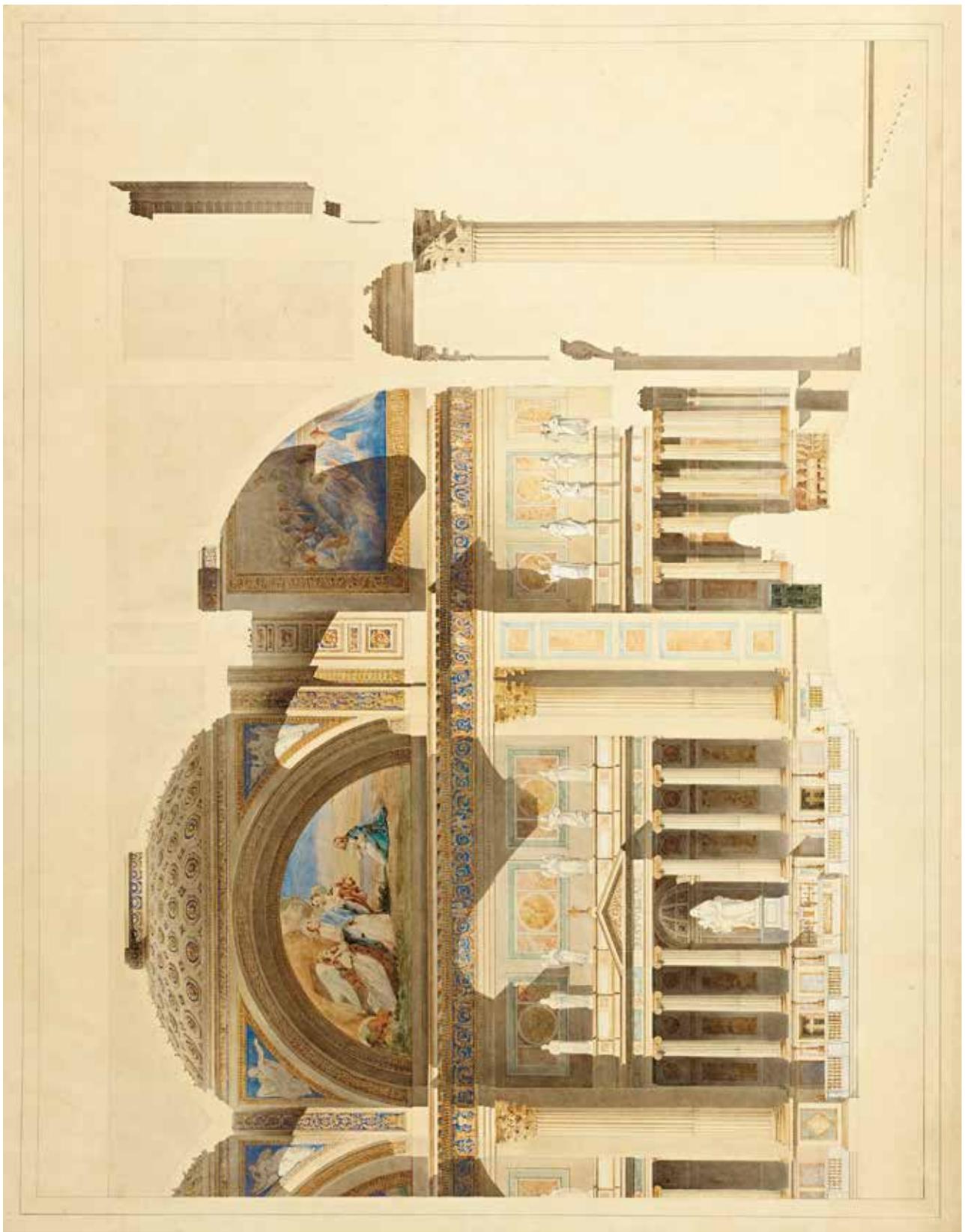
94 *Projet de décoration intérieure de l'église de la Madeleine, avant 1842, section longitudinale.*

Mine de plomb, plume et encre de Chine, aquarelle, lavis gris et rehauts d'or, 640 × 808, composition entourée de deux filets. Filigrane : J. Whatman/ Turkey Mill.

Provenance : Shepherd Gallery, *Catalogue*, New York, sans date, no 37, ill.

Huvé était inspecteur de la Madeleine après que Louis XVIII eut confié le bâtiment à l'Eglise. Après la mort de l'architecte en charge Pierre Vignon (1763-1828), il lui succéda comme architecte en chef de l'église et, en 1842, compléta l'intérieur d'après les plans de son prédécesseur. L'histoire de la Madeleine, dont la construction débute en 1764, est bien complexe suite aux changements de sa destination (église, salle des séances de l'Assemblée nationale, temple des héros de la Nation, temple dédié à la gloire de la Grande Armée par Napoléon, bourse, église) en fonction des règnes successifs. C'est Louis XVIII qui finalement décide de donner à la Madeleine une fonction purement ecclésiastique. Le décor a été exécuté par les meilleurs peintres et sculpteurs d'après un concept de Huvé s'inspirant des relevés d'après l'antique d'Abel Blouet, pensionnaire à la Villa Médicis en 1826.

Il existe une gravure représentant quasiment la même section, intitulée : « Eglise Paroissiale de la Madeleine à Paris (Seine) », troisième planche d'une suite datant des années 1808 à 1843, publiée par Bouvier à Londres.



ANTOINE-MARIE CHENAVARD

LYON 1787 – LYON 1883

Chenavard, élève de Durand, arrive à Paris en 1804 pour suivre l'enseignement de l'Académie d'Architecture. Il séjourne en Italie de 1815 à 1818 et, à son retour à Lyon, est nommé architecte du département du Rhône en 1819, puis du diocèse de Lyon, et enfin de la cathédrale de Belley. À partir de 1846, il publie plusieurs groupes de ses dessins exécutés lors de ses voyages.

Bibliographie : E. Vial, « Chenavard, Antoine-Marie », dans Thieme & Becker, t. 6, p. 455 ; D. Bertin, « Chenavard, Antoine-Marie », dans Saur, t. 18, p. 417-418.

95 *Projet de panneau au chiffre d'Henri IV (H) et Diane de Poitiers (croissants).*

Aquarelle, rehauts de blanc et d'or, motif 345 × 460, montage d'origine 485 × 605. Sur le montage, le chiffre 3.
Provenance : « Chenavard architecte », sa marque (Lugt non décrit), et École des Beaux-Arts de Lyon, sa marque (L. n. d.).

Le dessin offre une réinterprétation d'un panneau du temps de Henri IV et de Diane de Poitiers. Son montage sur carton avec, en haut, au milieu, le chiffre 3 et la présence du cachet de l'École des Beaux-Arts de Lyon suggère la possibilité d'une présentation destinée à l'enseignement. En effet, Chenavard était professeur pour l'ornement de 1823 à 1861.

NEW YORK
GARDNER & CO.



KETCHER
MADE IN U.S.A.

96 *Dallage de la chapelle avec les armes de France et de Bretagne, château de Blois.*

Graphite, lavis gris, aquarelle, gouache blanche, sujet 318 × 527, feuille 470 × 650. Inscription au recto, en bas à gauche, au crayon, « Blois Château/ Dallage de la Chapelle », et en bas, à droite, « fabriqué – Paris, rue Pierre Levée/ chez M. Lemnis/ 6. no », pli central.

Provenance : Alfred-Nicolas Normand (1822-1909) ; son fils Paul-Louis Normand (1861-1945) ; Roger Rodière, sa marque au verso (L. non décrit).

Bibliographie : Bellenger et Forest 1996, p. 87-88.

