

DESSINS D'APRÈS L'ANTIQUÉ DE PIERRE-FRANÇOIS-LÉONARD FONTAINE

par Michèle Heng*

La découverte récente en Béarn d'un important fonds inédit de dessins, aquarelles, archives et documents divers permet de relancer l'étude de Pierre-François-Léonard Fontaine. Cet ensemble conservé par un descendant de l'architecte, dont avait hérité sa petite-fille Clara Meunié, n'a pas été démembré et il n'était pas connu en 1987 lors de la publication du *Journal* de Fontaine¹. En dépit de cette parution, l'architecte demeure mal cerné, son nom demeurant la plupart du temps lié à celui de Charles Percier, son compagnon et associé. Cette méconnaissance est imputable en grande partie à la dispersion des archives Fontaine, léguées à sa fille naturelle Aimée-Sophie Dupuis épouse de l'architecte Meunié, légataire universelle avec son époux, puis partagées entre les quatre enfants du couple². Depuis près d'un siècle les descendants ont donné à diverses institutions, ou plus volontiers livré au feu des enchères une bonne partie de cet héritage, ce qui rend difficile une étude exhaustive, contrairement à l'œuvre de Charles Percier qui avait mieux organisé sa succession³.

Le fonds béarnais issu des hasards du partage successoral est à la fois considérable et éclectique, il couvre la période qui va du séjour à Rome, de 1785 à 1790, aux travaux pour la Chapelle royale de Dreux en 1847 et l'Exposition Universelle de Londres en 1851. Il compte plus de huit cents œuvres sur papier, carnets de notes et croquis, manuscrits, souvenirs personnels, archives, sculptures et peintures, sans compter la plupart des livres publiés avec Percier⁴.

Nous retiendrons ici les pièces qui appartiennent au séjour italien en isolant les dessins d'après l'antique : il s'agit d'un ensemble considérable de deux cents lavis et aquarelles. Il permet de montrer à quel point le séjour à l'Académie royale et le climat d'émulation internationale qui régnait à Rome furent fondateurs pour la formation et l'évolution du jeune architecte. Fontaine était pensionnaire au Palais Mancini pour étudier l'antique, toutefois, à la vue de ses dessins et lavis, se pose la question de leur fidélité. D'autre part il est convenu que dans les publications qui firent leur célébrité les dessins ont été réalisés par Charles Percier, or ce fonds contient plusieurs pièces qui ont servi aux gravures, ce qui pose le problème épineux et non résolu du rôle de chacun⁵. Enfin il convient de souligner

* Communication présentée le 7 décembre 2010, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2010-2011 », p. 283.

1. Pierre-François-Léonard FONTAINE, *Journal 1799-1853*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Institut Français d'Architecture, Société de l'Histoire de l'Art Français, 1987, 2 volumes, 1373 pages.

2. A. N. Minutier central des notaires, XXVIII n° 1035, Étude Morel d'Arleux, 1849. Le testament de Fontaine a donné lieu entre les héritiers du sang et Aimée-Sophie Meunié sa légataire universelle à un procès en nullité qui aboutit à une transaction déposant cette dernière d'une importante partie de la succession, en particulier les propriétés et une partie des tirages des planches, textes et cuivres des livres de l'architecte. En revanche les portefeuilles de dessins et aquarelles n'ont pas été disputés et sont restés à Aimée-Sophie Meunié.

3. Voir le testament de Percier cité par Jeanne DUPORTAL, dans *Charles Percier architecte*, Paris, Éd. Maurice Rousseau, 1931, p. 94-98. L'essentiel de l'œuvre de Percier est conservé à l'Institut de France.

4. Cet ensemble ne peut être détaillé ici, la publication exhaustive du fonds nécessitant une importance qui excéderait cette communication.

5. Le fonds contient plusieurs dessins qui ont servi aux gravures du *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées par Ch. Percier et P.F.L. Fontaine*, Paris, 1809, 65 planches, nouvelle édition, 1813.

que ses souvenirs romains et ces feuilles soigneusement montées et conservées lui ont ouvert des horizons et une carrière de décorateur à la mode puis d'architecte officiel que, dans ses rêves les plus fous, il n'aurait osé envisager.

Un séjour fondateur

Pierre-François-Léonard Fontaine, né sous le règne de Louis XV, mort sous le Second Empire, entré au service du Premier Consul en 1799, a été l'architecte du pouvoir jusqu'à sa démission en 1848, effectuant sans doute comme architecte de sept gouvernements successifs la carrière la plus longue de l'histoire de l'architecture française.

Né à Pontoise le 20 septembre 1762, aîné des sept enfants de l'architecte-fontainier Pierre-François Fontaine, il fit de brèves études au petit collège de Pontoise et fut très vite formé sur les chantiers où travaillait son père, en particulier au château de l'Isle-Adam que faisait restaurer le prince de Conti⁶.

Malgré la modicité de sa fortune, Pierre Fontaine prenant en compte le souhait de son fils d'étudier l'architecture, le présenta en 1779 à Peyre le Jeune, architecte des Bâtiments du roi, qui tenait une école réputée et qui l'admit dans son atelier. C'est là qu'eut lieu la première rencontre avec Charles Percier et le pacte d'amitié et de confiance qui devait durer toute leur vie⁷. Toutefois ce fut sous la houlette de Jean-François Heurtier, architecte du roi en charge de Versailles, que Fontaine, élève de l'Académie royale d'architecture, fut admis à présenter le concours de Rome en 1785 pour lequel il n'obtint que le Second Prix⁸.

Le sujet du concours, *Monument funéraire pour les souverains d'un grand Empire*, avait sans doute été inspiré par Boullée qui faisait alors partie du jury⁹. Les dessins aquarellés de Fontaine, conservés à l'ENSBA montrent un goût prononcé pour les effets spectaculaires et dramatiques bien dans la ligne de l'architecture parlante¹⁰. Le tumulte des étudiants, qui contesta l'attribution du Grand Prix à Jean-Charles-Alexandre Moreau et conspu le jury, effraya Fontaine qui décida de partir à ses frais pour Rome, sans espoir d'obtenir la pension royale¹¹. Il semble que les membres de l'Académie royale d'architecture aient voulu lutter contre « la mégalomanie de l'architecture avec sa dramaturgie figurative qui est le trait dominant de l'influence de Boullée sur les rendus des Grands Prix de l'Académie »¹².

Déjà en 1784, l'attribution du Grand Prix de peinture à Jean-Germain Drouais s'était accompagnée de manifestations de joie exubérante qui avaient déplu aux Académiciens, d'autant que Drouais était parti à Rome sans attendre la bourse royale¹³. Si Drouais, dont le père avait été le portraitiste de la famille royale, pouvait partir en Italie sur ses deniers, il n'en allait pas de même pour Fontaine qui sollicita la bourse paternelle et celle de son oncle qui lui permirent de vivre chichement les premiers temps du séjour romain. Un an après son départ, à la suite de tractations qui trahissent bien les tensions et les réseaux d'influences au sein de l'Académie, Fontaine reçut en octobre 1786 à sa grande surprise la notification de la pension royale. Il apprit plus tard que son maître Heurtier, influencé par Trouard, avait voté contre lui parce qu'il dérogeait aux principes qui interdisaient l'abus des effets et que sa voix seule lui avait manqué¹⁴ ; il avait néanmoins promis qu'il ne l'oublierait pas et s'entremet en sa faveur auprès du comte d'Angiviller, directeur des

6. Pour la jeunesse de Fontaine, la plupart des écrits se sont fondés sur des copies partielles de *Mia Vita*, œuvre destinée à ses petits-enfants, qui complète le *Journal* mais qui, conservée dans la famille, est restée inédite. Jacques FROMENTAL-HALÉVY, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en avait connaissance dans sa *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Fontaine*, discours prononcé à la séance publique du samedi 7 octobre 1854, Paris, Firmin Didot, 1854. D'autre part il semble que pour préparer le catalogue de l'*Hommage à P.F.L. Fontaine* lors de l'exposition organisée au Louvre en juin-juillet 1962, Albert Laprade ait eu accès à de larges extraits de *Mia Vita*, A.N. 403 AP 229.

7. Maurice FOUCHÉ, *Percier et Fontaine*, Paris, Éd. H. Laurens, 1907, p. 19-20.

8. Marie-Louise BIVER, *Pierre Fontaine, Premier architecte de l'Empereur*, Paris, Plon, 1964, p. 14.

9. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Etienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994, p. 197.

10. Les dessins sont conservés à l'ENSBA, *Coupe d'un monument sépulcral pour des souverains*, PRA 107-1 et 107-2 et *Plan d'un monument sépulcral*, PRA 107-3. Ces projets ont figuré dans l'exposition *Lumières ! Un héritage pour demain*, Paris BNF, 2006.

11. J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS parle d'une véritable affaire Fontaine présumant que Boullée avait voté en sa faveur. Moreau n'avait obtenu qu'une voix de majorité, voir note 9.

12. Daniel RABREAU, « L'architecture et la fête » dans *Aux Armes, aux Arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 249.

13. Patrick RAMADE, catalogue de l'exposition *J.G. Drouais, 1763-1788*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1985.

14. Henri LAPAUZE fait mention de l'affaire Fontaine dans l'*Histoire de l'Académie de France à Rome, 1666-1801*, tome 1, Paris, Plon, 1924, p. 397 : « L'Académie a cru en lui refusant le prix devoir faire un exemple contre ceux qui, en faisant abus du dessin, donnent à cette partie seule une attention qui peut nuire à l'objet essentiel de leurs études ».

Arts et Bâtiments du roi, et auprès du baron de Breteuil, ministre de la Maison du roi¹⁵. Ainsi Fontaine, désormais délivré de tout souci financier, intégra le Palais Mancini et eut la joie de se voir rejoint par Percier, Premier Prix d'architecture en 1786. Ils se fixèrent un programme d'études et de travail qui les isola assez vite du reste des pensionnaires, à l'exception de Drouais avec qui ils semblaient liés d'amitié¹⁶.

