HAL
open science

Eugène Ciceri (1813-1890) : Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle

Philippe Brochard

To cite this version:

Philippe Brochard. Eugène Ciceri (1813-1890) : Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle. Histoire. Université Bourgogne Franche-Comté, 2020. Français. NNT : 2020UBFCH026 . tel-03264177

HAL Id: tel-03264177

https://theses.hal.science/tel-03264177v1

Submitted on 18 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat Université de Bourgogne – Franche-Comté

Préparée à l'Université de Bourgogne – Franche-Comté (Dijon)

Ecole Doctorale : SEPT – Sociétés, Espaces, Pratiques, Temps

Doctorat en « Histoire »

par

M. BROCHARD Philippe

Eugène Ciceri (1813-1890)

Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle

Thèse présentée et soutenue le jeudi 17 décembre 2020 à l'Université de Bourgogne – Franche-Comté (Dijon)

JURY : M. Pierre Wat, professeur à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, président
Mme Ségolène Le Men, professeur émérite à l'université Paris-Ouest Nanterre, rapporteur
M. Vincent Chambarlhac, maître de conférences HDR à l'université de Bourgogne – Franche-Comté (Dijon), examinateur
M. Bertrand Tillier, professeur à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, directeur de thèse

VOLUME 1

Ecole Doctorale : SEPT – Sociétés, Espaces, Pratiques, Temps

Titre : Eugène Ciceri (1813-1890) Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle
Mots clés : Ciceri – Peinture – Lithographie – 19e siècle – Enseignement – Peinture de paysage
Résumé : La thèse s'attache tout d'abord à tracer les grandes lignes biographiques du personnage, liées en partie à ses origines familiales qui l'impliquent très tôt dans le monde artistique, influant sur un parcours de vie, privée mais surtout professionnelle, qui s'exprime sur une durée longue couvrant les trois quarts du XIXe siècle. La première partie de la thèse permet d'explorer l'œuvre d'Eugène Ciceri en tant qu'artiste-peintre, œuvre sur laquelle règne jusqu'à présent une certaine confusion, afin d'en déceler les lignes de force et de montrer comment l'artiste élabore sa propre grammaire du paysagisme. Sa production lithographique qui, de prime abord, paraît dense et variée, fait ensuite l'objet d'une étude attentive mettant en relief les domaines auxquels elle s'applique et les relations qu'elle entretient avec son œuvre peint. Cela permet d'observer dans quelle mesure l'artiste influe sur la perception des lieux qu'il représente et sur les processus d'élaboration des images dans le contexte du développement de la photographie. Cela incite également à analyser les relations ambivalentes qui se mettent en place entre les éditeurs et les artistes, à une époque où ceux-ci deviennent les rouages d'une machine à produire des images. Au travers de cette production, nous cherchons à mettre en lumière le rôle que peuvent jouer ces représentations face à des faits d'actualité, dans un monde où s'associent l'émergence des loisirs et l'essor industriel. Dans ce vaste contexte, le rôle pédagogique de l'artiste et des images qu'il crée peut prendre des sens variés. Au final, nous tentons de montrer comment Eugène Ciceri, passé en un siècle et demi d'une belle notoriété à un oubli pratiquement total, peut se révéler à la fois comme le miroir, le témoin et l'acteur de son temps. Cet ensemble comprend plusieurs appendices parmi lesquels un catalogue général rendant compte de la façon la plus complète possible des œuvres d'Eugène Ciceri, tant en peintures qu'en estampes, dont la mise au point a constitué une partie non négligeable de cette étude.

Title : Eugène Ciceri (1813-1890) Painting, lithographing and teaching landscape in the 19th century
Keywords : Ciceri - Painting - Lithography - 19th century - Teaching - Landscape painting
Abstract : The primary aim of the thesis is to expose the artist's main biographical lines, which will appear as partly linked to his family background, involving him in the artistic world very early and influencing his life course, on a private but mostly on a professional level, and this throughout a long period covering three quarters of the 19th century. In the first part of the thesis the work of Eugène Ciceri as a painter will be explored - a work over which a certain amount of confusion has remained until now - in order to detect its main strengths and show how the artist develops his own grammar of landscaping. At first described as dense and diversified, his lithographic production will then be carefully studied, highlighting the fields that the artist covered and the links that exist with his painted work. This enables witnessing the extent of the artist's influence on the perception of places he represents and on the processes of image making in a world where photography is being invented. This also leads to analyzing the complex relationships growing between publishers and artists at a time when the latter are becoming the main wheels of an image-producing machine. The role that these productions can play towards topical events of the time in a world where the emergence of leisure and industrial development are combined will be brought to light. In this wide context, the educational role of the artist and the images he creates can have various meanings. In the end, it will be attempted to show how Eugène Ciceri, who within a century and a half has gone from great notoriety to practically total oblivion, can prove to be simultaneously a mirror, a witness and an actor of his time. This whole document presents several appendices, including a general catalog which testifies of the work of Eugène Ciceri in the most comprehensive way, displaying paintings as well as engravings, and whose elaboration has played a significant part in this study.

Sommaire

	Pages
Préambule	3
Remerciements	5
Introduction – Itinéraire d'un enfant du Romantisme	9
I.1 Une famille d'artistes renommés	18
I.2 De Paris à Marlotte, un citadin à la campagne	36
I.3 Eugène Ciceri et le monde artistique de son temps	51
Première partie – Un artiste-peintre à l'orée de la forêt	59
1.1 Trouver sa place dans le réseau familial	63
Dans l'ombre d'un père célèbre	64
Eugène, Ernest, Charles, trois frères artistes	69
L'obscur avenir d'un décorateur de scène	74
1.2 Les effets de stratégies combinées	77
Une fidélité affichée au Salon	78
Eugène Ciceri, acteur sur le marché privé de l'art	87
Les trois étapes d'une production raisonnée	99
1.3 La grammaire d'un paysagiste	107
Une logique de création dans l'espace et dans le temps	108
Au rythme invariable de la nature	114
Les faces cachées du paysage	120
Deuxième partie – « Un de nos plus féconds lithographes »	127
2.1 Du paysagisme à la lithographie de paysages : ambiguïté des pratiques	133
Une conjoncture favorable au lithographe	134
Un artiste interprète	145
La photographie, envahissant appendice du dessin lithographique	155
2.2 Des œuvres majeures qui définissent un style	159
Un nouveau regard jeté au cœur des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*	160
La Suisse et la Savoie, une performance en lithographie d'interprétation	180
Eugène Ciceri, seul en scène	187

2.3 La lithographie, art du multiple et fragmentation de l'artiste 199
Ambivalence des relations avec les éditeurs 200
L'identification de l'auteur, un message brouillé 206
Un art à plusieurs mains 212

Troisième partie – Les inattendus d'une carrière de paysagiste 219
3.1 Eugène Ciceri, témoin et acteur de l'acculturation aux loisirs 221
Souvenir(s), souvenir 223
Quand le tourisme impose ses codes 231
Avatars du paysagisme 239
3.2 L'artiste dans son siècle 247
En marge de l' « art utile » 252
Souvenirs des Journées de Juin 1848 262
Imagier de la Guerre de Crimée 266
3.3 Une démarche engagée dans la pédagogie 272
Eugène Ciceri et ses élèves 273
Le développement d'une pensée didactique 276
Une nouvelle finalité pour l'art du paysage 290

Conclusion 295
Chronologie 303
Famille Isabey-Ciceri – Tableau généalogique simplifié 315
Bibliographie 317
Index 349
Tableaux et schémas inclus dans le corps du texte 356

ANNEXES (voir les volumes 2, 3/1 et 3/2)
Annexe 1 Figures et illustrations
Annexe 2 Documents
Annexe 3 Correspondance
Annexe 4 Catalogue général illustré des œuvres d'Eugène Ciceri

Préambule

En cette année 1282, le lundi de Pâques tombait un 30 mars. Au moment où sonnaient les vêpres à Palerme, un soldat de l'armée de Charles d'Anjou eut un geste malheureux et porta la main sur une femme qui se rendait à l'église avec sa famille. Pour les Siciliens qui supportaient avec difficulté l'occupation de leur île par les Angevins, ce fut le signal de la révolte, préparée clandestinement depuis des mois par Jean de Procida, médecin en Romagne, et Brunetti l'Astronome, en Sicile. La vigueur du soulèvement surprit les occupants. Fous de rage, les habitants de Palerme s'en prirent à tout ce qui était « français ». Et pour déceler les bons et les méchants, les Siciliens obligèrent ceux envers qui ils avaient des doutes, à prononcer, à haute et intelligible voix, un seul mot, une sorte de mot de passe : *ciceri*, ce qui signifie « pois chiches » en français, mais le sens importe peu ici. Car ce vocable passe pour être particulièrement difficile à prononcer par celui qui n'est pas de langue maternelle italienne, voire de dialecte sicilien : [(t)chi (t)ch**é** rru]. Et pour ceux qui ne pouvaient l'articuler correctement, une seule sanction, la mort. Selon l'*Historia Sicula* de Bartolomeo di Nicastro (Messine, ?-1294/1295), ce fut un authentique carnage parmi les Français – Angevins et Provençaux, pour être plus précis – hommes, femmes et enfants étant abondamment massacrés lors de cette révolte à laquelle on attribue le nom de *Vêpres siciliennes*. 573 ans plus tard, Giuseppe Verdi en fit un opéra où s'exprimaient à mots couverts les espoirs des indépendantistes italiens confrontés à la domination de l'empire d'Autriche. Mais en 1855, *ciceri* n'évoquait pas seulement un épisode mythique de l'histoire médiévale. C'était un nom célèbre, surtout auprès du public parisien. Un nom d'artistes – le pluriel n'étant pas innocent, comme on le verra vite – qui pourtant n'éveille plus guère de souvenirs en ce XXIe siècle.

Lorsqu'après être libéré de mes obligations professionnelles – exercées d'ailleurs dans un tout autre domaine – et souhaitant renouer avec la recherche universitaire, je proposai ce sujet comme mémoire de Master 2 en histoire de l'art à M. Bertrand Tillier, qui l'accepta sans hésitation et semble-t-il avec enthousiasme, je n'imaginais pas un instant l'ampleur que l'affaire allait prendre, et surtout pas que cela deviendrait une thèse de doctorat.
Eugène Ciceri n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune monographie conséquente, si ce n'est un article écrit par Loÿs Delteil et paru dans *L'Artiste* en 1891 puis un second dans *La Curiosité universelle* l'année suivante. Jules Laurens lui consacre une dizaine de pages dans son ouvrage *La Légende des ateliers*. A cela s'ajoutent de-ci, de-là, quelques parcelles d'informations

complémentaires, notamment sous la plume de Charles Moreau-Vauthier et diverses rubriques, glanées auprès des marchands d'art, séduisantes en apparence mais à la perspective légèrement trompeuse, fondées notamment sur le très répandu *Dictionnaire Bénézit*. Trompeuse car certaines affirmations ne résistent guère à une étude critique. Bref, au premier abord, Eugène Ciceri pouvait paraître issu, sinon de la légende, du moins d'un panthéon artistique flou et pour le moins suranné, les seules informations fiables émanant de la Bibliothèque Nationale de France (data.bnf.fr) se résumant à ceci : « Eugène Ciceri – Peintre – Dessinateur – Lithographe – Décorateur – Fécond dessinateur de paysages. Fils de Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868). Expose au Salon à partir de 1851 ». Muni de ces quelques éléments, il fallait donc s'attacher à des recherches approfondies pour tenter d'approcher le sujet. Et dès lors se révélèrent non pas un, mais deux, puis trois, et même quatre Ciceri. Toute une famille d'artistes finalement, à propos desquels régnait une certaine confusion, surtout si l'on s'attachait à déterminer assez précisément qui avait fait quoi. Il fallut donc d'abord et avant tout résoudre cette difficulté. Au début de ce parcours, l'œuvre d'Eugène Ciceri m'est donc rapidement apparue comme un labyrinthe assez complexe, mais en démêler les imbrications s'est révélé un exercice excitant. Souhaitons que les pages qui suivent en constituent un fil d'Ariane acceptable.

Remerciements

En tout état de cause, et avant d'entrer dans le vif du sujet, je tiens à remercier l'université de Bourgogne-Franche-Comté pour m'avoir accueilli après un si long éloignement du champ universitaire. Ces remerciements s'adressent notamment à celles et ceux qui animaient le Centre Georges Chevrier ainsi que celles et ceux qui animent dorénavant le Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches « Sociétés, Sensibilités, Soins ».

Je remercie tout particulièrement M. Bertrand Tillier, professeur d'Histoire contemporaine à Paris 1-Panthéon Sorbonne, qui a d'emblée accepté de m'accueillir au sein de son séminaire d'Histoire des disciplines dans le cadre du Master 2 *Cultures et sociétés* que j'ai d'abord effectué en 2014-2015 et dont le mémoire final constituait un premier « défrichage », si l'on ose dire, du sujet. Cette année de master a été aussi pour moi, comme je l'évoquais précédemment, l'occasion d'une reprise de contact avec la recherche universitaire (quelques rouages étant passablement rouillés dans mon esprit après plus de quarante années), et ceci grâce également aux séminaires de MM. Olivier Bonfait, Philippe Lalitte, Philippe Poirrier et Jean Vigreux.

De plus, Bertrand Tillier m'a assisté, orienté et réorienté quand cela s'est avéré nécessaire sur le long chemin de la thèse, me faisant partager son impressionnant savoir avec patience et pertinence, jusqu'à ce jour. La présente thèse lui doit beaucoup, à l'exception des imperfections, errements, erreurs, absences et autres points faibles qui sont entièrement de mon cru.

Je remercie également Mme Ségolène Le Men, professeur émérite à l'université Paris-Ouest Nanterre, M. Pierre Wat, professeur à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne et M. Vincent Chambarlhac, maître de conférences HDR à l'université de Bourgogne Franche-Comté qui ont bien voulu consacrer une partie de leur temps à lire, analyser et commenter le présent compte rendu de mes recherches et de me faire l'honneur de constituer le jury de soutenance.

Mais je ne saurais quitter le domaine universitaire sans exprimer ma reconnaissance envers mes anciens maîtres (il y a un demi-siècle !), et notamment Albert Soboul (1914-1982), Louis Girard (1911-2003), René Pillorget (1924-2015), Jean Bruhat (1905-1983), Robert Ficheux (1898-2005) et M. Pierre Toubert, professeur honoraire au Collège de France et spécialiste de l'histoire de l'Occident méditerranéen au Moyen Âge sous la direction de qui j'ai réalisé mon premier mémoire de maîtrise d'enseignement (1971-72) lorsqu'il était maître de conférences à Paris 1-Sorbonne et directeur d'études à l'École pratique des hautes études IVe section.

Par ailleurs, au cours de mes recherches, j'ai eu l'occasion de rencontrer M. Nicolas Quénu, alors Délégué à la Culture et au Patrimoine à la mairie de Bourron-Marlotte (Seine-et-Marne) qui, dès le premier contact, s'est enthousiasmé pour le projet. Durant six années, Nicolas Quénu n'a pas cessé de m'apporter non seulement son soutien mais aussi et surtout une quantité non négligeable de documents sur Eugène Ciceri, sur sa vie et son œuvre artistique, drainant, glanant et recueillant tout ce qu'il était possible de trouver sur un personnage qui, au réel, ne se laissait pas appréhender si facilement. Au fil des années, c'est une véritable collaboration qui a pris jour, aboutissant d'ailleurs à l'exposition *Eugène Ciceri – Le Paysage mis en scène*[1], en 2019, et la présente thèse ne serait certainement pas ce qu'elle est sans sa contribution. Donc, à cet égard, je lui dois également un immense remerciement.

Mes remerciements vont également à toutes les personnes qui m'ont apporté, directement ou indirectement, leur aide et leur éclairage, et notamment :

· Mme Anne Ackermann, responsable du musée d'Art et d'Histoire de Sainte-Ménehould ;

· Mme Pascale Bonnard Yersin, Directeur Conservateur du Musée suisse de l'appareil photographique à Vevey (Suisse);

· M. Jérôme Camus et les Amis de Bourron-Marlotte ;

· Mme Régine Bigorne, responsable du Musée Goupil, Bordeaux ;

· M. Philippe Bihouée, Musée des Beaux-Arts, Direction des affaires culturelles, Chartres ;

· Mme Sophie Charpin, artiste peintre, chargée de la restauration des décors créés par Pierre-Luc-Charles Ciceri pour l'inauguration de la Galerie des Batailles de Versailles (1837) ;

· MM. Jean-François Delmas, conservateur, et Jean-Yves Baudouy, assistant de conservation, Bibliothèque-musée Inguimbertine, Carpentras ;

· Mme Denise Delobel, médiatrice culturelle et M. Frédéric Bourdeau, directeur des collections au Musée départemental des peintres de Barbizon (Auberge Ganne) ;

· Mme Paule Desaunettes et M. Philippe Bretaudeau, Musée de l'Imprimerie de Nantes ;

· Mme Isabelle Dubois-Brinkmann, conservateur en chef, musée des Beaux-Arts de Mulhouse ;

· Mme Maud Guichané, aide-conservateur à la Fondation Custodia, Paris ;

· M. Jean-Pierre Joubert, maire de Bourron-Marlotte (Seine-et-Marne) ;

· Mme Morgane Lecareux, responsable des collections au château de Blois (Musée des Beaux-Arts) ;

[1] Ainsi que le catalogue portant le même titre et paru en 2019 aux Éditions du Sabot rouge.

· Mmes Francine Le Carpentier et Geneviève Sandras ainsi que les Amis du Musée de Bourron-Marlotte ;
· Mme Nadia Le Gal, responsable des Archives du Mans ;
· M. Jacques Longchambon, maire de Crocq (Creuse) ;
· Mme Maryse Méloux à la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de Toulouse ;
· Mme Éliane Michelon, directeur, Archives Municipales de Mulhouse ;
· Mme Claire Paillé, responsable du Musée Barrois, Bar-le-Duc ;
· Mme Geneviève Roche-Bernard, à la direction de l'Action culturelle au Conseil départemental du Val d'Oise (en charge du musée William-Thornley à Osny)
et M. Peter Ramsauer, ancien professeur à la KV Business School Zürich, pour avoir attiré mon attention sur le voyage de Jemima Morrell et d'une manière générale pour tous nos échanges à propos de l'histoire et du patrimoine culturel de la Suisse.
In Memoriam, je tiens à ajouter à cette liste Pierre Brochard, mon père, dont la profession de dessinateur-illustrateur a permis de m'initier au domaine des arts graphiques, Jean-Marie Pélaprat, auteur, dont l'enthousiasme m'a ouvert au monde du théâtre et Maurice Lemaire, directeur artistique de presse qui, sans peut-être s'en douter, m'a transmis sa passion pour la lithographie.

Enfin, je ne saurais oublier ma famille et mes amis qui m'ont encouragé et soutenu, ma sœur, Christine Le Pallac, artiste-peintre, par l'intermédiaire de qui j'ai pu réaliser mon stage de Master 2, ma fille Juliette qui s'est chargée de la cartographie, et tout particulièrement Brigitte Zaugg, ma compagne de longue date, pour son aide précieuse, non seulement dans le cadre de la relecture de mes écrits, de la vérification des aspects techniques, de la mise au point des nombreuses annexes, mais aussi pour sa contribution relative à plusieurs documents en langue étrangère, pour la pertinence de ses remarques et de ses questions, et finalement pour sa patience inébranlable envers un trublion subrepticement et durablement introduit dans notre foyer, un nommé Eugène Ciceri.

Au pays de mon père, on voit des bois sans nombre

Paul Verlaine, *Paysages*

Introduction

Itinéraire d'un enfant du Romantisme

Puisque toute construction nécessite des fondations, attachons-nous d'abord à ce que disent d'Eugène Ciceri ses « biographes », quoique ce terme ne doive pas tromper sur le volume d'informations disponibles. Loÿs Delteil en premier lieu : dans la notice qu'elle consacre à cet auteur, directeur de revue, expert et surtout historien d'art, Sophie Bobet-Mezzasalma[2], souligne son intérêt particulier pour les estampes anciennes dont il était lui-même un collectionneur passionné et rappelle l'œuvre considérable qu'il a consacrée aux artistes graveurs et lithographes (Bracquemond, Daumier, Toulouse-Lautrec, Chauvel, Jongkind, mais aussi Delacroix, Renoir, etc). Parmi les nombreux articles dont il fut l'auteur, se trouvent donc les deux notices évoquées précédemment, l'une dans la revue *L'Artiste*[3], l'autre dans *La Curiosité universelle*[4], article repris in extenso dans *L'Abeille de Fontainebleau*[5] du 18 juin 1892. De ce texte (Doc. n°1), et outre quelques anecdotes d'importance secondaire, nous pouvons tirer certains éléments fondamentaux.

Eugène Ciceri naît le 26 janvier 1813 à Paris. Sa mère est Alexandrine Isabey (1791-1871), fille de Jean-Baptiste Isabey, le célèbre miniaturiste et artiste peintre de la période napoléonienne. Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868), son père, est décorateur de théâtre et d'opéra. C'est lui

[2] Bobet-Mezzasalma, Sophie, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Institut national de l'histoire de l'art, rubrique « Delteil, Loÿs » (1869-1927) mise à jour le 22 septembre 2009. Lien : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html

[3] Delteil, Loÿs, in *L'Artiste, Revue de Paris, Histoire de l'art contemporain, nouvelle période*, 61e année, Septembre 1891, tome II, pages 216-221.

[4] Delteil, Loÿs, in *La Curiosité universelle*, 23 mai 1892, p. 1-4.

[5] *L'Abeille de Fontainebleau, journal administratif, judiciaire, agricole, industriel et littéraire*. Hebdomadaire fondé en 1835, premier journal politique de la Seine-et-Marne en 1842, monarchiste jusqu'en 1870, il devient ensuite républicain et anti-clérical, jusqu'en 1944. Archives départementales de Seine-et-Marne, série PZ 1. L'année 1892 se trouve sous la cote PZ 1/11.

qui donne au jeune homme ses premières leçons de dessin, discipline pour laquelle il semble présenter un talent particulier. A 17 ans, nous dit Delteil, Eugène Ciceri fut choisi pour donner des leçons au duc de Bordeaux[6]. L'occasion était mal venue car précisément en 1830, la famille des Bourbons dut quitter et le pouvoir et la France face à la Révolution de Juillet. Nous retiendrons du moins de cet épisode qu'il semble proche du pouvoir, du moins pour une courte période.

Eugène Ciceri s'oriente plus tard vers le paysagisme, notamment en forêt de Fontainebleau et à Barbizon. Il fait partie des habitués de l'auberge Ganne mais reste néanmoins parisien et s'installe dans l'un des ateliers de l'avenue Frochot, tout comme son oncle Eugène Isabey. Outre celui-ci, il fréquente Alfred de Dreux, Jules Dupré, Théodore Chassériau et plusieurs autres artistes de la même génération. Il ne s'est pas encore orienté vers une spécialité et réalise des tableaux, des aquarelles, des dessins, et des lithographies. Il fait la connaissance du baron Taylor et contribue à la série des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* en faisant preuve d'une grande habileté lithographique : « ses œuvres, d'un crayon très ferme et d'une grande légèreté, présentent – toujours selon Delteil – des points de comparaison avec Bonington et Harding ; comme les œuvres de ces deux grands artistes, elles donnent la sensation de la vibration de l'air. » La révolution de 1848 semble briser ce bel élan. Eugène Ciceri, qui apparemment s'est rapproché de la monarchie de Juillet, s'exile un temps à Londres où il aurait fait la connaissance de Louis-Napoléon Bonaparte. Mais, anticipant de fait sur le retour de celui-ci[7], il revient assez rapidement en France puisqu'il se trouve à Paris dès la fin du printemps. Il réalise alors plusieurs lithographies ayant pour titre *Souvenirs des Journées de Juin 1848*. Peu de temps après, Eugène Ciceri s'oriente dans une direction nouvelle : il s'éloigne des artistes de Barbizon et suscite l'émergence, en compagnie d'Henri Murger[8], d'une autre colonie artistique, sur le versant méridional de la forêt de Fontainebleau, à Marlotte. Il expose régulièrement ses œuvres au Salon (selon Delteil, pratiquement de façon continue de 1850 à 1890) et obtient en peinture une médaille de 3e classe en 1853, et une autre en lithographie de

[6] Henri d'Artois (1820-1883), duc de Bordeaux, plus couramment connu sous le nom de Comte de Chambord est le petit-fils de Charles X. Surnommé « l'enfant du miracle » puisqu'il naît après l'assassinat de son père en 1820, il est le dernier héritier direct potentiel de la couronne royale en faveur de la famille des Bourbons. Ayant perdu la possibilité d'accéder au trône par la chute de Charles X puis la succession des événements à partir de 1830, le parti royaliste lui propose la couronne en 1870, tentative de restauration monarchique qui échoue.

[7] Le prince Louis-Napoléon Bonaparte, élu dans cinq départements les 17-18 septembre 1848, obtient l'autorisation de revenir en France le 24 septembre. Afin d'éviter que ses partisans ne créent des troubles, il se fait discret au public comme au privé et, siégeant à l'Assemblée, il se contente d'être membre du comité de l'Instruction publique. Anceau, Eric, *Napoléon III*, Texto-Tallandier, Paris, 2012, pages 128-130.

[8] Henri Murger (1822-1861), écrivain, ami des frères Goncourt et de Théodore de Banville, est l'auteur notamment de *Scènes de la vie de bohème* (1847-49), Lévy frères, Paris, 1851 dont Giacomo Pucini tire l'opéra *La Bohème* (1896).

même valeur en 1876. Il se spécialise aussi dans l'aquarelle, technique pour laquelle il rédige un manuel et, comme le font souvent les professionnels de l'art, prend plusieurs élèves dont Auguste Delierre[9], Alberto Pasini[10] et Madame Adam-Laurens[11]. De nombreux confrères n'hésitent pas à le consulter : Delteil cite entre autres Jules Laurens, Hoguet, Hildebrandt, Deshayes, Galetti, Palizzi, Francia, de Hagemann, Trancart, Troyon même… Nous le voyons donc évoluer dans la sphère des artistes paysagistes de la seconde moitié du XIXe siècle, sans pourtant voir émerger des noms qui évoqueraient un lien avec l'école impressionniste ou réaliste. Ceci serait, et sera, à approfondir. En 1882, la Légion d'honneur, sollicitée par ses nombreux amis et notamment les membres du jury du Salon section lithographie dont il fait alors partie, lui est refusée en raison de ses opinions bonapartistes[12]. Sur un plan privé, dès 1883, Eugène Ciceri souffre de problèmes cardiaques qui le handicapent durant les dernières années de sa vie, laquelle prend fin le 20 avril 1890 à Marlotte. Pour conclure, Delteil rapporte les termes d'un entretien avec Alberto Pasini qui s'exprimait ainsi à propos de l'artiste : « Si mon maître n'est pas plus connu, plus estimé des amateurs, c'est qu'il n'a pas produit d'œuvre capitale. Lié par ses travaux avec les éditeurs, il ne put jamais donner assez de temps à des toiles importantes que sûrement il eut faites avec beaucoup de talent et qui eussent donné de l'écho à son nom. » L'édition semble donc jouer un rôle majeur dans son œuvre et d'ailleurs, l'article que Delteil avait consacré l'année précédente à Eugène Ciceri dans *L'Artiste*[13], tout en avançant pratiquement les mêmes informations, traitait essentiellement de son œuvre lithographique. Il en dresse même un rapide catalogue (Doc. n°2) dans lequel, outre les sujets relatifs aux différents volumes des *Voyages pittoresques…* et divers livrets d'enseignement artistique, on note des titres tels que *Voyage dans la mer Noire, Vues de Naples et des environs, Vues de la Suisse et de la Savoie, Views of Trinidad, Album of Demerara, Cabanes dans les steppes, Vues d'Asie Mineure, Vues de La Martinique* et d'autres encore qui illustrent aisément le propos de Loÿs Delteil lorsqu'il parle d'une « étonnante fécondité », un terme qu'Henri Béraldi[14] reprend

[9] Auguste Delierre (1829-18 ?..), peintre et graveur, est l'auteur d'illustrations des *Fables* de La Fontaine.
[10] Alberto Pasini (1826-1899), grand peintre orientaliste italien.
[11] Susanne Gabrielle Adam-Laurens (1861-1915), dite Nanny Adam, est peintre, auteure de paysages souvent animés de teintes vespérales. Delteil semble être seul à citer celle-ci comme élève d'Eugène Ciceri.
[12] « [Eugène Ciceri] n'était pas chevalier de la Légion d'honneur. Lorsque, après la chute de l'Empire, le comité des artistes chargés de la distribution des récompenses, Meissonnier en tête, réclama la croix qui devait mettre Cicéri sur la même ligne que son père, son grand-père et son oncle, il fut répondu : *Mais Eugène Cicéri est un ratapoil !* Il paraît que Ciceri faisait des arbres et des maisons bonapartistes ! » Lebeuffe, T., *Un monument lithographique : les « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » par le baron Taylor* in *Revue britannique*, Tome 2e, Paris, 1893, page 365.
[13] Delteil, Loÿs, *op. cit.*.
[14] « Un de nos lithographes les plus féconds » écrit celui-ci, quoiqu'il ne lui consacre qu'à peine une page et plusieurs « etc ». Bérald, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle : guide de l'amateur d'estampes*, Lib. L. Conquet, Paris, 1885-1892, Tome 5, page 21.

également à son compte. Hormis cela, nous apprenons également qu'Eugène Ciceri aurait réalisé les décorations de la salle du théâtre du Mans en 1842.

Pour enrichir cette première approche, nous pouvons également nous tourner vers Jules Laurens qui fut son ami et qui lui consacre quelques pages de sa *Légende des ateliers*[15] (Doc. n°3). Sans s'attacher à des données rigoureusement chronologiques, il exprime – en termes certes teintés d'emphase – son admiration envers l'artiste dont il évoque l'habileté, le brio, « la verve d'exécution » et l' « entrain au travail », essentiellement lié à la lithographie, technique pour laquelle il aurait développé le procédé de la pierre de teinte et la mise en couleur sous la forme de chromolithographies. Laurens reprend ou confirme ce qu'écrit Loÿs Delteil en ajoutant quelques informations biographiques et en nous alertant sur le fait que l'on associe trop souvent « dans le public la réputation du fils avec celle justement proverbiale mais non plus légitime du père, le créateur chez nous de la décoration théâtrale. »[16] On apprend aussi que l'auteur a rencontré Eugène Ciceri à l'auberge du père Ganne en 1842 « où il présidait (…) la table et la forêt des pensionnaires et des étudiants de l'une et de l'autre par la grâce de l'irrésistible entraînement de sa belle humeur et de ses brillantes études. »[17] Il l'a encore suivi jusqu'à son atelier parisien de l'avenue Frochot mais l'a vu également, durant quelques années, errer de logis en logis, rue Laval, rue de Seine pour aboutir quai St-Michel, quand il ne réside pas dans sa « charmante habitation » de Marlotte où il recevait volontiers nombre de visiteurs attirés par les sites forestiers de la Mare aux Fées, du Long-Rocher et de la Gorge-aux-Loups. Selon Laurens, cette maison aurait d'ailleurs échappé aux saccages engendrés par l'occupation prussienne en 1870, et ce en raison de la renommée de l'artiste. Jules Laurens cherche essentiellement à nous faire un portrait de l'homme qu'il dépeint « de petite taille, blond, frétillant d'allures, causeur, conteur, discoureur permanent, il y avait, avec l'esprit caractéristique du rapin, non moins gentleman à ses heures, beaucoup du gamin de Paris; de

[15] Laurens, Jules, *La Légende des ateliers*, éd. Fischbacher, Paris, 1901, pages 343 à 353. Jules Laurens (1825-1901), originaire de Carpentras et né dans une famille d'artistes, étudie à l'école des Beaux-Arts de Montpellier. Il travaille pour le peintre de décors du théâtre municipal, Baudoin, puis il choisit de s'installer à Paris et étudie dans l'atelier de Paul Delaroche. De 1846 à 1849, il accompagne le géographe français Xavier Hommaire de Hell dans sa mission scientifique, géographique et historique en Turquie et en Perse. Il en rapporte des centaines de croquis qui lui serviront de base à la création d'œuvres d'inspiration orientaliste. Néanmoins, il reste attaché à Corot et aux peintres de l'école de Barbizon. De 1850 à 1880, il travaille à Paris puis retourne en Comtat-Venaissin. Il contribue fortement au développement de la bibliothèque-musée de Carpentras (Bibliothèque Inguimbertine) à qui il lèguera ses archives et une partie de ses collections d'art. Ses autres œuvres se trouvent principalement au musée Comtadin-Duplessis (Carpentras), au musée Calvet à Avignon et au musée Fabre de Montpellier. Il rassemble les souvenirs de sa vie d'artiste dans un recueil qu'il intitule *La Légende des ateliers*, par référence à *La Légende des Siècles* revendiquant ainsi l'admiration qu'il porte à Victor Hugo. La source documentaire principale sur Jules Laurens est la monographie de Labande, Léon-Honoré, *Jules Laurens*, H. Champion, Paris, 1910.

[16] Laurens, Jules, *op. cit.* , p. 351

[17] Laurens, Jules, *op. cit.* , p. 349

plus, encore, chauvin et bonapartiste jusqu'au dernier poil de ses moustaches et de son impériale, et, à ces propos, terriblement batailleur en paroles[18] ».

Au-travers des écrits de ces deux auteurs, nous obtenons donc quelques repères chronologiques et une silhouette suffisamment imagée d'un artiste prolifique, apprécié de ses pairs et faisant preuve de convivialité. Mais au-delà, des questions se posent : on ne peut que s'étonner de constater qu'un artiste aussi doué et a priori porteur d'un fort potentiel de sympathie soit totalement absent de l'historiographie artistique. Car on cherchera en vain une quelconque rubrique le concernant dans un ouvrage contemporain un tant soit peu spécialisé[19], si ce n'est une rubrique de trois lignes dans *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*[20]. Et finalement seuls les marchands d'art et les experts des galeries spécialisées dans les oeuvres du XIXe siècle semblent être à même de l'identifier – pas toujours de façon exacte d'ailleurs..

Cet état de fait qu'on peut qualifier de paradoxal incite à chercher plus avant. Il nous faudra pour cela aborder le sujet sur deux plans, l'œuvre du peintre et l'œuvre du lithographe. Sur ce dernier thème, une première source s'impose, celle de l'*Inventaire du fonds français*[21] au Département des estampes de la Bibliothèque Nationale de France. La rubrique consacrée à Eugène Ciceri comporte une vingtaine de pages et les items ouvrent des perspectives sur plusieurs centaines d'œuvres. Cependant, Jean Adhémar, l'auteur, débute par une courte notice ainsi libellée :

> « Ciceri (Eugène) : peintre et dessinateur lithographe, né 1813 à Paris ; mort à Marlotte, 1890. Fils de P.L.C. Ciceri […]. Il expose des peintures au Salon puis des estampes.
> Un des plus féconds dessinateurs de paysages, Ciceri reste médiocre toute sa vie, malgré des efforts pour tenter de renouveler le métier ; ses planches sont néanmoins agréables, et précieuses pour les amateurs de topographie française et suisse. »

Voici donc un point de vue pour le moins péremptoire d'un auteur – hautement spécialiste – qui à son tour semble manier le paradoxe : artiste « fécond » ? « médiocre » ? planches « agréables » ? « précieuses » ? Le lecteur reste un peu sur sa faim.