L'architecte Félix Duban (1798-1870) fut chargé par la commission des Monuments, en 1843, de faire une étude pour la restauration du château de Blois. Dans sa proposition, défendue par Mérimée, Duban tint compte de la complexité historique du bâtiment. Les relevés et les projets de restauration furent présentés à l'Exposition universelle de 1855, puis récompensés par une médaille d'or. La chapelle Saint-Calais, monument gothique du XV^e siècle, était très endommagée et, en 1867, la Commission des Monuments adopta les propositions de Duban en admettant qu'un retour à l'ancien état était impossible. Duban voua une attention particulière au sol qu'il fit refaire dix fois à Jules Paul Loebnitz (1836-1895), propriétaire d'une faïencerie à Paris. Le souci de Duban était de retrouver une ambiance historique et de créer un univers chromatique adapté au lieu. Le dessin du dallage présenté ici en est un exemple parfait.

CHARLES CHIPIEZ

ÉCULLY 1835 – PARIS 1901

Architecte, historien de l'architecture et égyptologue français, Charles Chipiez est le fils de Jérôme-André Chipiez, architecte et archéologue. Elève de son père et d'Antoine-Marie Chenavard à l'École des Beaux-Arts de Lyon (1853), il poursuit ensuite sa formation dans les ateliers de Constant Dufeux, Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Charles Danjoy à Paris (1856-1863). Une fois installé à son compte, il devient professeur puis chef d'atelier à l'École centrale d'architecture (1867-1886). En 1879, il est nommé inspecteur de l'enseignement du dessin et en 1901, inspecteur général. Lors de ses voyages en Grèce, Turquie, Egypte et Iran, accompagné de l'archéologue Georges Perrot, il a dessiné de nombreuses ruines et sculptures pour en faire plus tard des études architecturales qui prennent la forme de reconstructions. Perrot et Chipiez publient à leur retour en France un grand ouvrage en plusieurs volumes intitulé *Histoire de l'art dans l'Antiquité, Égypte, Assyrie, Perse, Asie mineure, Grèce, Etrurie, Rome*, réalisant une synthèse sur l'histoire de l'architecture antique abondamment illustrée. Le tome I de cet ouvrage est dédié à l'Égypte (Paris, Hachette, 1882). Cet ouvrage est remarquable par la collaboration entre l'historien et l'architecte : le dessin de ce dernier offre souvent des solutions neuves à des problèmes déjà posés pour connaître les formes possibles des bâtiments de l'antiquité dont il ne restait que des ruines. Georges Perrot considérait son ami Chipiez plus comme un « résurrecteur » qu'un simple dessinateur des bâtiments antiques. Les quatre dessins présentés ici illustrent parfaitement cette opinion, même si le contexte précis de leur création à grande échelle nous est resté encore inconnu.

Bibliographie : E. Vial, « Chipiez, Charles », dans Thieme & Becker, t. 6, p. 512-513 ; L. Goux, « Chipiez, Charles », dans Saur, t. 18, p. 585-586 ; Monteix 2009.

97 *Projet de temple égyptien moderne*

Plume et encre de Chine, aquarelle, rehauts de gouache blanche, sur traits à la mine de plomb, 1025 × 685, signé et daté à la plume et encre de Chine, en bas à droite, « Charles Chipiez 9bre 1878 », manques le long des bords.

Ce dessin représente un temple monumental à huit étages, sur plan rectangulaire, avec, sur le toit, trois statues de dieux antiques. Le bâtiment est situé au bord d'un lac avec des constructions sur l'autre rive et sur le premier plan, d'autres bâtiments avec esplanades et grand escalier.



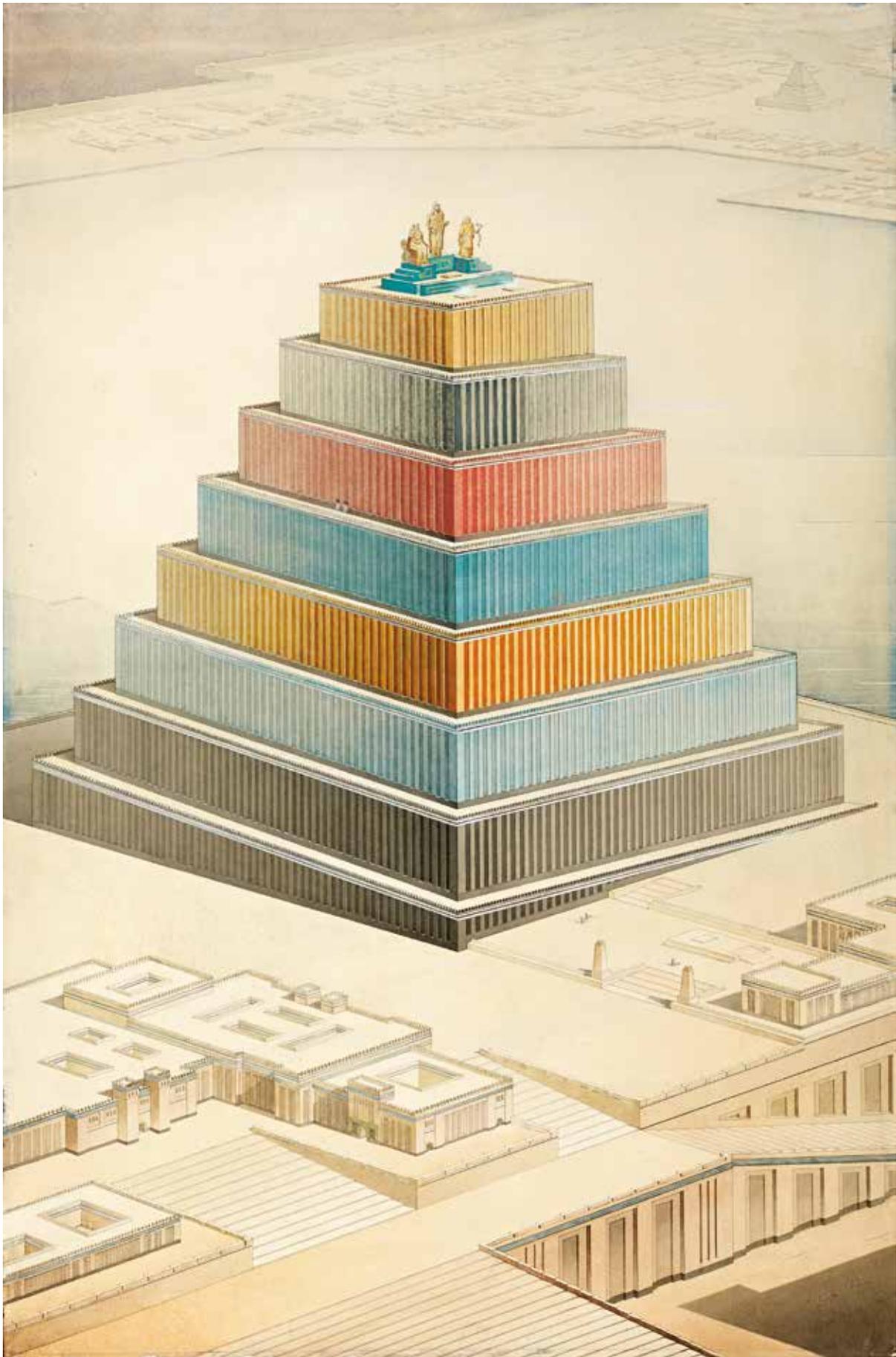
CHARLES CHIPIEZ

ÉCULLY 1835 – PARIS 1901

98 *Projet d'une « Tour de Babel » moderne*

Plume et encre de Chine, aquarelle, rehauts de gouache blanche, sur traits à la mine de plomb, 1025 × 685, signé à la plume et encre de Chine, en bas à droite, « Charles Chipiez/ Xbre 1878 ».

Ce dessin représente un temple monumental à sept étages avec des escaliers sur les façades, sur plan rectangulaire ; sur le toit, un petit temple surmonté d'un dôme avec quatre lions ailés aux angles de la terrasse. Le bâtiment est situé sur une immense esplanade surélevée, s'ouvrant, à l'arrière-plan, sur des bâtiments légèrement dessinés.