Le cursus des deux amis se situa sous les directorats de Lagrenée l'Aîné (1781-1787) puis Ménageot (1787-1792). L'agitation contestataire qui se manifestait à Paris était également sensible à Rome, aussi face à un certain laisser-aller, sur les directives du comte d'Angiviller, un nouveau règlement fut édicté avec obligation pour les architectes d'envoyer chaque année une étude particulière d'un monument, accompagnée d'un mémoire sur les anciens procédés de construction en vue de leur restauration et un projet de leur invention avec ses développements¹⁷. Les programmes devaient être conséquents : « MM. Percier et Fontaine ont demandé la permission de lever l'arc de Septime Sévère. En conséquence j'ai donné l'ordre qu'on leur fit un pont comme il est d'usage »¹⁸ (fig. 5). Puis leur travail fut interrompu par le nouveau règlement qui ne laissait plus aux pensionnaires le libre choix, Percier fut chargé des relevés de la colonne Trajane et Fontaine devait étudier avec son confrère Bonnard les procédés de construction des aqueducs et cloaques. Ce fonds conserve plusieurs fragments dessinés de l'arc de Septime Sévère et de la colonne Trajane, preuve que nos deux pensionnaires travaillaient souvent de concert et qu'ils ne s'en tenaient pas strictement au programme qu'ils devaient suivre.

Fontaine dans son *Journal* ne se lasse jamais d'évoquer « les heureux temps de Rome » et ses chères études¹⁹. L'éblouissement romain et la nostalgie de cette époque de formation marquèrent durablement son esprit et sa sensibilité. Il avoue à demi-mot qu'il était ignare à son arrivée et qu'il ne savait plus où fixer son attention devant tant de merveilles. Rome était un creuset, un carrefour européen où se côtoyaient mécènes, artistes, hommes des Lumières dont le *Voyage en Italie* de Goethe donne un admirable condensé, quand l'écrivain parle personnellement d'une nouvelle naissance²⁰.

Dans le climat d'effervescence qui régnait au Palais Mancini, Fontaine se lance à corps perdu dans l'étude, comme l'y oblige le programme imposé, mais il est aussi tenté de laisser libre cours à son imagination ainsi que le montre l'amusante *Carte de visite faite à Rome* qui démarque les célèbres planches étrusques d'Hancarville²¹ (fig. 1). Il semble qu'après avoir été marqué par Boullée, il manifeste une grande admiration pour Piranèse. Le lavis à la sépia *Museo del Campidoglio* figurant un frontispice, conservé dans le fonds béarnais, le seul qui porte le cachet de l'architecte, prouve que Fontaine ne craignait pas de marcher sur les traces du maître, voire d'envisager une publication. L'influence de Piranèse était encore prégnante à l'Académie de France même si elle avait marqué les artistes de la génération précédente²² (fig. 2). Dans ce lavis Fontaine se veut archéologue à la manière piranéienne, pratiquant l'esthétique du fragment, jouant sur la théâtralité et la poétique des ruines.

Il convient de faire la part du hasard du partage entre les héritiers, néanmoins ce fonds contient suffisamment de pièces pour qu'on puisse se faire une idée des préoccupations du jeune architecte et des sources antiques dans lesquelles il a puisé. Nous ne prendrons pas en compte les belles aquarelles lavées des grands sites romains qu'il destinait à la vente dans sa période de disette²³. Dans la même veine il faut citer plusieurs grands dessins à la plume rehaussés de lavis qui étaient destinés à la publication, en particulier la *Vue du palais Farnèse du côté de la place*, (fig. 10) montrant l'Hercule

15. *Ibid.* p. 397. Le 3 octobre 1786, le comte d'Angiviller avise le baron de Breteuil que Fontaine, Second Prix d'architecture l'année précédente, déjà installé à Rome va bénéficier d'une place de pensionnaire. Et p. 434, citant la lettre d'Angiviller : « Le prix décerné par l'Académie n'engage qu'elle et non pas le Roi, le prix ne signifie pas le droit à la pension, dont le Roi seul dispose à sa volonté ».

16. Ce fonds conserve une très belle miniature figurant l'autoportrait de Drouais.

17. Henri LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome...*, p. 430.

18. Lettre de Ménageot à Angiviller, citée par J. DUPORTAL, *Charles Percier...*, p. 16.

19. *Journal*, p. 568. Il revient à maintes reprises sur cette époque heureuse.

20. GOETHE, *Voyage en Italie, 1786-1788*, Paris, reprint Bartillat, 2003.

21. D'HANCARVILLE, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, 1766-1776*, Paris, Bibliothèque centrale des Musées de France, 4 vol. in-folio.

22. Voir la *Préface* d'André Chastel dans le catalogue *Piranèse et les Français, 1740-1790*, Académie de France à Rome, mai-novembre 1976, p. 13.

23. Fontaine a beaucoup fréquenté les peintres au palais Mancini, et parmi eux Jacques Sablet, peintre vaudois qui s'était associé avec Ducros pour réaliser les aquarelles gravées par Volpato, *Vingt-quatre vues de Rome* publiées entre 1782 et 1784, voir le catalogue *Paysages d'Italie, les peintres de plein air 1780-1830*, Paris, RMN. 2001, p. 78.

Farnèse encore en situation avant sa restitution à Naples, et la vue de l'intérieur de l'*Église de S. Lorenzo fuori delle mura*²⁴ (fig. 11 et 12). Pour San Lorenzo, il est intéressant de comparer l'intérieur, qui est un dessin d'architecture rigoureux tracé au cordeau, et le lavis d'encre de chine de l'extérieur de la basilique constantinienne, œuvre personnelle avec ses flaques de lumière, ses artifices d'éclairage et sa dramatisation piranésienne. Plusieurs dessins du *Temple de la Paix* (Basilique de Maxence) ou du *Temple de Minerva Medica* rehaussés de lavis d'encre de chine aux effets appuyés ne seraient pas indignes d'un peintre romantique (fig. 13).

Tous les fragments d'après l'antique sont loin d'être identifiés, une infime partie porte une annotation de localisation à la plume, comme les artistes étaient coutumiers de le faire pour leurs carnets destinés à mettre en souvenir. Contrairement à un album de dessins qui a été récemment démembré et vendu dépecé en Italie²⁵, l'ensemble que nous étudions n'a pas été relié, il comporte 181 feuilles de papier gris-bleu sur lesquelles les dessins ou aquarelles ont été montés de façon aléatoire, soit isolés, soit par deux, trois, quatre, voire six, groupant des sujets parfois divers et totalisant 438 pièces²⁶ (fig. 3 à 8).

Des relevés ou des dessins d'après l'antique ?

De cette masse, nous retiendrons deux cents œuvres, des dessins d'après les antiques que Fontaine a étudiés majoritairement à Rome. Il a beaucoup fréquenté le Musée du Vatican, le Musée du Capitole, les palais, les villas, en particulier celle du cardinal Albani, les églises, mais il y a aussi des témoignages de son voyage à Naples et Herculaneum. La main est souvent très cursive, par le biais de la plume, du calame, du pinceau avec une prédilection pour l'encre de chine et le lavis sépia, il dessine vite et bien. Il sait différencier les petits croquis faits de chic au Musée du Vatican et la grande planche colorée destinée à la gravure qui représente l'arrière de la cour du Belvédère²⁷ (fig. 9). Il semble avoir voulu isoler un nombre considérable de fragments, aussi bien au Musée du Capitole qu'au Vatican, sans doute dans l'idée de s'en servir pour des compositions à la manière de Piranèse. Cela contrevient au programme qui leur était demandé quand les directives imposaient des relevés d'ensembles. Il dessine majoritairement des sculptures, pièces isolées, sarcophages ou bas-reliefs, mais ne dédaigne pas les intailles, les peintures des vases ou les peintures antiques du musée de Portici. Ces feuilles remplies d'esquisses rapides montent une véritable boulimie accumulative peu méthodique mais plastiquement efficace.

Le hasard du partage nous met en présence d'un nombre conséquent de dessins et lavis consacrés à la villa Albani, construite en 1746 par Carlo Marchioni, la plus récente des villas hors les murs de Rome²⁸. Peut-être avait-elle la préférence de Fontaine pour son architecture et ses jardins, mais elle était surtout célèbre par la collection rassemblée pour le cardinal Alessandro Albani par Winckelmann qui avait été son bibliothécaire. Ce puissant personnage que Marc Fumaroli compare à « un Berenson à l'échelle du dix-huitième siècle »²⁹ passait pour avoir les plus belles pièces de fouilles antiques, en particulier celles qui venaient de ses propriétés à Ostia antica, et d'être peu regardant sur les moyens de se les approprier³⁰. Les bandeaux et vignettes du *Choix des maisons de plaisance* sont tous empruntés aux fragments antiques de la villa Albani³¹. Fontaine ne se place pas dans une perspective archéologique et scientifique mais assume

24. PERCIER et FONTAINE, planches 42 et 100 des *Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, première publication 1798. L'édition conservée par les héritiers date de 1830. Le fonds comporte dix dessins originaux rehaussés d'aquarelle qui ont servi aux planches gravées des *Palais*.

25. Daniela DI CASTRO, Stephen Paul FOX, *Designi dall'antico di P.F.L. Fontaine, Architetto di Napoleone*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2007, 155 p. L'album comportait 56 feuillets.

26. La dimension des feuilles est de 42 x 30 cm. Les dimensions des dessins sont variables, l'ensemble du fonds devra faire l'objet d'un catalogue.

27. *Vue d'une fontaine derrière le palais du Vatican*, planche 49 des *Palais*.

28. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées par Ch. Percier et P.F.L. Fontaine*, Paris, 1809, 65 planches, nouvelle édition 1813. L'ouvrage a fait l'objet d'une réédition, *Percier et Fontaine, Villas de Rome* présentation par Jean-Philippe Garric, Wavre, Mardaga, 2007.

29. Marc FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, de Fallois, 2001, p. 122.

30. Le cardinal de Bernis, ambassadeur de France à Rome, rapporte dans ses *Mémoires* que le cardinal Albani était soupçonné d'avoir payé un soir quatre mille hommes pour voler un obélisque dans la propriété du prince Palestrina (cité par Jean-Paul DESPRAT, *Le cardinal de Bernis*, Paris, Perrin, 2000, p. 528).

31. *Percier et Fontaine, Villas de Rome, Discours préliminaire* : « Nous avons pris dans les richesses de la villa Albani les motifs des vignettes et des culs-de-lampe dont le commencement et la fin des chapitres du texte explicatif sont ornés » (Éd. Mardaga p. 49).

ses choix artistiques : « N'ayant entrepris de les représenter que sous les rapports de l'art du dessin, nous renvoyons aux dissertations du savant Winckelmann ceux de nos lecteurs qui pourraient en désirer une description approfondie ; ils la trouveront dans son ouvrage des *Monumenti inediti*. »³². Grâce aux gravures nous pouvons reconnaître plusieurs dessins ou lavis non légendés, ainsi le Pavillon du Café, sa longue cascade ornée de sculptures de divinités marines ou fluviales et aux fenêtres du bel étage des indications de stores rayés prouvant que ce pavillon de délasserment était toujours en service³³ (fig. 14). Sur la même feuille, une tête de *Fleuve* a servi d'ornement pour le bandeau central de la villa Montedragone³⁴ (fig. 15). D'autres lavis nous montrent le grand casino de la villa vu depuis le portique du Café, la Salle de billard, une fontaine entièrement constituée de fragment qui servira de cul-de-lampe au Casino Colonna à Marino³⁵ (fig. 16 et 17). À la vue de ces quelques exemples, nous sommes témoins du vaste mouvement de déplacement et de redistribution des œuvres, fruits des convoitises des mécènes et antiquaires européens qui ont condamné la recherche archéologique à débrouiller un jeu de pêle-mêle (fig. 18 et 19). L'esthétique du fragment qui fait des villas papales ou princières de véritables musées à ciel ouvert ne se limite pas à la villa Albani : il suffit de songer à la villa Médicis, à la villa Borghèse³⁶ ou à la maison de John Soane à Londres.

Plusieurs dessins réalisés par Fontaine dans la collection Albani, une fois résolu le problème de leur identification, génèrent d'autres questionnements³⁷. Le charmant relief de guirlandes, masques et amours ailés n'est que le fragment d'un sarcophage plus complet³⁸ (fig. 20). Il en va de même pour un autre lavis représentant des personnages sous arcades, dont Fontaine n'a retenu que la moitié en l'inversant, car il pensait sans doute à une traduction en gravure³⁹ (fig. 21). Une troisième pièce issue du Musée du Capitole figurant le mythe d'Endymion et Séléne⁴⁰ conforte la méfiance que nous pouvons manifester quant à la fidélité des relevés archéologiques de Fontaine (fig. 22). Il fait un choix personnel et dans ces trois exemples ne dessine pas la totalité des sarcophages. Une recherche approfondie appliquée à l'ensemble des petits croquis permettrait sans doute de valider cette hypothèse. Il mêle l'exactitude et la réinterprétation personnelle dictée par sa sensibilité, ainsi que le veut une certaine conception de l'époque où archéologie ne rimait pas avec orthodoxie comme l'avait montré avec éclat Piranèse⁴¹. Il semble que Fontaine ait nourri pour lui la plus grande admiration, ainsi dans les petits dessins de Rome et des alentours il a mis ses pas dans ceux de son grand devancier et le *Museo del Campidoglio* montre assez à quelle source il se nourrit.

De plus il a suivi assez fidèlement le maître dans la recréation de bâtiments disparus à l'aide de plans imaginaires quand il a exposé à l'Académie lors de la présentation des travaux d'élèves en août 1787 deux grands lavis rehaussés d'aquarelle : *Rome ancienne au temps des Empereurs* et *Rome sous le pontificat de Pie VI*⁴². Goethe qui visita l'exposition fut sensible à la qualité des dessins et au *revival* archéologique : « Un architecte a exécuté une heureuse idée : il a dessiné la Rome moderne d'un lieu où elle se présente bien, avec toutes ses parties ; puis il a

32. *Ibid.* p. 47. La première édition des *Monumenti inediti* de Winckelmann parut en 1767.

33. Planches 2 et 3 des *Villas de Rome*, voir note 28. Le Pavillon de Café est très visible sur la gauche de la gravure n° 3, *Vue générale de la maison de plaisance du Prince Albani*.

34. *Villas...*, p. 126.

35. *Villas...*, p. 144.

36. Ferdinand BOYER, « L'achat des antiques Borghèse par Napoléon », *Procès-verbaux de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 4^e série, t. 65, 1937, p. 405-415, et A.N. O2 151, Intendance générale, rapports et décisions de l'Empereur, note du 14 mai 1806. Fontaine eut à s'occuper de la galerie des antiques lors de l'arrivée de la collection Borghèse. L'enlèvement de certaines sculptures donna lieu à d'après discussions.

37. Nous remercions le Pr. Balty de nous avoir permis l'identification des trois sarcophages suivants et de nous avoir fourni la bibliographie afférente.

38. H. HERDEJÜRGEN, *Die antiken Sarkophagreliefs*, VI.2.1., Berlin 1996, Villa Albani, Café, inv. n° 645 : sarcophage à guirlande n° 137, p. 153, pl. 63.3, daté vers 160-170.

39. C. REISENBERG, *Die antiken Sarkophagreliefs*, I, 3, Berlin 2006, Villa Albani, Galleria della Leda, inv. 435 : sarcophage du type dit « sarcophages de généraux », n° 123, p. 228-229, pl. 39.2, daté vers 250.

40. H. SICHTERMANN, *Die antiken Sarkophagreliefs*, XII, 2, Berlin, 1992, Musée du Capitole, sarcophage de Gerontia, n° 27, p. 101-105, pl. 26.1, daté vers 150.

41. En 1778, année de sa mort, Piranèse publia deux volumes de planches *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi*, qui furent repris dans le catalogue de l'atelier édité en 1782 par son fils Francesco. Fontaine en a sans doute eu connaissance.

42. Hippolyte LEBAS, *Funérailles de Monsieur Fontaine*, discours de M. Lebas prononcé à la séance du mercredi 12 octobre 1853 à l'Académie des Beaux-Arts, *Procès-verbaux des séances de l'Institut de France*, tome 23, p. 3-5. Lebas commente : « Ces dessins lui valurent un Prix extraordinaire de 3.000 francs et le résultat de ce travail attira sur lui l'attention et dès ce moment, il fit concevoir les plus grandes espérances ».

représenté sur une autre feuille la Rome antique qu'il suppose vue du même point. On sait où s'élevaient les anciens monuments ; on connaît aussi la forme de la plupart ; les ruines d'un grand nombre subsistent encore : l'artiste a élagué tout le moderne et reproduit l'antique, tel qu'il devait paraître vers le temps de Dioclétien ; il a fait ce travail avec autant de goût que d'études et l'a délicieusement colorié »⁴³. Ces dessins furent exposés à Paris au Salon de 1791 puis donnés par Fontaine à Heurtier en gage de reconnaissance⁴⁴.

Alors que les architectes pensionnaires de l'Académie royale étaient censés effectuer des relevés fidèles, force est de constater dans ces quelques exemples qu'interprétations et transpositions étaient monnaie courante et qu'il n'était pas interdit de revisiter le passé en y mêlant la sensibilité du présent. En ce sens la démarche de Fontaine s'apparente beaucoup plus à celle de Piranèse qu'à celle de Winckelmann qui fait toujours preuve d'une grande exactitude.

Un travail à quatre mains et une postérité inattendue

Ce fonds béarnais pose à nouveau la difficile question du partage des tâches entre Percier et Fontaine. Leurs publications ont indissolublement lié leurs noms dans cet ordre, alors que dans les actes officiels le nom de Fontaine précède toujours celui de Percier⁴⁵. Percier avait une réputation de dessinateur d'excellence⁴⁶ : aussi aurait-il été établi que sa part étant plus grande dans les dessins des *Palais, Villas*, il serait cité en premier, c'est du moins l'hypothèse la plus souvent admise : elle s'appuie sur un procès-verbal de l'Académie des Beaux-Arts, séance du samedi 19 septembre 1807 : « Lorsque Percier, Fontaine et Bernier entreprirent de graver leurs dessins de Rome, il fut décidé que Percier ferait les frontispices, Fontaine les vues en perspective et Bernier les plans. »⁴⁷ Ils étaient associés par tiers, mais Bernier qui semble-t-il avait besoin d'argent pour construire sa maison revendit sa part en 1803, aussi son nom disparut des publications⁴⁸. Nous venons de constater que plusieurs dessins de la main de Fontaine issus de ce fonds ont été traduits en gravure dans les *Villas*, mais que ce sont plutôt des esquisses à grands traits qui demanderaient un fini plus élaboré pour la transposition. Il est certain que Fontaine et Percier se sont constitué des albums et y ont puisé à leur retour en France la matière de leurs ouvrages futurs. Percier a pu affiner les dessins initiaux de son *alter ego*. Seul un dessinateur hors pair, voire un ornemaniste, pouvait réaliser les assemblages raffinés de fragments antiques dans les planches introductives des *Palais de Rome*⁴⁹. À comparer les œuvres de Fontaine contenues dans ce fonds et les albums romains de Percier conservés à l'Institut de France⁵⁰, il apparaît qu'ils ne dessinent pas de la même manière et n'emploient pas les mêmes moyens graphiques. À la différence de Fontaine, Percier ne se sert pas du calame, il préfère le lavis gris au lavis de bistre, il use de traits de crayon alors que Fontaine dédaigne la mine de plomb, ses traits de plume sont d'une grande finesse et pour les dessins aquarellés finis, il se servait sans doute d'une loupe binoculaire. Le trait de Fontaine est beaucoup plus cursif, voire rapide, il n'est qu'à comparer leurs signatures conservées dans les documents officiels pour cerner deux graphismes très dissemblables⁵¹, excellent miroir de leurs deux personnalités.