Tenter d'aborder le sujet sous l'angle de la peinture ne nous donne guère plus de renseignements. Les ouvrages les plus récents sont muets à son propos. Et si l'on ouvre

[18] Laurens, Jules, *op. cit.* , p. 348

[19] Par exemple le *Dictionnaire de peinture et de sculpture - L'Art du XIXe siècle*, Larousse, Paris, 1993, qui n'évoque pas même Ciceri père.

[20] Bouret, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle, Ides et calendes, Paris, 2016.*

[21] Adhémar, Jean, *Inventaire du fond français après 1800*, Tome quatrième, Cabane-Cicéri, Bibliothèque Nationale, Département des estampes, Paris, 1949, pp. 553 à 573.

l'*Histoire de l'école française de paysage*[22], on s'aperçoit que la rubrique « Ciceri, Eugène » qui comprend 35 lignes n'en consacre que cinq à l'artiste tandis que les trente autres se rapportent à Pierre-Luc-Charles Ciceri, son père – qui, en toute occasion, semble être la référence incontournable, à tel point qu'on finit par se demander si « Ciceri, Eugène » eut une existence artistique propre[23]. On pourra objecter qu'il s'agit là d'un ouvrage sans doute dépassé. Dès lors, tournons-nous vers un medium tout à fait contemporain, à savoir le moteur *Collections* du Ministère de la Culture, qui nous propose 1080 réponses[24] sous la rubrique Ciceri. Las ! Le simple fait d'ajouter le prénom Eugène en supprime 840, et parmi les 240 restantes, une trentaine concerne encore Ciceri père, le résiduel étant majoritairement constitué de lithographies, parfois en double, ne laissant émerger que cinq tableaux et une quinzaine de dessins originaux. Maigre récolte qui entre mal en résonnance avec ce qu'en ont écrit les Delteil, les Laurens et les Adhémar, ce qui suscite d'autant plus de questions.

Pour aborder cette thèse, il paraissait donc indispensable de reprendre le sujet de façon fondamentale et de constituer, en indispensable préalable, un véritable catalogue de son œuvre, sans quoi tout discours à son propos serait dénué de sens. Ce fut donc la phase d'approche de ces recherches et l'on trouvera ledit catalogue en annexe qui contient, au total, plus de 2.000 œuvres. Rien que le chiffre ne peut laisser indifférent. Eugène Ciceri, relégué jusqu'à présent dans les coulisses de l'histoire de l'art, peut ainsi justifier l'intérêt que nous y portons, ce qui entraîne une première question : comment expliquer sa quasi disparition ? En fonction de quels critères ? Son prétendu « bonapartisme » serait-il une raison suffisante ? Dans ce cas, il serait intéressant de savoir quelles en étaient les manifestations et les effets, négatifs ou positifs ? Et que signifie en ce qui le concerne le fait d'être proche du pouvoir en 1830 ou en 1848, comme Delteil le signale ? N'ayant apparemment guère défrayé la chronique par des positions d'avant-garde mais s'étant apparemment plié au rythme des Salon, Eugène Ciceri serait-il un artiste simplement conventionnel ? Un artiste trop « sage » ? Mais faut-il uniquement s'intéresser aux artistes novateurs ou aux incompris ? Ce serait, comme Raymonde Moulin[25] nous le

[22] Lanoë, Georges, *Histoire de l'école française de paysage, depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, Société nantaise d'éditions, Nantes, 1905, p. 383. Georges Lanoë fait référence à un article de Théophile Gautier concernant l'un ou l'autre des Ciceri dans *Portraits contemporains*, mais celui-ci n'existe pas.
[23] Il en est de même pratiquement dans la chronique nécrologique de *L'Abeille de Fontainebleau* du 25 avril 1890 où 18 lignes sur 35 sont consacrées à Ciceri père. Le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse ne lui consacre pas même une ligne alors que Ciceri (Pierre-Luc-Charles) a droit à une colonne entière. Cf. Tome IV, 1869.
[24] Date de référence : 15 décembre 2019.
[25] Moulin, Raymonde, *Les bourgeois amis des arts – Les expositions des Beaux-Arts en province 1885-1887*, Revue française de sociologie, XVII/3, 1976, p. 383.

signalait, « perdre de vue que toute la production artistique du siècle dernier[26] ne s'épuise pas dans les mouvements novateurs et qu'il existe en-dehors d'eux, un art à l'abri des révolutions qui ne saurait être rejeté, ni comme sociologiquement insignifiant, ni comme, en toute circonstance et sans distinction, artistiquement dénué d'intérêt. » Eugène Ciceri pourrait cependant n'être que l'un de ces milliers d'artistes-peintres du Paris du XIXe siècle, comme l'évoquent Harrison et Cynthia White[27]. Mais alors, en quoi serait-il différent des autres ? De plus, l'ombre du père semble omniprésente : en quoi Pierre-Luc-Charles Ciceri aurait-il aidé ou gêné le développement de la carrière de son fils ? Ont-ils produit ensemble des œuvres d'art ? Eugène Ciceri s'est-il contenté du réseau familial ou a-t-il collaboré avec d'autres artistes ? Eugène Ciceri fut peintre « et » lithographe : mais quelle réalité se cache derrière cette relation ? Il y a des peintres qui font accessoirement de la lithographie et des lithographes peintres du dimanche. Quel lien peut-il y avoir chez cet artiste entre peinture et lithographie, autre que celui de la pratique du dessin vu, au XIXe siècle, comme technique indispensable au domaine des Beaux-Arts ? A la différence de la peinture, la lithographie ouvre sur la multiplication de l'œuvre, ce qui ramène bien évidemment à l'essai de Walter Benjamin sur les effets de la reproductibilité de l'oeuvre d'art[28]. L'œuvre « foisonnante » d'Eugène Ciceri ne pourrait-elle pas constituer un champ d'expérimentation sur ce thème ? Par ailleurs, grâce à Delteil et à Laurens, nous savons qu'Eugène Ciceri est passé, dans son cheminement social et artistique, par une halte à « Barbizon » avant d'aboutir à Marlotte. Pourquoi aurait-il souhaité échapper à l'emprise de l'école de Barbizon (si emprise il y eut) ? A-t-il tenté de créer une autre école ? Comment contribue-t-il à diffuser l'image de la forêt de Fontainebleau, déjà si répandue ? S'est-il limité à l'espace bellifontain ? Et plus généralement, quel est son apport dans la peinture de paysage ?

Nul doute que tenter de répondre à ces questions en entraînera d'autres et tout d'abord celle qui consisterait à savoir si et comment cet artiste s'est inséré dans le monde artistique de son temps. En effet, né en 1813, mort en 1890, son existence couvre une grande partie du XIXe siècle. Eugène Ciceri est contemporain de Narcisse Diaz de la Peña (né en 1807), d'Honoré Daumier (né en 1808), d'Hippolyte Flandrin (né en 1809), de Théodore Rousseau (né en 1812), de Jean-

[26] C'est-à-dire le XIXe siècle, l'article de Raymonde Moulin datant de 1976.
[27] Harrison et Cynthia White avancent un chiffre situé entre 3.000 et 3.500 comme nombre d'artistes-peintres hommes vivants et reconnus en France en 1863. Voir à ce propos White, Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, coll. Champs Arts, Flammarion, Paris, 2009, pp. 110-114.
[28] Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, Petite bibliothèque Payot, Payot, Paris, 2013.

François Millet (né en 1814), de Thomas Couture (né en 1815) et de Charles Daubigny (né en 1817). Il est aussi de la même génération que Gustave Courbet, Théodore Chassériau et Johann-Barthold Jongkind, tous trois nés en 1819, même s'il est leur aîné de six ans. Sur un plan plus général, on peut le dire aussi contemporain de Baudelaire et de Théophile Gautier. Mais neuf années le séparent de Rosa Bonheur, dix d'Alexandre Cabanel, onze d'Eugène Boudin et de Puvis de Chavannes, douze de William Bouguereau, treize de Gustave Moreau. D'autres artistes sont largement ses cadets : en effet, il a déjà 17 ans lorsque naît Camille Pissarro. Il a 19 ans de différence avec Edouard Manet et Gustave Doré, 21 ans avec Edgar Degas, 26 ans avec Alfred Sisley, 27 ans avec Claude Monet, 28 ans avec Auguste Renoir, 40 ans avec Vincent Van Gogh. Un demi-siècle ou presque le sépare de Georges Seurat (né en 1859) et de Paul Signac (né en 1863). Il ne s'agit là bien évidemment que de repères chronologiques qui soulignent le fait qu'Eugène Ciceri se profile sur les grandes orientations artistiques du XIXe siècle. Son travail d'artiste semble éclore durant cette période intermédiaire entre romantisme et réalisme telle que Léon Rosenthal l'évoquait déjà quand il exprimait ce sentiment « d'humilité, qui substitue à la poésie subjective, la poésie des choses elles-mêmes. »[29] A sa mort, en 1890, l'impressionnisme et le symbolisme ont réussi à s'imposer mais bien d'autres courants artistiques se font jour et annoncent un bouleversement dans le monde de la peinture. Il ne fait nul doute que cela retiendra notre attention. Dès lors, de façon à canaliser le flot de questions qui se présentent à nous mais compte tenu du flou que laissent subsister les rudiments d'informations qui le concernent, nous avons choisi d'aborder le sujet selon ce qui suit.

La présente *Introduction* sera consacrée à un portrait biographique du personnage, en s'attachant d'abord à ses origines familiales qui se sont avérées loin d'être neutres et à une esquisse de son parcours de vie, privée mais surtout professionnelle, dans le contexte du XIXe siècle. Ensuite, la *Première partie* nous permettra de d'appréhender son œuvre en tant qu'artiste-peintre, œuvre sur laquelle règne jusqu'à présent une certaine confusion. Puis la *Deuxième partie* sera consacrée à son travail de lithographe qui, de prime abord, semble dense et variée mais il s'agira surtout d'en définir les caractéristiques et aussi de déceler les relations avec son œuvre peint. En *Troisième partie*, nous chercherons comme s'est manifestée son implication dans le monde qui lui était contemporain, par le biais d'un rôle qui transparaît de façon sous-jacente, l'enseignement artistique, mais pas seulement.

[29] Rosenthal, Léon, *Du romantisme au réalisme – Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, H. Laurens, Paris, 1914, p. 286.

Pour conclure, nous tenterons de montrer comment cet artiste, passé en un siècle et demi d'une belle notoriété à un oubli pratiquement total, peut se révéler à la fois comme le miroir, le témoin et l'acteur de son temps.

Cet ensemble comprend plusieurs appendices parmi lesquels un catalogue général rendant compte de la façon la plus complète possible des œuvres d'Eugène Ciceri, tant en peintures qu'en estampes, dont la mise au point a constitué une partie non négligeable de notre étude.

I.1. Une famille d'artistes renommés

Eugène Ciceri naît donc en 1813, l'année où Ingres expose *Le Songe d'Ossian,* un thème cher à Napoléon Bonaparte qui à cette même époque doit faire face à la Sixième coalition. La Bataille des Nations, Leipzig, se profile à l'horizon, le Premier Empire est en déclin. Le jeune homme a 17 ans lorsque Stendhal publie *Le Rouge et le Noir* et que Victor Hugo et ses joyeux complices affolent les bourgeois à la représentation d'*Hernani* du 25 janvier 1830 au Théâtre Français. Il a vingt ans lorsque Musset fait jouer *Les Caprices de Marianne* pour la première fois. C'est dire qu'il passe sa jeunesse en plein romantisme. Eugène Ciceri n'est pas un *homo novus,* un homme nouveau, car il est issu d'une famille d'artistes. Sur ce plan et a priori, son parcours débute différemment de celui d'un Camille Corot ou d'un Jean-François Millet. Il est même l'antithèse du génie méconnu et de l'artiste incompris à la vocation contrariée. Loin d'héroïser le personnage, nous sommes immédiatement amenés à voir si et comment ce milieu familial assez prégnant a pesé – ou pas – sur sa carrière. Du côté de sa mère, tout d'abord, Alexandrine, fille de Jean-Baptiste Isabey.

Voici un personnage repère bien connu : miniaturiste, peintre officiel sous le Premier Empire, **Jean-Baptiste Isabey** (1767-1855) a fait l'objet d'une étude approfondie de la part d'Eva de Basily-Callimaki[30], dont le point de vue a été récemment renouvelé par M. Cyril Lécosse[31]. Attardons-nous cependant un moment sur son parcours car certains traits ne manquent pas d'intérêt en ce qui concerne son petit-fils Eugène.

Jean-Baptiste Isabey fait partie de cette génération qui a connu l'Ancien Régime et vécu la Révolution française. De parents épiciers franc-comtois, installés à Nancy, Jean-Baptiste Isabey apprend la peinture avec le peintre lorrain Claudot. Désireux de tenter sa chance à Paris, le hasard le conduit chez le marquis de Serrant qui le recommande auprès du comte d'Artois. Il se fait remarquer en réalisant un portrait miniature des enfants du comte et un autre de la reine Marie-Antoinette. Il devient élève de David en 1788 et membre de la loge « Les Amis Réunis » en 1789. En 1792, il est nommé capitaine, placé à la tête de la troupe composée des élèves des arts chargés de la garde du Louvre. Grâce à David, il assure sa subsistance en réalisant des portraits miniatures de certaines personnalités – Mirabeau, Barère, St-Just entre autres –

[30] Basily-Callimaki, Eva de, *Jean-Baptiste Isabey, sa vie, son temps (1767-1855), suivi du catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey*, Frazier-Soye, Paris, 1909.

[31] Lécosse, Cyril, *Jean-Baptiste Isabey – Petits portraits et grands desseins*, CTHS-INHA, Paris, 2019. Cet ouvrage reprend l'essentiel de la thèse de doctorat présentée par Cyril Lécosse en 2012, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : l'artiste et son temps*, 2 vol., université Lumière – Lyon II.

continuant ainsi une tradition répandue chez les artistes lorrains qui sont réputés pour cet art intimiste. Le miniaturiste est un artiste fort recherché car lui seul sait, avec de fins pinceaux, de l'aquarelle et un peu de gouache, restituer la réalité d'un visage. La miniature est alors ce que sera plus tard le portrait photographique[32]. Proche des personnalités en vue, Isabey apprend à naviguer habilement dans les méandres politiques et échappe aussi bien à la Terreur qu'aux représailles thermidoriennes[33]. L'œuvre qu'il présente au Salon de 1797 lui confère la renommée : il s'agit d'un dessin, reproduit de multiples fois ultérieurement sous forme d'estampes, le représentant avec son épouse et leurs trois enfants, intitulé *La Nacelle ou la Barque d'Isabey*[34] (Fig. 1). Cette œuvre traduit très exactement l'image d'un couple amoureux et heureux, dans une ambiance sereine : une barque sur un petit lac, sans vent, sans menace d'orage, la jeune femme et ses trois enfants sous un dais aérien. Les romantiques ne pouvaient qu'être charmés par ces jeunes gens qui, d'une certaine façon, réalisaient le rêve contrarié de Julie d'Etange et de Saint-Preux[35]. Un sujet qui se situe tout à fait à l'opposé du Grand Genre ou des sujets d'Académie, et qui fait la part belle au sentiment privé, à la famille, au bonheur intime – sujets réservés jusqu'alors aux miniatures et guère représentés à la dimension de tableaux à exposer en public. Isabey prendra d'ailleurs à plusieurs reprises son épouse et ses enfants comme modèles. Mais cette œuvre ne serait pas significative en elle-même pour notre propos s'il n'y avait un autre tableau (Fig. 2), celui que Gérard peint pour son ami en 1796 et qui porte pour titre *Jean-Baptiste Isabey et sa fille*[36]. La vue est réalisée dans les couloirs du Louvre, lorsque la famille d'Isabey y était hébergée. Il y a là une autre vision intimiste, émouvante, rare et précieuse : l'artiste qui tient Alexandrine par la main, ou plus simplement, dans un geste d'une grande douceur, un père qui n'hésite pas à montrer en public (puisqu'il nous regarde) la tendresse qu'il voue à sa fille. Une scène qui jusqu'alors s'identifiait à la femme devenue mère, à l'égard de ses enfants, selon une tradition indissociable de la culture chrétienne, déclinée sous d'innombrables formes, la *Vierge à l'enfant*. Dans quelques cas, rares, où un père est représenté avec son ou ses enfants, c'est plus souvent pour montrer sa filiation, éventuellement professionnelle, ou pour exprimer son rôle de *pater familias*, de maître et de protecteur. Combien existe-t-il de « Père à l'enfant » empreint de la tendresse que Jean-Baptiste

[32] Chavanne, Blandine, et alii, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), portraitiste de l'Europe*, éd. RMN, Paris, 2005, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition de la même dénomination organisée au château de La Malmaison. Cf. aussi la revue *Les Contemporains* n° 641 du 22 janvier 1905.
[33] Pierre Miquel. Cf. Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), L'Ecole de la nature*, Editions de La Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1980.
[34] Musée du Louvre.
[35] Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761
[36] Musée du Louvre.

Isabey exprime ici, sous le pinceau de Gérard ? Le rousseauisme, dont est issu cette représentation à proprement parler novatrice, ne concerne pas seulement l'expression de la nature mais aussi celle du moi intime. Or, cette Alexandrine, sujet principal du tableau, ce sera précisément la mère d'Eugène Ciceri. Mais terminons tout d'abord avec l'illustre grand-père de notre artiste.

Trop proche en apparence de David et des Jacobins, Isabey se fait discret au temps du Consulat. Charles-Otto Zieseniss, spécialiste de l'époque napoléonienne, a écrit de lui : « une merveilleuse habileté, une grande puissance de travail, une urbanité enjouée »[37]. Ce dernier trait de caractère est également notable, et s'exprime dans une œuvre qui traduit un nouveau rapport entre l'artiste et ses amis, ses collègues ou même son public, le tableau de Boilly (*Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1798, Fig. 3) que met en évidence Bertrand Tillier dans son ouvrage *Visions d'atelier*[38]. Pour survivre, il cherche à donner des cours. Le hasard le sert bien en la personne de Mme Campan qui le recrute comme professeur de dessin dans son institution. Or, il y a là parmi les élèves une certaine Hortense de Beauharnais. Appelé par Joséphine à lui donner, ainsi qu'à son frère Eugène, des cours particuliers, Isabey s'approche un peu plus du pouvoir en devenant familier de la famille Bonaparte. Il fréquente La Malmaison où il joue la comédie avec les occupants du lieu et quelques autres, Bourrienne, Savary, Talma… C'est l'occasion pour Isabey d'exercer un autre talent car il se montre attiré par le théâtre et surtout par la mise en scène. Bonaparte met à profit ce goût et ses compétences en le chargeant de dessiner les costumes du sacre et de participer, avec notamment Cambacérès, Percier et Fontaine, à la théâtralisation de son propre couronnement, en 1805, ce dont témoigne *Le Livre du Sacre*[39]. Dès 1803, Jean-Baptiste Isabey aurait également été chargé de créer l'objet qui matérialisera la plus haute distinction désormais attribuée par l'État français, la célèbre croix à cinq branches de la Légion d'honneur[40] mais cela n'est pas formellement attesté.

Durant l'Empire, Jean-Baptiste Isabey jouit du statut de peintre de la chambre – ce qui en fait l'un des rares membres de la Maison de l'Empereur - et peintre des relations extérieures. Il est ainsi appelé à dessiner des scènes officielles et, à la chute de Napoléon 1er, Talleyrand l'emmène à Vienne où son art de la miniature le rend populaire auprès des membres du Congrès. Il devient proche de Metternich et de Wellington. Et, dans la logique du moment, il représente

[37] Allégret, Marc, *Revue du Souvenir napoléonien*, n° 431, Paris, 2000.
[38] Tillier, Bertrand, *Vues d'Ateliers. Une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, éd. Citadelles et Mazenod, Paris, 2014, pp. 188-189.
[39] Lécosse, Cyril, *op. cit.* , pp.176-182.
[40] Jean-Baptiste Isabey en sera lui-même nommé chevalier le 31 janvier 1815 sous Louis XVIII, officier en 1825 sous Charles X et commandeur en 1853 sous Napoléon III. AN, dossier Légion d'honneur LH/1336/8

la scène, reproduite en lithographie à de nombreux exemplaires, où figurent tous les membres du Congrès dans leur ensemble. En 1810, il est également nommé à la tête de l'atelier des décors de l'Opéra mais ce n'est pas son plus brillant succès et il n'y reste que cinq ans. Cela aura du moins une influence sur la vie de sa fille et plusieurs de ses petits-enfants.
Après une courte disgrâce au moment de la seconde Restauration[41], il revient en cour et s'active dans différents domaines artistiques. Il est de nouveau honoré sous Louis-Philippe, qui le nomme conservateur des musées royaux, tandis que le légendaire napoléonien prend son envol. Et lorsque Louis-Napoléon Bonaparte s'empare du pouvoir, Jean-Baptiste Isabey, alors octogénaire tel qu'Eugène Giraud nous le montre aux Soirées du Louvre (Fig. 4), réintègre une place qu'il n'imaginait pas retrouver. Ayant habilement manœuvré, il a servi tous les régimes, depuis Louis XVI jusqu'au Second Empire, mais il reste du moins attaché à l'idée d'un Napoléon Bonaparte porteur des idées de la Révolution (même si, tous comptes faits, la Restauration ne s'est pas montrée ingrate envers lui). Un bonapartisme qu'on ne sera donc pas surpris de retrouver chez son petit-fils, Eugène Ciceri, d'autant qu'Isabey n'est pas resté muet : il a rédigé ses *Souvenirs* en 1843 (non publiés[42]) dans lesquels il construit tant soit peu sa propre légende qui le profile comme une ombre tutélaire sur ses descendants et leurs collatéraux. Urbanité, convivialité, talent artistique et goût pour le théâtre ou la mise en scène lui donneront l'occasion de rencontrer Pierre Luc-Charles-Ciceri, le futur époux d'Alexandrine, sa fille aînée.

La fille aînée de Jean-Baptiste, **Alexandrine Isabey** (1791-1871), n'a fait l'objet d'aucune étude historique ou même simplement biographique, mais nous l'avons vu apparaître auprès de son père dans les couloirs du Louvre alors qu'elle n'avait que cinq ans. Or, ce n'est pas tout car sa présence transparaît dans quelques autres documents. Alexandrine est l'un des deux personnages centraux d'une grande composition présentée par Isabey au Salon de 1799, *Madame Campan et la fille d'Isabey dans le parc de la maison d'éducation de St-Germain* (Fig. 5), et qui attire de nouveau, selon un salonnier, les regards de la foule des visiteurs[43]. Il existe également un assez grand tableau (Fig. 6) la représentant jeune femme dans une robe blanche légère, probablement en satin, à la taille haute comme cela était la mode sous l'Empire. Cheveux sombres ramenés en arrière sous une sorte de diadème de perles, longues mains élégantes, elle pourrait faire penser à une autre Madame Récamier, plus charpentée et moins

[41] Rallié à Louis XVIII dès la première Restauration, il revient vers Napoléon durant les Cent-Jours et sera plus tard considéré parfois comme « un des agents et complices de Bonaparte », Papillon de La Ferté *in* Lécosse, Cyril, *op. cit.* , p. 232 note 50.
[42] Taigny, Edmond, *J.-B. Isabey, Sa vie et ses œuvres*, E. Panckouke, Paris, 1859 en publie quelques extraits.
[43] Lécosse, Cyril, *op. cit.* , p. 128.

langoureuse. On remarque sur la toile un détail important : Alexandrine tient dans sa main droite un pinceau et sur ses genoux un carton à dessin d'assez grandes dimensions contenant plusieurs feuilles. Cela permet de supposer qu'elle se livre elle aussi à la peinture (aquarelle peut-être ?) ou au dessin, comme toute jeune femme bien née sans doute, mais aussi et surtout qu'elle s'inscrit dans la tradition familiale. Quant au peintre auteur du tableau, il s'agit de Louis André Gabriel Bouchet (1759-1842), élève de David et prix de Rome en 1797, qui s'est spécialisé dans l'art du portrait. Celui (ou celle) qui a commandé le portrait d'Alexandrine a donc fait appel à un artiste reconnu. On peut raisonnablement penser que le tableau date de 1810 (l'année du mariage avec Pierre-Luc-Charles, puisque l'œuvre est intitulée *Madame Ciceri*) ou 1811 car elle n'a aucun enfant à ses côtés (Félicie, l'aînée, est née en 1811) – à moins que ceux-ci n'aient été confiés à une gouvernante. Au-delà de cette date, et sans doute en raison des impératifs de la maternité, elle devient pratiquement invisible au niveau du corpus documentaire. La BNF[44] conserve cependant une photographie prise sur plaque de verre par Nadar intitulée *Mme Ciceri*. Une inscription au dos ajoute *Maman Ciceri*. Il s'agit d'un souvenir de famille qui date approximativement de 1860 (Fig. 7). Le nombre de représentations des épouses d'artistes n'est pas si élevé qu'il ne vaille pas la peine de le signaler. Ici, nous la voyons en femme âgée (Alexandrine Isabey serait alors presque septuagénaire) mais toujours attentive à son allure – sa coiffure -, à son maintien et à son vêtement, confortable mais sans excès. Quoique mariée, Alexandrine se montre attachée au nom de la famille dont elle est issue. Elle reste une Isabey, même si une sorte de scission s'installe dans la famille conséquemment au remariage de Jean-Baptiste[45] après le décès de sa première épouse, et c'est sous le nom d'Alexandrine Isabey qu'elle signe, encore en 1868, au bas de l'inventaire après décès de son mari[46]. Loin d'une épouse falote, submergée par la gloire d'un époux hyperactif, nous y décelons la fierté d'une femme qui tient son rang[47], et qui y tient, de la fille et de la sœur de peintres à la renommée internationale, un héritage qu'elle peut transmettre comme étant son douaire. Ce qui sera

[44] Bibliothèqe Nationale de France, département des estampes et photographies, PET FOL-EO-15 (2)

[45] Le premier mariage ayant été fait sans contrat, le second mariage de J.-B. Isabey avec Eugénie-Rose Maystre, en date du 12 août 1829, implique la vente de la maison familiale, mobilier, tableaux et divers puis le partage de selon les règles successorales en vigueur à Paris, cf. à ce propos Eva de Basily-Callimaki, *op. cit.* , pp. 337-340.

[46] Inventaire après décès enregistré le 15 mars 1869 par Me Percheron, notaire à St-Chéron. Archives et patrimoine mobilier de l'Essonne, 2 E 78/511

[47] Enseignant dans l'institution de Madame Campan, Jean-Baptiste Isabey a pu inscrire sa fille dans ce même établissement (cf. ci-dessus). Alexandrine jouit donc d'une éducation de niveau élevé. L'ouvrage intitulé *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1831-1834) évoque la qualité des nombreuses soirées organisées par le couple Ciceri et précise que Madame Ciceri, à l'instar de son mari, tenait son *Liber amicorum*. Malheureusement, ce document reste de nos jours introuvable. Quelques vestiges de celui de son époux ont survécu. Auguste Jal (1795-1873) écrit à ce propos dans *Soirée d'artistes* in *Souvenirs d'un homme de lettres*, Léon Téchener Libraire, Paris, 1877 : « Il fallait examiner […]un autre recueil qu'avaient embelli les productions improvisées de tous les hommes de talent de la peinture, de la sculpture et de l'architecture : c'était l'album de Madame Ciceri. »

effectivement le cas puisqu'au moins cinq de ses enfants donneront avec succès une suite à cette « lignée » : Félicité, Eugène, Nancy, Ernest et Charles. Nous y reviendrons un peu plus tard mais attachons-nous quelques instants à un autre Isabey, le frère d'Alexandrine, qui joue lui aussi un rôle important dans la vie d'Eugène Ciceri.

Eugène Isabey (1803-1886) est le quatrième enfant de Jeanne et Jean-Baptiste Isabey. Sa naissance tardive fait que les deux Eugène, l'oncle et le neveu, n'ont que dix ans de différence d'âge et s'avèrent assez proches, durant toute leur vie[48]. Eugène Isabey semblait prédestiné, oserait-on dire, à une activité artistique puisqu'il est né « dans » le Louvre. Ses parents en effet bénéficiaient, grâce à l'emploi de Jean-Baptiste, d'un logement à l'intérieur du Louvre, jusqu'en 1805[49]. Mais en fait, il s'oriente d'abord vers la carrière des armes puis se tourne vers la marine, ce qui lui donne l'occasion de vivre un temps au Havre et de visiter la Normandie[50]. Il revient cependant vers la peinture et expose pour la première fois au Salon de 1824 – le même où Delacroix expose les *Scènes des massacres de Scio*. Il surprend les critiques et obtient d'emblée une médaille de première classe pour *Marines et paysages*. Il voyage, notamment en Angleterre où il rejoint Delacroix et Bonington. En 1826, il séjourne à Honfleur, un lieu qu'il apprécie particulièrement et où il reviendra à plusieurs reprises. Cette même année, William Turner effectue son grand périple de Normandie en Bretagne et c'est peut-être ce qui donnera à Eugène Isabey l'idée de se rendre dans cette contrée, la Bretagne, considérée alors comme passablement exotique. Selon Pierre Miquel[51], il emmène son neveu au moins une fois en Normandie pour lui faire travailler le dessin et l'aquarelle sur le motif, mais on ignore si l'expérience a été répétée, l'artiste évoquant plus souvent un autre de ses élèves, Johann-Barthold Jongkind (1819-1891) qui participe à ce même voyage (1847). Il rencontre également le jeune Eugène Boudin[52], alors que celui-ci exerce encore le métier de papetier-encadreur au Havre, et l'encourage à développer son talent d'artiste.

Eugène Isabey (Fig. 8) nous est connu avant tout comme peintre, composant sur une palette très colorée, peintre de marine entre autres, jusqu'aux travaux de réfection entamés en 2018, le

[48] La vente du fonds d'atelier d'Eugène Ciceri en 1891 révèle qu'il détient chez lui dix tableaux et cinq dessins ou croquis couvrant relativement bien la gamme des sujets traités par son oncle. Cf. infra, I.3.

[49] Les informations sont issues de l'étude complète que lui a consacrée Pierre Miquel. Cf. Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), L'Ecole de la nature*, Editions de La Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1980. Catalogue complet de son œuvre dans le volume suivant : Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), La Marine au XIXe siècle*, Editions de La Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1980.

[50] Selon Anne-Marie Bergeret-Courbin, J.-B. Isabey aurait même emmené son fils à Cherbourg dès 1817. Voir Bergeret-Courbin, Anne-Marie, *Honfleur et ses peintres, 1820-1920*, éditions des Falaises, Rouen, 2007, p. 55.

[51] Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), op. cit.*, pp. 110-112.

[52] Georges, Jean-Aubry, *Eugène Boudin : la vie et l'œuvre d'après les lettres et les documents*, Ides et Calendes, Paris, 1977, p. 166. Eugène Boudin a 21 ans lors de leur première rencontre, en 1845.

musée de la Marine exposait en place d'honneur le célèbre *Combat du Texel* (Fig. 9). Peintre romantique surtout, cherchant à rendre les effets de vent et de tempête – une vingtaine d'années plus tôt, Châteaubriant publiait *René* et trompait son désespoir en écrivant : « j'entrai avec ravissement dans les mois des tempêtes ». Dans cette voie d'inspiration, Eugène Isabey réalise ses plus grandes œuvres, parmi lesquelles *Contrebandiers embarquant des marchandises* (1831, Musée de la Chartreuse de Douai) et *Le Naufrage du trois-mâts L'Emily* (Fig. 10) où le peintre, s'il ne déclenche pas les passions politiques comme a pu le faire quatre ans auparavant *Le Radeau de La Méduse* (Géricault, 1819, musée du Louvre), atteint une dimension fantastique en sublimant un dramatique accident en une œuvre qu'on pourrait situer, si l'on ne craignait l'anachronisme, aux prémices du surréalisme. La Bretagne et la Normandie seront donc pour lui une source d'inspiration privilégiée pour travailler sur le motif[53] mais Eugène Isabey n'est pas seulement peintre. Il réalise également des lithographies, entre autres pour les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor, plus particulièrement dans le volume consacré à l'Auvergne[54] qu'il partage avec Julien-Michel Gué (1789-1843), Édouard Hostein (1804-1889) et Jean-Auguste-Dominique Ingres. On comprend dès lors que le cercle familial des Isabey ait pu offrir des opportunités aptes à donner au jeune Eugène l'occasion de trouver sa voie d'expression. Sous cet angle de vue, l'autre branche de sa famille apporte également sa contribution.

On ne peut guère en douter, le nom Ciceri[55] est à consonance latine. Il fait référence au fameux pois chiche, *cicer*, qui serait selon la tradition à l'origine de l'antique cognomen *Cicero* porté par le célèbre avocat et homme politique de la République romaine. L*'Histoire de la noblesse…* de Pithon-Curt (1743)[56], relate les hauts-faits de la famille Ciceri, établie dans le Milanais et la région de Côme, et active dans le parti guelfe. Un mausolée s'élevait en l'honneur de ses membres dans le cimetière de Côme. Plus tard, François 1er et Louis XII eurent à leur service des Ciceri, dont un capitaine qui s'établit dans le Comtat-Venaissin. Son fils, César Ciceri, fut à l'origine d'une lignée étendue à la région d'Avignon et de Cavaillon, tandis qu'en 1686 le

[53] C'est du moins ce qu'a montré clairement l'exposition qui lui a été consacrée au Louvre en 2012. On peut consulter à ce propos l'ouvrage de Christophe Leribault, *Eugène Isabe*y, éd. Le Passage, Musée du Louvre, Paris, 2012

[54] *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, par Ch. Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux - Auvergne*, Tomes I et II, 1829-1833, BNF DEP, UB-19 (2)

[55] Dans les écrits évoquant cette famille d'artistes, on trouve parfois le nom francisé en *Cicéri*, avec accent aigu. Les actes d'état-civil témoignent à eux seuls de l'un et de l'autre emploi (Docs. 10 à 15). Nous avons opté pour l'orthographe d'origine, *Ciceri* sans accent, suivant en cela notamment la Bibliothèque Nationale de France, le musée du Louvre, le dictionnaire Larousse, l'Encyclopédia Universalis.