CHARLES CHIPIEZ

ÉCULLY 1835 – PARIS 1901

- 99 *Projet de temple égyptien moderne situé sur une grande esplanade avec, au fond, le désert bordé de collines.*

Plume et encre de Chine, aquarelle, sur traits à la mine de plomb, 682 × 1025, signé à la plume et encre de Chine, en bas à droite, « Charles Chipiez/ Janvier 1879 », manques le long des bords.



CHARLES CHIPIEZ

ÉCULLY 1835 – PARIS 1901

100 *Projet de temple égyptien moderne situé sur une grande esplanade avec, au fond, le désert bordé de collines.*

Plume et encre de Chine, aquarelle, sur traits à la mine de plomb, 687 × 1025, signé à la plume et encre de Chine, en bas à droite, « Charles Chipiez/ Février 1879 » ; le long des bords, manques et traces d'un ancien montage.



BIBLIOGRAPHIE

Amsterdam 1989 : *Kunst in kaart. Decorative aspecten van de cartografie*, cat. de J.F. Heijbroek et Marijn Schapelhouman (éds), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Utrecht, 1989.

Anvers 2002 : *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*, cat. de Heiner Borggreff, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp (éds.), Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, Gent-Amsterdam, 2002.

Arizzoli-Clémentel 1980 : Pierre Arizzoli-Clémentel, « Dessins d'architectes et d'ornemanistes du XVIII^e et du début du XIX^e siècle », dans *Études de la Revue du Louvre et des Musées de France*. 1. *La donation Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'École Française*, 1980, pp. 118-121.

Babelon 1912 : Ernest Babelon, *Histoire métallique de Napoléon le Grand, empereur et roi préparée par la Classe d'histoire et de littérature ancienne de l'institut impérial. Dessins de Chaudet et Lemot*, Paris, 1912.

Babelon *et.al.* 1965 : Jean Babelon, Yves Bottineau et Olivier Lefuel, *Les Grands Orfèvres de Louis XIII à Charles X*, Paris, 1965.

Basalti 2013 : Chiara Basalti, « Nuove proposte su fondo Antonio Certani : disegni di ornato di Mauro Tesi, Carlo Bianconi e Giacomo Rossi », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 34, 2013, pp. 113-132.

Baudicour 1861 : Prosper de Baudicour, *Le peintre-graveur français continué, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et dessinateurs de l'école française nés dans le XVIII^e siècle*, t. 2, Paris, 1861.

Baulez 1990 : Christian Baulez, « Les imaginations de Dugourc », dans *De Dugourc à Pernon. Nouvelles acquisitions graphiques pour les musées*, cat. de Pierre Arizzoli-Clémentel et Christian Baulez, Lyon, Musée des Arts décoratifs et Musées des Tissus, 1990, pp. 11-43 (Les dossiers du Musée des Tissus/ 3).

Bédard 2011 : Jean-François Bédard, *Decorative Games. Ornament, Rhetoric, and Noble Culture in the Work of Gilles-Marie Oppenord (1672-1742)*, Newark, 2011.

Bellenger et Forest 1996 : Sylvain Bellenger et Marie-Cécile Forest, « Le château de Blois abandonné et redécouvert par l'histoire », dans Sylvain Bellenger et François Hamon (dir.), *Félix Duban (1798-1870). Les couleurs de l'architecte*, Paris-Milan, 1996, pp. 79-89.

Bentini 1990 : Jadranka Bentini (dir.), *Leio Orsi e la cultura del suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi*, Bologne, 1990.

Berckenhagen 1970 : Ekhart Berckenhagen, *Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin, 1970.

Bergamini 1980 : Wanda Bergamini, « Mauro Tesi », dans *L'Arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia e Pittura di paesaggio*, cat. d'Anna Marie Matteucci (dir.), Bologne, Museo Civico, 1980, pp. 194-195.

Bergdoll 1994 : Barry Bergdoll, *Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry*, Cambridge (MA) et Londres, 1994.

Berlin 1987 : *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts zwischen Tradition und Aufklärung*, cat. de Thomas W. Gaehtgens, Volker Manuth et Barbara Paul, Berlin, Kupferstichkabinett, 1987.

Berlin-Cologne 1979 : *Architekturzeichnungen 1479-1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem bestand der Kunstbibliothek Berlin*, cat. de Ekhart Berckenhagen, Berlin, Staatliche Museen Berlin-Dahlem ; Cologne, Kunstgewerbemuseum, Overstolzenhaus, Berlin, 1979.

Berliner 1941 : Rudolf Berliner, « The Stage Designs of the Cooper Union Museum. The Nature of Stage Designs and of this Collection », *Chronicle of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union*, vol. I, 1941, n° 8, pp. 285-320.

Bimbenet-Privat 2002 : Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, 2 vol., Paris, 2002.

Bjurström 1966 : Per Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, 1966.

Bjurström 1976 : Per Bjurström, *Drawings in Swedish Collections. 2. French Drawings. Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Stockholm, 1976.

Bois-le-Duc - Amsterdam 1976 : *De achtergrond belicht. Ontwerpen voor het theater, 1580-1850*, cat. de l'exposition de Willem Sutherland, Bois-le-Duc, Noordbrabants Museum, Amsterdam, Toneelmuseum, 1976.

- Bologne 2000 : *I Bibiena, una famiglia europea*, cat. de Denna Lenzi et Jadranka Bentini, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Venise, 2000.
- Bonnaire 1937 : Marcel Bonnaire, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t. I^{er}. *La Classe de Littérature et Beaux-Arts de l'Institut National An IV-An VIII*, Paris 1937.
- Bouchot 1888 : Henri Bouchot, *Cent Modèles Inédits de L'Orfèvrerie Française des XVII^e & XVIII^e siècles exécutés par les orfèvres-sculpteurs royaux Nicolas Delaunay, J.-Jacques Roëttiers, Thomas Germain, François-Thomas Germain et Reproduits d'après les Dessins Originaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, s.d. [1888].
- Braham 1982 : Alan Braham, *L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (trad. fr. de *Architecture of the French Enlightenment*, Londres, 1980).
- Bramsen 1904-1913 : Ludvig Bramsen, *Médailleur Napoléon le Grand*, 3 vol., Copenhagen, 1904-1913.
- Bruand 1950 : Yves Bruand, « Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772) », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXVII, 1950, pp. 99-114.
- Brunel 1976 : Georges Brunel (éd.), *Piranèse et les Français*, Rome, 1976 (Académie de France à Rome, vol. II).
- Bulgari 1958 : Constantino G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Rome, 1958.
- Campbell 2005 : Ian Campbell, *The Codex Stosch*, cat. séparé avec introduction, faisant partie de la vente 2005, 12 juillet, Edinbourg, Lyon & Turnbull, p. 5-9.
- Castel-Branco Pereira 1987 : João Castel-Branco Pereira, *Viaturas de aparato em Portugal. Coleção património português*, Lisbonne, 1987.
- Castel-Branco Pereira 2000 : João Castel-Branco Pereira, « Les entrées publiques des ambassadeurs portugais au XVII^e et XVIII^e siècles », dans Daniel Roche (dir.), *Voitures, chevaux et attelages du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 2000, pp. 170-181.
- Charvet 1894 : Léon Charvet, « Les Sevins », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, vol. 18, 1894, pp. 135-203.
- Chennevières 1881 : Henry de Chennevières, « Pierre-Paul Sevin dessinateur d'actualités au XVII^e siècle », *L'Artiste (Histoire de l'Art Contemporain)*, vol. LI, 1881, n° 2, p. 283-294.
- Chennevières 1882 : Henry de Chennevières, « Michel-Ange Challe, dessinateur du cabinet du roi (Documents tirés d'un journal inédit) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, p. 505-523.
- Collection de l'École nationale des Beaux-Arts : dessins de décorations, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, s.d. [1900].
- Cornillot 1957 : Marie-Lucie Cornillot, *Inventaire général des dessins des musées de province. Collection Pierre-Adrien Pâris Besançon*, Paris, 1957.
- Davies et Helsoll 2013 : Paul Davies et David Helsoll, *The Paper Museum of Cassiano del Pozzo. Series A – Antiquities and Architecture. Renaissance and later Architecture and Ornament*, Londres-Turnhout 2013.
- De Gruyter : *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 66-, Berlin-Boston, 2010-.
- Deshairs 1914 : Léon Deshairs, *Dessins originaux des Maîtres Décorateurs. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts décoratifs. XVIII^e siècle, fin du règne de Louis XV et règne de Louis XVI*, Paris, s.d. [1914].
- Destailleur 1863 : Hippolyte Destailleur, *Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1863.
- De Vesme – Massar 1971 : Alexandre De Vesme et Phyllis Dearborn-Massar, *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*, 2 vol., New York, 1971.
- Dubois-Corneau 1909 : Robert Dubois-Corneau, *Le comte de Provence à Brunoy (1774-1791). Recherches sur les Fêtes, le Théâtre, les Chasses et les Revues des Carabiniers*, Paris, 1909.
- Eriksen 1974 : Svend Eriksen, *Early Neo-Classicism in France. The creation of the Louis seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sevres porcelain in the mid-eighteenth century*, Londres, 1974.
- Fagiolo dell'Arco 1994 : Mauricio Fagiolo dell'Arco (R. Pantanella réd.), *Bibliografia della Festa Barocca a Roma*, Rome, 1994 (*Biblioteca del Barocco* 1).