Sans qu'ils puissent le prévoir, les dessins d'après l'antique allaient assurer leur survie pendant la Révolution. Les temps n'étaient pas favorables pour deux jeunes architectes revenus de Rome l'un en 1790, le second

43. GOETHE, *Voyage en Italie*, p. 437.

44. Heurtier à sa mort les légua à Fontaine. Ils sont entrés dans la succession Fontaine et ont fait partie de l'exposition *Les artistes français en Italie de Poussin à Renoir*, Paris, Musée des Arts décoratifs, mai-juillet 1934, voir *Journal*, t. 1, p. 627, note 174.

45. A.N. AF IV 27, plaquette 159, arrêté des Consuls du 26 nivôse an IX (16 janvier 1801) nommant Fontaine et Percier architectes du gouvernement.

46. Ménageot écrivait au comte d'Angiviller qu'il admirait les dessins de Percier en ajoutant « qu'il avait un bien beau talent » (cité par Jeanne DUPORTAL, *Charles Percier...*, p. 25).

47. Marcel BONNAIRE, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, La classe des Beaux-Arts de l'Institut, 1806-1810*, Société de l'Histoire de l'Art Français, t. III, Paris, Armand Colin, 1943, p. 55 note 2.

48. *Journal*, p. 67.

49. Voir note 24. Il existe trois exemplaires luxueusement aquarellés des *Palais*, celui du John Soane's Museum qui avait été offert à Joséphine Bonaparte, celui de la collection Jacques Doucet conservé à l'INHA et un exemplaire inachevé conservé dans une collection particulière. Les deux derniers font l'objet de la réédition récente de l'ouvrage présentée par J. Ph. Garric, Wavre, Mardaga, 2008.

50. Institut de France, Charles Percier, *Croquis faits dans l'intérieur de Rome*, M.S. 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011.

51. Bibliothèque Thiers, Archives Masson, carton 107, n° 158, lettre au général Caffarelli, 27 Messidor an IX de la République.

en 1791 et qui cherchaient à s'employer. La clientèle aisée avait émigré ou ne songeait guère à construire. Le décor de théâtre fut pour eux la première marche vers la renommée : l'antiquité étant à la mode, après le succès de *Marius à Minturne*, le poète Arnault vint demander à Percier des décors pour sa tragédie *Lucrèce* en précisant qu'il fallait recréer la Rome des Tarquins⁵². Percier s'était adjoint Fontaine pour les perspectives, les décors furent admirés, en particulier la chambre de Lucrèce et son lit à la grecque. Fontaine ne jouit guère de ce succès car il fut témoin des massacres de septembre 1792 et décida de partir en Angleterre avec son ami Bonnard. Il y alla de déconvenues en déconvenues et fut rappelé par son père qui voulait le faire rayer de la liste des émigrés, et par Percier qui se voyait confier d'autres commandes pour le théâtre. Les archives de l'Opéra de Paris consultées pour la période où les deux architectes furent sollicités (1791-1797) indiquent une intense production de pièces républicaines dites « sans-culottides » et de ballets⁵³. Le fonds conserve plusieurs esquisses de décors pour *Le triomphe de la République ou le Camp de Grand'pré* (victoire de Valmy), joué en janvier 1793, *Miltiade à Marathon* en novembre 1793, ainsi que des projets de décors nouveaux pour le ballet *Psyché* et le *Mariage de Figaro*, repris avec succès depuis plusieurs années (fig. 25).

Cette abondance de projets s'explique par le fait que depuis décembre 1792 ils s'étaient trouvés propulsés à la direction des décors du théâtre de l'Opéra (alors à la Porte Saint-Martin) par la suite de la démission de Pierre-Adrien Pâris, ancien dessinateur du Cabinet du roi et directeur des Menus-Plaisirs dont la charge avait été supprimée⁵⁴. Ancien de l'Académie de France à Rome, passionné d'antiques et ornemaniste autant que l'était Percier, il avait recommandé ce dernier à Cellerier directeur de l'Opéra, pour lui succéder. Le travail était payé en assignats, aussi Percier commença sa carrière d'enseignant en fondant une petite école privée d'architecture à l'hôtel d'Aligre rue Saint-Honoré en y associant Fontaine qui enseignait la perspective⁵⁵. Fontaine ne cache pas les difficultés et dangers de la vie à Paris sous la Terreur, leur principal souci étant de ne pas se faire remarquer, mais comme ils habitaient rue Montmartre et que Percier était membre de la Commune générale des Arts, ils furent obligés d'aménager dans l'ancienne église Saint-Joseph la salle de réunion de la Section Brutus de Montmartre, une des plus virulentes de Paris. Le fonds conserve deux curieux dessins légendés *À Brutus* (il semble plutôt faire référence au fervent républicain qu'à l'assassin de César) qui mêlent candélabres, bonnets phrygiens, statue assise drapée à l'antique, couronne de lauriers et balance de la justice. Fontaine par la suite répudiera ces « dégoûtantes productions » (fig. 23).

L'étai se relâcha sous le Directoire et les deux associés avaient commencé à travailler à l'ouvrage sur les *Palais de Rome*, en vendant les cahiers par livraison, mais surtout à avoir des commandes de décors à la grecque auprès de personnalités à la mode. Le meilleur témoignage reste le tableau de Boilly *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* présenté au salon de 1798⁵⁶. Non seulement ils figurent dans l'élégante assemblée, mais le décor très visible de l'atelier leur est dû. Il fut publié dans le *Recueil de décorations intérieures* ainsi que l'ensemble des ornements et aménagements commandés par Isabey⁵⁷.

Leur réflexion, nourrie à Rome par les études d'après l'antique, étayée par leurs carnets de notes et de croquis, les a menés à concevoir une esthétique qu'ils proclament dans le *Discours préliminaire* au *Recueil de décorations intérieures* avec le souhait de « répandre les principes du goût que nous avons puisé dans l'antiquité »⁵⁸.

52. A.N. 403 AP 229, voir note 6. Le fonds Laprade contient une copie partielle de *Mia Vita*, comportant la biographie de Fontaine antérieure à sa carrière officielle. C'est grâce à ce manuscrit non publié que nous connaissons les vicissitudes de la carrière de Fontaine entre 1790 et 1799.

53. Archives de l'Opéra de Paris versées aux A.N., A.J. 13-47, A.J. 13-49 et A.J. 13-55.

54. Pierre PINON, « La vie de Pierre-Adrien Pâris », dans *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des Menus Plaisirs*, Musée des Beaux-Arts de Besançon, Paris, Hazan, 2008, p. 13-29.

55. Jeanne DUPORTAL, *Charles Percier...*, p. 29.

56. Sylvain LAVESSIÈRE dans le catalogue de l'exposition *Boilly*, au Musée des Beaux-Arts de Lille, 1989-1990, présente l'identification complète des nombreux personnages qui forment un portrait de groupe idéal de la génération post-davidienne. Le tableau est au Musée du Louvre, mais les portraits dont ceux de Fontaine et Percier sont conservés au Musée de Lille.

57. *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans etc. composés par C. Percier et P.F.L. Fontaine, exécutés sur leurs dessins*, Paris, les auteurs an X (1801), in-folio, texte et 42 planches gravées, nouvelle édition 1812, 43 p. 72 planches. Ce livre est considéré comme la Bible du style Empire. Les planches n° 1 à 5 sont consacrées à l'atelier d'Isabey et la planche n° 2, *Vue latérale de l'Atelier de Peinture du C.I.*, a été fidèlement reproduite par Boilly dans son tableau.

58. *Recueil de décorations intérieures*, édition de 1827, p. 2.

Évoquant le triomphe du style à la grecque, ils soulignent : « Des lignes simples, des contours purs, des formes correctes remplacèrent le mixtiligne, le contourné et l'irrégulier »⁵⁹. Enfin dans un véritable plaidoyer pour la synthèse des arts, ils affirment : « L'ameublement se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecte puisse lui être indifférent »⁶⁰. Ainsi les fonds de dessins de sculptures, de meubles, d'ornements, de vases ramenés de Rome vécurent une nouvelle vie par le biais de la gravure ou des projets donnés aux ensembliers et aux bronziers. Car devenus des décorateurs recherchés, ils travaillent avec Jacob pour la haute société du Directoire puis du Consulat, et Fontaine note au bas de ses dessins quelques noms de commanditaires, tels le banquier Ouvrard, le général Moreau puis le Premier Consul⁶¹. En effet le décor de l'hôtel particulier du marquis de Chauvelin, ancien ambassadeur d'Angleterre, avait attiré l'attention de Joséphine Bonaparte dont la maison rue Chantereine était avoisinante. C'est par le biais d'Isabey qui réalisait le portrait de Joséphine, et de David que se fit la rencontre décisive en 1799⁶² : les travaux et le décor de Malmaison sont bien attestés dans le fonds étudié et la carrière des deux associés venait de connaître une ascension fulgurante. Fontaine pour sa part ne devait plus quitter le devant de la scène architecturale jusqu'en 1848.