[56] *Histoire de la noblesse du Comté-Venaissin* (sic)*, d'Avignon et de la principauté d'Orange, dressée sur les preuves, dédiée au Roy, par Pithon-Curt, chez David et Delormel à Paris, 1743*

pape Innocent XI nomma un Charles Ciceri cardinal. Au XVIIIe siècle, il y eut un Giuseppe Ciceri, peintre d'origine milanaise jouissant d'une certaine notoriété, et un Giovanni Ciceri, décorateur de la Chartreuse de Pavie. Celui-ci avait un frère, Giambattista Ciceri, peintre, à Pavie également. Il y avait encore un autre peintre, Bernardino Ciceri, qui serait né vers 1650 dans cette même ville[57]. Un Francesco Ciceri (1521-1596) fut un humaniste célèbre dans la région de Lugano dans les années 1560-1590[58]. Sans vouloir, ni même oser (faute de preuves), rattacher la famille Ciceri qui nous intéresse à d'illustres ancêtres, notons simplement qu'il s'agit d'un nom relativement connu, identifié et auréolé d'un certain prestige[59]. Mais en France il était connoté plutôt négativement car l'anecdote relative aux Vêpres siciliennes[60], vraie ou fausse, faisait partie du patrimoine des récits historiques que l'on se transmettait de génération en génération. Les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de 1830*, du duc de Mortemart, qui mettent en scène la duchesse de Berry et son fils Henri, héritier potentiel de la couronne, en portent encore le témoignage : ils sont publiés en 1833.

Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868) (Fig. 11), le père d'Eugène, porte trois prénoms et cela crée quelquefois la confusion dans les articles ou les rubriques qui lui sont consacrées. On le trouve parfois sous « Charles », parfois sous « Pierre », quelquefois même sous « César Ciceri ». S'il y eut bien un Paul César de Ciceri célèbre, originaire de Cavaillon, celui-ci vivait au début du XVIIIe (1678-1759) et était abbé, prédicateur et membre de l'Académie française. Il fut l'auteur, entre autres, d'un *Panégyrique de saint Louis, roi de France* prononcé dans la chapelle du Louvre le 25 août 1721[61]. Rien à voir donc avec notre homme, du moins de façon directe. Les trois prénoms sont d'usage officiel uniquement[62] et en fait ses contemporains ne le désignent que par le nom seul de « Ciceri », un détail important sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. C'est également ainsi qu'il se nomme lui-même et qu'il signe ses courriers, privés ou officiels, ainsi que ses œuvres. Cela fait même l'objet d'un rébus, **6** – **R** – **I**, comme celui qui figure au bas d'un portrait charge (Fig. 12) en plâtre réalisé par Dantan[63]. Par

[57] Thieme, Ulrich, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Sechster Band, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1912
[58] *Historisches Lexicon der Schweiz*, Band 3, VEB E.A. Schwabe, Basel, 2001-2014
[59] Le patronyme Ciceri est d'ailleurs assez répandu en Italie du nord encore de nos jours, et également aux Etats-Unis.
[60] Le mot *ciceri* fut un signe de reconnaissance entre les révoltés lors des Vêpres siciliennes en 1282. Cf. supra, *Préambule*.
[61] BNF, 4-LB18-105. Une réédition de certains textes de cet auteur en 1854-55 peut induire en erreur.
[62] Par exemple l'inventaire après décès enregistré le 15 mars 1869 par Me Percheron, notaire à St-Chéron. Archives et patrimoine mobilier de l'Essonne, 2 E 78/511
[63] Il s'agit de Jean-Pierre Dantan (1800-1869), artiste spécialiste de ces bustes-charges. Celui de Ciceri, réalisé vers 1820, fut l'attraction du salon de la princesse de Belgiojoso ce qui le rendit célèbre dans le Tout-Paris. Cf. à

souci de clarté et pour le différencier de son fils Eugène, nous suivrons bien évidemment la Bibliothèque Nationale et le Louvre qui ont adopté le triple prénom Pierre-Luc-Charles. C'est aussi sous cette forme (mais sans traits d'union) qu'il est fait chevalier de la Légion d'Honneur par acte du 17 mai 1825[64]. Nous verrons un peu plus loin que cette occurence de confusion peut troubler les recherches, et il est utile de tenter tous les cas de figure dans les répertoires et les bases de données, car les usages ont varié selon les époques et les habitudes.

Pierre-Luc-Charles Ciceri est issu d'une branche de merciers milanais installés à Paris au courant du XVIIIe siècle – le métier de mercier concerne alors la commercialisation d'étoffes mais aussi de bijoux et de divers accessoires de parure, induisant ainsi la fréquentation d'une clientèle aisée voire fortunée. Son père, Charles François Alexandre (17 ?-1804), s'écarte légèrement de la tradition familiale et s'installe au Palais Royal comme lunettier. Il épouse le 22 février 1773 à Notre-Dame-des-Champs (Paris) une jeune veuve, Marie Félix Convents (1754- ?). Le couple aura 5 enfants dont deux garçons, Charles et Louis, morts en bas âge, une Marie-Henriette sur qui les informations manquent et un certain « Cezar » dont on ne sait rien, hormis le fait qu'il décède en 1885. On remarque que l'emploi et le réemploi intra-familial des mêmes prénoms incite à la prudence dans les recherches et dans l'établissement des faits.

Pierre-Luc-Charles naît le 17 août 1782 à St-Cloud[65]. Peut-être poussé par la tradition milanaise du chant qui remonte aux Sforza et impressionné par le succès des *opera semi-seria* de Rossini à la Scala, il semble se destiner à l'art lyrique dès l'adolescence. Selon les archives du Conservatoire[66], il suit les cours de la classe de violon de 1796 à 1799, et ensuite celle de chant puis de vocalisation jusqu'en 1802. Il change alors d'orientation et se tourne vers son autre centre d'intérêt, la peinture. Il entre comme élève dans l'atelier de l'architecte et décorateur Louis Bélanger[67] (1756-1816). Dès 1804, il est embauché provisoirement comme peintre externe à l'atelier de peinture de l'Opéra où Protain fils, le chef de l'atelier, le met à l'essai en le chargeant de peindre le paysage du rideau d'avant-scène. Son travail ayant été apprécié, il est nommé en octobre 1805 peintre de paysage attaché à l'atelier aux appointements de 1.500 francs. Il travaille sous la direction de Degotti (1759-1824) qu'il remplace de plus en plus souvent. En 1810, Jean-Baptiste Isabey prend la direction de l'atelier, pour une courte période

---

ce propos Baridon, Laurent, *Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie*, in *Ridiculosa n°13*, Brest, 2006. Ces statuettes étaient vendues chez le papetier Susse, passage des Panoramas à Paris.

[64] Fiche d'attribution de la Légion d'Honneur en date du 17 mai 1825. Cf AN base Léonore LH/539/6

[65] On trouvera en annexe (Doc. n°4) la rubrique que lui consacrait Philippe Le Bas dans son *Encyclopédie de l'histoire de France* en 1841. La plupart des ouvrages postérieurs se contentèrent de se référer à ce texte. Pour une mise au point détaillée, voir Marin, Armel *Ciceri, Pierre Luc Charles* in *Encyclopaedia Universalis*.

[66] Nous nous fondons ici sur l'article de Mathias Auclair, conservateur en chef de la bibliothèque-musée de l'Opera, *L'Atelier des décors de l'Opéra (1803-1822)* paru dans la *Revue de la BNF*, 2011/1, n°37

[67] Egalement souvent orthographié *Bellangé*.

à vrai dire, mais c'est du moins cette année-là que Pierre-Luc-Charles épouse Alexandrine[68]. Isabey est remercié cinq ans plus tard par l'administration de l'Opéra, Degotti rappelé, et Pierre-Luc-Charles Ciceri devient alors peintre en chef l'année suivante. La réorganisation de l'Académie Royale de musique en 1818 confirme Pierre-Luc-Charles Ciceri dans son poste, à l'égal de Degotti, puis à partir de 1820 avec Jacques-Louis Daguerre. Le règlement l'autorise (et les autorise) à réaliser des décors pour d'autres théâtres mais il doit la priorité à l'Opéra. Il règne alors en maître sur le décor de spectacles durant une douzaine d'années. Une véritable révolution esthétique et scénique : Pierre-Luc-Charles Ciceri s'impose par le réalisme de ses décors, par le jeu des lumières et par des effets de scène ou de machineries à grand spectacle[69]. Charles Séchan (1803-1874), l'un de ses élèves et lui-même futur décorateur à l'Opéra de Paris, écrit à son propos : « Avant lui, les décors de théâtre se traînaient encore dans la vieille ornière classique où l'Olympe, avec son bagage d'Amours, de carquois, de flèches, jouait un rôle important. […] C'est vraiment Ciceri qui, le premier, sut comprendre que le temps des décors antiques était passé[70]. » A l'exemple de son collègue Daguerre qui, s'inspirant des Panoramas[71] de Pierre Prévost, crée le Diorama[72], il adopte le Cyclorama pour représenter *La Belle au bois dormant*. Il est celui qu'on appelle « le sorcier favori du moment ». Et grâce à lui, l'Académie royale de Musique est enfin devenue bénéficiaire ! Le romantisme est là, répondant aux souhaits exprimés par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827) indiquant qu'il faut s'attacher aux détails pour traduire non pas « le beau mais le caractéristique ». Ciceri est désormais apprécié comme artiste de haut niveau, ce dont témoignent quelques échanges épistolaires avec Delacroix (Doc. n°5).

En 1827, l'Opéra lui accorde un congé de quatre mois pour accomplir un voyage d'études en Italie et en Suisse. Il est possible – sans qu'on en ait la preuve formelle – qu'il emmène aussi son fils Eugène dans ce voyage. Mais il part, et cela est certain, accompagné du peintre Augustin Enfantin (1793-1827)[73], le propre frère de Barthélémy-Prosper Enfantin, chef de file du

---

[68] Son beau-père (ou futur beau-père) Jean-Baptiste Isabey fait alors de lui une amusante caricature (Fig. 12 A), collection Grosjean-Maupin et reproduite dans l'ouvrage de Mme de Basily-Callimaki, *op. cit.* page 27.

[69] Voir à ce propos *L'Envers du décor (à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle* , coédition Gourcuff Granedigo et CNCS, catalogue de l'exposition éponyme organisée à Moulins en 2015, par le Centre national du costume de scène à Moulins, sous la direction de Madame Join-Diéterle avec la collaboration d'Alain Batifoulier et Simon de Tovar.

[70] Séchan, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855) recueillis par Adolphe Badin*, Calmann-Lévy, Paris, 1883, page 7.

[71] Genre de spectacle conçu et initié par l'Irlandais Robert Barker en 1787. Sur ses développements, voir Bouiller, Jean-Roch, Le Men, Ségolène, Madeline, Laurence et Pisano, Giusy, dir., *Le panorama, un art trompeur*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2019.

[72] Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Imprimerie Nationale, Paris, 1891.

[73] Second fils du banquier Barthélémy-Blaise Enfantin (1755-1832) et de son épouse Simone Mouton (ca. 1770- ?), élève de Bertin et de Ciceri selon Bellier de la Chavignerie, Emile, *Dictionnaire général des artistes de*

mouvement saint-simonien[74] avec qui d'ailleurs il entretient une amitié durable (Docs. n°6, 7 et 8). A Milan, Pierre-Luc-Charles étudie les machineries et les jeux de mise en scène. Il collectionne un grand nombre de notes et de croquis pour ses futurs décors, dans lesquels il ne s'astreint pas à la stricte exactitude mais y ajoute une certaine dose de fantaisie. Sur le chemin du retour, en Suisse, il réalise croquis et aquarelles de paysages qu'il réemploiera dans ses deux prochaines créations, *La Laitière suisse* et, surtout, *Guillaume Tell*, le célèbre opéra créé par Giacomo Rossini d'après l'œuvre de Schiller (1829) qu'il cherche à restituer dans son décor authentique. Il ne réalise pas que des décors de scène, son talent est également reconnu dans d'autres domaines. Nommé peintre de l'Empereur en 1812, il est confirmé comme peintre du Roi et de la Cour en 1814. Attaché aux Menus-Plaisirs, il a la charge des décors pour les fêtes officielles de la Restauration[75]. En 1826, il est chargé de mettre en scène le sacre de Charles X[76], ce qui lui vaut un accident lors duquel il se casse la jambe mais aussi l'obtention de la Légion d'honneur[77].

En 1820, le baron Taylor le charge d'exécuter quelques lithographies pour lancer sa collection des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Les deux hommes collaborent également pour le théâtre, quand Taylor est nommé administrateur du Théâtre Français. Par ailleurs, Pierre-Luc-Charles Ciceri est sollicité pour réaliser les décors intérieurs d'hôtels particuliers ou rénover l'architecture de certains théâtres. Le roi Jérôme l'avait déjà chargé de la réfection du Hoftheater de Cassel en 1810[78]. Il réalise des travaux pour les salles de spectacle de Baden-Baden, Bordeaux, Valençay et Compiègne en plus de ceux de la capitale. Il se charge également de la réfection ou la décoration d'églises et de bâtiments civils, comme le théâtre du château de Digoine à Palinges en Saône-et-Loire[79], la salle à manger du château

---

l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours, Paris, Tome I, 1882, peintre, aquarelliste et lithographe, Auguste dit Augustin Enfantin est l'auteur de plusieurs paysages d'Italie et d'une *Vue de la forêt de Fontainebleau* d'après nature (Salon de 1827). C'est durant le voyage en Italie en 1827 qu'Augustin Enfantin décède brutalement d'une fièvre, à Naples.

[74] Il existe un lien de proximité entre Pierre-Luc-Charles Ciceri et le Père Enfantin. Celui-ci écrit notamment, lorsqu'il évoque le décès de son frère dans son ouvrage *La Vie éternelle - Passé, présent, futur* : « Mon bon vieux Ciceri que j'embrasse avec tant d'émotion, et qui ne me voit pas lui-même sans penser que c'est lui qui a emmené mon frère Auguste à Naples, j'en appelle à cet excellent cœur ! Est-ce que Ciceri ne sent pas, quand je lui prends la main, quand je dirige mes yeux humides sur les bons yeux de ce vieil ami de ma famille, ne sent-il pas comme moi que mon frère, mon père, ma mère sont là ? » Enfantin, Barthélémy-Prosper, *De la vie éternelle, XX Culte des morts – Tombe de mon frère*, pp.89-90 in *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin publiées par les membres du conseil institué par Enfantin pour l'exécution de ses dernières volontés*, Quarante-cinquième volume de la Collection Générale, 1865-1871.

[75] Waquet, Françoise, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Bibliothèque de la Société française d'archéologie, Droz, Genève et Arts et métiers graphiques, Paris, 1981, pages 19, 119 et ss.

[76] *Promenade à Reims ou journal des fêtes et cérémonies du Sacre*, Bouquin de la Souche, Paris, 1825.

[77] Basily-Callimaki, E. de, *op. cit.* page 314.

[78] Encyclopédie de l'art lyrique, www.artlyrique.fr/personnages. Et aussi *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, éd. Larousse, Paris, 1876.

[79] www.chateaudedigoine.fr

de Brézé en Anjou[80], les salons de Montmort en Champagne[81] ou les appartements des frères Rotschild, « à Paris et à la campagne »[82]. Pierre-Luc-Charles Ciceri fait sans conteste preuve d'une activité débordante. Pour la mise en œuvre pratique de ses projets, il monte son propre atelier avec lequel il crée les décors de plus de trois cents opéras, ballets et pièces de théâtre[83], dont ceux de *Robert-le-Diable* (Fig. 13), livret de Giacomo Meyerbeer en 1831 : décors fantastiques, effets de lumière, jeux d'ombres, apparition de spectres[84]… c'est le grand succès de la première moitié du XIXe siècle[85]. L'opéra atteint en quinze années 261 représentations et qui sera interprétée avec les mêmes décors jusqu'en 1870, et pas seulement en France[86]. Mais cette date de 1831 marque aussi la fin de son règne sans partage. Il est devenu tellement omniprésent dans le monde du spectacle qu'il finit par saturer ses employeurs et ses collaborateurs. Quoique ses décors connaissent toujours un grand succès, tels ceux du ballet *La Sylphide* créé le 12 mars 1832[87] (Fig. 14), deux ans après *Hernani*[88] (Fig. 15), et de *Giselle*

---

[80] Massin-Le Goff, Guy, *Les châteaux néogothiques en Anjou*, Nicolas Chaudun éd., Paris, 2007, pages 219-220.
[81] www.montmort.com et portail « Collections », rubrique Ciceri. Dans une lettre au Père Enfantin, datée du 28 septembre 1859, Ciceri fait allusion à sa visite au châtelain de Montmort dont il apprécie, écrit-il, la conception de la démocratie. Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Enfantin, Ms-7707, Correspondances diverses. Cf. Doc n° 6.
[82] Le peintre Jean-Louis Adan y travaille sous sa direction, selon Charles Gabet, *op. cit.*, page 5.
[83] Pierre-Luc-Charles Ciceri travaille à Paris pour l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, la Comédie Française, l'Odéon, le Théâtre de la Porte-St-Martin, le Théâtre du Palais-Royal, le Cirque Olympique, le Panorama Dramatique ainsi que pour les théâtres d'Alençon, Lille, Bordeaux, Amiens et plusieurs salles à l'étranger notamment à Londres. Cf. Wild, Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle*, Tome 2, Editions de la BNF, Paris, 1993, page 385.
[84] Se confiant à Louis-Désiré Véron (1798-1867), directeur de l'Opéra, Meyerbeer se plaint d'ailleurs que *Robert-le-Diable* attire le public plus pour sa mise en scène, ses décors notamment la scène du cloître où les nonnes damnées dansent une bacchanale devant l'immense toile peinte par Cicéri: « Tout cela est très beau, lui disait-il, mais vous ne croyez pas au succès de ma musique, vous cherchez un succès de décorations. » Cf. Barbier, Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Balzac et de Rossini, Paris 1800-1850*, Hachette Littératures, Paris, 2003.
[85] Jeanne Doin écrit : « Il est presque superflu de rappeler que le succès du cloître de Sainte-Rosalie dans *Robert-le-Diable* (1831) couronna la carrière de Cicéri. Ses travaux antérieurs furent oubliés, et il demeura tout le reste de sa vie l'auteur de ce décor. « Inclinez-vous, écrivait emphatiquement Alexandre Dumas père, vous tous, Séchan, Diéterle, Despléchin, Thierry, Cambon, Devoir, Moynet, rois, vice-rois et princes de la décoration moderne : c'est le père Cicéri qui a fait le cloître de Robert-le-Diable ! ». Doin, Jeanne, *Charles Séchan et son atelier de décoration théâtrale pendant le Romantisme*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, Juin 1925, Tome XI, 67e année, page 348.
[86] Lemire, Clémentine, *Le décor allemand dans la première moitié du XIXe siècle*, in Revue de la BNF 2011/1 n°37.
[87] L'oeuvre scénique de Pierre-Luc-Charles Ciceri s'inscrit dans le cadre de l'innovation romantique qui touche jusqu'à des aspects tout à fait concrets : c'est, par exemple, lors de la représentation de *La Sylphide* que la ballerine Marie Taglioni porte le tout premier tutu romantique, ce costume léger et aérien imaginé par Eugène Lamy, et qu'elle accomplit les premières pointes grâce à ses chaussons d'un genre nouveau, éléments d'un bouleversement de l'esthétique qui provoque l'enthousiasme de Théophile Gautier. Voir à ce propos Christout, Marie-Françoise, *Aspects de la féerie romantique, de « La Sylphide » (1832) à « La Biche au bois » (1845), chorégraphie, décors, trucs et machines*, in *Romantisme*, année 1982, pp. 77-86. Voir aussi Pérot, Nicolas, *La Sylphide de Chateaubriand* in *Revue Atala, culture et sciences humaines*, Lycée Chateaubriand, Rennes, 1998.
[88] Décors de Ciceri et Léger, *Recueil de décorations théâtrales et autres objets d'ornement par MM. Ciceri et Léger Larbouillat*, chez Léger Larbouillat, Paris, 1830, planche *Hernani, Théâtre Français*.

(livret de Théophile Gautier) en 1841 « archétype du ballet romantique »[89], une crise l'oppose au directeur de l'Opéra et, peut-être à l'instigation de celui-ci, certains de ses élèves parviennent à l'évincer peu à peu en créant leur propre atelier[90]. On lui reproche son absolutisme ainsi que ses goûts fantasques et dispendieux. Quoique cet épisode l'affecte sensiblement[91], il reste néanmoins un personnage de premier plan et le roi Louis-Philippe fait encore appel à lui en 1837 pour les décors de l'opéra donné à l'occasion de l'inauguration de la Galerie des batailles, à Versailles[92].

Sur le plan personnel, Pierre-Luc-Charles Ciceri semble peu conscient des soucis de gestion. Selon ses détracteurs, il dépense l'argent sans compter et l'homme qui fait à ses côtés office de gestionnaire le laisse agir librement. L'équilibre financier de son atelier se maintient cahin-caha pour aboutir finalement, les dettes[93] s'accumulant, à une faillite qui est prononcée le 31 mai 1848[94]. Pour autant, Pierre-Luc-Charles ne se retire pas totalement du monde du spectacle : en 1851, il dessine les décors d'une comédie, *Les Crapauds immortels* (sic) et de *Mam'zelle fait ses dents*, un vaudeville de Labiche et Michel qui à coup sûr ne figurent pas dans la liste de ses chefs d'oeuvre. Il forme encore deux de ses gendres au décor d'opéra, Auguste Alfred Rubé et François-Joseph Nolau. Il reste actif dans le domaine des Beaux-Arts[95] et continue de peindre des paysages à la façon de ses esquisses de décors de scène (Fig. 17), conservant l'aquarelle comme spécialité[96] et une vivacité de traité qui n'est pas sans rappeler W. Turner. Mais le

---

[89] « Le ballet Giselle créé à l'Opéra de Paris le 28 juin 1841 est considéré par les historiens de la danse comme l'archétype du ballet romantique, « l'oeuvre marque l'apogée de la nouvelle esthétique romantique […] et qui a trouvé dix ans plus tôt dans *La Sylphide* sa première incarnation chorégraphique. » in Fournier, Fanny, *Danse, émotions et pensée en mouvement*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Grenoble, 2012, page 101, qui cite également Guilbert L., *Giselle*, Livret du ballet de l'Opéra de Paris, Montreuil, STIPA, 2009.

[90] Charles Séchan crée son propre atelier en 1832, cf. Doin, Jeanne, *op. cit.* ci-dessus, page 349.

[91] « Sans remonter à la source du mal, j'ai éprouvé bien des injustices qui m'ont causé de grands chagrins au préjudice de mon existence » Extrait d'une lettre en date du 15 décembre 1839, de Ciceri au marquis de Las Mérismas, commanditaire du directeur de l'Opéra citée par Nicole Wild, *op. cit., page 383.*

[92] Une exposition ayant eu lieu au château de Versailles en 2018 a permis d'admirer deux grands décors peints par Ciceri : le « Palais de marbre rehaussé d'or » réalisé pour l'inauguration de la Galerie des batailles (1837) et un « Palais gothique » destiné à l'origine à un spectacle qui aurait dû être donné au château d'Eu (vers 1845). Ces deux ensembles exceptionnellement bien conservés dans leur intégralité permettent de mieux comprendre l'esthétique théâtrale du temps de la Monarchie de Juillet.

[93] Le musée Carnavalet possède dans ses collections une pierre issue de l'ancienne prison de Clichy dont une face est peinte d'un paysage signé Ciceri. Cette prison est destinée aux débiteurs insolvables que leurs créanciers peuvent faire incarcérer pour une durée de trois mois à trois ans selon les cas. La prison de Clichy remplace dans cette fonction, de 1834 à 1867, celle de Ste-Pélagie. Musée Carnavalet, *Histoire de Paris*, P. 54. (Fig. 16).

[94] Wild, Nicole, *op. cit.*, page 382.

[95] Les toiles peintes par Ciceri d'après Sébastien Bourdon aux fins de recréer le décor du grand salon du château de Montmort datent de 1851. Cf. https://monumentum.fr/chateau-montmort-pa00078747.html

[96] A notre connaissance, il n'existe pas de catalogue exhaustif de l'œuvre peint (autre que les esquisses de décors de théâtre) de Pierre-Luc-Charles Ciceri. Bellier de la Chavignerie cite des aquarelles en 1827 (de même que Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française*, Vergne, Paris, 1831), une *Vue du pont de la Sanita* et une *Vue de la Piazzetta de la Cappella Vecchia* à Naples, une *Vue prise à Brunnen* et une *Promenade à Interlaken* en 1831, des vues de Suisse, de Baden, de Saint-Chéron en 1839. Cf. Bellier de la Chavignerie, Emile, *op. cit.*, Tome I, 1882, page 260. Selon le catalogue du Salon, Pierre-Luc-Charles Ciceri y expose des travaux en

moment de gloire est passé. Il mène avec son épouse une vie sensiblement plus modeste[97] sans pour autant rompre totalement avec la vie mondaine[98], et aime séjourner l'été à St-Chéron, village situé dans la vallée de l'Orge au sud de Paris que fréquente également Prosper Mérimée[99], dans une demeure[100] où il décède le 22 août 1868[101].

Les connexions avec le milieu artistique ne se limitent pas à ces quatre personnages. Eugène Ciceri se trouve en effet au cœur d'un **ensemble familial**, une véritable *familia* au sens latin du terme, où les femmes jouent un rôle non négligeable. Le couple Ciceri habite Paris, au 37 rue du Faubourg Poissonnière[102], sur les franges d'un quartier en plein développement, La Nouvelle Athènes, très en vogue au moment de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, surtout auprès des artistes, musiciens, écrivains, peintres, du mouvement romantique. Ils ont six enfants : Félicie Justine (1811-1883)[103], Etienne Eugène (1813-1890)[104], notre personnage principal qui est donc le cadet de la famille et sera toujours désigné sous le nom d'Eugène,

---

1824, 1827 et 1831. Une recherche relativement approfondie a été réalisée pour l'*Exposition rétrospective des œuvres de Pierre-Luc-Charles Ciceri*, in *Les Arts de l'Yveline*, 1931 qui présente essentiellement des œuvres relatives aux spectacles. Quelques œuvres sont présentes dans différents musées (en particulier Le Louvre et le musée Fabre de Montpellier) mais aussi dans des collections privées (Fondation Custodia par exemple). Cependant, l'incertitude demeure et certaines de ses œuvres sont parfois (voire souvent) attribuées à son fils Eugène (cf. infra, chapitre suivant) ce qui perturbe les recherches.

[97] L'inventaire après décès réalisé le 6 novembre 1868 dans la maison de St-Chéron et enregistré le 15 mars 1869 par Me Percheron, notaire à St-Chéron, se solde par un résultat créditeur de 1.583 francs, toutes créances déduites. Archives et patrimoine mobilier de l'Essonne, 2 E 78/511 (cf. aussi Doc. n°9).

[98] Un portrait charge de Pierre-Luc-Charles Ciceri fait partie de ceux réalisés par Giraud lors des soirées du Louvre organisées par le comte de Nieuwerkerke durant le Second Empire. BNF DEP RESERVE FT 4-NA-87 (1) Cf. Annexe 1, Fig. 40.

[99] Les deux hommes se rencontrent notamment chez Léonor Fresnel, frère et héritier du célèbre physicien et cousin germain de Mérimée par sa mère, née Fresnel.

[100] Il ne s'agit peut-être pas de l'édifice dénommé *Maison Ciceri* à St-Chéron dont le couple aurait été propriétaire de 1827 à 1835 et représentée (Fig. 18) par Jean-Jacques Champin (1796-1860) dans la série intitulée *Habitations des personnages les plus célèbres de France depuis 1790 jusqu'à nos jours* (1833). Selon l'étude menée par Georges Poisson, cette demeure, qui existe toujours, avait été décorée par Pierre-Luc-Charles lui-même (vestibule, cage d'escalier, salle à manger, chambre dite de Mérimée) dans un style assez classique n'ayant pas de rapport direct avec ses créations théâtrales. Certains éléments subsistent : ancienne salle à manger (actuel vestibule) ; ancien salon de musique (actuelle salle à manger) ; grand salon, y compris les trois toiles peintes représentant les allégories de l'Architecture, de la Peinture et de la Musique (actuellement déposées dans les communs) (cad. B 2340) : inscription par arrêté du 15 février 1989 - Les façades et toitures de la maison, ainsi que son parc (cad. AC 85 à 87) : inscription par arrêté du 12 juillet 2002. Cf. Monumentum - https://monumentum.fr/maison-ciceri-pa00087997.html. (Fig. 19). Etude détaillée par Poisson, Georges, *La maison de Pierre Cicéri à St-Chéron (Essonne)* in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1988, pp. 177-183.

[101] La tombe de Ciceri est toujours visible dans le vieux cimetière de St-Chéron. *Cf. Brochure du vieux cimetière de St-Chéron*.

[102] Cette rue se trouve alors dans le 2e arrondissement de Paris, elle marque la limite entre le 9e et le 10e arrondissement depuis la réforme haussmannienne de 1859-60. Pierre-Luc-Charles Ciceri demeurait auparavant au 23 de cette même rue, selon Charles Gabet, *op. cit.*.

[103] Cf. www.artlyrique.fr., acte de naissance non identifié.

[104] Né le 26 janvier 1813, Archives de Paris V3E/N 495-7 (Doc. n°10)

Jeanne Charlotte (1814-1896)[105], Ernest (1815-1866)[106], Lucie Nancy (1819-1902)[107] et Charles James (1822- ?)[108]. Ce noyau familial n'est pas neutre pour la suite de l'ouvrage car, outre les parents antécédents, plusieurs d'entre eux conservent un lien avec le monde artistique en général.

L'aînée des six enfants Ciceri, **Félicie**, s'inscrit dans la tradition des décors de théâtre et d'opéra : elle épouse François-Joseph Nolau (1804-1883)[109] qui est un architecte, formé chez Baltard. Ses connaissances en architectonique lui permettent d'adapter en français les travaux de James Stuart (1713-1788) et Nicholas Revett (1720-1804) sur la Grèce antique, en publiant en 1835 - l'année de son mariage avec Félicité - les *Antiquités d'Athènes et autres monuments grecs*. Mais parallèlement il s'oriente vers le décor de théâtre et travaille à l'Opéra sous la direction de son beau-père. En 1848, il prend part à l'organisation des fêtes républicaines, puis il devient décorateur en chef à l'Opéra-Comique. Il collabore avec son beau-frère Auguste Rubé à de nombreux décors, par exemple pour le Théâtre Français[110] mais également pour l'Opéra.

Nous avons peu d'informations sur **Jeanne Charlotte** (1814-1896) mais deux éléments au moins sont notables : elle inspire un poème à Victor Hugo[111] (Doc. n°16) et elle entretient elle aussi une certaine correspondance avec le Père Enfantin, sollicitant un service en faveur de son époux (Doc. n°17)[112], Paul Masse, nommé chef de station. Cela semble nous éloigner du domaine purement artistique mais on verra plus tard que cette distanciation n'est pas si évidente qu'il y paraît[113].

Troisième fille du couple Ciceri, **Lucie Nancy** épouse Auguste Alfred Rubé (1815-1899) en 1842[114]. Celui-ci entre comme élève dans l'atelier de Pierre-Luc-Charles Ciceri en 1829[115], à 14 ans[116]. Il fait rapidement preuve de talent dans la peinture de paysage de scène et collabore étroitement avec son ancien maître. Après son mariage, Rubé (Fig. 20) devient l'associé de son

---

[105] Née le 16 avril 1814, Archives de Paris V3E/N 495-8 (Doc. n°11)
[106] Né le 23 décembre 1815, Archives de Paris V3E/N 495-8 (Doc. n°12)
[107] Née le 11 octobre 1819, Archives de Paris V3E/N 495-9 (Doc. n°13)
[108] Né le 21 octobre 1822, Archives de Paris V3E/N 495-10 (Doc. n°14)
[109] Wild, Nicole, *op. cit.*, p. 418. Voir également www.artlyrique.fr. Le mariage eut lieu le 17 janvier 1835 à Paris 2e, Archives de Paris V3E/M 208-47 (Doc n°15)
[110] Cf. Base Lagrange, *Adrienne Lecouvreur* en 1849.
[111] Parmi les *Chants du crépuscule* de Victor Hugo (1836), se trouve une romance intitulée *Rêverie*, dédiée « *A Mademoiselle J. Ciceri* » et mise en musique par Reynaldo Hahn (1875-1947) en 1888, éd. Au Ménestrel, Heugel et Cie éditeurs (1895), document BNF S-19 L-MAG / BR.B.28.39 000012122011
[112] Mariage en date du 21 janvier 1840 (Doc. n°18) Archives de Paris V3E/M 208-48. Dans le contexte d'une époque où l'épouse est encore considérée comme tributaire du chef de famille, il n'est pas anodin de remarquer ici l'intervention de Jeanne Charlotte comme cela transparaît du courrier figurant en annexe (Doc. n°17).
[113] Cf. *infra*., Troisième partie.
[114] Mariage en date du 10 décembre 1842, Archives de Paris V3E/M 208-49 (Doc. n°19).
[115] Wild, Nicole, *op. cit.*, pp. 427-429.
[116] On trouve parfois 1817 comme date de naissance, ce qui l'aurait fait entrer dans l'atelier de Ciceri à 12 ans. Nicole Wild donne les deux dates, cf. Wild, Nicole, *op. cit.*, p. 427.

beau-père en 1844 avec qui il fournit les décors de l'opéra *Lady Henriette*. Après la faillite de Pierre-Luc-Charles Ciceri, il s'associe à son beau-frère François-Joseph Nolau et ils créent ensemble leur propre atelier (1851). Philippe Chaperon les rejoint en 1864. A eux trois, ils fournissent les décors des plus grands théâtres parisiens comme le Châtelet et la Porte-St-Martin, l'Opéra et l'Opéra-Comique. La liste est passablement riche[117] : *Les Huguenots, Manon, La Flûte enchantée, Mireille, Lakmé, Don Juan, Cendrillon, Les Mille et une nuits, Othello, Le Roi s'amuse*, pour les plus connus. Chaperon et Rubé ont d'ailleurs plusieurs fois l'occasion de travailler sur des projets communs[118] dans la mise en œuvre de décors de scène, par exemple pour *Faust* de Gounod en 1869 et *Aïda* de Verdi en 1880. Mais ce ne sont pas les seules œuvres où s'exerce leur collaboration, avec entre autres en 1874 certains travaux du nouvel Opéra de Paris (celui de Charles Garnier) où ils réalisent les décorations du salon du Soleil, celui de la Lune ainsi que le grand rideau d'avant-scène et du lambrequin[119]. L'atelier du décorateur de scène se prête aussi à la décoration d'intérieur. Il lui arrive d'être chargé d'aménagements ou de la réalisation de mobiliers comme le montrent, à propos de Rubé et Nolau, les études faites dans le cadre de la restauration du théâtre du château de Fontainebleau[120]. Auguste Rubé[121], chevalier de la légion d'honneur par décret du 14 août 1869 [122], est également sollicité, comme son beau-père, pour la réalisation de décors intérieurs de théâtre, d'hôtels particuliers et d'églises, en France comme à l'étranger. Le décès de Nolau en 1883 marque une rupture dans l'association. Puis une douzaine d'années plus tard, Rubé et Chaperon se séparent, et Auguste Rubé fonde alors un nouvel atelier avec Marcel Moisson, le mari de sa petite-fille. En effet, la lignée ne s'arrête pas là.