- Fagiolo dell'Arco 1997 : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma*. 1. *La festa barocca*, Rome, 1997.
- Fagiolo dell'Arco et Carandini 1977-1978 : Maurizio Fagiolo dell'Arco et Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della Festa nella Rome del '600*, 2 vol., Rome 1977-1978.
- Florence 1969: *Feste e apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*, cat. de Giovanna Gaeta Bertelà et Annamaria Petroli Tofani, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence, 1969.
- Florence 2010-2011 : *Stefano della Bella (1610-1664). Disegni della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, cat. d'Anna Forlani Tempesti et Riccardo Spinelli, Florence, Biblioteca Marucelliana, 2010.
- Fuhring 1989 : Peter Fuhring, *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*, 2 vol., Londres, 1989.
- Fuhring 1991 : Peter Fuhring, Compte rendu de l'exposition et catalogue de dessins de la famille Valadier, orfèvres au dix-huitième siècle à Rome, dans *Burlington Magazine*, vol. CXXXIII, juillet 1991, n° 1060, pp. 470-473.
- Fuhring 1992 : Peter Fuhring, « Two Title Page Designs by Gilles-Marie Oppenord for His Engraved Œuvre », *Drawing*, vol. XIV, 1992, n° 3, pp. 49-52.
- Fuhring 1993 : Peter Fuhring, « Some newly identified drawings of ornament from the seventeenth and eighteenth centuries in the Nationalmuseum, Stockholm: Lucas Kilian, Nicolas II Loir, Alexis I Loir, Jacques de Lajoüe and Pierre-Edme Babel », *Nationalmuseum Bulletin*, vol. 17, 1993 [mais publié en 1994], n° 3, pp. 11-25.
- Fuhring 1997 : Peter Fuhring, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. XLVII-XLVIII. *Vredeman de Vries*, Rotterdam, 1997.
- Fuhring 2004 : Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum. II. Seventeenth Century*, 3 vol., Rotterdam, 2004 (*Studies in Prints and Printmaking*, vol. 5).
- Fuhring 2006 : Peter Fuhring, *François-Joseph Belanger (1744-1818)*, Paris, 2006 (*Cahiers du Dessin français* n° 14).
- Fuhring 2013 : Peter Fuhring, Compte rendu d'Alastair Laing et al., *The James A. de Rothschild Bequest at Waddesdon manor: Drawings for Architecture Design and Ornament*, dans *Master Drawings*, LI, 2013, n° 2, pp. 243-256.
- Fusconi 1984 : Giulia Fusconi, « Per la storia della scultura lignea in Roma : le carrozze di Cirro Ferri per due ingressi solenni », *Antologia di Belle Arti*, 1984, n° 21-22, pp. 80-97
- Gaillard 1955 : Georges Gaillard, « Projet de Charles De Wailly pour la construction d'un théâtre sur l'emplacement du couvent des Capucines », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, (Année 1954), Paris, 1955, pp. 80-84.
- Galbi 2004 : Emilia Galbi, « I disegni Certani per la manifattura Aldrovandi di Bologna », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 27, 2004, pp. 439-460.
- Gallet 1963 : Michel Gallet, « Jean-Charles Delafosse, architecte », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 61, 1963, pp. 157-164.
- Gallet 1964 : Michel Gallet, *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*, Paris, 1964.
- Gallet 1965 : Michel Gallet, « Un modèle pour la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry », *Bulletin du Musée Carnavalet*, 6, 1965, pp. 14-19.
- Gallet 1980 : Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Paris, 1980.
- Gallet 1991 : Michel Gallet, *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, Paris, 1991 (trad. anglaise *Claude-Nicolas Ledoux Unpublished Projects*, Berlin, 1992).
- García-Torano Martínez 2009 : I.C. García-Torano Martínez (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional Siglo XVIII*, Madrid, 2009.
- Garric 2008 : Jean-Philippe Garric, *Palais de Rome. Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome. Percier et Fontaine*, Wavre, 2008.
- Garric 2012 : Jean-Philippe Garric, *Percier et Fontaine. Les architectes de Napoléon*, Paris, 2012.

- Geissler 1980 : Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, Stuttgart, 1980.
- Gordon 1990 : Alden R. Gordon, « Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51 : the Discoveries of Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture », *Metropolitan Museum of Art Journal*, vol. 25, 1990, pp. 49-142.
- Gordon-Smith 2006 : Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracovie, 2006.
- Griffiths 1990-I : Antony Griffiths, « The Design and Production of Napoleon's Histoire Métallique. Part I », *The Medal*, n° 16, Spring 1990, p. 16-30.
- Griffiths 1990-II : Antony Griffiths, « The Origins of Napoleon's Histoire Métallique. Part II », *The Medal*, n° 17, Autumn 1990, p. 28-38.
- Griffiths 1991 : Antony Griffiths, « The End of Napoleon's Histoire Métallique. Part III », *The Medal*, n° 18, Spring 1990, p. 35-49.
- Griffiths 1994 : Antony Griffiths, « Drawings for Napoleonic Medals », dans Mark Jones (éd.), *Designs on Posterity*, Londres, 1994, p. 106-116.
- Guérinet s.d. : Guérinet (éd.), *Les collections du Musée de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Palais du Louvre, Pavillon de Marsan. Décorations intérieures, panneaux des époques Louis XVI et Directoire, Série XXIII*, Paris, s.d.
- Guichard 1881 : Édouard Guichard et Ernest Chesneau, *Dessins de Décoration des principaux maîtres*, Paris, 1881.
- Guiffrey 1887 : Jules Guiffrey, *Les Caffiéri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs. Étude sur la statuaire et sur l'art du bronze en France au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, 1877 (éd. facs. Nogent-le-Roi, 1993).
- Guiffrey 1877 : Jules Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs. Etude sur la statuaire et sur l'art du bronze en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1877.
- Guilmard 1880 : Désiré Guilmard, *Les Maîtres ornemanistes...*, 2 vol., Paris, 1880.
- Hauteccœur 1948 : Louis Hauteccœur, *Histoire de l'Architecture classique en France. Tome II. Le règne de Louis XIV*, Paris, 1948.
- Hauteccœur 1950 : Louis Hauteccœur, *Histoire de l'Architecture classique en France. Tome III. Première moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XV*, Paris, 1950.
- Hauteccœur 1952 : Louis Hauteccœur, *Histoire de l'Architecture classique en France. Tome IV. Seconde moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XVI, 1750-1792*, Paris, 1952.
- Hauteccœur 1953 : Louis Hauteccœur, *Histoire de l'Architecture classique en France. Tome V. Révolution et Empire 1792-1815*, Paris, 1953.
- Héau 2010 : Gérard Héau, *Généalogie et histoire de la famille Le Duc*, Donnery, 2010 (brochure).
- Heinecken 1790 : Carl Heinrich von Heinecken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, t. IV, Leipzig, 1790.
- Hiesinger-Percy 1981 : Ulrich W. Hiesinger et Ann Percy (éd.), *A Scholar Collects. Selections from the Anthony Morris Clark Bequest*, cat., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1981.
- Hillairet : Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 8^e éd., Paris, 1985.
- Houbraken 1718 : Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, t. 1, Amsterdam, 1718.
- Huard 1928 : Georges Huard, « Oppenord 1672 à 1742 », dans Louis Dimier (dir.), *Les peintres français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogues des œuvres*, Paris et Bruxelles, 1928, pp. 311-329.
- Hyatt-Mayor 1945 : Alpheus Hyatt-Mayor, *The Bibiena Family*, New York, 1945.
- IFF : *Inventaire du fonds français*. Bibliothèque nationale. Département des estampes.
- Irmscher 1985-1986 : Günter Irmscher, « Hans Vredeman de Vries als Zeichner (I-II) », *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, vol. 21, 1985, pp. 123-142, et vol. 22, 1986, pp. 79-117.
- Jacob 1975 : Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin, 1975.