Durant toute sa carrière Fontaine a évoqué les heureux temps de Rome et en a cultivé la nostalgie. Dès 1798, quand le climat politique devint plus serein, il fut assidu aux réunions des Duodi qui réunissaient le deuxième jour du mois chez un traiteur du boulevard du Montparnasse les peintres et architectes qui s'étaient connus à Rome entre 1786 et 1790, réunions où il était convenu de ne parler qu'italien⁶³. Son séjour au Palais Mancini a imprimé une marque indélébile sur sa sensibilité et confirmé sa passion de l'antique. Après l'arrivée de Percier, ils s'isolaient et rivalisaient d'ardeur au travail, quand nombre de leurs camarades menaient joyeuse vie. Ils s'étaient vus attribuer deux surnoms, les Dioscures ou les Étrusques⁶⁴.

La moisson des dessins, lavis et aquarelles est considérable : il faut tabler sur plusieurs milliers, compte tenu des nombreuses dispersions de la succession Fontaine depuis quatre générations. Quel que soit le format, quelle que soit la technique employée, force est de constater qu'il privilégie l'*inventio* à la vérité archéologique, que sa lecture ne procède pas d'une érudition stricte, ce qui est fâcheux pour un étudiant censé faire des relevés scientifiques. Dans ce fonds, on ne saurait parler de relevés mais plutôt d'une démarche d'architecte artiste qui choisit ses sujets quitte à les modifier pour les plier à sa vision de l'antique. Il a soigneusement gardé par devers lui cette manne dont il avait bien l'intention de se servir. Nous ne savons pas quand ni par qui ces dessins ont été si soigneusement montés. Il a pu commencer une partie de ce travail de longue haleine pendant les heures difficiles de la Révolution quand il se trouvait moins occupé, mais on peut aussi formuler l'hypothèse que ce furent des petites mains ou l'agence d'architectes qui s'en chargèrent lorsque le temps de la prospérité fut venu.

L'étude de ce fonds permet aussi de mieux aborder le mode de fonctionnement des deux associés : ainsi certains dessins de Fontaine ont été affinés et précisés par Percier quand il a fallu préparer le travail des graveurs. L'usage a été pris de ne pas les départager car eux-mêmes ont joué ce jeu : « Rien n'est moins aisé que de déterminer dans leur collaboration ce qui appartient en propre à chacun »⁶⁵, ou encore « Car je est nous. Ce *Journal* à la première

59. *Recueil...*, p. 4.

60. *Recueil...*, p. 15.

61. Le fonds contient de nombreux dessins de meubles. L'ensemble est actuellement étudié par Jean-Pierre Samoyault et fera l'objet d'un article dans le *Bulletin de la Société de l'Art Français*, à paraître en 2012.

62. *Journal*, p. 7 et extrait de *Mia Vita* publié à la suite du *Journal*, p. 1333-1334. Les relations de Fontaine avec David sont complexes. Il en dessine en creux un portrait de parfait opportuniste.

63. *Journal*, t. 1, p. 568. La liste des Douze, conservée dans les archives familiales comporte outre Fontaine et Percier les architectes Callet, Bernier, Delespine, Thibault, Lecomte, Dufour, Beudot et les peintres Morel d'Arleux, Guillon-Lethière, Bidault. D'autre part Fontaine est resté en contacts étroits avec plusieurs anciens de l'Académie de France comme les peintres Fauvel, Danloux, Fabre, l'architecte Vaudoier, le miniaturiste Dumont, le sculpteur Fortin.

64. Dans la querelle qui opposait les tenants de Piranèse à ceux de Winckelmann, Fontaine ne semble pas avoir pris parti, il leur porte une égale admiration. Pour sa part comme nous l'avons constaté, tout en parlant du savant Winckelmann, il suit plutôt dans sa démarche et ses compositions plastiques la voie de Piranèse.

65. Maurice FOUCHÉ, *Percier et Fontaine...*, p. 5.

personne est aussi celui d'un couple »⁶⁶. Tous les témoins ont insisté sur deux personnalités complémentaires, Percier l'homme de cabinet voué à l'étude et Fontaine plus mondain et grand commis de l'État. Certes la qualité des dessins de Percier a été unanimement louée, et ce fut souvent au détriment de Fontaine⁶⁷. Actuellement quelques bémols se font entendre : « Il n'est pas judicieux comme on a tendance à le faire aujourd'hui de privilégier le rôle de Percier par rapport à celui de Fontaine, en considérant le premier comme le seul et vrai créateur et le second comme un homme de relations publiques, interlocuteur des puissants. Que Percier ait été le dessinateur permanent entouré d'élèves, cela est certain, mais rien ne nous autorise à dire que seul Percier avait les idées et que Fontaine se paraît des trouvailles de son ami »⁶⁸.

Le fonds conservé en Béarn permet d'avancer quelques hypothèses. Les deux associés ont toujours travaillé de concert⁶⁹, et il n'est pas impossible que Percier ait puisé dans les portefeuilles de dessins de Fontaine pour en affiner certains en vue de la gravure ou de la réalisation de meubles ou d'ornements (fig. 28). Les dessins faits de chic à Rome étaient des notes en vue de projets plus affirmés (fig. 29). Fontaine dessinait beaucoup, notait avec énergie et rapidité, qualités qui furent hautement appréciées par un homme de la trempe de Napoléon. Les petits croquis romains, les victoires, les renommées, les glaives et les couronnes de lauriers, les trophées, les vases et le mobilier antique transposés firent la gloire des intérieurs consulaires et impériaux (fig. 30).

En définitive on peut remarquer avec amusement que la rencontre de Joséphine Bonaparte fut plus déterminante pour la carrière de Fontaine et Percier que tous les Prix de Rome.

Bibliographie

FONTAINE (Pierre-François-Léonard), *Journal, 1799-1853*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, Institut Français d'Architecture, Société de l'Histoire de l'Art Français, 1987, 2 vol., 1367 p.

PERCIER (Charles), FONTAINE (P.F.L.), *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, in-folio, 7 p. 100 planches gravées, an VI de la République, Paris, Ducamp. Nouvelles éditions, chez les auteurs au Louvre, 1802 et 1830. Réédition de l'ouvrage avec une présentation par GARRIC (Jean-Philippe), Wavre, Mardaga, 2008, 236 p.

PERCIER (C.), FONTAINE (P.F.L.), *Recueil de décorations intérieures...*, Paris, chez les auteurs, an IX, in-folio, texte et 48 planches gravées. Nouvelles éditions, in-folio, 43 p. et 72 planches gravées, Jules Didot, Paris, 1812 et 1827.

PERCIER (C.), FONTAINE (P.F.L.), *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, in-folio, 45 planches gravées, Paris, Didot, 1809.

Réédition de l'ouvrage avec une présentation par GARRIC (Jean-Philippe), Wavre, Mardaga, 2007, 175 p.

FOUCHÉ (Maurice), *Percier et Fontaine*, Paris, Laurens, 1907, 127 p.

BIVER (Marie-Louise), *Pierre Fontaine, Premier architecte de l'Empereur*, Paris, Plon, 1964, 235 p.

66. Bruno FOUICART, *Introduction au Journal*, p. XXXVI.

67. Voir la biographie de Percier par Jeanne DUPORTAL qui frise l'hagiographie.

68. Jean-Pierre SAMOYAUULT, *Mobilier français Consulat et Empire*, Paris, Gourcuff, 2009, p. 41.

69. Lors de la nouvelle organisation des Bâtiments par Napoléon qui mit fin à la carrière officielle de Percier en décembre 1804, Fontaine ne modifia rien au fonctionnement de leur association : « Toutes ces contrariétés ne changeront rien à notre intérieur. Je paraîtrai donc seul, mais nous continuerons à exercer en communauté de peines et profits comme par le passé », *Journal*, p. 99.

Illustrations



FIG. 1. CARTE DE VISITE FAITE À ROME,
aquarelle sur papier, 7 x 10 cm.

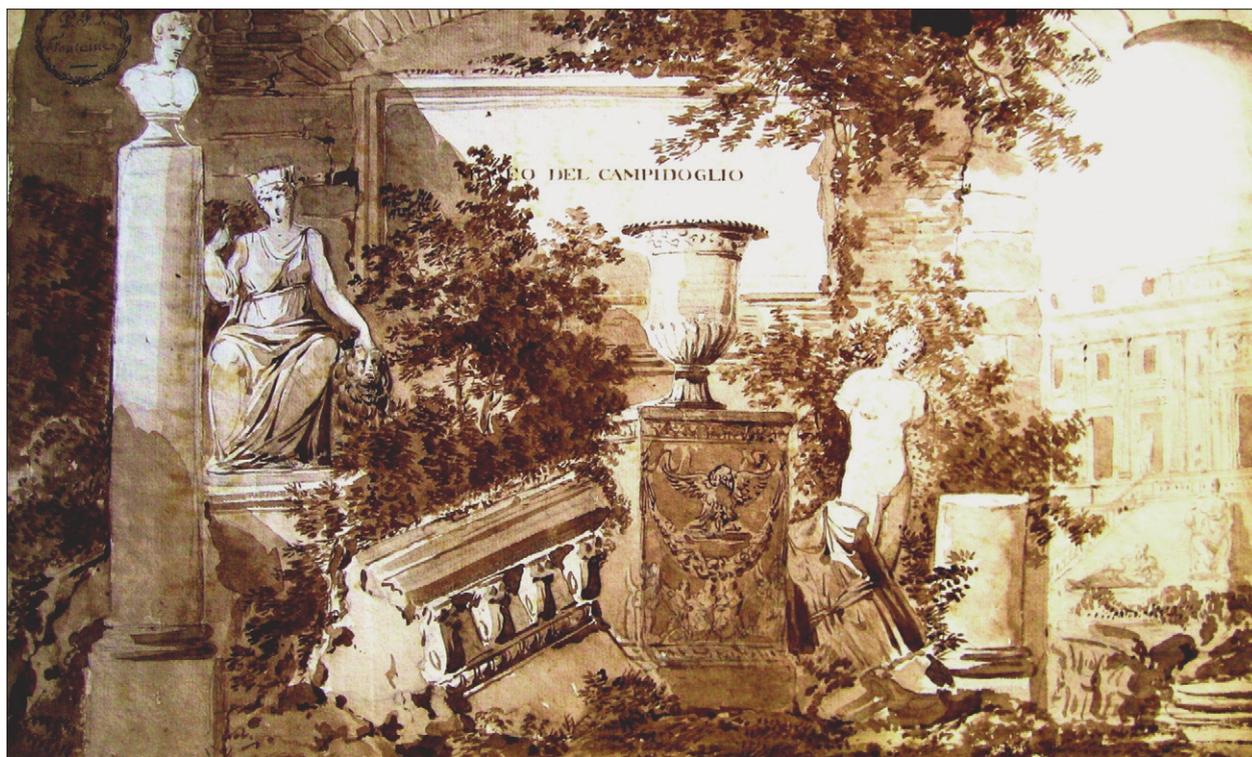


FIG. 2. MUSEO DEL CAMPIDOGLIO,
plume et lavis sépia sur papier, 29 x 37 cm, porte en haut à gauche le cachet P.F.L. Fontaine.