Lucie Nancy et Auguste Rubé ont une fille, Jenny Marie Rubé, qui épousera Charles Ronsin (1832-1901). Ceux-ci auront à leur tour deux enfants :

- Jeanne Marie qui épouse Armand Marie Marcel Moisson (1865-1931), entré comme élève à 13 ans dans l'atelier de Rubé et lui-même fondateur plus tard de son propre atelier. Pour

---

[117] *Par-ci, par-là*, in *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 30 avril 1899, p. 274.

[118] *Bloc-note parisien, Les peintres décorateurs* in *Le Gaulois*, 14 avril 1899.

[119] Ce rideau fut remplacé en 1952 puis reconstitué d'après l'original lors de la nouvelle restauration de l'Opéra dans la version de 2016 à l'issue de vingt années de travaux.

[120] Voir à ce propos *Le Théâtre de la cour impériale à Fontainebleau – Théâtre Cheikh Khalifa bin Zayed Al Nahyan*, sous la direction de Vincent Cochet, Monelle Hayot/Château de Fontainebleau, 2019.

[121] Comme son beau-père Ciceri, Rubé devient une référence dans le domaine des décors de scène, mais dans un style différent. George Sand écrit ceci, à propos de Gargilesse : « Voilà donc un vrai village, non pas un village d'opéra-comique d'autrefois, lorsque les bergères avaient des robes de satin et les moutons des rubans roses, mais un village d'opéra-comique moderne, c'est-à-dire un décor charmant et vrai, un décor de Rubé et consorts, permettant une mise en scène heureuse et naïve, des détails empruntés avec amour à la nature. » Sand, George, *Promenades autour d'un village* (1857), réédition Christian Pirot, St-Cyr-sur-Loire, 2006, page 33.

[122] Encyclopédie de l'art lyrique, www.artlyrique.fr/personnages.

l'Opéra, il assure les décors de *Messidor* (création) mais aussi de nombreuses reprises comme *Guillaume Tell, Les Huguenots, Don Juan, Le Prophète…* Dix-sept décors de scène, par exemple, uniquement pour l'Opéra-Comique. L'atelier Marcel Moisson fournit aussi les premiers décors du cinéma muet [123].

- Eugène Ronsin (1867-1938)[124] également décorateur d'opéra (décors de *Pelléas, Faust, Hyppolite et Aricie*, entre autres) et de nombreux théâtres parisiens (le Français, l'Odéon, la Gaîté, les Variétés, les Folies-Bergère, etc). Durant la Première Guerre mondiale, il sera l'un des acteurs principaux des ateliers de camouflage[125]. Par son mariage, il s'associe également à une autre famille d'artistes, de Mirecki, qui exercent dans le domaine du chant lyrique et de la musique.

Ces digressions généalogiques pourraient sembler nous éloigner d'Eugène Ciceri mais elles ont leur utilité. D'une part, parce que tous ces gens sont plus ou moins ses contemporains, même s'ils se situent dans une ou deux générations antérieures ou postérieures, et d'autre part, parce que nous assistons au déploiement d'une lignée d'artistes – on oserait dire « lignage » ou même « dynastie » – qui n'est en fait pas extrêmement fréquente. Il existe certes quelques cas, comme les Dumas, les Hugo (mise en évidence par la vente chez Christie's en 2012 des objets, dessins, livres, photos ayant appartenus à cette famille) et surtout les Renoir. Avec la famille d'Eugène Ciceri, nous décelons un fil conducteur qui s'étend de la fin du XVIIIe siècle au début du XXe, sur pratiquement six générations dont quatre sont directement impliquées dans les décors de scène, théâtre ou opéra. Remarquons ainsi le rôle joué par les successions féminines qui sont le véritable ciment, l'épine dorsale de cette lignée d'artistes. Sans elles, rien ne se serait fait.

En l'absence d'écrits, il est délicat d'en tirer des conclusions, mais on ne peut éviter de se poser quelques questions : s'agit-il d'une simple stratégie corporatiste ou bourgeoise ? La réponse à un souci naturel de sécurité ? Dans quelle mesure la dérégulation culturelle[126] comme caractéristique du XIXe siècle s'accompagne-t-elle d'une dérégulation sociale ? Et par ailleurs, le talent peut-il être considéré comme un capital comme un autre ? Car il ne semble pas que cela corresponde uniquement à un embourgeoisement et une accumulation de biens : certes, les Rubé ou les Ronsin atteignent un niveau de vie très confortable (les Rubé ont un appartement boulevard Rochechouart, une demeure à Neuilly et une autre à Montigny-sur-Loing) mais est-

---

[123] Berthomé, Jean-Pierre, *Les décorateurs du cinéma muet en France*, 1895- Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur le cinéma, 2011 n°65

[124] Wild, Nicole, *op. cit.*, p. 427.

[125] Coutin, Cécile, *Tromper l'ennemi – L'invention du camouflage moderne en 1914-1918*, éd. Pierre de Taillac et Ministère de la Défense, Paris, 2015, page 46 et 216.

[126] Charle, Christophe, *La Dérégulation culturelle – Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, PUF, Paris, 2015

ce l’objectif essentiel ? Il faudrait attacher à ce sujet une recherche beaucoup plus approfondie, qui n’est pas exactement l’objet de cette thèse. Observons cependant que si cette stratégie existe, elle concerne plus la fin du XIXe, soient les dernières années de la carrière de notre artiste, et le début du XXe. Notre sujet principal, Eugène Ciceri, lui, s’oriente vers une voie différente, la peinture et la lithographie de paysages, dont il s’efforce de faire sa profession, ce qui le met en relief par rapport aux autres membres de sa famille.

I.2. De Paris à Marlotte, un citadin à la campagne

Pouvons-nous nous faire une représentation physique d'Eugène Ciceri ? Pouvons-nous l'approcher un peu plus dans sa vie privée avant qu'en d'en étudier l'œuvre ? Un portrait-charge (Fig. 21) d'Eugène Giraud, chroniqueur privilégié du Second Empire, malheureusement non daté[127] le représente en habit de soirée, portant canne et chapeau haut-de-forme. Il est soigneusement coiffé, arborant une fine moustache et une naissante barbichette, avec aux lèvres une sorte de sourire moqueur. Ne serait-ce pas l'image typique du *dandy* parisien ? Cette représentation évoque l'idée qu'il fréquente assidûment le milieu des spectacles et des artistes, même s'il ne fait pas partie des élèves de l'Académie et des candidats aux concours. Au vu de son style, on l'imagine aisément faisant la fête dans l'un des lieux dédiés situés entre les boulevards et la barrière de Montmartre[128].

On note aussi qu'Eugène Giraud l'a affublé de deux talonnettes exagérément élevées, signe sans doute qu'Eugène Ciceri était de petite taille. Un autre portrait-charge[129], dessiné par Nadar en 1852, renforce cette impression. Nadar parle de lui en le signalant comme « ce petit bonhomme-là » et son idée renforce un autre trait physique : la ressemblance avec le prince-président (Fig. 22). Une esquisse (Fig. 23) tracée par son compagnon d'atelier, Jongkind[130], montrant un personnage assimilable à cette même silhouette, mal rasé, vaguement débraillé et une bouteille ou un flacon dépassant de la poche, tendrait à montrer que certaines soirées étaient fort animées…

Un haut-lieu du mouvement romantique

La jeunesse d'Eugène Ciceri ainsi qu'une grande partie de sa vie d'adulte se déroulent à Paris, dans un quartier bien spécifique situé sur la rive droite de la Seine, sur la frange septentrionale de la capitale, entre l'ancien Clos Saint-Lazare et la Chaussée d'Antin, et que l'on nomme La Nouvelle Athènes. Durant le premier tiers du XIXe siècle, on l'a rappelé, c'est un secteur en plein développement et donc en pleine mutation. Les faubourgs qui s'étendent aux abords de l'ancienne barrière des Fermiers Généraux sont peu à peu lotis, et les jardins maraîchers ou les

---

[127] *Eugène Ciceri* par Eugène Giraud, fusain rehaussé de pastel, s. d., BNF-DEP, RESERVE FT 5-NA 87 (7). Ce dessin n'étant apparemment pas directement lié à la série des portraits-charges réalisés lors des Soirées du Louvre organisés par le comte de Nieuwerkerke, un doute subsiste sur sa datation. L'attitude du sujet et son apparente jeunesse tendrait à le situer légèrement avant 1851 (Eugène Ciceri a alors déjà 38 ans).

[128] Afin d'éviter tout anachronisme ou tout malentendu, précisons que nous sommes ici dans une époque antérieure à la création de *Tabarin* et du *Chat noir*.

[129] *Journal pour rire*, 23 avril 1852 (Fig. 44).

[130] On trouvera en Fig. 24 une caricature de Jongkind attribuée à « Ciceri » qui pourrait être Eugène.

friches font place à de nouveaux hôtels particuliers mais surtout à des immeubles de rapport. Initié sous la Restauration, le mouvement prend son essor durant la Monarchie de Juillet. C'est donc un quartier récent, moderne, aéré, à la différence des ruelles resserrées du cœur historique de Paris, qui regroupe aussi bien la bourgeoisie des affaires et de la finance qu'une nouvelle génération d'artistes. Les parents Ciceri y demeurent, du moins sur la bordure orientale rue du Faubourg Poissonnière. Eugène, une fois son autonomie acquise, s'y maintient. Sur la base des éléments fournis par *l'Annuaire général du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500.000 adresses* et les complétant d'après les informations qu'il fournit lors du dépôt des œuvres présentées au Salon, on sait qu'il habite en 1847[131] au 28 rue Bréda puis, à partir de 1849, au 26 rue Laval[132], dans le 2e arrondissement d'alors[133] (devenu le 9e arrondissement depuis la modification adoptée en 1860).

La rue Bréda[134] est aménagée et lotie en vertu d'une Ordonnance royale du 21 avril 1830. Elle relie la rue Frochot à la rue des Martyrs. Georges Michel, Jules Dupré, James Pradier et Théodore Chassériau y occupent un atelier. Louise Colet, femme de lettres et égérie de Vigny, de Flaubert et de Musset, demeure à l'entrée de la rue. Au n°4 exerce Louise Brémont, dont Emile Zola s'inspire pour écrire Nana. Au n°16, c'est le restaurant des époux Dinochau où se rencontrent Nadar, Henri Monnier (l'inventeur du personnage de M. Prudhomme), Henri Murger et Baudelaire. La rue Laval[135] a été ouverte en 1797 et elle surplombe l'aqueduc de ceinture. Le numéro 26 se trouve à l'angle de la rue Frochot qui conduit à la barrière Montmartre (bientôt lotie et baptisée place Pigalle). Là s'étend une vaste propriété lotie par son propriétaire à partir de 1827 de petits immeubles à l'allure d'hôtels particuliers, l'un dans le style palladien, l'autre néogothique, un autre encore inspiré de la Renaissance, et qui reçoit le nom d'avenue Frochot en l'honneur du préfet de la Seine sous Napoléon 1er. Sur sa partie gauche, des ateliers d'artistes où s'installent, entre autres, Eugène Isabey (au 2e étage du n°5)[136] et… Eugène Ciceri[137]. Au-delà, plus au nord, on atteint les limites de la commune de Montmartre dont la

[131] Selon *l'Annuaire général*, il n'a pas d'adresse en propre avant 1847. On peut donc supposer qu'il réside au domicile parental, 23 rue du Faubourg Poissonnière, peu ou prou jusqu'en 1846. Il a alors 33 ans.
[132] Cette même année, les parents Ciceri changent également de domicile et s'installent, toujours rue du Faubourg Poissonnière, mais au n°37. Ils déménagent à nouveau et habitent 11 rue de Bellefond (donc toujours dans le même quartier) de 1854 à 1858, et ils reviennent rue du Faubourg Poissonnière en 1859, au n°56.
[133] Les informations qui suivent sont issues de : Lazare, Félix et Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris*, Courrier municipal, Paris, 1879 ; Hillairet, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Éditions de minuit, Paris, 1979 ; Colson, Jean, *Le IXe arrondissement*, Hervas, Paris, 1999.
[134] Devenue rue Henri-Monnier en 1905, puis Henry-Monnier en 2003
[135] Rebaptisée rue Victor-Massé en 1887.
[136] Montalant, Delphine, *En remontant l'avenue Frochot*, Galerie Hopkins-Thomas, Paris, 1994
[137] Lorsqu'Eugène Ciceri inscrit ses œuvres aux Salons de 1850, 1852, 1853, il indique comme adresse « rue de Laval 26 – avenue Frochot ».

majeure partie sera intégrée à la ville de Paris en 1860. Au sud, les rues descendent vers une église dont l'édification débute en 1824, Notre-Dame de Lorette – dont le nom à lui seul évoque les *Splendeurs et misères des courtisanes* d'Honoré de Balzac. De là, en suivant la rue Laffite vers le boulevard des Italiens, se trouve la rue Le Peletier où fut bâti en douze mois (août 1823-août 1824) un nouveau théâtre devenu très rapidement le temple de l'opéra romantique français, l'Opéra Le Peletier[138]. C'est là, tout particulièrement, qu'exerce Pierre-Luc-Charles Ciceri en tant que décorateur en chef.

Avec les Ciceri, nous sommes donc au plein cœur du Paris romantique[139] : en bref, et simplement pour mémoire, y élisent domicile Mlle Mars et Marie Dorval, Horace Vernet et Ary Scheffer, Paul Gavarni et Paul Delaroche, Eugène Scribe et Daniel-François-Esprit Auber. George Sand habite un temps rue Laffite, puis rue Pigalle avant de s'installer, en 1842, au n°42 de la rue Saint-Lazare : un architecte britannique y a édifié au début des années 1830 un square à l'anglaise où divers pavillons entourent une placette avec un jardin et une fontaine. C'est le square d'Orléans, où demeure également Alexandre Dumas qui y donnera le fabuleux banquet du 30 mars 1833[140]. Banquet pour lequel Dumas fait décorer son appartement par plusieurs artistes de ses amis, parmi lesquels Delacroix[141], Louis et Clément Boulanger, Nanteuil, Grandville et… « Les Ciceri se chargeaient des plafonds » ajoute-t-il, Ciceri père ayant d'ailleurs lui-même réalisé une caricature de Dumas (Fig. 25).

Ce ne sont là que quelques personnages parmi les plus connus, mais une simple lecture des annuaires contemporains montre que les habitations hébergent majoritairement des gens de lettres, des artistes de scène, des architectes tandis que les rez-de-chaussée et les cours sont occupés par différents ateliers, entrepôts et commerces dont certains sont directement liés à l'activité de ces habitants comme les fournisseurs de peinture ou les encadreurs. A cela s'ajoute le fait que le centre d'attraction théâtral parisien se déplace progressivement : entre le boulevard du Temple à l'est (surnommé le boulevard du Crime en raison des spectacles qu'on y représente) et le quartier du Palais-Royal à l'ouest, c'est dans ce secteur que s'implantent de nouvelles salles parisiennes : ainsi par exemple, le théâtre du Gymnase dramatique, du Vaudeville, des Variétés, de la Porte St-Martin, de l'Ambigu comique, des Nouveautés, de

---

[138] www.artlyriquefr.fr ainsi que Cherbuy, Elsa, *La genèse de l'opéra Le Peletier : un opéra pour le XIXe siècle*, Livraison d'histoire de l'architecture, École nationale des chartes, Paris, 26, 2013, pages 157-173.

[139] Cazaux, Thierry, *Paris romantique, la capitale des enfants du siècle*, Parigramme, Paris, 2012

[140] Dumas, Alexandre, *Mes Mémoires*, Chapitre CCXXIV (1852-1856)

[141] Le Document n°5, Annexe 2, donne un exemple de correspondance échangée entre Delacroix et Pierre-Luc-Charles Ciceri. Ils travaillent ensemble à plusieurs reprises sur un même projet mais Moreau-Nélaton signale néanmoins parfois un lien de sujétion de Ciceri par rapport à Delacroix, celui de l'artisan au regard de l'artiste. Larue, Anne, *Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit*. In: *Romantisme*, 1996, n°93. Arts et institutions. Page 14, note 15.

Montmartre... Il s'agit là d'entreprises privées, à objectif fondamentalement commercial, qui attirent une foule importante en proposant des vaudevilles dont l'argument tient souvent en quelques lignes. Limité à huit salles sous Napoléon 1er, le monde des spectacles parisiens connaît en effet durant la Restauration et sous la Monarchie de Juillet une mutation remarquable[142].

A Paris, Eugène Ciceri reste donc attaché à un contexte géographique et culturel très en vogue jusqu'au milieu du XIXe siècle et qui, tout en lui permettant de ne pas s'éloigner de sa famille, lui offre ses premières opportunités professionnelles. Mais très vite, il cherche ailleurs ses sources d'inspiration, car, comme on le constatera dans le catalogue[143], la capitale inspire relativement peu son œuvre. Il fait partie de cette génération d'artistes qui se tournent vers la campagne, vers le grand air, et qui fuient ainsi les vapeurs méphitiques de la grande cité. Est-ce par goût de la ruralité ? Pour s'éloigner des soubresauts politiques ou, tout simplement, du danger quotidien ? Même s'il habite dans un quartier parisien plutôt aéré et privilégié en comparaison avec un cœur citadin pratiquement médiéval, cette période 1830-1840 est celle du Paris d'Eugène Sue et de Balzac, celle que décrit Louis Chevalier[144] et que nous avons pu découvrir en images lors de l'exposition[145] présentée au Musée Carnavalet en 2011 et 2012.
Quoiqu'il en soit, .le jeune artiste cherche tout d'abord l'inspiration sur les bords de la Seine, en aval de Paris. Parmi les œuvres qu'Eugène Ciceri réalise avant 1850, on remarque une huile intitulée *Pêcheurs sous les saules à l'île d'Aligre* (Fig. 26). On y voit deux hommes sur une barque, munis de leur attirail de pêche, et une femme à terre qui se dirige vers eux. Les bords de la Seine apparaissent très touffus, le tout sur un fond de soleil mordoré. Les pêcheurs ici représentés sont en fait des professionnels. Ils sont une dizaine à se partager les droits de pêche dans ce méandre de la Seine. En 1849, date de ce tableau, l'île est déjà bien connue des jeunes artistes. En 1788, le seigneur Chanorier achète l'île dite « de Croissy » et y plante des arbres exotiques pour en faire un parc végétal. Napoléon tente de la lui racheter pour agrandir le domaine de Malmaison, mais en vain. En 1807, l'île passe au marquis d'Aligre – grand propriétaire foncier d'Ile-de-France – qui la laisse à l'abandon. Trente ans plus tard, quelques apprentis aventuriers issus du milieu théâtral parisien, et notamment Eugène Labiche dont le père possède une usine de sucre non loin, découvrent ce petit paradis sauvage qui bientôt fait le

[142] Caracalla, Jean-Paul, *Lever de rideau – Histoire des théâtres privés de Paris*, Denoël, Paris, 1994
[143] Cf infra, Première Partie et le catalogue de l'oeuvre peint figurant en annexe.
[144] Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Plon, Paris, 1958
[145] *Le Peuple de Paris au XIXe siècle. Des guinguettes aux barricades*, Musée Carnavalet, exposition, octobre 2011-février 2012.

bonheur des jeunes gens en quête d'exotisme et de liberté, et attire les peintres comme Célestin Nanteuil ou les frères Leleux. Au début des années 1840, on surnomme l'île « Madagascar de la Seine » car, inhabitée, elle évoque les forêts vierges du Brésil ou les îles vierges du Mississippi. Le petit paradis passe dans les mains d'un autre propriétaire en 1847 qui chasse la population exubérante des artistes, au grand regret de ceux-ci, tel Théodore Rousseau qui peint cette année-là *Abattage d'arbres dans l'île de Croissy ou le massacre des Innocents*. En 1852, Félicie Trumeau et son second mari installent quelques cabanes sur la digue qui rejoint désormais l'île de Croissy à celle de Chatou. Ainsi prend naissance ce qui deviendra plus tard la célèbre Grenouillère. Eugène Ciceri découvre donc l'endroit à cette période de bouleversements, déjà post-romantique. Il en fera dix représentations et dix autres à Bougival et ses environs, tableaux ou croquis avant de se tourner vers d'autres horizons. De nos jours, il semble que seul le tableau de la vente Osenat (Fig. 26) ait fait l'objet d'une transaction récente. C'est un tableau finalement assez sage – qui n'évoque en rien les débordements des jeunes sauvages de l'île du Mississippi, mais il est vrai qu'en adulte de 37 ans, Eugène Ciceri a dès lors plus ou moins passé l'âge des frasques estudiantines. Au Salon de 1850-1851, il présente encore une *Vue de Bougival* et un *Etang de St-Cucufa* et des vues de ce secteur réapparaissent de temps en temps. Ainsi, le musée Magnin de Dijon détient ces deux dessins au fusain et craie blanche évoqués précédemment, qui datent de 1872 pour l'un, Bougival (Fig. 27) et de 1874 pour l'autre, Raincy (Fig. 28)[146]. Mais Eugène Ciceri trouve très vite ailleurs son terrain de prédilection, en remontant la Seine au-delà de Paris, aux confins de l'Ile-de-France et de la Bourgogne.

Dans la mouvance de l'école de Barbizon[147]

Un autre dessin le représente comme un jeune homme bien mis, vaguement désinvolte, assez différent de l'image classique du rapin famélique qui hante les ateliers d'artistes, mais plutôt

[146] A titre anecdotique, il est d'ailleurs intéressant de comparer le tableau de l'île d'Aligre et celui de Bougival qui, à une vingtaine d'années de distance, montrent l'évolution d'un paysage à une période caractéristique de la révolution industrielle : un fleuve bordé de végétation sauvage en 1849, et l'apparition d'une usine et d'un bateau à vapeur en 1872.

[147] Le terme d' « école de Barbizon » n'est créé qu'en 1891 pour désigner l'ensemble des peintres qui y ont séjourné à un moment ou à un autre. Il est donc postérieur à la période considérée. David Croal Thomson (1855-1930) emploie le premier cette formulation dans son ouvrage, *The Barbizon School of painters*, Chapman and Hall, London, 1891. L'auteur est critique d'art et directeur de la filiale londonienne de l'éditeur Goupil, spécialiste de l'estampe et très important dans le domaine de la diffusion des œuvres d'art.
Cette « école » ne présente pas une unité de style à l'exception de son objet : la représentation du paysage, en incluant dans ce terme la forêt proprement dite et ses abords, c'est-à-dire aussi les villages, les fermes, les animaux et, parfois, les gens qui y vivent. L'ambiguïté de cette dénomination a parfois desservi la connaissance des artistes concernés, car elle est critiquable, dans son essence et qu'elle est souvent associée – dès son origine – à une image de « peintres du dimanche », amateurs pas toujours éclairés.

heureux de son sort si l'on en croit le second portrait-charge dessiné par Eugène Giraud (Fig. 29), malheureusement également non daté[148]. On l'y voit en redingote d'artiste, fashionable, le cheveu mi-long rejeté sur le côté, et une élégante pipe en bouche. Au loin, un clocher et l'esquisse d'un village avec un légendage : « Barbison » (sic). Dès 1842 en effet, il fréquente l'auberge Ganne[149], ce que confirme Jules Laurens[150]. Si l'on en croit ses « biographes », c'est vers cette époque qu'il se dirige vers la région de Fontainebleau. Mais il existe une autre représentation qui nous prouve qu'il connaissait cet endroit bien avant. C'est un document relativement exceptionnel apparu sur le marché de l'art récemment. Il s'agit d'une aquarelle peinte par Fortuné Ferdinand Delarue (1794-18 ?..)[151] et représentant la famille Ciceri en forêt de Fontainebleau. (Fig. 30)[152]. Cette œuvre nous renseigne à plusieurs titres. Tout d'abord, elle est légendée : « F. Delarue, 1829. Souvenir d'amitié pour la famille Cicéri ». Cette inscription est portée à même le dessin, sur le rocher en premier plan, donc supposée indubitable. Dans son style caractéristique, spontané et teinté d'humour, Delarue figure cinq personnages : Pierre-Luc-Charles Ciceri, représenté de dos aux trois-quarts, dessine à l'abri d'un large chapeau ; à ses côtés, Félicie et Jeanne et, légèrement à l'écart, Eugène, qui a alors 16 ans et dessine lui aussi. Dominant ce groupe familial, Alexandrine dans une posture énergique de mère de famille semble surveiller son petit monde. Voici donc une belle partie de campagne pour ces gens qui, comme le montrent leurs vêtements, semblent vivre dans une certaine aisance peut-être même un peu ostentatoire, représentative du milieu artistique parisien dans lequel ils évoluent. Sous leurs yeux, le sujet du dessin : une vue sur la forêt de Fontainebleau (très probablement les Gorges de Franchard), un espace qui joue dans l'œuvre d'Eugène Ciceri un rôle de premier plan. La forêt de Fontainebleau, c'est d'abord un espace géographique original où l'on trouve, à très peu de distance les uns des autres, de hautes futaies et de simples taillis, des terrains marécageux et d'autres sablonneux, de vastes étendues plates et, soudain, des vallons abrupts, revêtus de rochers qu'il faut escalader comme de véritables montagnes. Un concours de circonstances géologiques qui a créé un milieu original dans une région faite de plateaux dont la terre est plutôt propice à la grande culture – la Beauce, la Brie.

---

[148] *Eugène Ciceri* par Eugène Giraud, crayon noir, lavis, aquarelle et mine de plomb, s. d., Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 31706, recto

[149] Tabarant, Adolphe, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1942 – qui suit sur ce point Jules Laurens.

[150] Laurens, Jules, *op. cit.* page 349.

[151] Fortuné Ferdinand Delarue, né à Amiens en 1794, est un lithographe, spécialisé dans les dessins à l'aquarelle, à la sépia et à la plume. Gabet, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, chez Mme Vergne, Paris, 1831, page 193. La BNF signale également la présence d'une lithographie dans un *Recueil sur les costumes et décors de théâtre, ballets, opéras en France et en Europe*. Bibl. Arsenal EST-199.

[152] Catalogue de vente *La Nouvelle-Athènes*, septembre 2019.

La forêt de Fontainebleau est aussi historiquement un lieu privilégié : domaine royal depuis le Moyen Âge, territoire de chasses royales semi-aménagé, elle acquiert dès la fin du XVIIIe siècle l'aspect particulier d'un espace naturel à demi sauvage mais relativement accessible. Accessible en interne par les voies qui s'y trouvent tracées, qui la rendent moins inquiétante, et accessible depuis Paris par la route (le Pavé du Roi va jusqu'à l'orée de la forêt) et par la voie d'eau : un coche d'eau circule chaque jour sur la Seine [153] et fait halte au pont de Valvins d'où l'on peut rejoindre Fontainebleau ou les bourgades environnantes à pied ou à cheval, selon l'état de sa fortune. En 1782, le peintre Jean-François Hue offre à l'Académie son tableau de réception, *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*. C'est, semble-t-il, la première apparition de la forêt en tant que telle dans l'histoire de l'art. D'autres artistes suivront l'exemple, et le mouvement s'amplifie au début du XIXe siècle.

La forêt elle-même est désormais mieux connue, surtout grâce à Claude François Dénecourt (1788-1875), vétéran de l'armée napoléonienne, qui la parcourt en tous sens pendant quarante années[154], y trace des chemins et la fait connaître par un descriptif qui deviendra plus tard le *Guide du voyageur et de l'artiste à Fontainebleau*, dont l'édition d'origine date de 1839. Mais la forêt de Fontainebleau, c'est aussi « un lieu élu », « un lieu d'études, entre Suisse et Italie »[155]. A cela s'ajoute l'action culturelle du roi Louis-Philippe[156] qui, dans les années 1835-1837, redonne vie aux châteaux de Versailles et de Fontainebleau – tandis que Louis XVIII et Charles X restaient plus « parisiens ». Il confie à l'architecte Eugène Dubreuil (1782-1862) la décoration et la restauration de Fontainebleau qui devient un lieu d'une sorte de modélisation des styles à laquelle contribuent Ingres et Delacroix. Et en même temps, Louis-Philippe fait réaménager le château pour le transformer en une demeure confortable bénéficiant des plus récents apports techniques. Il y séjourne plus de 50 fois en 18 ans de règne, et les pérégrinations en forêt agrémentent les activités de la famille du roi-citoyen. Le mariage du duc d'Orléans et de la princesse de Mecklembourg-Schwerin en 1837, à Fontainebleau, jette un coup de projecteur sur le lieu. Et de 1840 à 1844, le roi constitue cette collection de 128 porcelaines de Sèvres, présentées dans le décor néo-renaissance de la Galerie des Assiettes, dont une grande partie des sujets concernent les paysages de Franchard, Apremont, le Long-Rocher, la Mare-aux-Fées, etc. Le bourg de Fontainebleau ne constitue pas nécessairement le point de départ des

[153] *Almanach Royal*, 1760, document mis en ligne par l'université de Princeton
[154] Raison pour laquelle Théophile Gautier le surnomme « Sylvain » - l'homme de la forêt.
[155] L'expression est de Chantal Georgel in *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, éd. RMN-Musée d'Orsay, Paris, 2007, catalogue de l'exposition faite sur ce même thème.
[156] *Louis-Philippe à Fontainebleau, le roi et l'histoire*, Collectif, RMN, 2018, catalogue de l'exposition du même nom

pérégrinations artistiques car, à partir des années 1830, les peintres découvrent le village de Chailly et non loin de là le hameau de Barbizon où une épicerie, tenue par la famille Ganne, offre de quoi se restaurer et bientôt s'héberger pour un prix modique. Quelques années plus tard, l'épicerie se mue en auberge. C'est là que nous retrouvons Eugène Ciceri en 1842. En fait, l'intérêt majeur du hameau de Barbizon[157] est de se situer à l'orée de la forêt de Fontainebleau qui attire en premier lieu les artistes comme Corot, Courbet, Rousseau, Millet, Daubigny, Troyon, Huet, Brascassat... La forêt avec toute sa variété de paysages, résultant d'une histoire géologique bien spécifique, et contenant des espaces fortement contrastés : plaines sablonneuses et gorges rocheuses, à-pics du haut desquels se découvrent des horizons étendus, et une grande variété d'essences d'arbres – chênes, ormes, bouleaux, frênes, pins et sapins. Et, bien que la forêt elle-même soit une forêt sèche, on y rencontre des mares et des étangs, sur les secteurs granitiques, qui y ajoutent, pour les peintres, l'opportunité de la lumière et des reflets. Pour ceux qui recherchent les paysages baignés d'eau, non loin de là se trouvent la vallée de la Seine et celle du Loing.

Le milieu du XIXe siècle marque donc le grand développement de la présence des peintres dans la forêt et à Barbizon en particulier, à un point tel qu'il y a affluence, comme le signale une gravure humoristique parue dans l'*Illustration* en décembre 1849[158]. Cette même année le chemin de fer atteint Fontainebleau, rendant son accès encore plus facile et plus rapide (en 1h30 environ). C'est le tout début de ce qu'on appelle progressivement « les trains de plaisir » qui déversent chaque dimanche leur lot de citadins venus respirer pour quelques heures le bon air de la forêt, sans oublier un panier rempli de victuailles. Il semble même qu'Eugène Ciceri ait cherché à s'installer à Barbizon, puisqu'il y acquiert un terrain, le long du chemin de *La Belle-Marie*, qu'il revend en 1849 au peintre paysagiste et animalier Charles Jacque (1813-1894) où celui-ci installera un poulailler expérimental[159].

Il reste néanmoins attaché à Paris puisque le 26 juillet 1855, il y épouse Augustine Constance Boulanger (1817-1877)[160], fille du peintre Auguste Boulanger[161]. Cette année-là, Eugène Ciceri quitte l'atelier de l'avenue Frochot mais s'installe non loin de là, au n° 21 de la rue Laval. Le couple Ciceri conserve cette adresse jusqu'en 1864 puis se fixe provisoirement au 59 rue de

---

[157] Barbizon n'est encore qu'un hameau de la commune de Chailly-en-Bière qui acquiert son autonomie en 1903.
[158] Caille, Marie-Thérèse, *L'Auberge Ganne*., Gaud, Moisenay, 1994, page 10.
[159] Gassies J.-G., *Le Vieux Barbizon, Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste 1852-1875* (1907), rééd. Le Livre d'histoire, 2004.
[160] Archives de Paris V3E/M 208-50 (Doc. n°20).
[161] Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas trouvé d'informations sur cet artiste, qu'on ne doit confondre ni avec Louis Boulanger (1806-1867) figure de premier plan du mouvement romantique ni avec Clément Boulanger (1805-1842), peintre d'histoire, époux de Marie-Elisabeth Blavot, elle-même plus connue sous le nom de Mme Cavé.

Dunkerque. Leur nom disparaît alors de l'Annuaire-almanach Didot-Bottin jusqu'en 1878, année où l'artiste indique à nouveau une adresse fixe à Paris, 21 quai St-Michel[162]. Peut-être rebuté par la désormais trop grande fréquentation de Barbizon, ou simplement à la recherche d'originalité, mais restant fidèle à la région de Fontainebleau[163], Eugène Ciceri se fixe donc à Marlotte qui devient, selon les catalogues du Salon, son domicile permanent dès 1864.

Marlotte

Il se trouve là au cœur de la vie rurale. Partir à la campagne n'est pas si évident dans les années 1830-1840, même si pour la plupart des citadins fortunés, cela ne se pratique qu'à partir de la venue des beaux jours sauf en cas d'urgence, comme celle d'échapper au choléra qui frappe la capitale en 1832 et en 1849, causant à chaque fois plus de 16.000 morts[164]. A cette époque, Marlotte n'est pas même un village, mais un simple hameau rattaché à la commune de Bourron[165], situé à la lisière méridionale de la forêt de Fontainebleau. Pour s'y rendre, la route la plus évidente, c'est le Pavé du Roy, cette grande artère stratégique qui conduit à Nemours, Montargis et, au-delà, vers Nevers. A la hauteur de Bourron, il y a là un relais de poste, mais y résider coûte cher et ne jouit pas d'une grande qualité d'accueil. En revanche à l'instar du *Cheval Blanc* au bourg de Chailly ou des époux Ganne à Barbizon, deux Marlottains vont offrir gîte et couvert. C'est tout d'abord le menuisier Saccault qui accueille les premiers artistes et tient ce qu'il appelle une auberge de 1850 à 1857, année où il fait faillite. En 1852, c'est l'épouse du sellier Antoni (ou Antony) qui ouvre à son tour une auberge, venant concurrencer son prédécesseur. Les artistes y mènent joyeuse vie dont le roman d'Henri Murger *Le Sabot*

---

[162] Les catalogues du Salon indiquent occasionnellement une adresse secondaire à Paris : en 1872, chez M. Ottoz, 35 rue de La Rochefoucault ; en 1875, 61 quai des Grands-Augustins ; en 1876, chez M. Goupil, 5 rue Chaptal ; en 1877, chez Mme Veuve de St-Martin, 4 rue de Seine, mais aussi chez M. Dangleterre, 42 rue de Seine.