- Jal 1867 : Auguste Jal, *Dictionnaire Critique de Biographie et d'Histoire*, Paris, 1867.
- Jean-Richard 1987 : *Ornemanistes du XVI^e au XVII^e siècle. Gravures et dessins*, cat. de Pierrette Jean-Richard, Paris, Musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild, 1987.
- Jervis 1984 : Simon Jervis, *The Penquin Dictionary of Design and Designers*, Harmondsworth, 1984.
- Jombert 1770 : Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'Œuvre de C.N. Cochin le fils*, Paris, 1770.
- Kaufmann 1952 : Emile Kaufmann, « Three Revolutionary Architects : Boullée, Ledoux and Lequeu », *Transactions of the American Philosophical Society*, n.s., 42-43, 1952, pp. 431-564 (traduit en français avec une introduction et notes par Georges Teyssot, *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, 1978).
- Kaufmann 1955 : Emile Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post Baroque in England, Italy, France*, Cambridge, 1955.
- Klemm 2009 : David Klemm, *Stefano della Bella (1610-1664). Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Weimar, 2009.
- Kretschmar 1981 : Frank Joachim Kretschmar, *Pierre Contant d'Ivry. Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, Cologne, 1981.
- L. suivi d'un numéro : Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam, 1921 ; id., *Supplément*, La Haye, 1956 ; édition en ligne incorporant les tomes de 1921 et 1956, avec compléments et ajouts, voir www.marquesdecollections.fr
- Laing 2006 : Alastair Laing et al., *The James A. de Rothschild Bequest at Waddesdon Manor. Drawings for Architecture Design and Ornament*, Aylesbury, 2006.
- Ledoux-Lebard 1984 : Denise Ledoux-Lebard, *Les ébénistes parisiens du XIX^e siècle 1795-1870. Leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1984.
- Lemgo 2002 : *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, cat. de Heiner Borggrefe, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp (éds), Lemgo, Weserrenaissance Museum-Schloß Brake, Munich, 2002.
- Levallet 1929 : Geneviève Levallet, « L'ornemaniste Jean-Charles Delafosse », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 61, 1929, pp. 158-169.
- Lewis 1961 : Lesley Lewis, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*, Londres, 1961.
- Lewis 1976 : Lesley Lewis, « Philipp von Stosch », *Apollo*, 85, 1976, pp. 320-327.
- Lisbonne 2005 : *Designing the Décor. French drawings from the eighteenth century*, cat. de Peter Fuhring, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, 2005.
- Londres 1972 : *The Age of Neo-Classicism*, cat. de Sir J. Pope-Hennessy (dir.), Londres, Royal Academy et Victoria and Albert Museum, 1972.
- Londres 1973 : *An American Museum of Decorative Art and Design. Designs from The Cooper-Hewitt Collection, New York*, cat. d'Elaine Evans Dee, Milton Soday et Catherine Lynn Frangiamore, Londres, Victoria and Albert Museum, 1973.
- Londres 1991 : *Valadier. Three Generations of Roman Goldsmiths, An Exhibition of Drawings and Works of Art*, Londres, Artemis Group, 1991.
- Louvain-Paris 2013 : *Hieronymus Cock. La gravure à la Renaissance*, cat. de Joris Van Grieken, Ger Luijten et Jan Van der Stock (dir.), Louvain, M – Museum Leuven ; Paris, Institut Néerlandais, Bruxelles, 2013.
- Lugt Rép.: Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, 1600-1925*, 4 vol., La Haye, 1936-1987.
- Lyon 1990-1991 : *De Dugourc à Pernon. Nouvelles acquisitions graphiques pour les musées*, cat. de Pierre Arizzoli-Clémentel et Christian Baulé, Lyon, Musée des Arts décoratifs et Musées des Tissus, 1990.
- Mandroux-França 1974 : Marie-Thérèse Mandroux-França, « Information artistique et "mass-media" au XVIII^e siècle : la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal », *Bracara Augusta*, vol. XXVII, 1973, n° 64 (76), Braga 1974, pp. 1-36.

- Manfredi 2010 : Tommaso Manfredi, *Filippo Juvarra gli anni giovanili*, Pomezia, 2010.
- Mantoue 2001 : *Perino del Vaga, tra Raffaello e Michelangelo*, cat. d'Elena Parma, Mantoue, Fruitiere di Palazzo Te, 2001.
- Marquet de Vasselot 1900-1901 : Jean-Jacques Marquet de Vasselot, « La Galère Réale et le Vieil Arsenal de Marseille vers 1675-1676 : d'après un tableau du musée de Versailles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 2, 1900-1901, n° 2, pp. 176-184.
- Marseille 1978 : *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, cat. d'Henry Wyttenhove (dir.), Marseille, Musée des Beaux-Arts, Palais Longchamp, 1978.
- Matteucci 2002 : Anna Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milan, 2002.
- Ménéstrier 1682 : Claude-François Ménéstrier, *Philosophie des Images*, Paris, 1682.
- Michel 1987 : Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genève, 1987.
- Michel 1991 : Christian Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Rome, 1991.
- Michel 1993 : Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Rome, 1993 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 280).
- Middlebury 1975 : *Architectural, Ornament, Landscape and Figure Drawings collected by Richard Wunder*, cat. de Richard P. Wunder, Middlebury (Vermont), Middlebury College, 1975.
- Miller 1999 : Elizabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999.
- Millin et Millingen 1819 : Aubin-Louis Millin et James Millingen, *Histoire métallique de Napoléon ou Recueil des médailles et des monnaies qui ont été frappées depuis la première campagne de l'armée d'Italie jusqu'à son abdication en 1815*, Londres, 1819.
- Montaiglon 1877 : Anatole de Montaiglon, « Jean-Démosthène Dugourc », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1877, pp. 267-371.
- Monteix 2009 : Nicolas de Monteix, « Charles Chipiez », dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, dir., Paris, site web de l'INHA, 2009.
- Monteverdi 1975 : *I Bibiena. Disegni e incisioni nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, cat. de Mario Monteverdi, Mantou, Casa del Mantegna, 1975.
- Myers 1975 : Mary L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family, & other Italian Draughtsmen*, New York, 1975.
- Myers 1992 : Mary L. Myers, *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, New York, 1992.
- Navarra-Le Bihan 2011 : Cécile Navarra-Le Bihan, « L'Inventaire après décès du sculpteur Jean-Jacques Caffieri », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 2001, pp. 97-120.
- Olszewski 2004 : Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia, 2004.
- Ozinga 1938 : M. D. Ozinga, *Daniel Marot. De Schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-Stijl*, Amsterdam, 1938.
- Paris 1880 : *Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens*, cat. de Dreyfus et Ephrussi, notices de L. Clément de Ris, avec une introduction de Ph. de Chennevières, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1880.
- Paris 1923 : *Châteaux, jardins, églises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. avec une préface de Louis Hauteceur, Paris, Service des Monuments historiques, Vendôme, 1923.
- Paris 1961 : *I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, cat. de Bernard Mahieu, Madeleine Laurain-Portemer et Françoise Woimant, Roma, Palazzo Braschi, 1961.
- Paris 1979 : *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. de Monique Mosser et Daniel Rabreau, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, Hôtel de Sully, 1979.