FIG. 3. FEUILLE COMPORTANT TROIS ÉTUDES, dimension de la feuille : 42 x 30 cm.
 AU VATICAN, plume et lavis 9 x 15 cm, SUR UN VASE AU CAPITOLE, plume et lavis, 12 x 14 cm,
 PEINTURE ANTIQUE TROUVÉE À HERCULANUM, plume et lavis, 14 x 9 cm.



FIG. 4. FEUILLE COMPORTANT QUATRE ÉTUDES DONT DEUX LÉGENDEES, AU VATICAN ET VILLA ALBANI, plume et lavis, dimension de chaque dessin 12 x 8 cm.



FIG. 5. DEUX ÉTUDES POUR L'ARC DE SEPTIME SÉVÈRE, plume et lavis sur papier, 17 x 15 cm chacune.



FIG. 6. ÉTUDE POUR LA COLONNE TRAJANE, plume et lavis sur papier, 10 x 8 cm.



FIG. 7. FEUILLE D'ÉTUDES, plume, lavis et aquarelle sur papier, dimensions de la feuille, 42 x 30 cm.



FIG. 8. FEUILLE D'ÉTUDES COMPORTANT CINQ FRAGMENTS
 (DONT TROIS LÉGENDÉS AU PALAIS MATHEI ET UN DANS LES RUINES DE POMPEIA),
 plume et lavis de bistre, dimension de la feuille 42 x 30 cm.



FIG. 9. VUE D'UNE FONTAINE DERRIÈRE LE PALAIS DU VATICAN,
plume et aquarelle, 23 x 19 cm, étude pour la planche 43 des *Palais*.



FIG. 10. VESTIBULE D'ENTRÉE DU PALAIS FARNÈSE DU CÔTÉ DE LA PLACE, plume et lavis sur papier, 21 x 19 cm, étude pour la planche 43 des *Palais*.

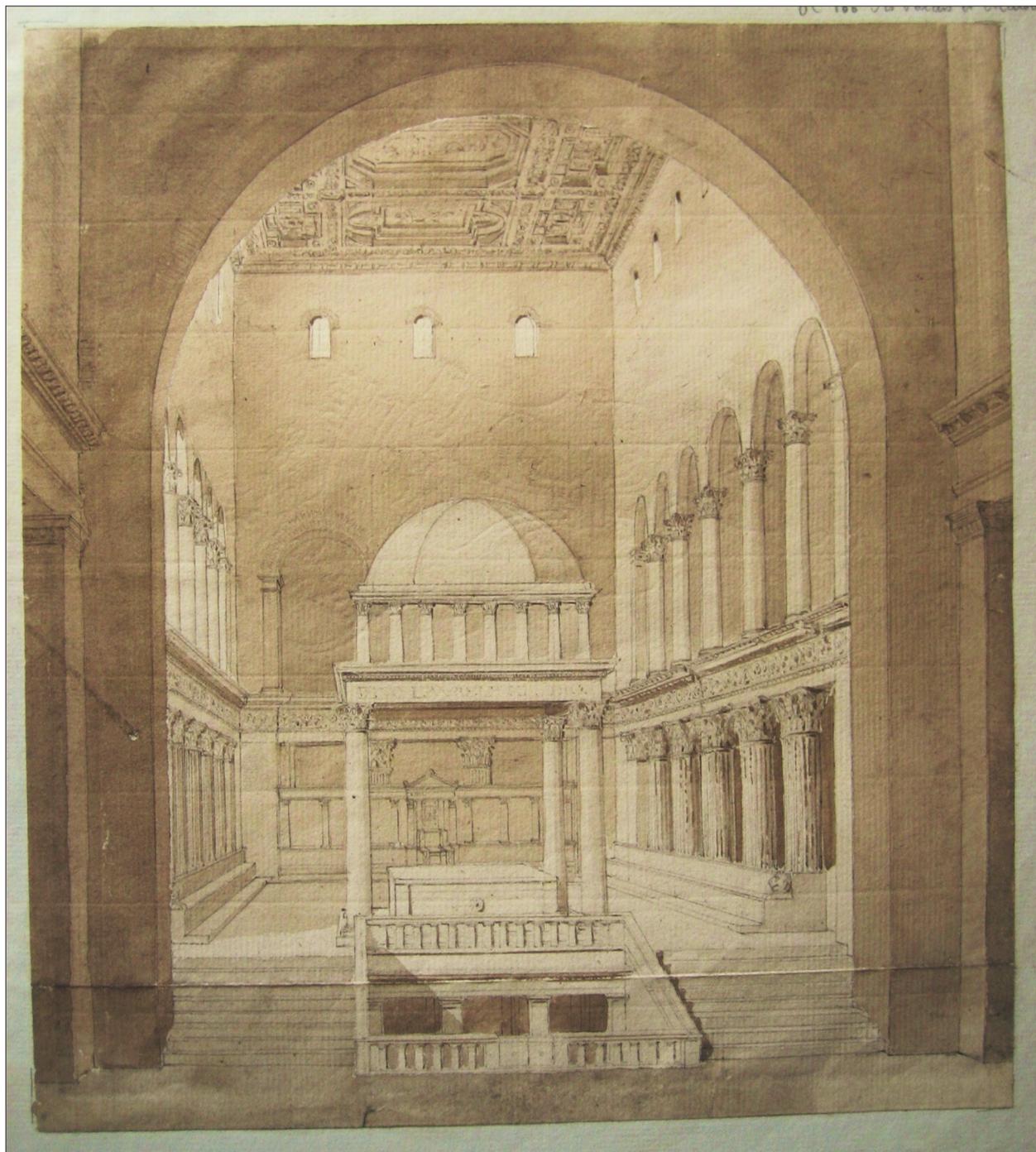


FIG. 11. VUE INTÉRIEURE DE SAN LORENZO FUORI DELLE MURA,
plume et lavis sur papier, 28 x 24 cm, étude pour la planche 100 des *Palais*.



FIG. 12. SAINT-LAURENT-HORS-LES-MURS,
plume et lavis sur papier, 41 x 24 cm.



FIG. 13. LE TEMPLE DE LA PAIX (BASILIQUE DE MAXENCE),
plume et lavis sur papier, 40,5 x 24 cm.

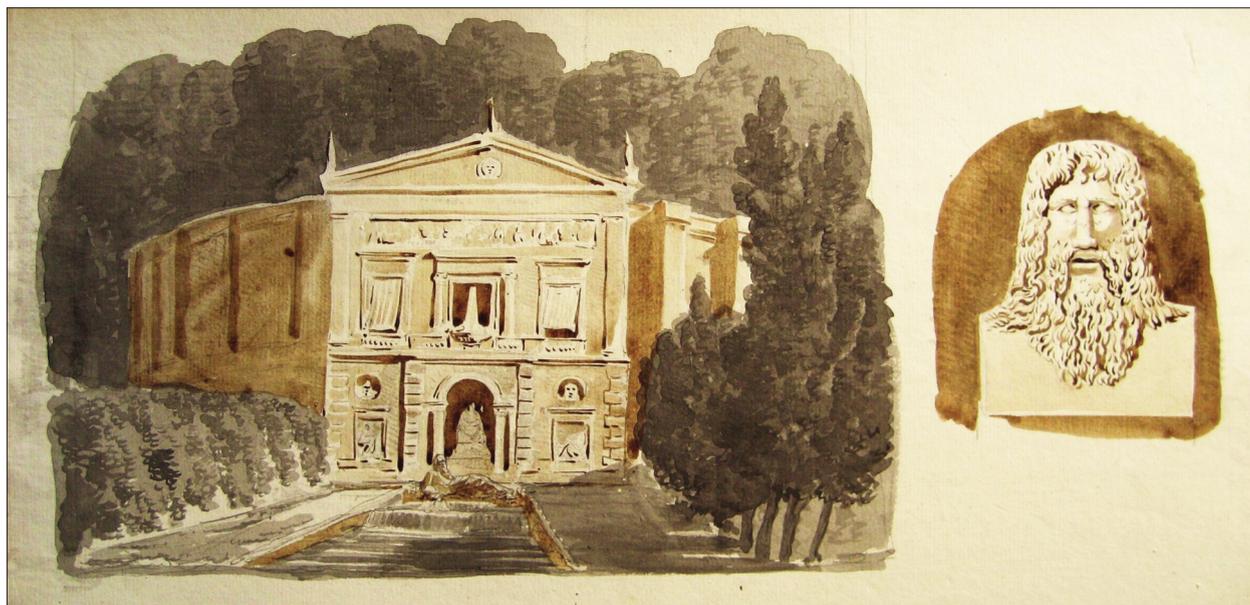


FIG. 14. LE PAVILLON DE CAFÉ DE LA VILLA ALBANI ET UNE ÉTUDE DE TÊTE DE FLEUVE, lavis et aquarelle sur papier, 17 x 30 cm.