[163] Notons aussi que le château de Fontainebleau reste une résidence de souverains. Napoléon III aimait y retrouver ses souvenirs d'enfance, le lieu de son baptême, et la mémoire des Adieux de son oncle en 1814. Le couple impérial passait là environ six semaines de villégiature au début de l'été, avant de rejoindre Paris pour les fêtes du 15 août. Napoléon III s'y sentait à l'aise, montait à cheval, cherchait à voir les différents sites de la forêt et rendait visite aux personnes qu'il appréciait, comme Rosa Bonheur, dans son château de By, près de la Seine. Cf. Froment, Henri, *Histoire de Bourron-Marlotte des origines à nos jours*, éd. Association des Amis de Bourron-Marlotte, 2005.

[164] Sur la base des études de Louis Chevalier, Alfred Fierro rappelle que le choléra apparaît pour la première fois en France et à Paris en 1832, faisant 18.402 morts entre mars et septembre, puis de nouveau emportant 16.165 Parisiens en 1849 sur une période pratiquement identique. Il reparaît en 1865, en 1873, en 1884 puis en 1892 où il est enfin rapidement enrayé. Fierro, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont/Bouquins, Paris, 1996, page 774.

[165] Le hameau de Marlotte est officiellement rattaché à la commune voisine de Bourron, pour former Bourron-Marlotte, en 1919. Froment, Henri, *op. cit.*

rouge[166] et un passage du *Journal* des frères Goncourt[167] ont laissé trace. C'est en ce lieu que le maire de Bourron remet à Henri Murger sa Légion d'Honneur. Un tableau de Renoir intitulé *Le Cabaret de la mère Antony* date de 1866 (Fig. 31). Comme à Barbizon, les artistes impécunieux payent souvent leur hôtesse en revêtant les murs ou les portes de quelque peinture. A ceci près que l'auberge Antony, elle, a totalement disparu.

Eugène Ciceri délaisse rapidement les auberges pour s'installer de façon moins précaire. C'est du moins ce qui transparaît dans les opérations hypothécaires auxquelles il souscrit, la première datant du 15 mai 1848[168]. Il se fixe tout d'abord chemin (ou rue) du Beauregard[169], où un ensemble de bâtiments ruraux constitue un « écart » par rapport au hameau de Marlotte lui-même (Fig. 32). De 1850 à 1853, il acquiert tout d'abord quelques parcelles de bois – a-t-il le projet d'y faire bâtir ou est-ce simplement d'un usage utilitaire (le bois de chauffage ?) ou d'agrément ? Plus tard, le 2 décembre 1859, il devient propriétaire d'une maison de deux pièces, avec une grange et un jardin d'un peu plus de 1.000 m2 pour un montant de 3.000 francs[170]. Le couple Ciceri aménage peu à peu cette demeure baptisée plus tard *La Feuilleraie*, située Grande Rue de Marlotte, dont on possède une représentation grâce au peintre Godefroy de Hagemann, son beau-frère par alliance (Fig. 33). On y voit une jolie bâtisse à un étage[171] sur un terrain paysagé, agrandi et aménagé au cours des années. En 1862, la propriété est désormais dénommée « maison de campagne avec jardin anglais et potager clos de mur ». On croit comprendre aussi qu'il y possède « des vignes » car il invite son ami Maniguet à leur «ouverture»[172] (Corresp. n°6). Selon toute vraisemblance, il aime cet endroit, ce « beau pays »

---

166 *Le Sabot rouge* est le nom attribué à l'auberge Antony dont s'est inspiré Henri Murger pour son roman éponyme. Marlotte y est transposé en Saint-Clair et les aubergistes deviennent les époux Pampeau, cabaretiers. Murger, Henri, *Le Sabot rouge*, Michel Lévy frères, Paris, 1860, page 5.

167 *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire, Premier volume 1851-1861*, Charpentier, Paris, 1888, page 24.

168 Archives départementales de Seine-et-Marne, 4Q2/2/292-92.

169 Archives départementales de Seine-et-Marne, base Archinoe, recensement de 1856.

170 Archives départementales de Seine-et-Marne, 4Q2/1/411-69. Le descriptif exact est le suivant : « Désignation
Une maison située à Marlotte commune de Bourron, quartier Beau Regard, bordant la route de Fontainebleau à Egreville qui forme la Grand'Rue de Marlotte, composée seulement d'un RDC comprenant deux chambres à feu, cave dessous et grenier au-dessus, couvert en tuiles.
Une grange à côté aussi couverte en tuiles ; une cour devant ces bâtiments, close de murs et ayant entrée par une porte charretierre sur la route ou Grand'Rue.
Un jardin au couchant de la cour et des bâtiments et de la même longueur qu'eux.
Toute cette propriété d'une contenance d'environ 10 ares 55 centiares tient d'un côté du levant à la rue de l'autre du couchant à l'ancien chemin de Samois, du long du nord par les bâtiments à Joséphine Plisson et par le jardin à Chenoy et autres, et d'autre du midi à Coinsard dit Le Vieux, de Bourron et à Poinsard de Recloses. »

171 Les luxueuses villas de style Belle Epoque qui s'élèvent actuellement à Marlotte sont construites 20 ou 30 ans plus tard.

172 Ce terme est assez surprenant, d'autant que l'invitation se situe début novembre, période à laquelle en principe les vendanges sont terminées. Cela se rapporte-t-il à la tradition locale, pratiquée encore bien des années plus tard à Thomery, de faire mûrir le raisin très tardivement, parfois jusqu'à Noël ?

écrit-il à Dauzats le 15 octobre 1857 (Corresp. n°12). Il aime parcourir la forêt, ce dont témoigne les nombreux dessins et croquis. Loin d'apparaître comme un citadin emprunté, il n'hésite pas à enfiler un vieux pantalon, chausser des bottes pour aller à la chasse avec son chien Toto et il passe même pour monter passablement bien à cheval[173].

La maison se compose de deux corps de bâtiment, le second avec un étage et un second mansardé, le tout sur une parcelle de 6.265 m2[174]. On imagine assez bien le couple Ciceri y recevant ses nombreux amis, ce dont la correspondance garde trace (Corresp. n°3, 6, 12, 20). Ils y hébergent également Clara, la sœur de Constance, avant qu'elle devienne Madame de Hagemann. Le couple Ciceri emploie une jeune domestique, puis deux selon le recensement de 1872, et même trois en 1876[175]. Plus tard, après le remariage d'Eugène Ciceri avec Catherine Daubourg, le nouveau couple héberge une tante et une belle-sœur. L'espace de la maison s'y prête. Pour contacter l'artiste dont la convivialité est largement reconnue et appréciée[176], il suffit d'indiquer sur le courrier « Eugène Ciceri, A Marlotte, par Bourron (Seine-et-Marne) »[177].

Au fur et à mesure des transactions hypothécaires, par échanges ou par acquisitions, on voit ainsi Eugène Ciceri s'installer confortablement (Jules Laurens parle d' »installations sérieuses »)[178] et arrondir son petit domaine, qui reste relativement modeste car les transactions ultérieures concernent des parcelles de bois apparemment sans grande valeur immédiate. Néanmoins, cela lui confère le statut de « propriétaire » et dans l'édition 1867 du guide Hachette *Fontainebleau. Son palais, ses jardins, sa forêt et ses environs. Guide du promeneur*, par Adolphe Joanne, on lit « Marlotte, village de 497 habitants, ainsi que Barbizon, fréquenté principalement par les peintres paysagistes qui s'y établissent dans les auberges. Plusieurs peintres, et entre autres M. Ciceri, y ont acquis des propriétés.»[179]. D'autres artistes ont également choisi ce hameau accueillant[180], comme Henri Murger, Olivier de Penne, Célestin

---

[173] Dans *L'Abeille de Fontainebleau* du 10 novembre 1911, Charles Moreau-Vauthier rapporte deux anecdotes à ce propos, l'une concernant le chien Toto, l'autre le montrant bon cavalier, ayant « beaucoup pratiqué l'équitation dans sa jeunesse ».

[174] Archives départementales de Seine-et-Marne 4Q2/2/470-17.

[175] Archives départementales de Seine-et-Marne, base Archinoe.

[176] « Quel est l'artiste qui n'a connu cet homme si charmant, si bon camarade, dont l'immense talent n'avait d'égal que la bonté et l'esprit ! Quel fin diseur ! » Lebeuffe, T. *op. cit.* page 365.

[177] Son adresse figure par exemple sous cette forme dans le répertoire de la Société des Amis des Arts de Bordeaux de 1858. Cf. aussi Bibliothèque historique de la ville de Paris, Ms 3040, fol 299.

[178] Laurens, Jules, *op. cit.* page 338.

[179] La vente dépendant de la succession Eugène Ciceri du 24 août 1890 fait état d'un terrain de 7.800 m^2 autour de la maison et d'un « parc » de 2,8 ha résultant de l'agrégation de parcelles acquises peu à peu. (cf. *Abeille de Fontainebleau* du 15 août 1890, Archives départementales de Seine-et-Marne, série PZ 1/11, Fig. 38). Il n'est pas certain que cela ait représenté une valeur d'achat élevée mais en 1890, Me Braure, le notaire, attire l'attention des investisseurs potentiels sur la possibilité de faire une belle opération immobilière. Comme cela a été signalé plus haut, Marlotte attire désormais les résidences bourgeoises, et ce pour plusieurs décennies.

[180] Laurens, Jules, *op. cit*., page 338 et Roesch-Lalance, Marie-Claude, *Dans l'intimité de la communauté artistique de Bourron-Marlotte – Si les maisons racontaient…,* Assoc. Des Amis de Bourron-Marlotte, 2012.

Nanteuil, Gustave Allongé, Armand Charnay, Eugène Diaz, fils de Narcisse Diaz de la Peña qui, lui, logeait occasionnellement à l'auberge Antony comme Monet, Renoir, Sisley… Au cours des années, la liste s'allonge. Non loin de la demeure de Ciceri se trouve, en lisière de forêt, *La Roche-Beauregard* acquise en 1851 par Théodore Caruelle d'Aligny, qui y reçoit à plusieurs reprises Camille Corot. Face à la vallée du Loing et à la plaine de Nemours, le peintre fait travailler ses élèves sur la terrasse ou à l'ombre de la pergola qui ajoute à l'ensemble un petit parfum d'Italie[181].

Bourron et son hameau Marlotte nous sont assez bien connus grâce à une monographie – un peu plus tardive, certes – rédigée en 1888 par Isidore Lenoble, instituteur, des informations corroborées par les souvenirs de l'abbé Pougeois portant sur la période de 1848 à 1872 et par les indications des recensements successifs. On y décèle un hameau assez peuplé, dont les habitants sont vignerons (qui cultivent le fameux chasselas de Fontainebleau), pépiniéristes ou maraîchers, forestiers, cultivateurs ou simples journaliers, auxquels s'ajoutent de nombreux artisans comme charron, maréchal-ferrant, bourrelier, charpentier et des femmes dont l'activité est citée, nourrice, couturière, manouvrière. On dénombrait aussi de nombreux carriers qui extrayaient et taillaient le grès utilisé pour les pavés de Paris mais cette activité est en déclin à partir de 1850, ce qui de l'avis d'Isidore Lenoble n'est pas un mal car il remarque que ceux ayant exercé ce métier sont souvent atteints de phtisie (ou tuberculose) pulmonaire. S'ils ne vivent pas dans l'abondance, les habitants de Bourron et Marlotte atteignent une petite aisance en profitant de la proximité de la ville de Fontainebleau et de la Cour de Napoléon III qui suscite de l'activité et des emplois. Isidore Lenoble écrit : « Ici, le petit propriétaire s'enrichit par le travail et par l'économie. L'épargne est le plus souvent consacrée à l'acquisition de nouvelles terres quand cela se présente ». On peut y déceler les signes du développement économique dont bénéficient plusieurs régions agricoles durant la période 1840-1860[182] même si l'on sent au-travers des sources une population dense dans un milieu de très petite propriété agricole. Le village n'est pas isolé : la commune voisine de Montigny-sur-Loing attire aussi les artistes[183], de même que Grez s/Loing et, un peu plus loin, Moret-sur-Loing où Sisley s'établira en 1880.

[181] Aubrun, Marie-Madeleine, *Théodore Caruelle d'Aligny et ses compagnons*, catalogue de l'exposition (février-septembre 1979, Orléans-Dunkerque, Rennes), non paginé. A la différence de celle d'Eugène Ciceri, cette demeure existe toujours.
[182] Robert, Hervé, *La monarchie de juillet*, CNRS Editions, coll. Bibli. 2017.
[183] Citons entre autres Alexandre Defaux (1826-1900) et Eugène Thirion (1839-1910) et plusieurs peintres qui s'y installeront, mais plus tardivement, ainsi que des céramistes s'inspirant de l'impressionnisme. Cf. Virion, Jeanne et Bryden, Alan, *Jours heureux à Montigny-sur-Loing, Maisons, artistes et autres personnages remarquables (1750-1950)*, Montigny-sur-Loing, 2017.

Pour sa part, Napoléon III, attaché à Fontainebleau en raison de ses souvenirs familiaux, s'intéresse incidemment au village de Bourron[184] par le biais de l'orientaliste Johann Michael Vansleb (1635-1679) dont la tombe se trouve dans l'église. L'impératrice Eugénie se promène souvent jusque dans le secteur, à bord de sa petite voiture à cheval. Et même si Marlotte n'est qu'un hameau, l'esprit de la capitale n'est pas si loin, d'autant moins qu'à partir du 14 août 1860, après 20 années de tergiversations et de luttes d'influence entre les sociétés ferroviaires, la ligne du chemin de fer du Bourbonnais, section de Moret-sur-Loing à Nevers) est mise en service incluant une gare à Bourron. Un atout considérable pour la commune et pour ses habitants. Les artistes parisiens comme Eugène Ciceri y trouvent évidemment leur compte[185]. De multiples traits font que Marlotte diffère sensiblement de Barbizon, en tant que cadre social, économique et géographique. Ici, entre les amoncellements rocheux et la grande richesse sylvicole de la forêt de Fontainebleau, les maisons rurales et leurs enclos, les bords du Loing aux multiples détours, berges engazonnées ou envahies de saules et de toutes sortes d'arbrisseaux, recoins marécageux – la présence du Loing offre en effet différents espaces aquatiques qui n'existent pas à Barbizon – Eugène Ciceri trouve un réservoir de pittoresque dont son œuvre va se nourrir tout au long de sa vie d'artiste.

Avec son installation progressive à Marlotte au cours des années 1850 s'ouvre alors pour lui une période fort riche en créations qui dure une quinzaine d'années. C'est à la fois un aboutissement pour son métier d'artiste et pour les espoirs qu'il a nourris envers le potentiel de progrès économique et social contenu dans le programme de l'empereur Napoléon III. Eugène Ciceri a 57 ans lorsqu'un événement bouscule sensiblement le cours de sa vie, comme celle de millions d'autres Français : la guerre franco-prussienne. A l'automne 1870, dès après la défaite de Sedan, des troupes allemandes (des Bavarois en septembre puis des Prussiens en

---

[184] A l'occasion de recherches archéologiques effectuées en Seine-et-Marne par Champollion-Figeac, Napoléon III fait remettre en état la tombe du R.P. Vansleb dans l'église de Bourron en y adjoignant une pierre commémorative (datée 1861). Champollion-Figeac, Jacques Joseph, *Cimetière gaulois de Cély (Seine-et-Marne) : notice des fouilles faites d'après l'ordre de l'Empereur en l'année 1860*. Paris : Didot, 1861, page 22. Johann-Michael Wansleben, dit le P. Vansleb, né à Sömmerda (Allemagne) en 1635 et mort en 1679 à Bourron en tant que vicaire de l'église, théologien et linguiste dominicain, fut chargé par Jean-Baptiste Colbert d'approfondir les connaissances occidentales sur l'Orient méditerranéen et plus particulièrement l'Égypte. *Nouvelle relation en forme de journal d'un voyage fait en Égypte par le P. Vansleb,... en 1672 et 1673*, E. Michallet, Paris, 1677. https://www.deutsche-biographie.de/sfz84511.html#adbcontent

[185] Le couple Rubé fréquente également les mêmes lieux et dispose d'une maison de campagne à Montigny-sur-Loing, village situé à deux kilomètres de Marlotte. C'est là qu'ils marient leur fille Jeanne avec Armand Marcel Moisson le 17 juin 1891. Cf. Virion, Jeanne et Bryden, Alan (*op. cit*). Dans la forêt toute proche, et non loin du « Belvédère Ciceri », se trouvait (et se trouve encore) un autre site nommé « Le Repos d'Alfred Rubé » cf. *Carte de la forêt de Fontainebleau*, Editions Dénecourt, 1891.

novembre[186]) atteignent Bourron-Marlotte mais, selon Jules Laurens, la maison de l'artiste est préservée des saccages. Eugène Ciceri, trop âgé, reste à l'écart du conflit tandis que son neveu, Octave Saunier, s'engage dans les francs-tireurs de la forêt de Fontainebleau[187]. Pour un bonapartiste convaincu, la chute de l'Empire et les dramatiques événements qui s'en suivent représentent sans doute un choc psychologique et une vive désillusion. A partir de cette période, les productions lithographiques d'Eugène Ciceri deviennent nettement moins abondantes, sans qu'on puisse en expliquer la raison de façon immédiate. S'agit-il d'un retrait volontaire face aux changements politiques de la France ? Est-il mis à l'index en tant que bonapartiste[188] ? Est-ce lié à des transformations purement techniques, avec entre autres la concurrence d'autres media ? Est-il simplement passé de mode et n'a-t-il pas su prendre une nouvelle orientation au bon moment[189] ? Des événements familiaux douloureux se succèdent : après le décès de son père en 1868, il perd sa mère, Alexandrine, en 1871, l'un de ses beaux-frères, Joseph Nolau, en 1883, son oncle Eugène Isabey en 1886. Son épouse Constance décède en décembre 1877[190]. Eugène Ciceri se remarie le 6 juin de l'année suivante (Doc. n°21) avec Catherine Daubourg (1832-1915)[191], une veuve de 46 ans originaire de St-Thibaut (Côte d'Or), mais les deux mariages restent sans descendance. Une anecdote rapportée par le journaliste britannique Julius Mendes Price (1838-1924)[192] ferait même supposer que son second mariage ne fut guère serein (Doc. n°22). L'artiste y paraît relativement diminué et soumis à une sorte de marâtre de 22 ans sa cadette : faut-il y ajouter foi ? Il est possible que l'écrivain américain ait forcé le trait pour amuser son lectorat car Moreau-Vauthier laisse plutôt d'Eugène Ciceri l'image d'un bon vivant, ayant table ouverte pour tous ses amis résidant à Marlotte ou de passage[193], parcourant les environs toujours en quête de pittoresque[194] et vivant en bonne intelligence avec son épouse. Quoiqu'il en soit, c'est un visage un peu triste que fait graver Aloÿs Delteil (Fig. 35) lorsqu'il dessine le portrait destiné à illustrer l'article qu'il lui consacre dans *L'Artiste* en 1891.

---

[186] Froment, Henri, in *Bulletin des Amis de Bourron-Marlotte* n° 19, Printemps-été 1987 et Rousset, Lt-Colonel, *Histoire générale de la guerre franco-allemande*, Tallandier, Paris, 1910
[187] Froment, Henri, *op.cit.*
[188] Cf. supra, note 12, page 11.
[189] « [Eugène Ciceri] que nos modernes trouvent déjà un peu vieux jeu » in *Le Roannais illustré*, 1891.
[190] La tombe de Constance Augustine Ciceri a été identifiée récemment, dans la partie ancienne du cimetière de Bourron-Marlotte (Fig. 34).
[191] Acte de mariage établi le 6 juin 1878, AD 075 EC V4E
[192] Price, Julius Mendes, *My bohemian days in Paris*, 1913 (cf. l'extrait en Doc. n°22).
[193] Moreau-Vauthier, Charles, in *L'Abeille de Fontainebleau*, supplément du 13 octobre 1911, AD SetM PZ 1/16. Cf. aussi l'avis de décès paru dans la *Chronique des arts et des curiosités, supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (27 avril 1890) ainsi rédigée : « Le peintre aquarelliste Eugène Ciceri est décédé lundi à Marlotte, près de Fontainebleau. Eugène Ciceri était le dernier fils du décorateur Pierre-Luc-Charles Ciceri, mort en 1868. Il habitait Marlotte depuis plus de quarante ans, et les artistes trouvaient chez lui une cordiale hospitalité. »
[194] La carte de la forêt de Fontainebleau, édition Denecourt 1891, indique le site nommé « Belvédère de Ciceri » dans le massif du Long Rocher, non loin de la Gorge-aux-Loups, lieux souvent fréquentés par l'artiste (Fig. 37).

Dans les années 1880, l'ensemble immobilier acquis à Marlotte permet au couple Ciceri d'obtenir des avances d'argent (44.920 francs d'emprunts hypothécaires cumulés de 1883 à 1886)[195]. Eugène Ciceri est atteint d'une affection cardiaque, qui apparaît dès 1883. Il meurt le 20 avril 1890 à Marlotte[196] mais le site de la forêt de Fontainebleau qu'il affectionnait particulièrement rappellera encore son souvenir pendant de nombreuses années (Fig. 36 et 37). Cette même année, dès le mois d'août, Catherine Ciceri, que son époux a désignée légataire universelle (Doc. n°23), met en vente leur demeure[197], une vente qui se réalise le 18 février 1892 pour un montant de 25.000 francs grâce auxquels elle peut rembourser certaines dettes contractées par Eugène Ciceri[198]. Elle reste néanmoins dans le village où elle continue de vivre, non loin de sa propre sœur, au milieu des souvenirs qui subsistent de son époux, jusqu'en 1915[199]. Le fonds d'atelier de l'artiste, lui, se trouve dispersé lors de deux ventes organisées à l'Hôtel des ventes Drouot, la première le 11 mars 1891 et la seconde le 27 avril 1892.

[195] Archives départementales de Seine-et-Marne, 4Q2/2/751 à 775.
[196] Le testament olographe d'Eugène Ciceri qui lègue la totalité de ses biens à son épouse est enregistré chez Me Braure, notaire à Montigny-sur-Loing (cf. Doc. n°23). L'acte de notoriété relatif à son décès est signé par Olivier de Penne et Armand Charnay (cf. Doc. n°24). La tombe d'Eugène Ciceri n'a pas pu être identifiée formellement mais selon toute vraisemblance et en fonction du permis d'inhumer conservé aux archives de la mairie de Bourron-Marlotte, il serait enseveli dans le même caveau que sa première épouse, sans qu'aucune inscription cependant ne le confirme (informations recueillies auprès de Madame Geneviève Sandras, trésorière de l'association des Amis de Bourron-Marlotte et chargée de la réfection du vieux cimetière).
[197] *Abeille de Fontainebleau*, 15 août 1890, Archives départementales de Seine-et-Marne, série PZ 1/11 (Doc. n°25).
[198] Acquisition faite par M. Legrix médecin demeurant rue Mozart à Paris (quartier de Passy) et enregistrée chez Me Braure notaire à Montigny (Doc. n°25A).
[199] Informations orales recueillies auprès de l'association des Amis de Bourron-Marlotte.

I.3. Eugène Ciceri et le monde artistique de son temps

Notre artiste bénéficie d'une carrière longue : 77 ans. L'œuvre d'Eugène Ciceri s'inscrit donc dans la durée, comme celle de Corot, Bouguereau, Ingres ou même Nadar dans un domaine différent. Ce n'est pas un artiste éphémère même si sa renommée, elle, n'a pas franchi le siècle suivant. Ce n'est pas non plus un artiste solitaire, quoiqu'il aime se retirer dans la forêt, les champs ou les berges de rivières pour exécuter des croquis ou des pochades. On le dit convivial[200] et le peu d'indications (essentiellement anecdotiques) que l'on possède sur sa vie de même que les maigres vestiges de sa correspondance nous le montrent en contact fréquent avec ses contemporains. Mais son œuvre résiste à tout classement simplificateur. Aussi, après avoir brossé son environnement familial et son cadre de vie, essayons de savoir à quoi ou à qui il s'intéresse, ce qui constitue son environnement culturel. Quoiqu'Eugène Ciceri n'ait pas laissé d'écrits exprimant ses goûts personnels ou ses centres d'intérêt, des moyens parallèles nous permettent de le cerner tant soit peu.

La vente de son fonds d'atelier nous apporte en cela d'utiles éléments. Les deux catalogues de vente[201] distinguent ses œuvres personnelles de celles d'autres artistes dont il possède quelques exemplaires. Ce sont celles-ci qui vont retenir ici notre attention. La vente de 1891 comprend 80 œuvres auxquelles s'ajoutent les 62 numéros de la seconde vente. La liste complète figure en annexe (Doc. n°26) ; bien qu'on ne sache pas exactement de quelle manière ces œuvres lui sont parvenues (s'agit-il de dons, d'acquisitions volontaires et d'héritage familial ?), nous pouvons en tirer quelques informations. D'une manière générale et en parcourant la liste à grands traits, on notera quelques grands noms mais aussi des artistes moins connus, et d'autre part, un intérêt pour des œuvres sur lesquelles il peut porter un regard de professionnel : dessins, esquisses, études se mêlent aux aquarelles, pastels et tableaux.

En termes de contenu et de styles, remarquons tout d'abord quelques travaux de maîtres anciens : deux tableaux dits de l' « école italienne », un portrait en aquarelle de Reynolds, un pastel de Hyacinthe Rigaud, un dessin de Pierre-Paul Prud'hon et, tout en précisant qu'on touche ici le début du XIXe siècle, un portrait par Léopold Boilly. On note aussi la présence d'un Delacroix (*Roches et paysages*) et d'un Géricault sur un sujet plus allégorique (*La Fortune*). Dans cet ensemble, un nom attire particulièrement l'attention : il s'agit d'un tableau de van Ostade, désigné dans le catalogue sous le titre suivant : *Intérieur de cabaret avec nombreuses figures*. Le prénom manque et l'on peut hésiter entre Adriaen van Ostade (1610-

[200] Moreau-Vauthier, Charles, *op. cit.*
[201] 11 mars 1891 et 27 avril 1892.

1685) et Isaac van Ostade (1621-1649), son frère. Tous deux, dans la mouvance de Frans Hals, sont des artistes du Siècle d'Or hollandais. Il est possible cependant d'orienter notre hypothèse vers l'aîné, Adriaen, car ses compositions et les titres de ses œuvres sont très proches de celle-ci. On imagine assez qu'elle ait été semblable à ces *Paysans exubérants dans un cabaret* qui se trouve à l'Alte Meister Galerie de Dresde, ou ces *Paysans faisant la fête dans une taverne* de l'Alte Pinakothek de Munich. De ce que l'on sait d'Eugène Ciceri, et de son penchant pour une joyeuse convivialité, cette ambiance, du moins, devait parfaitement lui convenir. Mais au-delà, cette œuvre peut-elle nous orienter vers un intérêt marqué pour l'art hollandais ? Un autre indice nous oriente vers cette voie car Eugène Ciceri détient également un crayon de Florent Willems (1823-1905), *Les Adieux*. Ce peintre belge installé à Paris se fait un nom dans le paysagisme, essentiellement en analysant de façon attentive les œuvres des maîtres flamands du XVIIe siècle. Deux de ses œuvres ont été remarquées au Salon de 1855 et sont acquises directement par l'Empereur et l'Impératrice.

Par ailleurs, on ne s'étonnera pas de trouver dans cet ensemble une quinzaine de travaux d'Eugène Isabey, son oncle, auprès de qui il a travaillé et suivi une formation durant quelque temps. De même, en relation avec sa famille, figure au catalogue une miniature de son grand-père Jean-Baptiste Isabey, représentant son père, Pierre-Luc-Charles Ciceri. Malgré des recherches, il n'a pas été possible de localiser cette œuvre (conservée dans une collection privée, ou égarée ?)[202]. De la même façon, la présence d'une aquarelle représentant un projet de décoration d'Alfred Rubé, son beau-frère, ni, sous le même registre, d'une autre aquarelle représentant un sujet comparable par Philippe Chaperon (1823-1906), l'associé de celui-ci. Dans le même domaine, on s'explique assez bien la présence d'une œuvre d'Isidore Pils (1813-1875). Celui-ci est issu d'une formation académique, Grand Prix de Rome en 1838 et accueilli à la Villa Medicis par Ingres, selon un parcours de formation plus classique que celui d'Eugène Ciceri[203]. Or Pils a lui aussi travaillé sur le chantier conduit par Charles Garnier puisqu'il fut en charge des peintures du grand escalier[204]. Ces trois peintres et décorateurs, Rubé, Chaperon et Pils, ont nécessairement eu plus l'occasion de se rencontrer, au même plan que Baudry, Delaunay et Lenepveu. Il n'est donc pas anodin de retrouver ici la présence de tels artistes, qui

[202] Cette « miniature » ferait-elle allusion au portrait charge de la collection Grosjean-Maupin (Fig. 12 A) et cité par Mme de Basily-Callimaki, *op. cit.* page 27.

[203] Peintre de renom, décorateur, orientaliste, Isidore Pils est connu, tout particulièrement, pour être l'auteur du tableau auquel le musée d'Orsay a consacré en 1989 l'exposition ayant pour sujet : *Une icône républicaine : Rouget de l'Isle chantant La Marseillaise, tableau d'Isidore Pils (1849)*, catalogue RMN.

[204] Fontaine, Gérard, *L'Opéra Charles Garnier, une œuvre d'art total*, Editions du Patrimoine, Paris, 2018.

nous signale qu'Eugène Ciceri n'a pas perdu tout contact avec le monde des spectacles, même s'il s'en est peu à peu éloigné.

Les autres artistes représentés ici par leurs œuvres sont des contemporains d'Eugène Ciceri. Les uns sont plus présents que d'autres : on note la présence d'un croquis de Constant Troyon, d'une pierre noire réalisée par Jean-François Millet, d'une autre pierre noire ainsi que de deux plumes par Théodore Rousseau, de deux aquarelles d'Henri Harpignies et une autre d'Olivier de Penne, qui tous nous confirment une certaine affinité avec les artistes de la région de Fontainebleau, ou de l'école de Barbizon. Une esquisse de Camille Corot attire l'attention et constitue sans doute une référence précieuse. Eugène Ciceri lui dédiera un de ses propres tableaux en hommage (cat. T-062-H)[205], comme il le fera pour un autre paysagiste, Jules Dupré (cat. T-033-H)[206] dont une œuvre, sans titre, figure aussi dans sa collection. On note par ailleurs une aquarelle de Louis Francia, le père (1772-1839), dont les œuvres, essentiellement connues en Angleterre, peuvent avoir été une source d'inspiration. Il est en revanche étonnant de ne trouver dans cette liste aucune trace de Théodore Caruelle d'Aligny, bien que les deux hommes aient été (semble-t-il) assez proches[207]. Dans l'inventaire figure un tableau de Charles Emile van Marcke de Lemme, dit Emile van Marcke (1827-1890)[208], qui a été amené au paysagisme par Constant Troyon. Il s'est spécialisé dans la représentation animalière, notamment des bovins, et Eugène Ciceri qui détenait un de ses tableaux, intitulé *Les Deux Amies*, n'est pas étranger à son espace d'inspiration. En revanche, et dans la ligne de cette spécialité paysagiste, Philippe Rousseau (1816-1887)[209] figure dans cette collection avec deux tableaux, l'un représentant un paysage, l'autre des poissons – malheureusement sans autre détail d'identification. Charles Baudelaire, dans son Salon de 1845, attire l'attention de ses lecteurs sur son œuvre et relève la délicatesse de sa façon de traiter les animaux, comme les canards. Il n'est pas interdit de penser qu'Eugène Ciceri ait pu le rencontrer, au moins occasionnellement, puisqu'ils furent voisins d'atelier pendant un certain temps, avenue Frochot. Un grand spécialiste de la représentation des chevaux, de scènes de course et de chasse figure également dans la collection : Alfred de

[205] Eugène Ciceri le réalise l'année même de la mort de Corot, 1875, et donc probablement en hommage posthume. Cette œuvre, qui fait partie d'une collection particulière, se trouve toujours dans son cadre d'origine au dos duquel est portée la mention manuscrite suivante : *« Mon vieil ami Corot partant peindre en forêt de Barbizon. Eug. Ciceri »*.

[206] On notera à ce propos que la reproduction d'une œuvre de Jules Dupré pour le Salon de 1839, *Pont sur la rivière de Fay (Indre)* en deux états, est l'une des lithographies les plus anciennes réalisées par Eugène Ciceri.

[207] Le catalogue de l'exposition *Théodore Caruelle d'Aligny et ses compagnons* ne cite pas non plus Ciceri parmi ces « compagnons ».Cela inciterait à remettre en cause l'information selon laquelle ce peintre aurait joué un rôle dans l'orientation d'Eugène Ciceri vers Marlotte.

[208] www.musee-orsay.fr, notice artiste 17645.

[209] www.musee-orsay.fr, notice artiste 21243, et Bellier de la Chavignerie, *op. cit., Tome II*, page 430.

Dreux (1810-1860)[210]. Au registre de l'école de Barbizon, on remarque encore sept œuvres d'Emile Normand Saint-Marcel (1840-1914)[211], un paysagiste n'ayant sans doute pas atteint le niveau de notoriété des précédents, cités ci-dessus, mais dont les œuvres, peintures à l'huile et aquarelles, sont néanmoins assez nombreuses. Elles proposent des scènes rurales, mettant en scène le plus souvent de robustes chevaux de trait. C'est précisément le cas de quatre des six tableaux que détient Eugène Ciceri. Les deux autres confirment la relation entre cet artiste et la région de Fontainebleau. Une *Scène de neige sur les hauteurs de Recloses* montre en effet un endroit qui jouxte la commune de Bourron, non loin de là où habite Eugène Ciceri. A ces tableaux s'ajoute un dessin représentant une scène animalière plus exotique, *Tigre dévorant une biche*[212] dont le titre n'est pas sans rappeler le *Tigre attaquant un cheval* de Delacroix ou le *Cheval attaqué par un lion* de Georges Stubbs. L'exposition intitulée *Animal de ferme – Scènes paysannes, aventure artistique* au musée départemental de Barbizon (ancienne auberge de Ganne) en 2018, mettait en valeur une telle spécificité artistique et montrait comment les zootechniciens ont fait appel, dans les années 1840-1860[213], aux paysagistes animaliers pour faire progresser la connaissance scientifique de l'animal[214]. Cela rappelle à notre attention que le paysagisme ouvre sur des applications diverses, qui ne se circonscrivent pas uniquement dans ce que l'on nomme habituellement « tableau ». On notera ainsi un lien avec un autre artiste à propos d'un objet bien spécifique. Trois mentions concernent en effet un éventail, et deux de celles-ci concerne Luigi Loir (1845-1916)[215]. Cet artiste français ayant vécu une partie de son enfance dans l'empire d'Autriche-Hongrie[216] puis à Parme, expose pour la première fois au Salon de 1865. Son œuvre se singularise par des paysages urbains[217] nimbés de brume, de pluie

---

[210] Bellier de la Chavignerie, *op. cit.*, *Tome I*, page 374 ; Doin, Jeanne, *Alfred de Dreux*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1921, Tome IV, 63e année, pages 246-247.