- Paris 1984 : *Le faubourg Saint-Germain. La rue Saint-Dominique. Hôtels et Amateurs*, cat. de Bruno Pons et Brigitte Gournay, Paris, Musée Rodin, 1984.
- Paris 1985 : *Versailles à Stockholm. Dessins du Nationalmuseum, Peintures, Meubles et Arts Décoratifs des Collections Suédoises et Danoises*, cat. de Guy Walton, Paris, Institut Culturel Suédois, 1985.
- Paris 1986 : *Alexandre-Théodore Brongniart 1739-1813. Architecture et décor*, cat. de Monique Mosser, Béatrice de Rochebouët et Jean-Marie Bruson, Paris, Musée Carnavalet, 1986.
- Paris 1989 : *Les architectes de la liberté*, cat. de Jean-Paul Moulleseaux (dir.), Paris, École des Beaux-Arts, 1989.
- Paris 2002 : *La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, cat. de Thierry Sarmant et Luce Gaume, Paris, 2002.
- Paris 2003 : *Boucher et les dessinateurs*, cat. d'Emmanuelle Brugerolles (éd.), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- Parma Armani 1986 : Elena Parma Armani, *Perino del Vaga, l'anello mancante*, Gênes, 1986.
- Pillement 1945 : Georges Pillement, *Jean Pillement*, Paris, 1945.
- Privitera 1991 : Marta Privitera, « Considerazioni su alcuni disegni del Volterrano », *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, vol. XLII, juillet 1991, n° 28 (497), pp. 9-20.
- Rabreau 1977 : Daniel Rabreau, « Un forum au cœur du Paris révolutionnaire. Le projet de théâtre des arts de Charles de Wailly 1798 », *Livre de Pierres*, n° 1, Paris, 1977, pp. 35-48.
- Rabreau 1978 : Daniel Rabreau, *Le Théâtre et l'embellissement des villes en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 1978 (ms.).
- Rabreau 1992 : Daniel Rabreau, « Projet d'Opéra à Paris et Théâtre des Arts », dans *Le progrès des arts réunis, 1763-1815*, Bordeaux, 1992, pp. 209-224.
- Rabreau 2000 : Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) : l'Architecture et les Fastes du temps*, Bordeaux, 2000.
- Rabreau 2008 : Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, 2008.
- Reggi 1979 : Giovanni Reggi, « Ceramiche, maioliche e terraglie », dans *X Biennale d'arte antica. L'arte del settecento emiliano. L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni Pontificie*, cat. de Jadranka Bentini, Bologne, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale, 1979, pp. 65-70.
- Reggio Emilia 1987-1988 : *Lelio Orsi*, cat. d'Elio Monducci et Massimo Pirondini (dir.), Reggio Emilia, Teatro Valli, 1987.
- Romani 1984 : Vittoria Romani, *Lelio Orsi*, Modena, 1984.
- Rome 1982 : « *Fochi d'allegrezza* » a Roma dal cinquecento all'ottocento, cat. de Patrick Bracco *et. al.*, Rome, Palazzo Braschi, 1982.
- Rome-Paris-Dijon 1976 : *Piranèse et les Français*, cat. de G. Brunel *et. al.*, Rome, Villa Medici ; Dijon, Palais des États de Bourgogne ; Paris, Hôtel de Sully, Rome, 1976.
- Rome – Parme – Lyon 1989 : *Feste Fontane Festoni a Parma nel Settecento. Progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801)*, cat. de Paul Bedarida, Rome, Centre Culturel Français ; Parme, Palazzo Pilotta, Biblioteca Palatina-Sala Petitot ; Lyon, Musée des Arts décoratifs et Musée des Tissus, Rome, 1989.
- Rouen 1999 : *Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1890*, cat. de Claude Petry, Philip Conisbee, Gilles Grandjean, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1999.
- Ruggieri 1873 : *Catalogue des livres rares et précieux composant la bibliothèque de M. E.-F.-D. Ruggieri*, Paris, 1873.
- Sajous D'Oria 2007 : Michèle Sajous D'oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*, Paris, 2007.
- Salerno 1967 : Luigi Salerno, *Piazza di Spagna*, Cava dei Tirreni (Naples) 1967.
- Sattel Bernardini 1996 : Ingrid Sattel Bernardini, « Stosch, Philipp von », dans Jane Shoaf Turner (dir.), *The Dictionary of Art*, vol. 29, Londres, 1996, pp. 724-725.
- Saur : *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1-65, Munich-Leipzig, 1992-2009.

- Schapelhouman 1985 : Marijn Schapelhouman, « Tekeningen van Pieter Jansz., “Konstig Glasschrijver” », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 33, 1985, pp. 71-92.
- Schuster 1936 : Marianne Schuster, *Johann Esaias Nilson, Ein kupferstecher des süddeutschen Rokoko*, Munich, 1936.
- Silvestre de Sacy 1940 : Jacques Silvestre de Sacy, *A.-T. Brongniart (1739-1813), sa vie, son œuvre*, Paris, 1940.
- Steinhauser-Rabreau 1973 : Monika Steinhauser et Daniel Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782 », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, pp. 8-49.
- Stern 1930 : Jean Stern, *A l'ombre de Sophie-Arnould. François-Joseph Belanger Architecte des Menus-Plaisirs, Premier Architecte du Comte d'Artois*, 2 vol., Paris, 1930.
- Thieme & Becker : Ulrich Thieme & Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 1-37, Leipzig, 1907-1950.
- Thienen 1969 : Fr.W.S. van Thienen, *Het doek gaat op. Vijftiendertig eeuwen in en om het Europese theater*, Bussum, 1969.
- Tours 2002 : *Dessins XV^e-XX^e siècle. La collection du musée de Tours*, cat. d'Annie Gillet (dir.), Tours, Musée des Beaux-Arts, 2002.
- Tumidei 2004 : Stefano Tumidei, « Disegni di scultori bolognesi nella collezione Certani. Nuovi materiali per Giovanni Rossi », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 27, 2004, pp. 399-438.
- Venise 1970 : *Disegni teatrali dei Bibiena*, cat. de Maria Teresa Muraro et Elena Povoledo, Venise, Fondazione Giorgio Cini, Verona, 1970.
- Venise 1975 : *Illusione e pratica teatrale*, cat. de Franca Mancini, Maria Teresa Muraro et Elena Povoledo, Venise, Fondazione Giorgio Cini, Verona, 1975.
- Versailles 2007-2008 : *Quand Versailles était meublé d'argent*, cat. par Catherine Arminjon (dir.), Versailles, Château de Versailles, Paris, 2007.
- Viale Ferrero 1970 : Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Turin, 1970.
- Viatte 1974 : Françoise Viatte, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens. II. Dessins de Stefano della Bella 1610-1664*, Paris, 1974.
- Vidler 1987 : Anthony Vidler, *Ledoux*, Paris, 1987.
- Washington 1978 : *Crosscurrents. French and Italian Neoclassical Drawings and Prints from the Cooper-Hewitt Museum*, cat. de Catherine Bernard, Washington, D.C., 1978.
- Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982 : *French Master Drawings from the Rouen Museum. From Caron to Delacroix*, cat. de Pierre Rosenberg et François Bergot, Baltimore, 1981.
- Weigert 1974 : Roger-Armand Weigert, « Dans le prolongement de l'œuvre de Charles le Brun : Jean I Berain, 1640-1711, décorateur des vaisseaux du Roi », *L'Art et la Mer*, n° 2, 1974 (11 p.).
- Winter 1991 : John Winter, « Further Drawings from Valadiers' Workshop – the silver designs of Giovanni Battati », *Apollo*, 1991, pp. 320-322.
- Wunder 1968 : Richard P. Wunder, « Charles Michel-Ange Challe. A Study of his Life and Work », *Apollo*, 1968, pp. 22-25.
- Zani 1822 : Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionato delle belle arti*, Parma, 1822.