FIG. 15. BANDEAU ORNEMENTAL, VILLA MONTEDRAGONE, gravé par de Villiers l'aîné pour les *Maisons de plaisance*.



FIG. 16. QUATRE ÉTUDES,
lavis et aquarelle, 25 x 27 cm.



FIG. 17. CUL-DE-LAMPE, VILLA BORGHÈSE,
gravé par Gounod pour les *Maisons de plaisance*.



FIG. 18. CUL-DE-LAMPE, VILLA ALTIERI,
gravé par de Villiers pour les *Maisons de plaisance*.

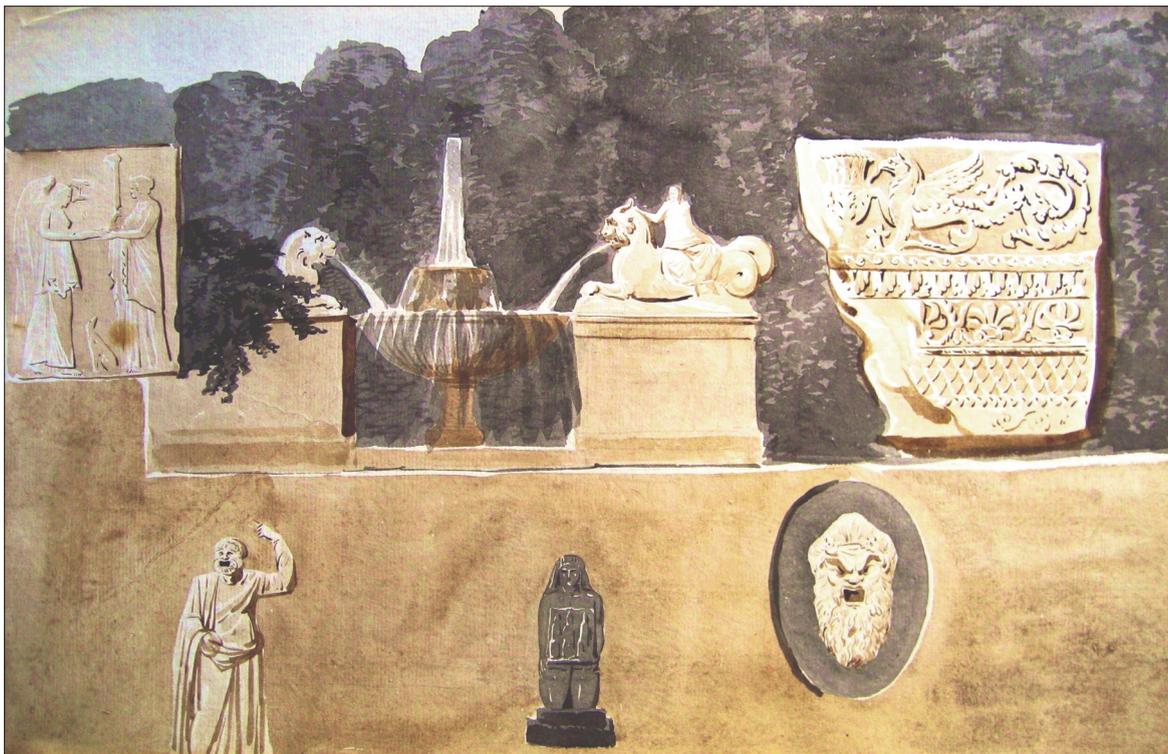


FIG. 19. FONTAINE (étude préparatoire pour la Villa Albani),
lavis et aquarelle sur papier, 20 x 24 cm.

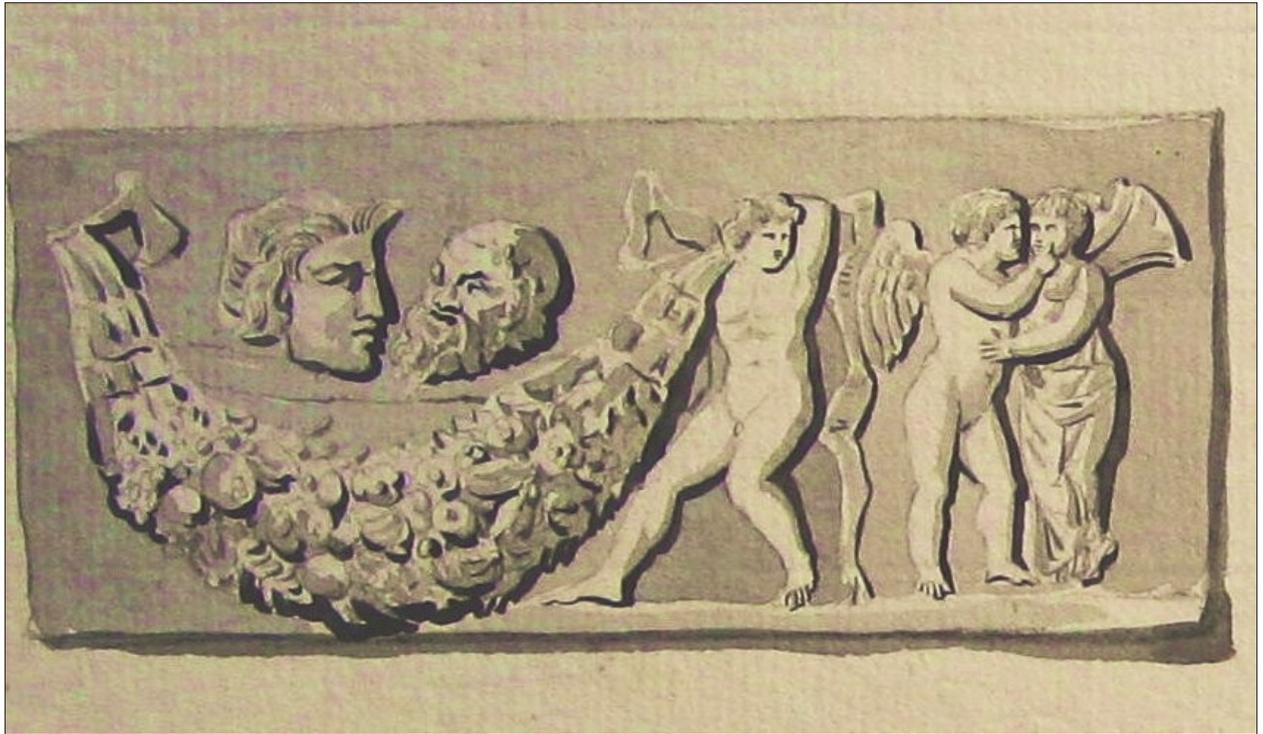


FIG. 20. SARCOPHAGE À GUIRLANDES,
Villa Albani, plume et lavis sépia sur papier, 8 x 12 cm.



FIG. 21. SARCOPHAGE,
Villa Albani, Galleria della Leda, plume et lavis sépia sur papier, 9 x 10 cm.

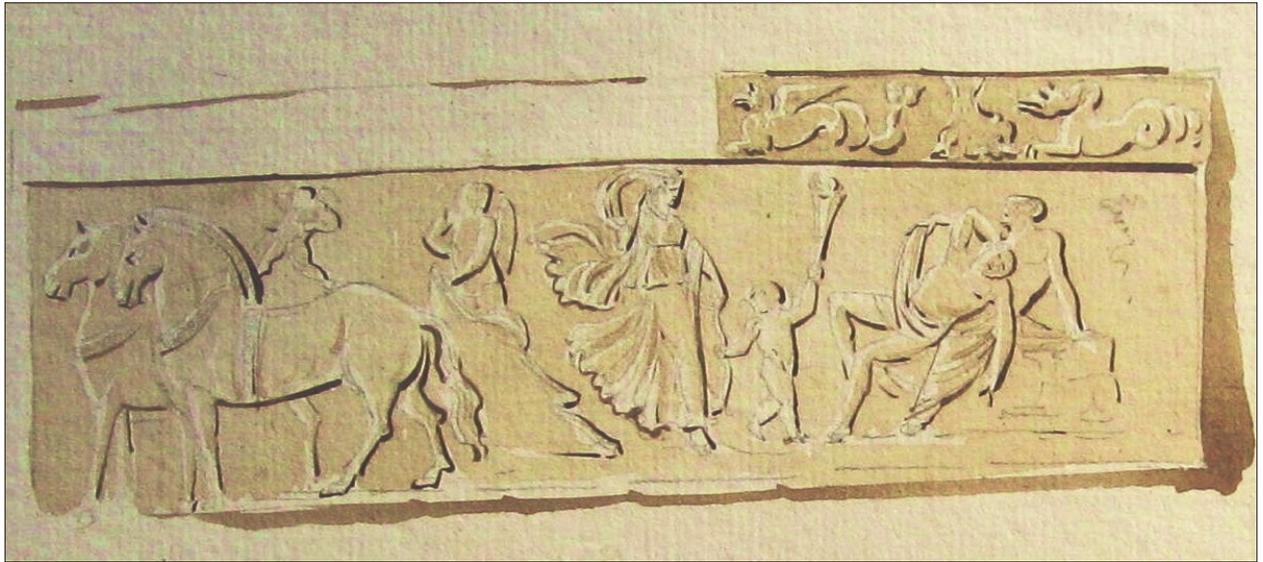


FIG. 22. SARCOPHAGE D'ENDYMION ET SÉLÈNE,
Musée du Capitole, plume et lavis sépia, 7 x 11 cm.