[211] Georges Denoinville lui consacre deux articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Cf. Denoinville, Georges, *Gazette des Beaux-Arts*, Tome XXVIII, septembre 1902 pp. 242-254 et novembre pp. 385-404. Cf. aussi Loÿs Delteil in *La Curiosité universelle*, 29 décembre 1890.

[212] George Denoinville montre Edme Saint-Marcel parcourant les routes à la recherche de ménageries de cirques et rapporte une anecdote où il aurait volontairement excité un tigre en cage afin de le dessiner de façon la plus réaliste possible. *Gazette des Beaux-Arts*, Tome XXVIII, novembre page 397.

[213] C'est l'époque où les comices agricoles prennent leur essor (le premier a lieu à Clamecy en 1839) et c'est aussi à cette période qu'ont lieu des recherches sur la génétique (la première loi de Mendel étant de 1865).

[214] Voir aussi à ce propos Fanica, Pierre-Olivier, *Charles Jacque (1813-1894)*, Art Bizon, Montigny-sur-Loing, 1995.

[215] Curinier, Charles-Emmanuel (1860-1924), *Dictionnaire national des contemporains*, Tome 2, OGE Brunel et Cie, 1899-1919, pages 300-301. Voir également le catalogue raisonné de son œuvre : Willer, Noé, *Luigi Loir, de la Belle Epoque à la publicité*, OKM Histoire, Montrouge, 2003. Un éventail de Luigi Loir était montré au musée Carnavalet lors de l'exposition de la collection François-Gérard Seligman *Au temps de Marcel Proust* (2001-2002).

[216] Les parents de Luigi Loir étaient employés par la famille de Charles X en exil à Göritz (actuellement Gorizia en Frioul pour la partie italienne et Nova Gorica pour la partie slovène).

[217] « Bercy pendant l'inondation a tenté M. L. Loir et il en a heureusement saisi l'aspect inquiet et navré. […] cette toile curieuse fleure un peu le modernisme. Voilà donc enfin un peintre qui voit et qui aime Paris ! » J.-K.

ou de neige. Il a également travaillé pour la publicité (affiches de compagnies de chemin de fer, boîtes de produits Lefebvre-Utile en chromolithographie) ou l'illustration. Ses paysages et personnages, typiques de la Belle Epoque, ont fait l'objet de nombreuses cartes postales et, précisément, quelques décors d'éventails dont l'un au moins serait repris d'un paysage d'Eugène Ciceri.

Elargissant encore le cercle, du moins au sens géographique, le catalogue comprend également un tableau dit de « Leleu » (sic). En fonction du titre *Scène bretonne*, il peut s'agir de l'un des deux frères Leleux[218], Adolphe Pierre (1812-1891) ou Armand Hubert (1818-1885), élève d'Ingres. Tous deux se sont intéressés aux paysages de Bretagne, quoique le cadet se soit plus vite orienté vers d'autres horizons et notamment la Suisse où il finit par se fixer. Son épouse Louise Émilie (1824-1885) née Émilie Girard, genevoise et anciennement son élève, exerce également la profession de peintre, dont les œuvres sont souvent inspirées de sujets historiques d'où émerge une ambiance intimiste, proche du genre des *conversation pieces* anglaises du siècle précédent, comme ce tableau intitulé *Rousseau présentant à Madame de Warens sa lettre d'introduction*[219] ou cet autre : *Voltaire offre à déjeuner à Mme d'Epinac sur la terrasse des Délices, près de Genève* (Salon de 1879). Le frère aîné, Adolphe, peintre et graveur, fréquente plus souvent la Seine-et-Marne, au vu de ses tableaux, et il est donc peut-être plus proche d'Eugène Ciceri que son frère. Néanmoins, ils exposent tous trois au Salon, Adolphe à partir de 1835, Armand dès 1839 et Émilie à partir de 1861. On note la présence plus particulière de sept aquarelles et d'un tableau d'Adolphe Hervier (1818-1879)[220]. Cet homme retient notre attention car son parcours se révèle assez proche de celui d'Eugène Ciceri lui-même, quoiqu'avec moins de succès. Elève de David, il a fréquenté les ateliers de Léon Cogniet, d'Alexandre-Gabriel Decamps, et surtout d'Eugène Isabey qui a eu une réelle influence sur son style. C'était peut-être pour Eugène Ciceri l'occasion de le rencontrer. Hervier s'intéresse tout spécialement aux paysages normands – Rouen, Le Havre, Honfleur entre autres -, picards et bretons, qu'il transcrit en aquarelles, en peintures à l'huile mais surtout en gravures, aquatintes et eaux-fortes dont il se fait une spécialité. Ses œuvres sont présentes à plusieurs reprises au Salon, de 1849 à

Huysmans in *Salon de 1879*, IV. « […] Luigi Loir, preste comme de coutume » J.-K. Huysmans in *Salon de 1880, III*. Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Charpentier, Paris, 1883.

[218] Bellier de la Chavignerie, *op. cit., Tome I*, pages 986-988.

[219] Œuvre présentée à l'Hôpital de Genève lors de l'exposition organisée à l'occasion du tricentenaire J.-J. Rousseau en 2012.

[220] Bellier de la Chavignerie, *op. cit., Tome I*, page 765.

1870, même s'il a été refusé plus d'une vingtaine de fois[221]. Hervier est aussi de ces artistes qui refusent les artifices du romantisme pour être le plus proche possible de la réalité, avec une sensibilité particulière pour le petit peuple des campagnes. Tout comme Eugène Ciceri, il tente de vendre ses œuvres directement au public, par le biais d'une vente aux enchères à Drouot, en 1856[222], ce qui ne l'enrichit guère. Adolphe Hervier est un personnage relativement pathétique qui ne parvient qu'à vivoter de son art, et finit sa vie tristement, dans une minuscule pièce à Montmartre, en réalisant de petits travaux alimentaires pour d'autres artistes. Son talent ne sera reconnu qu'une dizaine d'années après sa disparition. Des deux paysages de Marie-François-Jules Trancart (18 ?-18 ?), l'un est peut-être celui qui fut exposé au Salon de 1863. Elève de Claude-Louis Masquelier (1781-1852), graveur, et de Ciceri père, il s'est orienté lui aussi vers le paysagisme mais en se spécialisant sur la région du Nord et d'Abbeville d'où il était originaire. On sait peu de choses à son propos. Outre le fait qu'il se soit formé en partie dans l'atelier de son père, Eugène Ciceri peut avoir eu un intérêt envers ses œuvres en raison de leur origine géographique car lui-même a séjourné dans la région abbevillienne, où il a réalisé plusieurs des *Croquis à la minute*. Les vastes paysages de plages qui s'étendent de part et d'autre de la baie de Somme qui ont inspiré les deux hommes ont pu être à l'origine d'échanges amicaux et professionnels. Il en est sans doute de même avec Antoine Vollon (1833-1900) qui figure dans le catalogue avec une esquisse, *Poissons et crevettes*. Originaire de Lyon, cet artiste s'est rapidement intéressé aux natures mortes et plus particulièrement aux poissons et aux légumes. Il a fait sa renommée en tant qu'aquafortiste, il a vécu un temps à Paris avant de s'installer à Trouville puis de se fixer sur la côte picarde jusqu'en 1882, à Mers-les-Bains, un lieu également fréquenté par Eugène Ciceri. Avec Vollon, nous accédons à une nouvelle génération d'artistes – vingt ans séparent en effet les deux hommes.

En s'éloignant relativement du paysagisme, on remarque par ailleurs une aquarelle de Philippe Jacques Linder (1835-1914), élève de Charles Gleyre, ayant pour titre *Jeune femme en promenade*, qui acquiert une belle renommée dans la représentation d'élégantes bourgeoises à la mode dite Belle Epoque. Toujours à propos de la nouvelle génération d'artistes, Eugène Ciceri détient également une aquarelle d'Eugène Boudin, intitulée *Sur la plage de Trouville*. Elle s'insère dans la série des oeuvres grâce auxquelles celui-ci s'est fait connaître auprès des critiques, en représentant la population qui fréquente les bains de mer au bord de la Manche

[221] Bauduin, Anne, *Adolphe Hervier, un artiste indépendant entre romantisme et impressionnisme*, in Revue du Nord, vol 62, 1980, pp. 449-458.
[222] Gautier, Théophile, *Le Moniteur universel*, 11 février 1856.

dans cette jeune station balnéaire. Par ailleurs, ce lien se confirme également par le fait que Boudin s'est formé dans l'atelier d'Eugène Isabey à partir de l'été 1851, grâce à la bourse d'études de 1.200 francs qui lui avait été accordée par le conseil municipal du Havre[223].
Et de nouveau à propos des jeunes artistes, l'inventaire indique un croquis, *Etude d'homme,* par Pierre Puvis de Chavannes. Aucun élément ne permet d'évaluer le degré de relation entre les deux artistes mais on peut en déduire au minimum qu'Eugène Ciceri n'est pas insensible à la nouvelle voie qu'explore ce peintre. Parmi tous ces auteurs, on remarque les noms de Charles Hoguet, Edouard Hildebrand, Alberto Pasini et Johan-Barthold Jongkind. Pour celui-ci, la proximité est explicable puisqu'il a suivi des cours chez Eugène Isabey, en même temps qu'Eugène Ciceri. Certains liens ont pu subsister, c'est du moins ce que tendrait à prouver la présence d'un tableau de Jongkind daté de 1868 (*Patinage en Hollande*). Quant aux trois autres, ils nous ont été signalés par Loÿs Delteil comme élèves d'Eugène Ciceri qui aurait donc gardé quelques souvenirs de leur présence, et éventuellement quelques liens. Le tableau intitulé *Jolie habitation près d'un canal* (titre sans doute forgé) est-il de Karl-Friedrich Voigt (1800-1874), graveur au *Bayerisches Hauptmünzamt* de Munich ? Sa spécialité comme portraitiste-graveur de médailles et pièces de monnaie semble très éloignée du paysagisme. Peut-être existe-t-il un certain lien avec les deux autres artistes allemands, Hoguet et Hildebrand ?

Les œuvres collectionnées (acquises ou données) concernent une majorité de peintres et relativement peu de graveurs ou de lithographes. Ils ne sont cependant pas absents, avec au moins deux Gavarni et un Tony Johannot (1803-1852) qui a exercé en lithographie, en gravure et en eaux-fortes et que Gautier a qualifié de « roi de l'illustration » dans un article paru dans *La Presse* du 16 juin 1845. On remarque aussi les noms de Victor Adam (1801-1866), Edouard de Beaumont (1821-1888), Philippe Benoist (1813-1905) et Léon Sabatier (?-1887), artistes avec lesquels Eugène Ciceri a souvent collaboré. Cette liste est moins longue que la précédente et la lithographie paraît de ce fait passer au second plan. Il n'est pas impossible que cette impression soit la conséquence du choix du commissaire-priseur qui, comme on le remarque à la fin du catalogue de vente de 1892, a regroupé les lithographies en un lot contenant un nombre imprécis de feuilles. Les premiers échos recueillis auprès de Delteil et Laurens semblent exprimer exactement l'inverse. Cette activité professionnelle se retrouve jusque dans la vie intime de l'artiste comme en témoigne l'acte de mariage (Doc. n°21) avec Catherine Daubourg (6 juin 1878) qui fait figurer quatre témoins dont Joseph Bulla, éditeur, et Rose Joseph

[223] *Eugène Boudin, L'Atelier de la lumière*, Collectif, MuMa Le Havre, 2016.

Lemercier, imprimeur et éditeur[224], les deux autres étant Alfred Rubé, peintre décorateur et beau-frère d'Eugène Ciceri, et Louis Niedermayer, agent de change[225]. Bulla et Lemercier sont tous deux imprimeurs spécialisés en lithographie[226], un domaine où l'on compte également Goupil, Charpentier, Firmin Didot, les frères Thierry, Delagrave et Arthus-Bertrand. Nous reviendrons sur ce sujet essentiel dans la deuxième partie de l'ouvrage.

Ces premières indications nous montrent un homme fortement associé au monde artistique de son temps : s'il aime vivre à la campagne, il ne s'est pas coupé du monde. Selon ce que nous propose ce rapide inventaire, il semblerait qu'une visite dans l'atelier d'Eugène Ciceri à Marlotte en 1890 aurait offert un panorama assez large de l'art du premier XIXe siècle. Mais plus encore, cela nous donne quelques pistes vers une connaissance approfondie de l'artiste et nous permet de déceler certains de ses goûts et de ses centres d'intérêt au cœur desquels le paysagisme s'impose avec évidence. Inversement, des lacunes – dues peut-être à des circonstances que nous n'identifions pas – pourraient révéler, comme en négatif, les artistes qui ne font pas partie de sa sphère d'intérêt. Ainsi, hormis Eugène Boudin, aucun peintre impressionniste n'y figure, pas même Auguste Renoir qui pourtant est venu à Marlotte et a peint *Le Cabaret de la mère Antony*[227], pas même Edgar Degas, grand amateur des coulisses de l'opéra et auteur d'un tableau montrant une scène de *Robert-le-Diable*[228], pas même Sisley qui pourtant s'installe à Moret-sur-Loing (à 8 kilomètres de Marlotte) dès 1880 et dont on connaît au moins une toile intitulée *Rue de village à Marlotte, près de Fontainebleau*[229], datée tout comme le tableau de Renoir, de 1866. Sans en tirer de hâtives conclusions, nous garderons du moins ce fait à l'esprit en cherchant à approfondir la connaissance de son œuvre peint.

[224] L'acte précise également que Rose Joseph Lemercier est détenteur de la Légion d'honneur.
[225] A noter que cet homme dit « associé d'agent de change » habite au 7 rue Laffite, à Paris. Il se trouve ainsi être voisin d'Olivier de Penne et d'Octave Saunier, tous deux proches d'Eugène Ciceri.
[226] Larousse et Hachette sont alors plus spécialisés dans l'édition de textes, Flammarion n'en est qu'à ses tout débuts, Armand Colin, Hatier, Nathan, Albin Michel, Gallimard apparaissant bien plus tardivement.
[227] Nationalmuseum, Stockholm, Suède.
[228] Il s'agit du tableau intitulé *Le Ballet de Robert-le-Diable* (1876) du Victoria and Albert Museum, Londres.
[229] Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, USA.

Elssler ! Taglioni ! Carlotta, sœurs divines
Aux corselets de guêpes, aux regards de houri,
Qui fouliez, en quittant le carton des collines,
Le splendide outre-mer des ciels de Cicéri !

Extrait de *Pour une ballerine*,
in *Poésies (1841-1854)*, Théodore de Banville
Ed. Malassis et de Broise, Paris, 1857

Première partie

Un artiste-peintre à l'orée de la forêt

Eugène Ciceri est qualifié d'artiste-peintre. C'est ainsi du moins qu'il est enregistré dans les documents officiels (recensement, services fiscaux, notaires) et qu'il apparaît dans l'Annuaire de Paris. Il n'y apparaît pas en tant que « lithographe ». Or, les principaux auteurs qui ont écrit à son propos et que nous avons évoqués en introduction, à savoir Loÿs Delteil[230], Jules Laurens[231], Henri Béraldi[232] et Jean Adhémar[233], évoquent très peu son œuvre de peinture. Les catalogues le concernant, le premier esquissé par Delteil et le second, plus complet, rédigé par Adhémar, ne traitent que des lithographies. Il y a là un premier paradoxe.
Serait-ce à dire que la production d'Eugène Ciceri, en termes de tableaux, se révèle insignifiante, en quantité ou en qualité ? Il faut se tourner vers le *Dictionnaire* de Bellier de la Chavignerie[234] pour trouver enfin mention de ses peintures. Une quinzaine d'œuvres sont citées ainsi que sa participation à divers Salons et l'obtention d'une médaille de 3e classe en 1852.

Afin d'entamer une approche actuelle et concrète de ce thème, faisons en premier lieu appel à une source d'information simple d'accès : la base *Joconde*[235]. La recherche sur « Ciceri » décèle 74 items, le prénom « Eugène » réduit le nombre à 51. Deux d'entre elles ne font pas partie de sa production : l'une est le portrait-charge d'Eugène Giraud (Fig. 29), l'autre un portrait de Ciceri père par Isabey. Sur le total restant de 49, 31 présentent, là encore, des lithographies. Celles-ci appartiennent majoritairement à trois séries différentes, soit *Les Pyrénées*, soit les *Voyages pittoresques*… du baron Taylor, volume *Normandie* et volume *Picardie*, soit au *Voyage de la Commission scientifique du nord, en Scandinavie, en Laponie, au Spitzberg et aux Féroë*. Ces estampes font l'objet de la deuxième partie de cette étude. Une dernière est une copie, en héliogravure, d'un tableau ou dessin[236] d'Eugène Ciceri réalisée par l'un de ses élèves, Georges William Thornley (1857-1935). Il nous reste donc 17 tableaux ou dessins.

---

[230] Delteil, Loÿs, *op. cit.* (Docs. n° 1 et n°2)
[231] Laurens, Jules, *op. cit.* (Doc. n°3).
[232] Béraldi, Henri, *op. cit.*
[233] Adhémar, Jean, *op. cit.*
[234] Bellier de la Chavignerie, *op. cit.* page 260.
[235] Cette base de données dont l'origine date de 1983 est régulièrement mise à jour. Jusqu'en 2019, seul l'item « Ciceri » était reconnu, sans prénom. On y trouvait également plusieurs dessins de Johann-Bachthold Jongkind longtemps attribués par erreur à « Ciceri », confusion qui a pu se produire dans la mesure où les deux artistes ont travaillé un temps dans le même atelier, celui d'Eugène Isabey.
[236] L'estampe réalisée par Thornley et figurant au musée Senlecq de L'Isle-Adam semble s'inspirer d'un dessin à la plume et au lavis d'Eugène Ciceri (cf. cat. D-204) mais inversé (ce qui est peut-être dû au processus d'élaboration). Le sujet (lavandières près d'une passerelle) et le cadrage sont les mêmes mais de nombreux détails diffèrent, ainsi que le format. Il se peut qu'il s'agisse d'une autre œuvre, actuellement non identifiée, car ce même sujet a été traité plusieurs fois par l'artiste. Les travaux de Georges William Thornley se situent dans la même veine d'inspiration que celle d'Eugène Ciceri. Au sujet de ce peintre, voir *Georges William Thornley, le peintre voyageur*, https://www.ville-pontoise.fr/histoire/georges-william-thornley-peintre-voyageur sur le site de Pontoise. Cf. également *infra*, Troisième partie, *Eugène Ciceri et ses élèves*.

Eugène Ciceri, peintre, d'après la base *Joconde*

	Sujet	Nature de l'oeuvre	Lieu de conservation	Date	Signature
1	*Le Cap St-Mathieu*	craie blanche, craie noire, papier	musée des Beaux-Arts d'Angers	sans	*Eug. Ciceri*
2	*Au bord du Loing*	huile sur toile	Musée Barrois, Bar-le-Duc	1866	*Eug. Ciceri*
3	*La Seine à St-Ouen*	huile sur toile	musée des beaux-arts, arts et archéologie, Troyes	1865	*Eug. Ciceri*
4	*Paysage, bords de rivière*	huile sur toile	musée des Beaux-Arts, Rennes	1878	*Eug. Ciceri*
5	*Paysage avec maisons et figures*	gouache et aquarelle	Louvre, département des Arts graphiques	sans	*Eug. Ciceri*
6	*Une rue de Raincy*	fusain et craie	Musée Magnin, Dijon	1874	*Eug. Ciceri*
7	*Paysage*	aquarelle	Musée des Ursulines, Mâcon	sans	*E. Ciceri*
8	*Le Lac*	aquarelle	musée Hyacinthe Rigaud, Pau	sans	*E. Ciceri*
9	*Une cour de ferme*	crayon graphite, aquarelle, papier	musée des Beaux-Arts d'Angers	1837	*Ciceri*
10	*Paysage de plaine avec un couple et un enfant*	aquarelle	Louvre, département des Arts graphiques	1820-1830	*Ciceri*
11	*Paysage rocheux*	pierre noire, aquarelle	Musée Magnin, Dijon	sans	*Ciceri*

12	*Vue d'une maison campagnarde*	mine de plomb sur papier	Musée des Beaux-Arts de Pau	18 ??	*Ciceri*
13	*Paysage avec un château*	huile sur toile	musée des Beaux-Arts de Chambéry	sans	« attribué à » Eugène Ciceri
14	*La Promenade en barque*	huile sur panneau	musée Magnin à Dijon	sans	« attribué à » Eugène Ciceri
15	*Paysage, fleuve dans une ville*	aquarelle	Musée des Ursulines, Mâcon	sans	sans
16	*Un coude de la Seine à Bougival*	fusain et craie sur velin	Musée Magnin, Dijon	1872	sans
17	*Moulin de pierre - Montmartre*	huile sur carton	Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée	sans	sans

Le tableau de synthèse qui figure ci-dessus montre comme ils se répartissent, de façon d'ailleurs désordonnée. Hormis le point commun du paysagisme, il semble difficile de déceler dans cette liste, finalement assez décevante, une ligne artistique tant soit peu caractéristique. Lorsqu'on regarde les œuvres, elles nous paraissent peu cohérentes, de styles et de factures diverses. L'indication des signatures ne nous renseigne guère plus : *Ciceri, Eug. Ciceri, E. Ciceri…* Nous avons déjà signalé que le moteur *Collections*, qui se montre un peu plus prolixe, enrichit la liste de quelques tableaux mais sans résoudre le problème des signatures. Afin d'en savoir plus, il est tentant de se tourner vers les catalogues de ventes privées mais le marché de l'art ne semble pas, lui non plus, très soucieux de précision sur le sujet car une première approche donne le sentiment qu'on attribue à Eugène Ciceri des œuvres disparates, et incohérentes au niveau des dates. Nous y reviendrons en détail.

Face à ces premiers éléments, le doute s'est installé. Comment en effet établir une réflexion sur une œuvre qui, au premier abord paraît bien maigre et dont on ne saurait pas exactement si elle est bien celle dont on parle ? Il nous fallait donc résoudre quelques petites énigmes avant d'avancer avec certitude sur les traces de notre artiste-peintre.

I.1. Trouver sa place dans le réseau familial

Une mention du musée du Louvre ouvre le sujet par une interrogation : quelques œuvres sont enregistrées sous le nom d'auteur « L'un des deux Ciceri ». Y aurait-il donc tant de similitude entre le travail du père et celle du fils qu'on ne puisse pas les distinguer l'un de l'autre ? Certes, l'un est élève de l'autre, mais est-ce suffisant pour admettre une confusion entre les œuvres des deux individus ? Inévitablement, nous sommes amenés à faire une étude préliminaire afin de filtrer la part qui revient à Eugène Ciceri et celle qui revient à son père.

Cela peut paraître légèrement surprenant pour des hommes ayant exercé leur art à une époque où l'identification des artistes devient plus rigoureuse, une époque également où le droit d'auteur, en France, tel qu'il a été défini durant la Révolution se met peu à peu en place pour aboutir à la loi de 1866 – ce qui se vérifie d'ailleurs au niveau des lithographies.

Afin de déceler la trame de l'œuvre de l'un, il paraît donc indispensable de savoir exactement ce que le précédent, Pierre-Luc-Charles, a réalisé. Or, nous constatons que si les travaux de celui-ci dans le domaine de la décoration de théâtre et d'opéra sont assez bien connus et ont fait l'objet de recherches systématiques (toutefois encore partielles), le reste de son œuvre, là non plus, n'a jamais été étudiée de façon approfondie et n'a, pas plus que celle de son fils, fait l'objet d'une monographie détaillée : personnage un peu fantasque et déconcertant, serait-il encore victime de la cabale montée contre lui par le directeur de l'Opéra pour se libérer de son emprise ?

Dans l'ombre d'un père célèbre

Pierre-Luc-Charles Ciceri n'est pas seulement un décorateur de théâtre, pas seulement un artiste romantique, c'est aussi un personnage en vue. Celui dont on parle, celui chez qui il faut être invité. Dans *Le Livre des Cent-et-un*[237], le chapitre consacré aux soirées d'artistes évoque abondamment les réunions hebdomadaires chez les Ciceri, où les convives rivalisaient de talents, de jeux et de bons mots sans jamais tomber dans la trivialité – des fêtes qui avaient tellement de succès que les Ciceri durent les limiter à leurs amis proches ! C'était l'occasion pour eux deux d'enrichir leur *Liber amicorum*. Pierre-Luc-Charles lui-même n'hésite pas à tracer le portrait ou la caricature de nombre de ses collègues, comme en témoignait l'album Destailleur dont le musée Carnavalet détient quelques vestiges (Fig. 38 et 39). C'est un homme en vue, donc, brillant, amusant et aimable. Un homme dans la société de qui on se plaisait et qui ouvrait largement sa porte et probablement aussi (voire un peu trop) sa bourse. Il n'est pas jusqu'à figurer comme exemple-type du décor dans le *Nouveau Dictionnaire universel* de Maurice Lachâtre[238] ou dans un exemple de courrier d'un traité de correspondance[239]. Le buste réalisé par Dantan (Fig. 12) est d'ailleurs un autre témoignage de cette *peopolisation* du personnage. L'inscription au bas du buste « 6-R-I », soit Ciceri sous forme de rébus, nous rappelle un point important : ses contemporains le désignent par son seul nom patronymique ou parfois « M. Ciceri ». George Sand, dans l'une de ses lettres qui se termine par ces quelques lignes, nous apporte même un détail humoristique :

Nohant, le 1er mai 1856

A Madame Arnould-Plessy[240]*, à Paris*

(…)

---

[237] *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1831-1834)

[238] Lachâtre, Maurice, *Nouveau Dictionnaire universel*, Tome Premier, Docks de la librairie, Paris, 1865, page 1221, rubrique « Décor : n. m. (…) Ensemble des décorations d'un théâtre. S'emploie ordinairement au pluriel. Les *décors* de cet opéra sont féériques, merveilleux, ravissants. Les *décors* ont été faits par Cicéri. ».

[239] Bradi, Madame la comtesse de, *Le Secrétaire du dix-neuvième siècle, faisant suite au Savoir-vivre en France*, P. Bertrand, Paris, 1844. L'extrait ayant pour titre *De M. V… à Thomas, son domestique, à Paris*, page 218 dit ceci : « Vous vous rappelez sûrement, comme moi, que je vous ai défendu de laisser entrer personne dans mon cabinet ? Cependant M. de S… m'écrit qu'il y est entré, qu'il a décroché l'aquarelle de Ciceri, et qu'il l'a emportée chez lui pour la copier […] ».

[240] Jean-Sylvanie-Sophie Plessy (1819-1897), dite Mlle Plessy, épouse de l'acteur Arnould mort en 1854, est une actrice alors très célèbre et parfois rivale de Mlle Mars. Elle débute à Paris et devient sociétaire de la Comédie Française en 1836 puis rompt son contrat de manière unilatérale pour partir à Londres puis à St-Pétersbourg où son talent est vivement apprécié par la haute société russe qui se presse au théâtre Michel (le théâtre pétersbourgeois spécialisé dans la culture française). En 1855, elle revient à Paris où elle est réintégrée à la Comédie Française comme pensionnaire. En 1856 précisément, elle interprète le rôle féminin principal, Célia, dans l'adaptation écrite par George Sand de *As you like it*, de Shakespeare. Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Tome 1, Paris, 1867, page 677. Voir aussi C. Rusi, Christiane, *Lever de rideau sur Jeanne Arnould-Plessy (1819-1897)*, amie fidèle de George Sand, Editions de l'Amandier, Paris, 2005.

Bonsoir, chère fille ; dites toutes mes tendresses à qui de droit, et puis au criocère Cicéri (sic) *et au bon Charles-Edmond et à Croquignolet quand vous le verrez. Viendrez-vous à Nohant cette année ? Tâchez, et aimez-nous. Je vous embrasse tendrement.*

Votre second amoureux, puisque Cicéri est le premier dans les vétérans, vous baise humblement les sandales.[241]

Par le biais de cet échange épistolaire, on notera que, même si Pierre-Luc-Charles Ciceri n'est plus, à cette date, à la tête d'un atelier de décoration, il reste très attaché au monde des spectacles, un sujet pour lequel George Sand elle-même se passionne, ainsi que son fils, comme le prouve l'existence du petit théâtre de Nohant et du théâtre de marionnettes animé par Maurice. Toujours dynamique, toujours alerte, ce vieux jeune homme vit allègrement ses 74 printemps. Un portrait-charge réalisé par Eugène Giraud, contemporain de la lettre de George Sand, et réalisé à l'occasion des Soirées du Louvre (Fig. 40), nous le montre muni de la brosse et du grand pot de peinture appelé « camion » qui sont les attributs caractéristiques d'un décorateur de théâtre. Peut-être est-ce sa silhouette qui justifiait le surnom de « criocère » attribué par George Sand et non pour les facultés prédatrices de cet insecte fort répandu et redouté des jardiniers. Dix ans plus tard, en 1866, il est toujours une référence comme homme de spectacle. Une soirée dramatique et lyrique organisée au château du Lude, près du Mans, se déroule dans un « théâtre, un vrai théâtre avec rideau, rampe et décors peints par Ciceri, [qui] était placé dans la grande galerie du château dont l'aspect était ravissant. »[242]

Les études qui portent sur son œuvre d'homme de spectacles ne se sont pas attardées sur ses autres créations, considérées comme secondaires. Or, être décorateur d'opéra et de théâtre, c'est d'abord être artiste-peintre. Et avant de couvrir à la détrempe des surfaces de plusieurs dizaines de m2 capables de couvrir le fond d'une scène de spectacles, il est nécessaire de tracer des croquis préparatoires et des maquettes de petit format (c'est l'abondante collection de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris[243]). Et avant cela, collecter des informations et des documents, comme ce que Pierre-Luc-Charles Ciceri réalise, par exemple, lorsqu'il est envoyé en mission en Italie[244].

---

[241] George Sand, *Correspondance 1812-1876*, Tome 4, Calmann-Lévy, Paris, 1883.
[242] *Le Guignol, Journal-programme du théâtre de Saumur*, Première année, n°57, mercredi 12 décembre 1866
[243] Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Ciceri, RES 1018.
[244] Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Ciceri, RES 2018.

Quand il ne travaille pas dans son atelier, Pierre-Luc-Charles Ciceri laisse aussi courir son imagination, comme cela se révèle, par exemple, dans une suite de trois dessins au lavis intitulés *La Porte du Démon* (Fig. 41). Un document qui s'accorde parfaitement avec l'opéra *Robert le Diable* (1836), où tout – argument, musique, mise en scène et décors – est témoin d'une inspiration à caractère diabolique et infernale qui a connu pendant quarante années un très grand succès[245]. Un imaginaire romantique qui a pu inspirer des écrivains tels que John William Polidori avec *The Vampire* en 1819, sur une idée de Lord Byron, de Karl von Wachsman avec *L'Etranger des Carpates* en 1844 et surtout de Charles Nodier avec *Le Vampire* (1820), *Infernaliana* (1822) contenant entre autres nouvelles *La Nonne sanglante*, puis *Faust* (1828), *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) et divers autres titres dont tireront parti Jules Verne (*Le Château des Carpathes*, 1892) et Bram Stoker (*Dracula*, 1893). Sans oublier Aloysius Bertrand dont le manuscrit de *Gaspard de la nuit* est achevé en 1836 mais ne sera publié à titre posthume qu'en 1842. Charles Nodier est un proche de Pierre-Luc-Charles Ciceri, ami commun du baron Taylor et initiateur avec celui-ci des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Et Vincent Laisney a rappelé toute l'influence que le « cercle Nodier » exerçait sur le Romantisme[246]. Mais ce volet fantastique, voire fantasque, ne doit pas nécessairement prendre le pas sur la qualité d'ensemble de son œuvre créatrice, de sa puissance picturale, reconnue entre autres par Delacroix avec qui il a collaboré et entretenu des relations proches (Doc. n°5).

Tout ceci semble garder un lien avec le monde du spectacle. Or, Pierre-Luc-Charles Ciceri cesse de s'illustrer dans le domaine du théâtre en 1848, après sa faillite[247] et son éviction de l'Opéra. De 1848 à 1868 (date de son décès), vingt ans se sont donc écoulés, durant lesquels il ne peut pas être resté inactif. Ce n'est pas là une simple supposition. L'inventaire après décès dressé à St-Chéron le 15 mars 1869 par Me Percheron, notaire, à St-Chéron (S&O) a montré de façon évidente qu'il continue de produire des tableaux qui sont apparemment tous des aquarelles (Doc. n°9). Et elles sont nombreuses – plus de 110. Même avant cela, il ne s'enfermait pas lui-même dans l'unique rôle d'entrepreneur de décors de théâtre. Ainsi, il présente des œuvres aux

[245] Par exemple, le tableau de Degas *Le ballet des nonnes ensorcelées* (1876), dont le point de vue s'attache plus particulièrement aux musiciens dans la fosse d'orchestre, traduit incidemment l'atmosphère fantastique du spectacle mis au point par Pierre-Luc-Charles Ciceri en 1836.
[246] Laisney, Vincent, *Le Salon de Charles Nodier* in *La Fabrique du Romantisme*, Musée de la Vie romantique, Paris, 2014, pp. 27 à 35.
[247] Cette faillite a donné lieu à une vente aux enchères de tableaux le 4 février 1850 dont le catalogue renseigne partiellement sur les œuvres non théâtrales de Ciceri père. *Catalogue de dessins et aquarelles... par M... Cicéri... Vente 4 févr. 1850...*, BNF, Département Littérature et Art, 8-V36-4401.