INDEX DES NOMS CITÉS

Les numéros indiquent les numéros de notice du catalogue ; les numéros en gras les auteurs des dessins.
Les noms en italique signifient les collectionneurs.

- Adam, Robert, 40
Alberti, Cherubino, 7
Aldrovandi, Carlo Filippo, 84, 86
Algarotti, Francesco, 51
Androuet du Cerceau, Jacques, 21a, 21c
Artois, comte de, 73
Aumont, duc d', 54
Avaux, Jean-Antoine de Mesmes, comte d', ambassadeur de France à Rome, 20
Babel, Pierre-Edme **40, 41**
Baderou, Henri, 23
Ballin, Claude I, 18
Ballin, Claude ?, 18
Barry, Mme du, 60, 71
Becker, Wilhelm Gottlieb (L. 432), 50
Béhague, Octave, comte de, 77-80
Béhague, comtesse de, 77-80
Bélangier, François Joseph, 69, 72, **73, 74, 75, 76**
Bella, Giacomo della, 8
Bella, Stefano della, **8**
Bellicard, Jérôme-Charles, 43
Benedetti, Elpidio, 19
Bernier, Nicolas, 18
Bernini, Giovanni Lorenzo, 29
Bettati, Giovanni, **48, 49**
Beurdeley, Alfred, 1, 22, 44, 64
Bianconi, Carlo, 84
Bibiena, Ferdinando Galli, 30
Bibiena, Giuseppe Galli, 30, 39
Bigari, Vittorio Maria, 48
Bison, Bernardino, 84
Blaeu, Joannes, 9
Blank, Joachim-Pierre, **92a-h**
Blondel, Jacques-François, 71, 87
Blouet, Abel, 94
Boekhorst, Jan van, 9
Borromini, Francesco, 22, 29
Bos, Corneille, 4
Boucher, François, 23, 43, 45
Bouillon, duc de, 16, 17
Bouvier, 94
Brignoles, Marie-Catherine de, princesse, 83
Brongniart, Alexandre-Théodore, **82, 83**
Caffieri, Charles, 31
Caffieri, François-Charles, atelier de, **31**
Caffieri, Jacques, 60
Caffieri, Jean-Jacques, **60**
Caffieri, Philippe, 60
Cailleux, Galerie (L. 4461), 67
Calmann, Hans M., 66
Carracci, Annibale, 7
Carré, Jules, 1, 57
Carrée, 77
Cassirer, Kurt, 10
Cauvet, Gilles-Paul, 55, **64**
Cauvet, Henriette-Hélix, 64
Certani, Antonio, 84
Challe, Michel Ange, **34, 35, 36**
Challe, Simon, 37, 38
Chambers, William, 47
Champagne, Jean-François, 81
Charles VI, 30
Charles VII, 39
Charles X, 92
Chaudet, Antoine-Denis, 91
Chenavard, Antoine-Marie, **95, 97**
Chennevières, Henry de, 16, 17
Chennevières, Philippe de, 15
Chéreau, Jacques-François, 77, 79
Chipiez, Charles, **97, 98, 99, 100**
Chipiez, Jérôme-André, 97
Christine de Suède, 19
Clément XI, Pape, 20
Clifford, Sir Timothy, 8
Cochin, Charles-Nicolas, 40, **43, 44**
Cock, Hieronymus, 4, 5, 34, 42
Coindet, 44
Colbert, Jean-Baptiste, 18
Colbert, Jean-Baptiste Antoine, 18
Collino, Ignazio, 84
Contant d'Ivry, Pierre, **61**
Coquin dit Cossin, Louis, 16, 17
xCouture, Guillaume-Martin, 61
Coypel, Charles-Antoine, 56
Cruchet, Michel-Victor, 74
Crussol, Emmanuel II de, ambassadeur de France à Rome, 20
Danjoy, Jean-Charles, 97
Decour, Alfred, 73
Delafosse, Jean-Charles, **55, 56, 57, 58, 59**
De La Porte, J.-J., 88
Delaunay, Nicolas, **18**
Delino (ou de Lino), Simon Felice, 19
Demarteau, Gilles, 91
Denon, Dominique-Vivant, 91
Denon, Dominique-Vivant (L. 779), 48
De Saint-Morien, 79
Descamps, Jean Baptiste, 48
Desprez, Jean-Louis, 65
Destailleur, Hippolyte, 8, 49
De Wailly, Charles, 73, **87, 88**
Diane de Poitiers, 95
Diderot, Denis, 34
Doetecum, Johannes et Lucas van, 42
Dorigny, Nicolas, 19
Doucet, Jacques, 89
Duban, Félix, 96
Dufeux, Constant, 97
Dufour, 91
Dugourc, Jean-Démosthène, **69, 70, 71, 72, 73, 74**
Dulermier, Giovanni Battista, 48
Dullin, Nicolas, 61
Dupan, Jean-Marc (L. 1440), 48