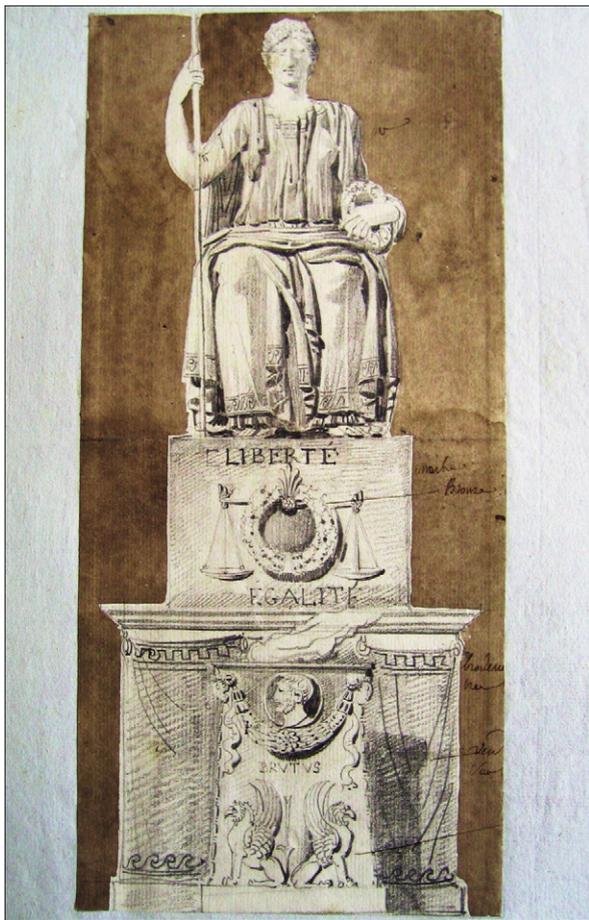


FIG. 23. À BRUTUS,
plume et lavis sépia sur papier, 32 x 15 cm.



FIG. 24. PAIRE DE CANDÉLABRES,
plume et lavis sur papier, 23 x 7 cm chacun.

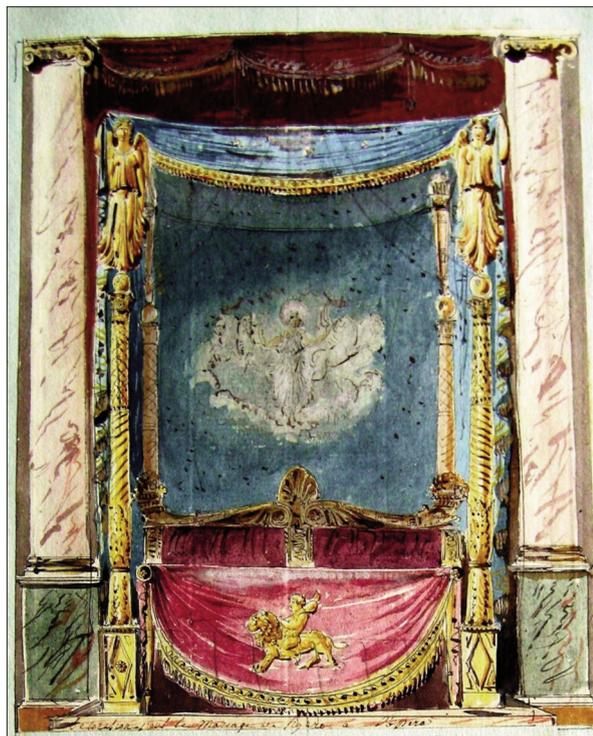


FIG. 25. POUR LE MARIAGE DE FIGARO À L'OPÉRA,
plume et aquarelle sur papier, 22 x 18 cm.



FIG. 26. TROPHÉE,
lavis de bistre sur fond noir, 12 x 9 cm.



FIG. 27. PROJET DE FAUTEUIL AU CHIFFRE DE L'EMPEREUR,
plume et aquarelle sur papier, 22,5 x 14 cm.

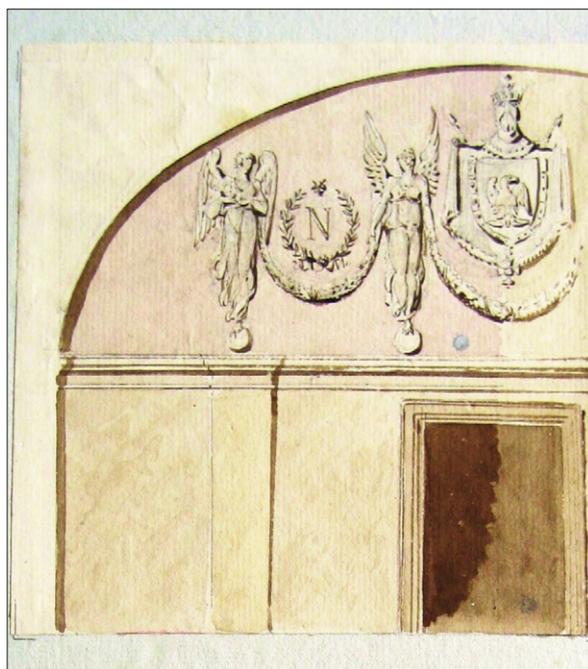


FIG. 28. PROJET POUR L'ENTRÉE DU GRAND CABINET
DE L'EMPEREUR AUX TUILERIES,
plume et lavis sépia sur papier, 14 x 14 cm.



FIG. 29. DÉCORATION POUR LE BALLET DE PSYCHÉ,
plume et aquarelle sur papier, 14 x 13 cm chacun.

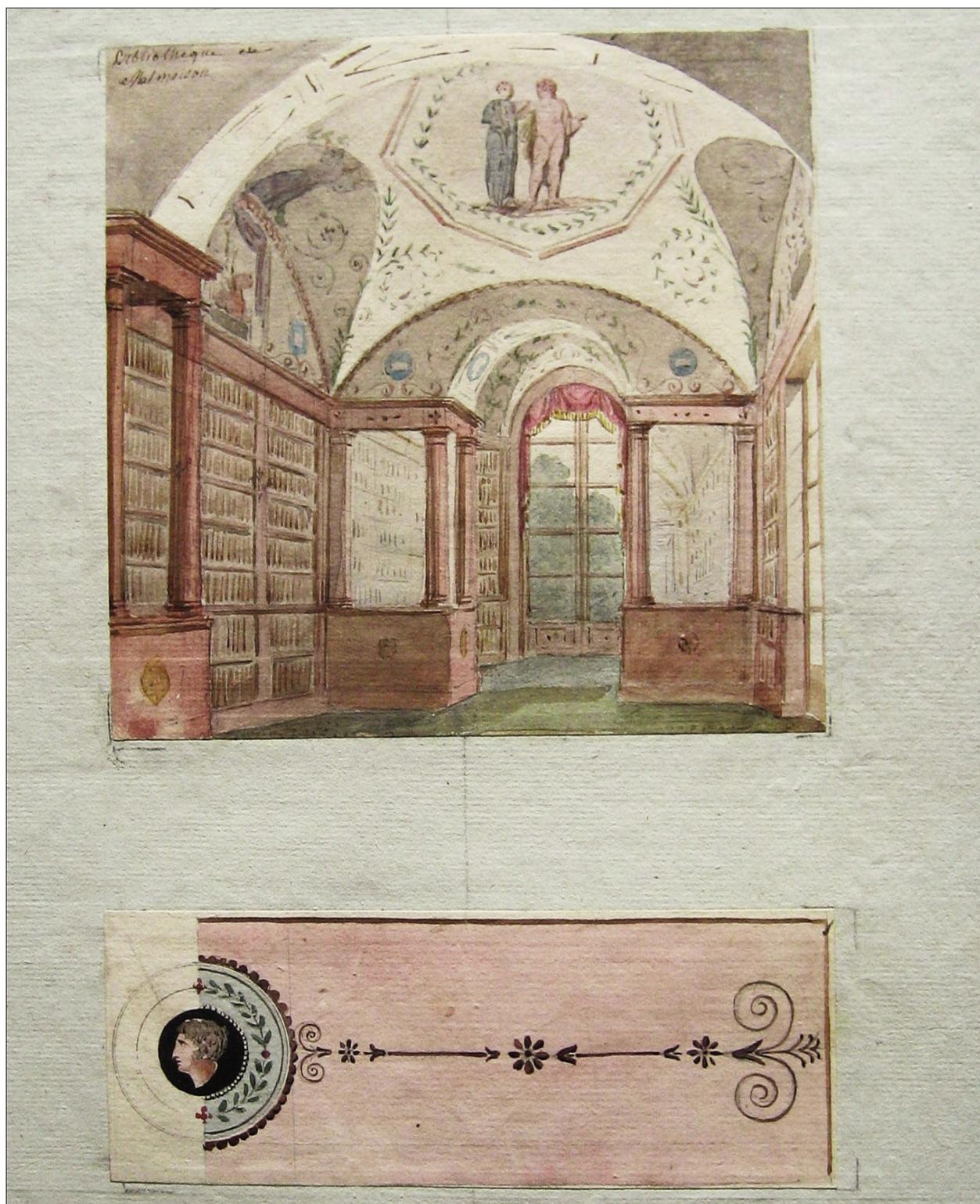


FIG. 30. VUE PERSPECTIVE DE LA BIBLIOTHÈQUE EXÉCUTÉE À MALMAISON,
plume et aquarelle sur papier, 14,5 x 15,5 cm, étude pour la planche 42 du *Recueil de décorations intérieures*.
Ce dessin s'accompagne d'un détail du plafond de la bibliothèque, dimension de la feuille 42 x 30 cm.