Salons de 1827[248], 1831[249] et 1839[250]. Parmi d'autres, les Goncourt l'évoquent : « […] Un paysage à la Ciceri, un ciel couleur de mine de plomb, les toits de zinc bleuâtres, les dévalements jaunes de terrains, les grandes pierres aux larges arêtes semées avec les caprices de leurs angles, […] le paysage grisâtre du climat parisien »[251] (Fig. 42). A l'exemple peut-être de son amie Sand, il tente également le genre dendrite (Fig. 43). On ne peut donc pas résumer son œuvre à la seule production de décors mais tenir compte de tout ce qu'il a fait par ailleurs, en évitant ainsi d'attribuer à son fils Eugène de belles aquarelles dont il est l'auteur. Sans vouloir ni pouvoir établir ici un catalogue des œuvres de Pierre-Luc-Charles Ciceri hors décors de théâtre, ce qui n'est pas l'objet de cette étude, prenons du moins cette constatation pour guide afin de déceler la part du vrai et du faux dans les documents que l'on peut rencontrer çà et là.

Quoiqu'il en soit, on peut supposer que se distinguer d'un personnage aussi fascinant n'est pas chose aisée pour ses enfants. Dans les premiers ouvrages auxquels il collabore en tant que dessinateur ou lithographe, Eugène Ciceri est ainsi dénommé *Ciceri fils*[252]. Cette image, sinon le mot, va lui coller à la peau un certain temps, comme en témoigne cette caricature de Nadar dans *Le Journal pour rire* de 1852 (Fig. 44). La satire est féroce à plus d'un titre : alors que la carrière d'Eugène Ciceri en tant qu'artiste-peintre est déjà lancée depuis quelques années, rappelons que 1852 est l'année où il obtient sa première médaille au Salon, Nadar le représente d'abord comme s'il vivait encore aux dépens de son père[253], mais aussi éloigné dans sa campagne (sous-entendu : comment peut-on être artiste et ne pas vivre à Paris ?), dans une activité dénuée de productivité sans rapport avec l'art (le bilboquet, les petits chien) et enfin, caricaturé sous les traits de Louis-Napoléon Bonaparte pour bien insister sur son choix politique et potentiellement aussi sur son manque de personnalité. Peut-être notre homme va-t-il en souffrir et cela accentuera-t-il son désir de se distinguer de son père en s'éloignant du monde

[248] *Un cadre comprenant 30 aquarelles* (sic), numéro 1799, Registre des ouvrages pour 1827, Archives des musées nationaux
[249] Deux aquarelles de paysages d'Italie et une *Promenade Interlacaine* (sic, pour Interlaken). La quatrième représente la *butte Saint-Nicolas à Basville* (près d'Arpajon). numéros 989, 990, 991, 992, Registre des ouvrages pour 1831, id. Une cinquième intitulée *Vue de Brunnen*, numéro 2071 du même registre est aussi en lien avec le voyage en Suisse de Pierre-Luc-Charles Ciceri. Brunnen, localité située sur le lac des Quatre-Cantons et site élu par Goethe et Louis II de Bavière, est le point d'entrée du pays où se déroulent les aventures légendaires de Guillaume Tell et le cœur historique de la Suisse.
[250] *Un cadre de 33 aquarelles de paysages,* numéro 1253, Registre des ouvrages pour 1839, id.
[251] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, août 1855, Robert Laffont T. 1, Paris, 2004
[252] C'est le cas par exemple pour les travaux qu'il réalise pour le compte du baron Taylor dans l'ouvrage intitulé *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée*, édité par le Bureau Central des dictionnaires, Paris, 1838, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, FOL-H-343 (2).
[253] On a vu qu'Eugène Ciceri avait acquis son autonomie à partir de 1849.

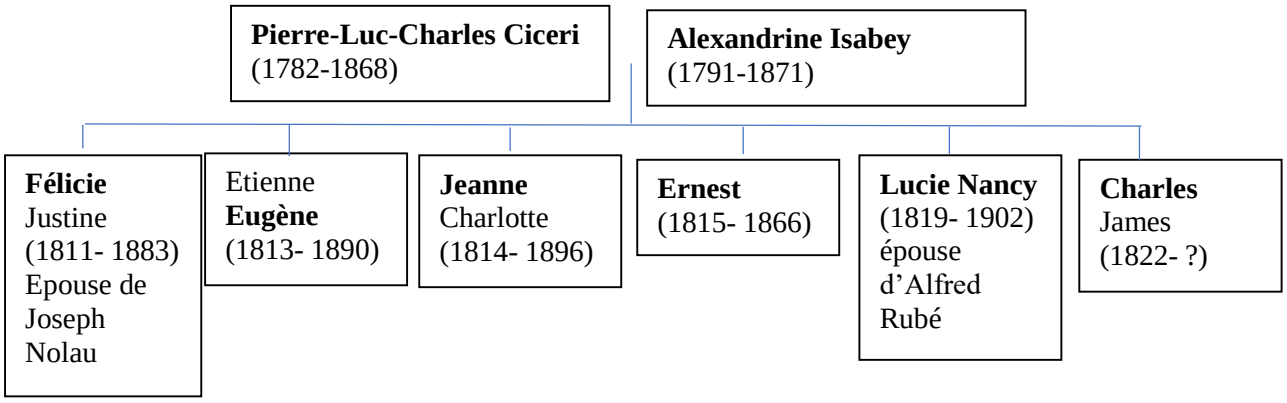
des spectacles et en se consacrant spécifiquement à la lithographie ? La légende de la caricature est d'ailleurs un peu plus nuancée :

> « **CICERI** (père) – de son fils (et il aurait pu faire pis) et de l'art de la décoration en France; art plus compliqué, sinon plus difficile, que la peinture d'histoire et de chevalet […]. Frênes et bouleaux, ormes, mélèzes, châtaigniers, chênes, noyers, peupliers, pins et sapins, c'est un abatis sans fin. **Eugène CICERI** est passé par là. Ce petit bonhomme-là, en caressant ses chiens et en accomplissant sur son bilboquet des exercices aussi surprenants que ceux de Thévelin (?), vous couvre une douzaine de toiles rien qu'en y touchant. Il est fâcheux que les éditeurs d'estampes se réunissent trop souvent pour lui cacher sa palette, mais ce n'est pas les amateurs de lithographies qui s'en plaignent. »

Du moins, ce lien entre les deux hommes, le père et le fils, contribue-t-il, et aujourd'hui encore, à la confusion entre leurs travaux artistiques. Mais cela ne suffit pas encore pour circonscrire l'œuvre d'Eugène Ciceri, car d'autres personnages viennent encore s'interposer.

Eugène, Ernest, Charles, trois frères artistes

Une autre source de confusion se révèle en effet : afin de clarifier le propos, reprenons un court extrait de l'arbre généalogique, en ne retenant que les éléments importants pour le suivi de notre étude[254].



Six enfants dont trois garçons portant tous trois le patronyme de Ciceri, tous trois élevés dans le milieu artistique, et trois filles dont deux au moins, Félicie et Nancy comme on l'a vu précédemment, restent fidèles à la tradition en épousant deux artistes, futurs décorateurs de théâtre et d'opéra, Joseph Nolau et Alfred Rubé. Eugène Ciceri a donc deux frères, Ernest et Charles, également artistes. De ce dernier, on sait peu de choses (sinon que son prénom peut prêter confusion avec celui de son père), sauf qu'il est cité dans l'inventaire après décès de Pierre-Luc-Charles comme « artiste peintre » et qu'on lui conteste le droit de détenir deux œuvres de son père, des aquarelles représentant des vues d'Italie, qui auraient dû, dit le document relatant les paroles d'Alexandrine Isabey (Madame Ciceri), être remises au Musée du Luxembourg[255]. Le dossier de succession précise d'ailleurs que les frères et sœurs d'Eugène abandonnent leurs droits à celui-ci. Un abandon qui n'a pas énormément de conséquences pécuniaires puisqu'il en résulte la somme de 1.690 francs et 70 centimes[256]. Alexandrine Isabey garde pour elle ses biens propres qui lui permettent d'assurer son existence matérielle jusqu'à son décès trois ans plus tard. En revanche, ce document ne fait aucune allusion à l'autre frère, Ernest. Quelle peut en être la raison ? Et que sait-on de ce personnage ? Les ouvrages et

[254] Pour le détail, on se reportera à l'arbre généalogique qui figure en fin d'ouvrage.
[255] En voici le texte : « Madame Ciceri déclare […] que Monsieur Ciceri père a remis il y a environ 18 ans à Monsieur Charles Ciceri son fils deux aquarelles représentant des vues d'Italie et signées Ciceri et que Monsieur Ciceri père a toujours réclamées parce qu'elles devaient être exposées au Musée du Luxembourg, à laquelle déclaration Monsieur Charles Ciceri répond que ces deux aquarelles lui ont été données et que conséquemment elles ne doivent pas lui être réclamées maintenant. »
[256] L'inventaire de la maison de St-Chéron révèle en effet la présence de biens ménagers relativement modestes.

dictionnaires spécialisés ne parlent pratiquement jamais de lui. Seul, le *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord* [257] lui consacre une rubrique d'une trentaine de lignes. L'auteur nous indique en substance qu'il part en Amérique, appelé en 1859 par l'*Opera House Association* de La Nouvelle-Orléans pour y réaliser l'aménagement intérieur de l'Opéra français alors en construction. Il crée plusieurs décors de scène pour ce même établissement et se fixe en Louisiane jusqu'à la fin de sa vie, en 1866. Il ne s'agit pas là de l'unique mention puisque d'autres sources attestent de sa présence, de sa vie et de son décès en Louisiane[258]. Il est également cité pour ses aquarelles et ses gouaches – représentant notamment des lieux situés aux Antilles – et comme professeur de plusieurs artistes peintres locaux promis à une certaine renommée, dont Alexandre Alaux (1851-1932)[259]. On ne sait pas très exactement à quelle date Ernest Ciceri serait parti aux États-Unis. Du moins possédons-nous grâce au journal *L'Illustration*[260] un témoignage selon lequel il est encore en France en 1848. Cet article nous apprend par la même occasion qu'il est sollicité pour réaliser un rideau de scène pour le Jardin d'hiver des Champs-Elysées. Il existe une gouache signé Ernest Ciceri représentant un canal à Venise et datée de 1854[261] ce qui tendrait à prouver qu'il se trouve encore en Europe à cette date et par ailleurs, *La Gazette des tribunaux* du 17 octobre 1857[262] publie une annonce légale informant le public de la création par Ernest Ciceri d'une société ayant pour but d'exploiter les droits de vente d'un type de peinture dénommée « Blanc Ciceri ». Pour devenir décorateur de théâtre aux États-Unis, Ernest est parti avec une formation, celle qu'il a pu acquérir, lui aussi, auprès de son père. Les documents sur cette période manquent malheureusement, mais cela ouvrirait la voie à d'autres recherches. A-t-il jusqu'alors uniquement travaillé comme aide-décorateur de son père ? Alexandre Dumas le cite à son tour comme modèle de décorateur de scène[263] et fait appel à lui pour les décors de sa pièce *La Guerre des femmes* qu'il fait représenter au Théâtre Historique à partir du 1er octobre 1849[264]. Ernest Ciceri a également tenté de se faire une place et un nom comme artiste-peintre. Grâce aux catalogues des ventes privées, on peut retrouver la trace de ses productions. Il s'agit d'aquarelles, et notamment de paysages orientaux. En fonction de ces tableaux, on peut même en déduire qu'il a voyagé au Moyen-Orient, en

[257] Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord : peintres ; sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992
[258] Par exemple, *Dictionnary of Louisiana biography*, Louisiana Historical Association, Lafayette LA (USA), 1987
[259] Peintre d'origine française (Lorraine) installé à La Nouvelle-Orléans et naturalisé américain en 1898.
[260] *L'Illustration, Journal universel*, vol. 10, page 296
[261] Vente Lot-art Drouot par la Galerie Le Floch', décembre 2018
[262] *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 17 octobre 1857
[263] Dumas, Alexandre, *Causeries*, chap. *Un plan d'économie*, Calmann-Lévy, Paris, 1902
[264] Vicaire, Georges, *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle*, Tome III, Librairie A. Rouquette, Paris, 1894

Turquie notamment. Le *Dictionnaire biographique de Louisiane*[265] indique même qu'il aurait été missionné par le Louvre pour effectuer des recherches en Égypte (« *an artistic mission to Egypt* »). Dès lors, n'y a-t-il pas, là aussi, confusion entre lui et son frère Eugène à qui certaines notices attribuent quelquefois le terme d' « orientaliste » ?

Les éléments précédents expliquent pourquoi des confusions ont pu se produire. Il est regrettable que celles-ci persistent, alors qu'un outil au moins nous permet de disposer d'un indicateur concret qui, manipulé avec précaution, permettrait d'éviter quelques erreurs. Au XIXe siècle en effet, notamment avec le développement du marché de l'art, les artistes identifient de plus en plus régulièrement leurs œuvres par leur signature[266]. Même si ce témoignage n'est pas probant à 100%, on peut du moins l'utiliser comme source d'information. Or, on a remarqué précédemment que même au niveau du musée du Louvre des œuvres référencées sous le nom d'Eugène Ciceri sont signées *Ciceri* ou bien *E. Ciceri* ou encore *Eug. Ciceri*. Ce qui n'a pas du tout la même signification. Delacroix lui-même ne signait pas simplement Delacroix mais *Eug. Delacroix*… Alors, qu'en est-il des Ciceri ? L'étude des signatures que nous proposons (Docs. n°27.1, 27.2, 27.3) tend à prouver que chacun des trois artistes se distingue des deux autres par un code scripturaire précis.
En premier lieu, Pierre-Luc-Charles. Il signe seulement *Ciceri*, et cela répond à une logique de convenance puisque, comme on l'a vu à plusieurs reprises, c'est ainsi et seulement ainsi qu'on le dénomme habituellement. On en veut pour preuve supplémentaire un document écrit de sa main : une aquarelle datant de 1847 qu'il offre à un de ses amis, prénommé Marcel (Doc. n°28). Ce précieux document nous apporte deux indications : d'une part, quant à l'attribution, car l'aquarelle est identifiée par sa signature d'artiste alors que la dédicace qui l'accompagne porte sa signature courante, celle qu'il emploie dans sa correspondance. D'autre part, le style de ce tableau nous offre un exemple attesté de ce que créait Ciceri père : c'est une aquarelle assez caractéristique du style romantique, et dans son sujet (arbres couchés par le vent) et dans sa facture. Et cependant, ce tableau a bien été vendu, à Drouot[267], sous le nom d' « Eugène Ciceri ». De plus, on peut légitimement se demander pourquoi Eugène Ciceri signerait parfois *Eug. Ciceri* et parfois *E. Ciceri*. Fantaisie d'artiste pourrait-on dire ? Ce n'est pas exclu, mais il y a contre cela un argument de poids : Ernest Ciceri, lui, signe quelquefois « *Ernest Ciceri* » mais

[265] *Dictionnary of Louisiana biography*, cf. ci-dessus
[266] *Le Droit d'auteur*, Sixième année, n°11, 15 novembre 1893. Voir également Sagot-Duvauroux, Dominique, *La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle*, Alternatives économiques, 2004/2, n°22.
[267] *Entier mobilier de Monsieur D.*, vente du 29 mai 2015

plus souvent *E. Ciceri*, ou *ECiceri* ou même *Ern Ciceri*. Lui aussi, sans doute, pour se distinguer de son père, et de son frère tout autant. Sans être graphologue patenté, on voit nettement sur les tableaux que la forme du *E* est de la même écriture dans les trois cas.

Ces éléments, qui pourraient paraître anecdotiques, ne sont pas négligeables. Ces trois hommes qui oeuvrent parallèlement pendant une vingtaine d'années ont sans doute intérêt à se distinguer l'un de l'autre. Mais ils travaillent sur des voies différentes, et au regard d'un inventaire aussi complet que possible, il est rare qu'en y prêtant attention on puisse confondre les productions de Pierre-Luc-Charles, d'Ernest et d'Eugène – nous disons bien « rare » mais pas exclu comme peut le prouver une aquarelle apparue en 2017 sur le marché des ventes privées (Doc. n°29).

Muni de toutes les précautions possibles, nous sommes du moins parvenus à une conclusion fiable qui nous a servi d'hypothèse pour construire le catalogue constituant le socle de la présente étude. Nous en avons exclu toute œuvre qui ne soit pas clairement identifiée « Eugène Ciceri », ou ne comportant pas la signature *Eug. Ciceri*. Afin de consolider ce choix, nous nous appuyons sur les centaines de lithographies dont Eugène Ciceri est l'auteur et qui sont toujours estampillées « Eug. Ciceri ». Cette option est d'ailleurs celle que retiennent le plus souvent[268], implicitement, les principales maisons spécialisées dans le commerce des œuvres d'art, comme Osenat, Deburaux, Tajan, Beaussant-Lefèvre… A cela s'ajoute un élément complémentaire de réflexion, évident et incontournable : les dates de production des œuvres. Pierre-Luc-Charles est mort en 1868, Ernest en 1866 (et installé aux États-Unis dès 1859). On peut donc au moins être assuré qu'à partir de 1868 jusqu'en 1890, toutes les œuvres signées Ciceri (même si par hasard le « Eug. » venait à manquer, ce qui à notre connaissance n'est pas le cas, du moins en ce qui concerne les tableaux) sont nécessairement d'Eugène Ciceri[269].

Dans la mesure où il s'agit d'un « petit maître », il semble que le marché de l'art se soit contenté d'approximations. C'est regrettable, car on constate que, de cette réflexion et de ce tri systématique, il ressort une réelle cohérence dans l'œuvre des trois hommes. En résumé, outre son rôle de décorateur de théâtre et d'opéra, Pierre-Luc-Charles, dénommé couramment « Ciceri », apparaît bien comme un artiste romantique, auteur de nombreuses aquarelles évoluant peu à peu vers un style plus sobre. Ernest Ciceri s'oriente, lui, vers des paysages vaporeux, ombrés, laissant une assez grande part au rêve. Et si l'on revient à la liste établie

[268] Le plus souvent mais pas toujours car le *Bénézit* qui sert habituellement d'outil de référence aux ventes d'art présente sous la rubrique d'Eugène Ciceri la signature de Ciceri père.

[269] Des auteurs, Jules Laurens lui-même, ont ouvert la voie à la confusion en parlant de « Cicéri » quand il s'agit d'Eugène et non de son père.

d’après la base Joconde, force est de constater que sur dix-sept œuvres dites d’ « Eugène Ciceri », sept seulement relèvent à coup sûr de son travail (numéros 1 à 6 et numéro 16). Quatre sont de son père (numéros 9 à 12) et deux de son frère Ernest (numéros 7 et 8). Les quatre autres sont douteuses.

Muni de ces éléments d’identification, il serait désormais possible d’explorer, en connaissance de cause et avec un maximum de certitudes, l’oeuvre d’Eugène Ciceri en tant que peintre paysagiste mais il nous reste encore à apporter des précisions sur un sujet connexe.

L'obscur avenir d'un décorateur de scène

Les sources et les autres types d'information ne nous permettent pas de dire avec précision quand et comment Eugène Ciceri a débuté. Quelques indices nous montrent qu'il a commencé assez tôt à suivre l'enseignement de son père sur le motif : nous l'avons vu dessinant en famille dans la forêt de Fontainebleau (Fig. 30) à l'âge de 13 ans. Un autre document graphique, de la même époque, va également dans le même sens : c'est une aquarelle conservée dans les collections de la Fondation Custodia[270], signée Ciceri père, qui représente une scène de la fête des Loges en 1826 (Fig. 45). Or, cette image a son pendant, une autre aquarelle représentant la vue inverse et qui serait de la main d'Eugène (Fig. 46). Mais l'information la plus couramment admise[271] est que le jeune artiste a acquis les bases de son art en peignant des décors de scènes – comme d'ailleurs son futur confrère Adrien Dauzats qui apprend le dessin et la peinture dans l'atelier de décors de Thomas Olivier (1772-1839) au Grand Théâtre de Bordeaux puis chez Michel-Julien Gué[272], à Paris. Le témoignage de Dumas[273] nous permet du moins de savoir que, dès 1833, qu'Eugène Ciceri travaille sur le chantier avec son père[274]. Il a donc vingt ans à ce moment-là. Pour le reste, les documents relatifs à cette activité dans ce domaine sont très rares. Il existe à la BNF deux maquettes qui représentent, l'une, un paysage forestier qui évoque la forêt de Fontainebleau (Fig. 47), l'autre, l'intérieur d'une grande tente (Fig. 48). Une troisième, qui lui est attribuée, porte une signature qui ne paraît pas lui correspondre (Fig. 49). Par ailleurs, différentes notices dans des ouvrages qui se réfèrent à Bellier de La Chavignerie, indiquent qu'il aurait été l'auteur des décorations du théâtre du Mans, inaugurées le 13 mai 1842. Les archives municipales de la ville du Mans font effectivement état d'un contrat signé avec Pierre-Luc-Charles Ciceri[275] mais ne mentionnent pas Eugène. Il est fort possible qu'il ait œuvré sous la direction de son père mais sans que cela soit prouvé dans l'état actuel des sources

[270] Acquisition récente (été 2019), non encore référencée, préalablement présentée dans le catalogue du marchand d'art La Nouvelle-Athènes, Paris, mars 2019 (Fig. 45).
[271] Bellier de la Chavignerie, *op. cit.*
[272] Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, PUF, Paris, 1967, pages 33-34.
[273] Dumas, Alexandre, *op. cit.*
[274] Pierre-Luc-Charles Ciceri forme dans son atelier d'autres décorateurs de théâtre ou d'opéra – Cambon, Séchan, Rubé, Nolau – mais aussi de futurs peintres ou graveurs comme cela transparaît dans les indications figurant dans les catalogues du Salon, tels Prosper Marilhat, Auguste Mathieu, Augustin Enfantin, Henri Grenaud, Jérôme Rascalon, Auguste Péquegnot, Georges Och et probablement d'autres.
[275] Archives du Mans, cotes 4M50, 2R231, 2R233, 0/1585 et délibérations du Conseil municipal du 10 septembre 1838 cote 1D12 et du 10 juin 1850 cote 1D18. Il y est précisé que Pierre-Luc-Charles Ciceri réalise la décoration de la salle à l'italienne ainsi que celle du foyer pour un montant de 2.158,50 francs. L'architecte-voyer effectuant une inspection en 1903 déplore que ces peintures « dues au pinceau de Ciceri » effectuées « depuis près de 60 ans » soient « dans le plus mauvais état » et ne puissent plus « être restaurées en raison de la vétusté des toiles ».

documentaires. Vérifier le résultat *de visu* s'avère délicat puisque toutes ces décorations ont disparu, le théâtre du Mans ayant été totalement transformé depuis cette époque. Un dessin représentant une rue du Mans (cat. D-107/83A), signé Eugène Ciceri, ne suffit évidemment pas pour en tirer des conclusions. En revanche, une brève parue dans le *Journal d'Alençon et du Département de l'Orne* (Doc. n°30), quoique ne se rapportant pas directement à une salle de théâtre, nous montre qu'il n'exclut pas ce genre d'activité.

Pour en revenir à la question, le Metropolitan Museum of Art détient à New York un ensemble exceptionnel de maquettes de décors de théâtre répertoriés sous le nom d'Eugène Ciceri. Cette surprenante collection provient du don de Mrs Henry Tomlinson Curtiss, autrement connue sous le nom de Mina Kirstein Curtiss (1896-1985), célèbre journaliste féministe américaine, spécialiste d'art et de littérature française, notamment de Proust et St-John Perse avec qui elle entretint une importante correspondance. Elle était également passionnée par l'œuvre de Bizet et par l'opéra en général. Cet ensemble légué au MET laisse cependant place à quelques doutes. En effet, parmi les œuvres originales qu'il regroupe, trois seulement sont signées Eugène Ciceri. Il s'agit d'un paysage romain montrant des canons en premier plan[276], un paysage rhénan[277] et une aquarelle représentant un paysage de neige[278]. La collection comprend également deux lithographies et un dessin reproduit par procédé photomécanique qui n'ont pas de lien avec ce sujet. Or dans la même collection, on trouve également un portrait de Pierre-Luc-Charles par Nadar. Les maquettes de décors d'opéra, elles, ne sont pas signées et, à l'inverse, les trois dessins cités ci-dessus ne comportent aucune trace du carroyage habituellement employé pour les décors – ce qui est au contraire le cas de tous les autres éléments de décors présents dans cette collection. De plus, l'une des maquettes, représentant une esquisse pour le *Vaisseau Fantôme* de Wagner est indiquée… Pierre-Luc-Charles Ciceri (Fig. 50). Pour les autres (il y en a 326), il est donc très difficile d'affirmer si elles sont réellement d'Eugène ou de son père (Fig. 51, 51A et 51B), quoiqu'en fonction du style de dessin, on puisse pencher pour Pierre-Luc-Charles. Aucune indication ne précise à quel(-s) opéra(-s) ces décors étaient destinés ni à quelle date ils ont été réalisés. Cela n'enlève rien à ces documents magnifiques, extrêmement précieux pour l'appréciation de la technique du décor de scène, mais nous laisse sur notre faim dans notre recherche pour identifier le travail d'Eugène Ciceri en tant que décorateur de théâtre. Sa contribution à *La Folle de la Bérézina*[279] ne nous renseigne guère plus mais nous permet

[276] Met Collection n°53.668.245
[277] Met Collection n°53.668.98
[278] Met Collection n°53.668.92
[279] *Revue de Paris*, Tome V, Hauman et Cie, Bruxelles, année 1835, pages 109-110. *La Folle de la Bérézina* : vaudeville interprété au Théâtre du Palais-Royal ayant pour thème une jeune femme, Mina Roussel, ayant perdu

néanmoins d'assurer le fait qu'il a travaillé pour les scènes parisiennes. Le commentateur (anonyme) précise : « C'est pour le décor de M. Eugène Ciceri qu'a été charpenté ce second acte. »

Nous aurions aimé en savoir plus sur ce sujet : quelle part Eugène Ciceri prend-il dans la création d'un décor de scène ? Dispose-t-il d'une certaine autonomie ? Faute de documents, il reste là un champ à explorer, d'autant que l'intérêt du sujet est particulièrement aiguisé par ce que l'on sait de la mutuelle influence entre tableaux et décors de scène dans ce « XIXe siècle dévoré par la passion du théâtre » selon l'expression de Guy Cogeval, précédent directeur du musée d'Orsay[280]. L'exposition *De la scène au tableau* en 2009 a en effet mis en évidence la relation ambivalente et fortement enrichissante de ces deux formes d'expression artistique[281] depuis la période davidienne jusqu'aux Nabis. Avec les Ciceri, nous sommes en face d'artistes qui sont à la fois décorateurs de scène et créateurs de tableaux – « tableau », un terme lui-même ambivalent puisqu'il désigne à la fois une œuvre peinte sur une surface donnée et en principe destinée à être exposée, mais aussi une séquence dans une pièce de théâtre dont l'action se déroule dans un même lieu (donc, sans changement de décor)[282]. Même avec peu de preuves formelles, on peut donc imaginer Eugène Ciceri dans l'atelier des décors faisant ses premiers pas en dessin et en peinture. Nous chercherons si dans ce domaine, et sur la base du catalogue que nous avons constitué, il subsiste quelque chose de la dramaturgie théâtrale et de la formation acquise dans l'atelier de son père.

---

la raison au moment de l'incendie de Moscou et la recouvrant à la vue de la Bérézina (peinte par Eugène Ciceri). Mlle Pernon, « jeune et jolie actrice » eut beaucoup de succès dans le rôle de Mme Roussel.

[280] Cogeval, Guy, *De la scène au tableau*, Skira-Flammarion, Paris, 2009

[281] *De la scène au tableau*, musée Contini, Marseille, 6 octobre 2009- 3 janvier 2010. Issu du romantisme troubadour, le décor cicérien apparaît comme l'un des avatars de la peinture théâtralisée ou, inversement, du théâtre mis en tableaux.

[282] Tableau (à propos d'une pièce de théâtre) : une dénomination qui naît et s'étend au XIXe siècle, maintenue plus tard et pendant un certain temps dans le cinéma muet. Le théâtre classique est partagé en actes et en scènes.

I.2. Les effets de stratégies combinées

En l'absence de tout inventaire préalable, il nous faut interroger les différentes sources et voir si et comment elles se complètent, se croisent ou divergent. Nous disposons pour cela de trois groupes de documents :

- Les indications portant sur les œuvres présentées aux différents salons de *l'Exposition publique des ouvrages des artistes vivants*, à Paris, à mettre en relation avec les pièces du dossier Ciceri aux Archives Nationales ;

- Les deux catalogues de vente volontaire, celle du 9 mars 1850[283] et celle du 25 janvier 1851[284] complétés si possible par d'autres sources disponibles, ainsi que les deux catalogues de ventes du fonds d'atelier d'Eugène Ciceri réalisées post mortem, datées du 11 mars 1891[285] et du 27 avril 1892[286] ;

- Le catalogue général, jusqu'à présent inexistant, que nous avons nous-même constitué sur la base des œuvres présentes dans les musées ou bibliothèques publiques ainsi que celles proposées sur le marché de l'art, donc rattachées à des collections privées.

[283] BNF, DEP, YD-1 (1850-03-09)-8
[284] BNF, DEP, YD-1 (1851-01-25)-8
[285] BNF, DEP, YD-1 (1891-03-11)-8
[286] BNF, DEP, YD-1 (1892-04-27)-8

Une fidélité affichée au Salon

La consultation des différents catalogues d'exposition et les documents d'archives complémentaires nous ont permis de reconstituer une liste des Salons auxquels Eugène Ciceri a participé : ils sont nombreux. Un aperçu général nous montre une réelle fidélité à cette institution, même s'il y a quelques interruptions entre 1850 à 1890, et nous permet de vérifier par ses envois la double orientation de son oeuvre, entre peinture et lithographie.

Année	Tableaux (titres déclarés)	Estampe (titres déclarés)
1850/ 51	Montigny Mare-aux-Fées Montigny et Marlotte Bougival Etang de Saint-Cucufa	
1852	Vue prise au bord du Loing (Médaille de 3e classe)	
1853	Le Matin Le Soir Un chemin dans une forêt	
1854		
1855		Vues de Suisse Canal de Dieppe Intérieur d'écurie Ravin Fabriques Montigny
1856		
1857		
1858		
1859		
1860		
1861		
1862		

1863		
1864		
1865	N° 459 - Bords de l'eau	
1866	N° 406- Un Temps de pluie N° 407 – « Où vous voudrez ! »	
1867	N° 331 - Au bord du Loing	
1868		
1869	N° 489 - Environs de St-Mammès	N° 4189 – 2 lithographies Panorama pris de l'Entécade (Pyrénées) Panorama pris du sommet de l'Entécade (id.)
1870		N° 5388 Deux vues prises dans les Pyrénées
1871		
1872	Avec Philippe Benoist N° 336 - Vue à vol d'oiseau de l'Exposition de 1867 ; - aquarelle (?) Dépôt des Archives Nationales	
1873		
1874		N° 3625 - Six paysages N° 3626 - Deux paysages
1875	N° 448 - Intérieur de forge N° 449 - Au bord du Loing N° 450 - Bords de la Marne	
1876	N° 430 - Sous bois N° 431 - Environs de Menneval (Eure)	N° 4011 – Croquis à la minute N° 4012 – Etudes pour le fusain (Médaille de 3e classe sans précision d'oeuvre)
1877	N° 485 - Sous bois N° 486 - Au bord de l'eau	N° 2492 - Souvenirs de Fontainebleau N° 2493 - Souvenirs de Bretagne

1878	N° 499 - Un grain N° 500 - Un lavoir	
1879	N° 643 - Une mauvaise drague N° 644 - Un mauvais pont	
1880	N° 778 - Un mauvais temps (0,85 x 0,65 cm) N° 779 - Souvenir de Marne (0,85 x 0,65 cm) N° 4395 - Dans la Maurienne (dessin) ; - aquarelle (?)	N° 7197 – Deux vues de Normandie N° 7198 – Deux lithographies : Italie et Pyrénées
1881	N° 467 – Un bout de falaise N° 468 - N'importe où (dessins) N° 2609 – Souvenirs N° 2610 – Au bord de l'eau	N° 4894 – La chasse
1882	N° 577 - Pas loin de Marlotte N° 578 - Souvenir de Marne (dessins et aquarelles) N° 2981 – Laveuses N° 2982 – Souvenir des Pyrénées	N° 5243 – Lithographies : trois croquis d'après nature
1883	N° 531 - Baraques à Provins N° 532 - Un lavoir (dessins et aquarelles) N° 2648 – L'hiver N° 2649 – L'été	N° 4594 – Deux lithographies : La Blonde – La Brune
1884	N° 536 - Lavoir N° 537 - Souvenir de Fontainebleau (dessins et aquarelles) N° 2636 – Environs de Granville N° 2637 – N'importe où	
1885	N° 563 - Une vilaine rue, à Montargis (dessins et aquarelles) N° 2544 – A Granville ; -aquarelle N° 2546 – Au bord d'un étang ; - aquarelle	
1886	N° 525 – En plaine	

	N° 526 – Au village (dessins et aquarelles) N° 2678 – L'été ; - aquarelle N° 2679 – L'automne ; -aquarelle	
1887	N° 540 - Un coin du Pollet N° 541 - Dans le marais (dessins et aquarelles) N° 2716 – Bords du Loing N° 2717 – Au village	
1888	N° 590 - La Gorge-aux-Loups ; - étude	
1889	N° 580 - Les Roches-Noires, à Donville N° 581 - Souvenir des quais, à Paris (dessins et aquarelles) N° 2986 – Souvenirs de voyage ; - fusains N° 2987 – Plage ; - aquarelle	
1890	N° 537 - Coin de falaise, au Pollet N° 538 - Souvenir fantaisiste de Moret (dessins et aquarelles) N° 2983 – Environs de Rouen ; - aquarelle N° 2684 – Intérieurs ; - quatre fusains	N° 4930 – Une lithographie : Voyages N° 4931 – Une lithographie : Souvenirs

L'année 1850 marque véritablement l'entrée en lice d'Eugène Ciceri sur le marché de l'art. Son dossier aux Archives Nationales montre qu'une commande d'État lui rapporte 1.000 francs[287] (Fig. 52) ce qui situe sa « cote » à cette époque dans une moyenne appréciable selon les estimations établies par Anne Reverdy (Doc. n°31)[288]. C'est aussi la première année où il décide de se confronter au jugement du public et à celui du jury de l'*Exposition annuelle des œuvres des artistes vivants*. C'est un Salon qui fait date car, comme son organisation[289] a pris du retard, l'ouverture est repoussée à décembre, puis le directeur des Beaux-Arts, M. de Guizard, décide de le reporter au printemps suivant : on parlera donc des « Salons jumeaux de 1850-51 ». Ce Salon exceptionnel comprend 3.945 numéros, mais l'attention des critiques est surtout tournée

[287] AN F/21/21 d31. Le tableau (cat. T-019-H) est attribué en 1851 au Musée des Beaux-Arts de Blois (AN F/21/437 d1 et F/21/4500 B d2) qui le détient toujours dans ses collections (n° 2008.20.1) sous le titre *Paysage*.
[288] Reverdy, Anne, *L'Ecole de Barbizon, évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960*, E.P.H.E., 1973.
[289] Lemaire, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, Paris, 2004.

vers Delacroix et vers Courbet qui expose alors *Un Enterrement à Ornans*[290]. Pour ce premier essai, l'envoi d'Eugène Ciceri comprend onze œuvres et cinq peintures sont acceptées, dont on connaît les titres (cf. tableau ci-dessus et Doc. n°32).