Dutheil, Nicolas-François, comte, 65
 École allemande XVI^e siècle, **6**
 École française XVIII^e siècle, **32, 45, 46, 54, 55, 68,**
 École française XIX^e siècle, **93, 96**
 École italienne XVI^e siècle, **1, 2, 3**
 École italienne XVII^e siècle, **7, 20**
 École italienne XVIII^e siècle, **42, 63,**
 École romaine XVIII^e siècle, **33**
 École suédoise XVIII^e siècle, **47**
Eggiman, L., 61
 Elisa, Grande Duchesse de Toscane, princesse, 91b
 Errard, Charles, 21a, 21c
 Estrées, Duc et Pair de France, ambassadeur de France à Rome, cardinal d', 19
 Ferri, Cirro, 20
 Firens, Pierre, 7
 Floris, Corneille, 4
 Fontaine, 89, 90
 Fontana, Carlo, 29
 Fontanieu, Gaspard-Moïse-Augustin de, 18
 Fontes, marquis de, ambassadeur du Portugal, 20
 Foucart, Jean-Baptiste, **62a-b**
 Franceschini, Baldassare, dit Il Volterrano, **10, 11, 12, 13, 14**
 Franceschini, Gasparo, 10
 Gagliardi, Giuseppe, 48, 49
 Gaillard, Georges, 88
 Galeotti, Sebastiano, 39
 Gandolfi, Onofrio, 84
 Germain, Thomas, 18
 Giardoni, Carlo et Francesco, 48
 Gillot, Claude, 45
 Giovanni di San Giovanni, 10
 Gluck, 69
 Goldschmidt, Lucien, 65
 Gonzaga, Camillo, 4
 Gouthière, Pierre, 55
 Grétry, André-Ernest-Modeste, 93
 Grimaldi, Honoré-Camille-Léonor, prince de Monaco, 83
 Guérard, Nicolas, 16, 17
 Guillaume II, roi de Grande Bretagne, 27
 Guillaume, prince d'Orange, 27
 Gustav III, roi de Suède, 69
 Habsbourg, cour des, 30
 Hardouin Mansart, Jules, 21
 Hårleman, Carl, 40
 Henri IV, 95
 Hertel, Johann-Georg, 41
Hessen, Prince Heinrich von (L. 4345), 53
Hocédé (L. 2006), 48
 Holsteijn, Cornelis, 9
 Hondius, Hendrick, 5
 Houbraken, Arnold, 9
Houthakker, Lodewijk Arnold (L. 3893), 16, 17, 23, 35, 49, 51, 52, 66, 84
 Huet, Christophe, 45
 Huet, Jean-Baptiste, 55
 Huquier, Gabriel, 23
 Hutin, Charles-François, **50**
 Huvé, Jean-Jacques, 94
 Huvé, Jean-Jacques-Marie, **94**
 Inig, Lodovico, 51
 Innocenzo XIII, Michelangelo Conti, pape 33
 Jansz, Pieter, **9**
 Jode, Gerard de, 5
 Juarra, Filippo, 22, **29**
Klever, Jenny, 24
 Laborde, Jean-Joseph de, 83
 Lafitte, Louis, **91a-1**
 Lafreri, Antonio, 42
 La Joüie, Jacques de, 43
 Lalonde, Richard de, **77, 78, 79, 80**
 Lameire, Charles-Joseph, 94
 Langlois, François, 8
 La Rose, Jean-Baptiste de, **25, 26**
 La Rose, Pascal de, 25
 Lebas, 65
 Leblanc, J.-B, abbé, 43
 Le Brun, Charles, 18
 Ledoux, Claude-Nicolas, 71
 Leduc, Gabriel, attribué à, **15**
 Lefevre, Ernest, 64
 Le Geay, 87
 Leinardi, Giovanni Battista, 20
 Le Lorrain, Louis-Joseph, 67
 Lemerrier, Jacques, 15
 Lemot, François-Frédéric, 91
 Le Nôtre, André 18
 Leo, 93
 Le Prince, 40
 Le Roy, Julien-David, 94
 Lhuillier, François Daniel, 73
 Lino (ou Delino), Simon Felice de, 19
 Loebnitz, Jules Paul, 96
 Louis XIV, roi de France, 15, 16, 17
 Louis XV, roi de France, 18, 44
 Louis XVI, roi de France, 70, 73, 75
 Louis XVIII, roi de France, 91, 93, 94
 Louis Philippe, 92
 Ludovik, P., 40
 Lully, Jean-Baptiste, 60, 93
 Malville, Francesco, 20
Mancel, Pierre-Bernard (L. 393), 23
 Mansart, François, 15
 Marchetti, Marco, 3
 Maria, Giacomo de, 84
 Mariotto, Vincenzo, 19
 Marot, Daniel, **27, 28**
 Marot, Jean, 27
 Masséna, général, 91k
Masson, Jean (L. 1494a), 73
 Mazan, Jacques-Féréol, 93
 Mazarin, Louise-Jeanne de Durfort-Duras, duchesse de, 55
 Médicis, Cosimo III, 12
 Médicis, Don Lorenzo, 8
 Médicis, famille, 10
 Meissen, Manufacture de porcelaine, 50
 Meissonnier, Juste-Aurèle, 41, 48, 49
 Ménéstrier, Père C.F., 16, 17
 Mérimée, 96
 Meucci, Vincenzo, 63
 Meulemeester, Lys de, 88
 Michelange, 4, 29
 Mitelli, Agostino, 7
 Molo, Giovanni Battista, 10
 Mondhare, Louis Joseph, 40
 Mondon, François-Thomas, 41

Montesson, Monsieur de, 82
 Moreau le jeune, Jean-Michel, 73
 Moreau-Desproux, 87
 Mosijn, Michiel, 9
 Moyne, François le, 50
 Mugot, 77
 Napoléon, 91a-l, 94
 Natali, Giovanni Battista III, **39**
 Nilson, Johann Esaias, 41
Normand, Alfred (L. 153c), 54, 55, 61
Normand, Alfred-Nicolas, 96
Normand, Paul-Louis, 54, 55, 96
Normand, Charles-Pierre, 61
 Noyen, Sebastien van, 42
 Oppenord, Jean, 21
 Oppenord, Gilles-Marie, **21a-d, 22, 23, 24**
 Orléans, Marguerite-Louise d', 12
 Orsi, Lelio, **4**
 Ottoboni, Pietro, 19
 Oudry, Jean-Baptiste, 43
 Pacifico, Orazio, 1
 Pagani, Vincenzo, 84
 Pâris, Pierre-Adrien, 38
 Parmigianino, 4
 Parrocel, Joseph-François, **37, 38**
 Percier, Charles, **89, 90**, 94
 Perrot, Georges, 97
 Petitot, Pierre-Ennemond, **66, 67**, 86
 Peyre, Antoine François, 89
 Peyre, Marie-Joseph, 65, 87
 Peyrotte, Alexis, 45
 Picart, Hugues, 7
 Piccini (? Piccinni), Niccolò, 69, 93
Pichon, Jérôme, 22
 Pietra Santa, Battista di, 1
 Pigalle, J.B., 44
 Pillement, Jean, 45
 Piò, Domenico, 84
 Poulet, Jean-Baptiste, 56
Prat, Louis Antoine et Véronique (L. 3617-3618), 50
 Provence, Monsieur, comte de, 70
 Puget, Pierre, 25, 31
 Quinault, 60
 Raphaël, 3
 Rameau, Jean-Philippe, 60, 93
Rateau, Armand-Albert (L. 4273), 50
 Regnault, J.-B., 91
 Risselli, Matteo, 10
 Ritter, Erasmus, 87
 Robert, Hubert, 73
 Rodière, Roger, 96
 Rondelet, 61
 Rossi, Giacomo, **84, 85, 86**
 Rousseau, Jean Jacques, 44
 Rue, Père P. de la, 16, 17
 Saly, Jean-Jacques, 86
 Scalzi, Ludovico, 1
 Scandellari, Filippo, 84
 Schor, Giovanni Paolo, 20
Schumann, Gottfried (L. 2344), 50
 Scultori, Diana, 1
 Serval, Maurice, voir Stern, Jean
 Servandoni, 87
 Setlezky, Balthasar Sigmund, 41
 Sevin, François, 16
 Sevin, Pierre-Paul, **16, 17**
Sigwalt, Armand (L. 175), 15, 40, 63
 Silbermann, Valentin, 6
 Slodtz, Sébastien, 50
 Solis, Virgil, 21a
 Soufflot, Jacques-Germain, 43, 66
 Speeckaert (Speckaert, Speccard), Jan (Hans), 6
 Stern, Jean (pseud. de Maurice Serval), 73
 Stockauser, Anne-Marie-Marguerite, 92
 Stosch, Philipp von, baron, 42
Susini, Eugène (L. 3769), 48
Tassinari & Chatel, 69, 70, 71, 72
 Tesi, Mauro, 49, **51, 52, 53**
 Toro, Jean-Baptiste, 25
 Tournier, Georges, 21a
 Turenne, prince de, 16, 17
 Turreau (Toro), Pierre, 25
 Udine, Giovanni da, 1
 Valadier, Luigi, 48, 49
 Vandières, Abel de, marquis de Marigny, 43
 Vassé, François-Antoine, 43
 Vaudoyer, Antoine Laurent Thomas, **65**
 Vaudoyer, Léon, 65
 Veneziano, Agostino de Musi, dit, 21a, 21c
 Vico, Enea, 1, 21a, 21c
 Vignon, Pierre, 94
 Vinci, 93
 Viollet-le-Duc, Eugène, 97
 Voltaire, 44
 Vredeman de Vries, Hans, **5**
 Wedgewood, 84
 Weenix, Jean Baptiste, 24
Weinreb, Ben, 8
 Zerman, Pietro, 20
 Zingg, Adrien, 87 Adam, Robert, 40

PAUL PROUTÉ

74 rue de Seine - 75006 Paris

Tél. : 01 43 26 89 80

proutesa@wanadoo.fr