L'année suivante, en 1852, on note une seule œuvre présentée de sa part mais acceptée (Doc. n°33) : il s'agit de *Vue prise au bord du Loing*[291] qui vaut à l'artiste une récompense. Les paysagistes sont présents en nombre à ce Salon et font l'événement[292]. Leurs œuvres occupent une partie du Salon carré et de la galerie latérale, ainsi qu'une salle entière à l'étage supérieur. Il y a là Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré, Huet, Hervier et bien d'autres dont la plupart ont trouvé l'inspiration aux environs de Barbizon. Comme l'a écrit Roger Marx, « la nature succède à l'homme »[293]. Gustave Courbet y présente *Les Bords de la Loue* et les *Demoiselles de villag*e, une œuvre qui suscite maints commentaires sarcastiques. Eugène Ciceri, lui, ne s'attire pas les foudres de la critique. Si les médailles de première et de deuxième classe vont à d'autres[294], il atteint du moins le même rang que Johann Barthold Jongkind, Auguste Toulmouche et Eugène Viollet-le-Duc. Certes, ce n'est pas un premier prix mais du moins une médaille de 3e classe qui attire l'attention sur son travail. Cette même année, un achat de l'État lui rapporte 1.500 francs[295]. En 1853, les trois œuvres qu'il présente sont acceptées (Doc. n°34), mais non primées. L'une d'entre elles, *Un chemin dans une forêt, effet d'automne*, est néanmoins acquise par l'État[296] (Fig. 53). Il n'y a pas de Salon en 1854 mais à celui de 1855 (qui coïncide avec l'Exposition universelle de l'industrie), Eugène Ciceri change d'optique et ne présente que des lithographies, ce dont on peut déduire une certaine stratégie d'alternative qui va se confirmer. Elles lui valent une critique relativement élogieuse de la part des frères Goncourt – « de

---

[290] Tabarant, *op. cit.*

[291] A ne pas confondre avec *Au bord du Loing*, daté 1866 (Salon de 1867 n°331) qui figure au Musée Barrois, un autre du même titre *Au bord du Loing* présenté au Salon de 1875 n°449 et un quatrième intitulé *Bords du Loing* présenté au Salon de 1887 n°2716. Il semblerait que *Vue prise au bord du Loing* ait été attribué au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse dont le catalogue fait mention jusqu'en 1922. Selon les informations recueillies auprès de Mme Dubois-Brinkmann, conservatrice, sa disparition peut s'expliquer selon deux hypothèses : soit la destruction durant le bombardement de 1940, soit une vente effectuée avant cette date par la Société industrielle de Mulhouse, propriétaire officielle du tableau par un don de la famille Engel-Dollfuss en 1866.

[292] Tabarant, *op.cit.* pages 193-195.

[293] Marx, Roger, préface à *Edmond et Jules de Goncourt, études d'art– Le Salon de 1852 – La peinture à l'exposition de 1855*, Librairie du bibliophile, Paris, 1893.

[294] Médailles de première classe à Ricard, Ziem et Rodakowski, seconde classe à Chaplin, Stevens et Cabanel.

[295] Le dossier AN F/21/70 d8 ne permet cependant pas d'identifier l'œuvre autrement que sous le titre de *Paysage*. Il n'a pas été possible d'identifier dans les collections publiques un autre tableau correspondant à cette date.

[296] Le dossier des Archives Nationales ne contient pas la trace de l'achat mais celle de l'attribution (AN F/21/439 d2 et F/21/4500/B d2) au Musée Adrien Dubouché de Limoges. Il figure toujours dans les collections du musée des Beaux-Arts de Limoges (Inv. P.070) sous le titre *Un chemin dans la forêt, effet d'automne* (cat. T-030-H). On ne connaît pas le sort des deux autres tableaux, *Le Matin* et *Le Soir* à ceci près qu'un tableau portant ce dernier titre figure dans les registres de la maison Goupil plus de vingt ans plus tard (cf. infra). Peut-il s'agir de la même œuvre encore invendue puis acquise en 1875 par Wallis & Son à Londres pour 1.700 francs ?

magnifiques planches » – qui consacrent deux pages à cette technique artistique qu'ils jugent parvenue à maturité et qui écrivent : « C'est, après Harding, Ciceri portant sur la pierre les teintes grises de la mine de plomb, travaillant à larges touches de crayon épointé et, qu'il représente la campagne feuillue ou qu'il représente les vieilles rues de Quimper, les vieilles rues de Troyes […] »[297]. Sans doute encouragé par la critique, et par la demande, Eugène Ciceri s'engage alors dans cette voie. Les sujets sont divers : ses lithographies nous parlent de Suisse, de Dieppe, de la vallée du Loing (Montigny) et de paysages d'une manière générale. Dès lors, il est absent du Salon durant neuf ans : un véritable changement de cap puisqu'il se consacre pendant ces années-là presqu'exclusivement à ses travaux lithographiques[298], même s'il bénéficie encore en 1856 de deux acquisitions[299] par l'État.

En 1865, il revient au Salon avec *Bords de l'eau*. Il semble alors renouer avec la peinture et aussi avec ses sujets favoris qu'il ne va plus abandonner jusqu'à la fin de sa vie, et cela lui réussit pendant un temps puisque l'exposition est suivie d'achats par l'État : *Un Temps de pluie*[300] (Salon de 1866, Fig. 54 et 55), *Au bord du Loing*[301] (Salon de 1867, Fig. 56 et 57), *Environs de St-Mammès*[302] (Salon de 1869, Fig. 58 et 59)[303]. Durant dix années, il s'efforce de travailler sur les deux techniques, et présente des œuvres dans l'un et l'autre domaine, sur un rythme toutefois fort perturbé par l'intervention de la guerre franco-prussienne.

En 1875, c'est un second retour au Salon, qu'il ne quittera plus désormais, mais il semble plus se consacrer à la peinture en abandonnant progressivement la lithographie, spécialité dans laquelle il ne présente plus de production à partir de 1884[304]. Sans doute, dès cette époque pressent-il que la lithographie sera, ou est déjà, supplantée par la photographie. Selon Jules Laurens, il se pose même la question : « Le tout vaudra-t-il jamais la peine de l'encadrement ? »[305]. Toutes les œuvres présentées sont dans le registre du paysagisme. La forêt et les bords de l'eau reviennent de façon récurrente, mais on notera au passage une tendance un

---

[297] Goncourt, Edmond et Jules de, *Etudes d'art – Le Salon de 1852 – La peinture à l'exposition de 1855*, Préface de Roger Marx, Librairie du bibliophile, Paris, 1894, pp. 159-160.
[298] Cf. infra, Deuxième partie.
[299] Le tableau *Forêt de Fontainebleau* AN F/21/70 d9, acquis pour 1.200 francs, est attribué en 1856 (AN F/21/2199 d4 et F/21/4909/B d10) au Musée Frédéric Blandin de Nevers (cat. T-031-H). Le second, intitulé *Le Moulin de la Galette à Paris* (cat. T-032-H) est au Musée Carnavalet (Inv. P.1252).
[300] AN F/21/131 d2 et Musée des Beaux-Arts de Troyes.
[301] AN F/21/131 d3 et Musée Barrois, Bar-le-Duc.
[302] AN F/21/131 d4 et Musée Vivant-Denon, Chalon-sur-Saône.
[303] Il ne participe pas au Salon de 1868 pour des raisons sans doute personnelles et n'ayant pas de rapport avec les polémiques développées autour de la nouvelle peinture. On peut noter incidemment que c'est l'année du décès de son père et également l'année où il voyage dans le Sud-Ouest de la France probablement pour finaliser l'album lithographique *Les Pyrénées*.
[304] A l'exception de son Salon « posthume » de 1890.
[305] Laurens, Jules, *op. cit.*, page 350.

peu surprenante : en 1879, *Une « mauvaise » drague*, *Un « mauvais » pont*, en 1880, *Un « mauvais » temps*, en 1885, *Une « vilaine » rue*. Il est dommage qu'on ne puisse pas identifier les œuvres auxquelles ces titres correspondent pour en savoir plus. Cela correspondrait-il à un goût – de l'artiste (ou du public) – pour ce qui n'est pas beau ou ce qui n'est pas bon, nous incitant à y déceler une orientation anti-pittoresque ? Une réaction contre le classicisme et la notion de beauté idéale ? Ou bien une simple facétie de l'artiste à l'égard peut-être de la critique[306] ? Ce sont là des questionnements sur lesquels nous aurons à revenir.

Même s'il se montre bon compagnon, « terriblement batailleur en paroles » (d'après Jules Laurens) et disert en société, Eugène Ciceri n'est pas un artiste tonitruant. Il suit un chemin paisible, discret[307] qui le conduit à rester fidèle au Salon, y compris quand sa gestion passe à la Société des artistes français (15 juin 1882)[308]. Fidèle au Salon puisqu'il présente des œuvres jusqu'à ses derniers instants, y compris même à titre posthume puisque deux de ses tableaux sont présents au Salon de 1890 alors que lui-même est décédé le 20 avril. Certainement conscient des incertitudes qui menacent l'existence de cet événement annuel, il ne connaîtra pas les changements importants qui se confirment cette année-là[309]. Parmi les titres exposés, peu de variété s'exprime dans le choix des sujets : celle-ci traduit-elle la baisse de crédibilité de l'exposition des Beaux-Arts – l'artiste y étant présent plus par routine que par conviction ? Cela peut aussi simplement découler de son état de santé qui, on le sait par ailleurs, se dégrade à partir de 1882 (année où il présente pour la seconde fois *Souvenir de Marne*[310], une œuvre déjà exposée deux ans auparavant). Dans ses productions, il semble cependant esquisser un renouveau durant les trois dernières années de sa vie.

Malgré les déboires et les pressions diverses qui s'avèrent de plus en plus nombreuses à l'encontre de cette manifestation si prisée du grand public, Eugène Ciceri lui reste donc attaché. Il se manifeste même clairement – ce qui est exceptionnel, lui qui ne se montre guère en première ligne – en envoyant à propos du Salon de 1866 une lettre ouverte au *Journal des Arts* pour encourager le jury à conserver le système de sélection (Doc. n°35)[311]. Et encore plus

[306] J.-K. Huysmans ne mentionne dans aucun de ses comptes rendus de Salon le nom d'Eugène Ciceri.
[307] Jules Laurens (*ibid.*) le montre si peu sûr de son art qu'il n'envisage même pas qu'on puisse lui attribuer « par le temps qui court de petits bouts de rubans très courus » comme la Légion d'honneur.
[308] Lemaire, Gérard-Georges, *op. cit.*
[309] Création de la Société nationale des beaux-arts.
[310] Ce titre évoque une référence au *Souvenir de Mortefontaine* peint par Camille Corot en 1864 mais il faudrait pour s'en assurer pouvoir observer le tableau lui-même.
[311] Journal des Arts n°3 Première année, Jeudi 24 mai 1866 (page 2)

notable car elle fait suite, indirectement, à la mort tragique de Jules Holtzapffel[312] survenue un mois plus tôt, drame dénoncé par Zola[313] mais auquel Eugène Ciceri ne fait absolument pas allusion. Doit-on y voir une tentative de flagornerie par rapport au pouvoir et au comte de Nieuwerkerke en particulier ? On ne peut exclure cette hypothèse quoique cela paraisse contradictoire avec l'indépendance que l'artiste manifeste : du moins, il n'y en pas d'autre trace, par exemple dans sa correspondance. Il est vrai que trois de ses tableaux sont coup sur coup achetés par l'État[314] (en 1866, 1867 et 1869, pour un montant total de 4.500 francs), lesquels tableaux sont cependant tous attribués à des musées de province[315]. Dans sa lettre ouverte, Eugène Ciceri, surtout par conviction sans doute, parie sur la qualité du travail, tout en restant clairvoyant sur sa propre production – même s'il s'exprime avec un humour qui ne cache pas une certaine fausse modestie. Une modestie, par ailleurs, qui fait qu'il n'hésite pas à offrir certaines de ses œuvres pour des actions de bienfaisance, démarche qui ne contribue peut-être pas à valoriser son travail[316]. Comme par écho, la critique reste en général relativement discrète sur son compte. Quelques lignes de temps à autre de la part de ceux qui apprécient son travail, comme on l'a noté plus haut de la part des Goncourt. Théophile Gautier le cite en exemple pour ses lithographies[317] et les quelques appréciations recueillies sur son compte concernent essentiellement cette technique, pratiquement jamais ses tableaux. Bien qu'il ne parvienne pas à se dégager totalement de l'aura diffusée par Ciceri père[318], on peut dire qu'il bénéficie au moins d'une réelle estime du monde artistique même si Albert Wolff, par exemple, dans son compte rendu du Salon de 1880 émet une remarque peu élogieuse en ces termes : « M. CICERI,

---

[312] Jules Holtzapffel (1826-1866), peintre alsacien, se donne la mort le 12 avril 1866 quand il apprend que son envoi est refusé par la commission de sélection. Il laisse une lettre où il écrit « Les membres du jury me refusent, donc je n'ai pas de talent… Il faut mourir. »

[313] Article paru dans *L'Événement* du 19 avril 1866 sous le titre *Mon Salon – Un suicide*, signé « Claude » pour la forme mais au réel Émile Zola sous la plume de qui Holtzapffel est « de race allemande ». Le texte qui se présente sous forme d'une lettre est adressé à Hyppolite de Villemessant, directeur et fondateur entre autres du *Figaro* (1854).

[314] Peut-être est-ce la raison pour laquelle, dans un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* à propos du Salon de 1866, Charles Blanc cite Eugène Ciceri parmi les peintres « arrivés » au même titre qu'Anastasi, Palizzi, Ziem, Lepoitevin, Morel-Fatio et quelques autres qu'il différencie des « nouveaux qui forment un état-major brillant » comme Harpignies, Jules Dupré, Blin, etc. Blanc, Charles, *Le Salon de 1866* in *Gazette des Beaux-Arts, Tome XXIe, Courrier européen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, 1866, pp. 51-52.

[315] On notera à ce propos qu'il n'apparaît pas dans la liste des invités aux soirées du Louvre. Il est absent de la galerie des portraits charges dessinés par Eugène Giraud tandis que son père, son grand-père et son oncle s'y trouvent. Par ailleurs, son nom ne figure pas dans les achats de la liste civile cf. Granger, Catherine, *L'Empereur et les arts – La liste civile de Napoléon III*, Ecole des chartes, Paris, 2005.

[316] Tombola en faveur des personnes ayant souffert des inondations, *La Presse*, 7 juillet 1875.

[317] Gautier, Théophile, *Italia. Voyage en Italie*, La Boîte à documents, Paris, 1997.

[318] Comme on l'a vu, les rubriques, nécrologiques ou autres, qui le concernent ne manquent jamais de rappeler qu'il est « fils de… ». Mais à l'inverse, par exemple, un article sur Ciceri père dans *Le Monde illustré* du 8 septembre 1868 se termine ainsi : « Il laisse un fils, Eugène Ciceri, dont le nom est célèbre et mérite de l'être même indépendamment de sa filiation. ».

Eugène : deux petits paysages, plus de *chic* que d'après nature. L'habileté de la famille, mais rien que de l'habileté »[319], formule acidulée d'un critique qui ne lui consacre pas même trois lignes mais qui traduit sans doute le fait que l'artiste s'enferme dans une certaine routine. Réfutant ce « chic » plutôt disgraciant, Jules Laurens préfère parler de « verve d'exécution ». Au hasard des entrefilets dans la presse, on peut en fait retrouver ce type d'appréciation, mettant l'accent sur sa « facilité[320] », sur sa « légèreté ». Ainsi par exemple un article de Paul Mantz sur le Salon de 1870, à propos de Richardson : « Dirais-je ma pensée ? Ce sont là des œuvres charmantes, mais un peu légères, un peu mondaines : cette peinture claire et facile ressemble plus à celle d'Eugène Ciceri qu'à celle de Rousseau et des grands maîtres, sincères et insatiables dans leur amour pour la vérité. Ce sont des aquarelles de keepsake[321] (sic). L'art sérieux exigerait plus de naïveté et d'énergie[322]. » On peut même s'étonner de cette virulence et de cette marque de mépris de la part d'un excellent connaisseur du paysagisme, qui fait soupçonner d'autres raisons, l'une étant peut-être qu'Eugène Ciceri, muni de son sourire ironique, ne se juge pas lui-même comme un artiste d'exception mais aussi – et peut-être surtout – parce qu'il ne parvient pas à renouveler son style.

[319] Wolff, Albert, *Le Salon de 1880*, Le Figaro, Supplément du 2 mai 1880.
[320] Le critique du *Petit journal* écrit à propos du Salon de 1866 : « Les pochades de M. Eugène Ciceri sont toujours des merveilles de facilité. Impossible de peindre avec plus de maestria par-dessous jambe. » (*Le Petit journal*, 8 juin 1866). Pour vérifier à quoi cette réflexion peut se rapporter, nous ne connaissons pas *Où vous voudrez !* mais *Un temps de pluie* est acheté par l'Etat et figure dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Troyes.
[321] Keepsake : livre-cadeau au contenu superficiel très apprécié à l'époque romantique dans les milieux aisés. L'association de ce terme à Richardson et, par voie de conséquence, à Eugène Ciceri traduit à la fois une idée d'obsolescence et de futilité.
[322] *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 juillet 1870.

Eugène Ciceri, acteur sur le marché privé de l'art

Ce peintre ne s'est pas contenté de la vitrine proposée par le Salon. Il a de lui-même voulu influer sur sa carrière et sur la diffusion de ses œuvres. Une lettre adressée par Eugène Ciceri à Adolphe Beugniet, datée de l'automne 1849[323], montre que sa situation économique n'était guère brillante à cette époque (rappelons qu'avec la faillite de l'atelier de Ciceri père l'année précédente, il ne dispose plus d'opportunités immédiates dans ce domaine). Son premier Salon, comme on vient de le voir, date de 1850-51 mais en parallèle, et dans une démarche cohérente, cette gêne financière semble l'inciter à accéder autrement au marché de l'art, et ceci par deux ventes volontaires.

Pour l'opération de 1850, la première page du catalogue de vente nous indique « une jolie collection de tableaux, études et esquisses peinte**s** d'après nature » : le contenu n'identifie que des titres et ne donne aucun autre détail. La vente de 1851 est plus précise : on dénombre 26 tableaux sur 125 objets proposés à la vente. Tous les autres objets sont dénommés « études et dessins faits d'après nature ». Dans tous les cas, il s'agit encore et toujours de paysages. Le détail de ces ventes figure en Annexe 2 (Doc. n°36), mais pour la clarté du propos, nous avons choisi d'en présenter ci-dessous deux tableaux synthétiques.

[323] La lettre à Adolphe Beugniet est datée du 30 octobre 1849 (Corresp. n°2).

Date de la vente	Sujets présentés		Nature des oeuvres
9 mars 1850	Environs de Paris (nord-ouest) : Ile d'Aligre, Bougival, Marly, Asnières	21	inconnue
	Environs de Paris (sud) : St-Chéron, vallée de l'Orge, rivière de Charenton	3	inconnue
	Forêt de Fontainebleau, Bellombre	7	inconnue
	Environs de Paris (non précisé)	3	inconnue
	Normandie	5	inconnue
	Picardie	9	inconnue
	Savoie : Lac du Bourget, Chamouni	3	inconnue
	Creuse	7	inconnue
	Bretagne	4	inconnue
	Jura : Dôle, Salins, Boulois	6	inconnue
	Beauce	1	inconnue
	Val de Loire : Clisson, Touraine	2	inconnue
	Grenoble	1	inconnue
	Suisse	4	inconnue
	Angleterre	1	inconnue
	Flandre	1	inconnue
	Marine	1	inconnue
	Autres sujets naturels, non situés	33	inconnue
	Divers	?	inconnue

Date de la vente	Sujets présentés		Nature des oeuvres
25 janvier 1851	Environs de Paris (nord-ouest) : Ile d'Aligre, Bougival, Melan	7	2 tableaux, 5 dessins
	Forêt de Fontainebleau (non précisé)	3	3 tableaux
	Franchart	2	2 dessins
	Gorge-aux-Loups	10	3 tableaux, 7 dessins
	Mare-aux-Fées	13	13 dessins
	Long-Rocher	6	6 dessins
	Mare aux Corneilles	2	2 dessins
	Mare-aux-Boeufs	1	1 dessin
	Vente à la Reine	3	3 dessins
	Loup-Rocher	4	4 dessins
	La Souille	3	3 dessins
	Rocher Boulin	1	1 dessin
	Marlotte	15	1 tableau, 14 dessins
	Bourron (orthographié Bouron)	9	1 tableau, 8 dessins
	Grez-sur-Loing	6	1 tableau, 5 dessins
	Montigny-sur-Loing	6	6 dessins
	Moret-sur-Loing	1	1 dessin
	Episy	2	2 dessins
	Nemours	2	2 dessins
	Bords du Loing	6	1 tableau, 5 dessins
	Bords de Seine	1	1 tableau
	Picardie, Orsimont	3	3 tableaux
	Normandie	1	1 tableau
	Morlaix	1	1 dessin
	Salins (Jura)	1	1 dessin
	Dijon (près de)	1	1 dessin
	Suisse : Unterseen, Reichenbach	3	1 tableau, 2 dessins
	Autres sujets naturels (non situés)	4	3 tableaux, 1 dessin

Toutes ces œuvres ont donc été réalisées avant 1851, soit durant la « jeunesse » d'Eugène Ciceri – jeunesse toute relative puisqu'il atteint 38 ans cette année-là.

Les deux ventes n'offrent pas tout-à-fait les mêmes sujets : la première se révèle plus généraliste, avec une majorité de sujets de dessins ou de tableaux réalisés au nord-ouest de Paris, le long de la Seine et aux environs de Bougival. Il n'y a encore que peu de représentations de la forêt de Fontainebleau et de Marlotte, bien que l'artiste fréquente déjà ces lieux. Mais pour un homme qu'on dit familier de Barbizon, ce hameau semble lui-même étrangement absent de ses représentations. Aucune scène n'y paraît liée, à l'exception de deux dessins : l'un concerne Franchart – les gorges de Franchart (souvenons-nous de l'aquarelle de Fortuné de Delarue) sont relativement proches de Barbizon et l'autre, une étude à Bellombre, site qui se trouve sur le chemin entre Melun et Chailly-en-Bière, commune dont dépend Barbizon. Parmi les autres régions de France où se localisent des œuvres, on verra que la Picardie et la Bretagne ont un lien avec des travaux lithographiques. Mais à cela s'ajoutent des titres relatifs à la Savoie, en particulier les environs de Chamonix (« Chamouni ») et du lac du Bourget, à la Creuse, dans sa partie méridionale c'est-à-dire le village de Crocq et celui de Chambon, à la Normandie, au Jura, à l'Isère (Grenoble), à la Flandre, à la Beauce et au val de Loire. Trois paysages nous conduisent hors de France : en Angleterre et en Suisse.

La seconde vente est nettement orientée sur le secteur méridional de la forêt de Fontainebleau. Les sites de la Gorge-aux-Loups, la Mare-aux-Fées et le Long-Rocher se trouvent à proximité de Marlotte[324], de même que des lieux comme les Forts de Marlotte et les Ventes à la Reine. Cela représente en fait un périmètre assez restreint, une zone de quelques kilomètres carrés seulement, à laquelle s'ajoutent les vues de Montigny, Episy, Grez, Moret, Nemours qui se situent dans la vallée du Loing. Les autres sujets paraissent ici résiduels[325], par comparaison, quoiqu'on retrouve des croquis pris d'après nature à l'île d'Aligre, Morlaix, Dijon, Salins – dans le Jura – et en Suisse – Unterseen et les chutes de Reichenbach se situant dans l'Oberland bernois.

[324] La forêt de Fontainebleau comprend trois principaux sites attractifs : à l'ouest, Franchard et Apremont, proches de Barbizon, au nord, le Gros Fouteau et les hauteurs de La Solle, au sud, vers Marlotte, le Long-Rocher, la Gorge-aux-Loups et la Mare-aux-Fées. Rappelons que Flaubert y situe l'escapade de Frédéric et Rosanette au moment des Journées de Juin 1848 dans l'*Éducation sentimentale* (Troisième partie, chapitre 1).

[325] Ce ne sont pourtant pas des vestiges de la première vente car le compte de celle-ci indique que toutes les œuvres ont été vendues. En fait, les deux ventes successives donnent un peu l'impression qu'Eugène Ciceri a voulu tirer un trait sur ses activités de jeune artiste et qu'il choisit de se consacrer définitivement à son secteur de prédilection, Marlotte et ses environs.

L'ensemble nous confirme que l'œuvre est majoritairement consacré à des paysages (et ceci, largement puisqu'on note une seule nature morte). Dès cette époque, Eugène Ciceri semble avoir décidé de s'en faire une spécialité, et sans doute trouve-t-on là la prolongation de sa formation en tant que peintre-paysagiste de décors de scène. Il a cependant acquis un autre savoir-faire puisque les supports et les formats sur lesquels il travaille ainsi que les matières qu'il emploie (huile au lieu de détrempe) ne sont pas les mêmes, sans oublier non plus son activité de lithographe qu'il mène en parallèle. Même en l'absence matérielle des œuvres elles-mêmes, nous pouvons déjà nous faire une idée de sa conception du paysagisme : des villages, des bords de rivière ou de zones aquatiques (mares, marais, marécages, sujets qu'il semble décliner volontiers). Et bien entendu la forêt, essentiellement celle de Fontainebleau avec ses arbres et ses rochers caractéristiques. Différemment d'autres artistes, Caruelle d'Aligny par exemple, il semble préférer les zones humides aux rochers – la forêt de Fontainebleau étant pour sa majeure partie une forêt sèche.

Pour ces deux ventes aux enchères, Eugène Ciceri se fie à un homme d'expérience : il s'agit de Claude Schroth, nommé « appréciateur »[326]. Celui-ci est déjà connu dans le monde artistique pour avoir exercé la profession de marchand d'art, associé pendant un temps à John Arrowsmith. Arrowsmith qui se fit connaître, lui, par un succès spectaculaire en présentant *La Charrette de foin* de Constable en 1824, et c'est lui également qui mit en vente la *Jeanne d'Arc* de Delaroche. Claude Schroth, pour sa part, est lyonnais et breveté de la duchesse de Berry en compagnie de qui il a également contribué à faire connaître le peintre Delaroche à ses débuts[327]. Vingt-cinq années ont passé depuis ces événements, Claude Schroth, tout comme Arrowsmith, ne disposait apparemment pas d'un fonds de roulement suffisant pour continuer à exercer dans le commerce d'art et s'est replié sur le statut d'expert. Nous remarquons en effet que pour la vente de mars 1850, Claude Schroth agit en tant que propriétaire des œuvres (donc, comme marchand ou au moins comme courtier) alors que dans la vente de janvier 1851, il n'est qu'appréciateur, le propriétaire des œuvres étant alors Eugène Ciceri nommément désigné.
Le résultat des deux ventes n'est d'ailleurs pas le même[328] : pour un nombre à peu près identique d'œuvres, la première rapporte 8.992 francs « en bonne espèces métalliques ayant cours » et la

[326] D'après un entrefilet paru dans *La Presse* du 12 avril 1849, Eugène Ciceri aurait déjà tenté de vendre quelques-uns de ses tableaux aux enchères avec Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy (1789-1874), à Paris le 14 avril 1849. Claude Schroth y est également désigné comme appréciateur.
[327] Whiteley, Linda, *Art et commerce en France avant l'époque impressionniste*, in *Romantisme, L'Argent*, 1983, n°40
[328] Archives de la Seine, dossier Me Ridel, commissaire-priseur.

seconde 3.581 francs et 75 centimes. En revanche, on ne connaît pas le montant de la commission attribuée à Claude Schroth pour la première vente. Le compte rendu révèle que Claude Schroth se porte acquéreur lui-même de certaines œuvres, mais pour des montants peu élevés, de 10 à 30 francs selon les cas – et ce sont des dessins, tandis que les tableaux se vendent entre 60 et 165 francs (une exception à 40 francs). Parmi les autres acheteurs, il y a aussi des noms connus : Rousseau et Lavieille, peintres liés à l'« école » de Barbizon, ainsi que Meissonnier, Ouvrié et Goupil en personne.

Eugène Ciceri fait donc partie de ces artistes qui tentent leur chance dans la commercialisation directe de leurs œuvres, tout en ne se privant pas du mode traditionnel de promotion que représente le Salon. Va-t-il poursuivre l'expérience ? Apparemment non, ou du moins nous n'avons pas trace d'autres ventes de ce type. En revanche, il entretient un lien avec deux marchands d'art. Le premier, nous l'avons déjà rencontré en 1849, c'est Adolphe Beugniet. Or quelque temps plus tard, un échange épistolaire situé vraisemblablement en 1855 avec ce même personnage – dont on ne sait s'il fait appel à lui plus comme encadreur que comme intermédiaire commercial - montre un durcissement des relations (Corresp. n°7 à 10). On peut imaginer que le ton assez vif[329] qu'il emploie avec son correspondant n'est pas pour le mettre au mieux avec le monde du commerce d'art. En revanche, les registres de la Galerie Goupil[330] portent également trace de la volonté de l'artiste de faire négocier ses œuvres par un marchand d'art, mais cette action semble beaucoup moins régulière que sa participation au Salon, comme le montre le tableau ci-dessous qui regroupe les données que l'on peut extraire de ces livres de comptes : deux œuvres notées en 1851, 36 en 1875, 22 en 1876, une seule en 1879 et une dernière en 1887.

Années Entrée (sortie)	Titre	Prix de vente	Destination
1851	*Masures*	67,50	Liverpool
1851 (52)	*Paysage*	30,90	(inconnu)
1875 (75)	*Le Soir*	1.700	Londres (Wallis & Son)
1875	*Environs de Palaiseau*	300	(M. Frédéric)
1875	*Environs de Nemours*	200	(M. Frédéric)
1875	*Marlotte*	200	(M. Frédéric)

[329] La graphie employée dans la lettre traduit aussi l'exaspération du signataire.
[330] Getty Research Institute database, registres des stocks de la Galerie Goupil n°1 à 12.

1875 (82)	*Environs de Joinville*	-	Londres (Young Esq.)
1875 (75)	*Pont de Souppes*	500	Caen (Mme Moncel)
1875 (75)	*Ile St-Denis*	500	Londres
1875 (79)	*Environs de Souppes*	?	(Claghorn)
1875 (75)	*Soleil couchant*	400	Bâle (Lang)
1875 (79)	*Mare de Fontainebleau*	?	(Claghorn)
1875 (75)	*La Marne à Champigny*	200	(M. Frédéric)
1875 (79)	*Vallée de la Solle*	200	Bruxelles (Van Gogh)
1875 (75)	*Effet de neige*	?	Bâle (Lang)
1875 (75)	*Bords de la Marne*	400	Londres
1875 (75)	*Ile St-Denis Blanchisserie*	500	Londres (Wallis & Son)
1875 (79)	*Le Pont - Effet d'hiver*	675	(Mme Grasset)
1875 (79)	*Les Saules dans l'eau*	675	(Mme Grasset)
1875 (75)	*Bords de la Seine*	800	Londres (Wallis & Son)
1875 (76)	*Prairie*	360	Bâle (Lang)
1875	*Chemin creux*	-	-
1875 (75)	*Sentier sous bois*	350	Londres (Wallis & Son)
1875 (75)	*Ventes de la Reine Fontainebleau*	450	Londres (Wallis & Son)
1875 (75)	*Nemours. Le Loing*	500	Londres
1875 (75)	*À Clignancourt*	550	Londres
1875 (75)	*Etang de Villeron*	600	Londres
1875 (76)	*Les Trembleaux*	400	Londres
1875 (76)	*Un ponton*	400	Londres
1875 (83)	*La Gorge-aux-Loups*	?	Paris (M. Darcy ?)
1875 (79)	*Environs d'Hulay*	400	St-Pétersbourg (Volton ?)
1875 (76)	*Bois-le-Roi*	250	Londres
1875 (77)	*Bords de la Seine*	350	Paris (Knoedler)
1875 (79)	*Pont-L'Évêque*	?	Limoges (Maire de)
1875 (84)	*À Menneval Normandie*	?	Philadelphie (Haseltine)
1875	*Bords de la Seine*	-	-
1875 (84)	*Environs de Nemours*	?	Philadelphie (Haseltine)
1875 (80)	*St-Maur*	?	St-Pétersbourg (Volton ?)
1876	*L'Étang*	-	-

1876 (77)	*La Pêche*	600	Paris (Knoedler)
1876 (84)	*Paysage (Salon de 76)*	?	Paris (illisible)
1876 (76)	*Paysage (Salon de 76)*	650	Paris (Knoedler)
1876 (76)	*Lisière de forêt*	600	Paris (Knoedler)
1876 (77)	*Environs de Lagny*	disparu	-
1876	*Le Loing à Nemours*	-	-
1876	*Bords de l'eau*	-	-
1876 (77)	*Étang de Larchant*	200	Londres (Wallis & Son)
1876 (77)	*Sous-bois (Gorge-aux-Loups)*	?	(Kohnstamm ?)
1876 (77)	*Bords de la Marne à Changis*	200	Londres (Wallis & Son)
1876 (77)	*Pont à Menneval (Eure)*	200	(Hollender)
1876 (77)	*Près Valvins*	200	?
1876 (77)	*Étang de Villebon*	350	Paris (Knoedler)
1876 (77)	*La Marne à Chennevières*	200	Londres (Wallis & Son)
1876 (83)	*Un coin des Trembleaux*	?	Mulhouse (S^{té} des Arts)
1876 (76)	*Bords du Loing à Souppes*	350	Paris (Knoedler)
1876 (77)	*Environs de Larchant*	?	(Wenger fils)
1876 (76)	*Près d'Avallon (Yonne)*	350	Paris (Knoedler)
1876 (77)	*Bords ?*	110	(Héry)
1876	*Mare-aux-Fées*	-	-
1876 (77)	*Bords du Loing à Montcourt*	200	Londres (Wallis & Son)
1879 (79)	*Un mauvais pont (Salon)*	?	Paris (Knoedler)
1887	*Paysage avec rivière*	-	-

Presque toutes ces œuvres trouvent preneurs sauf 7 d'entre elles. La plupart sont vendues en quelques mois, mais certaines ne sont acquises que trois, cinq voire huit ou neuf années plus tard. En comparant avec les ventes des autres artistes (on relève dans ces registres de nombreux noms connus, comme Isabey, Dupré, Corot, Ziem, Detaille, Bouguereau, Pasini, Charnay), ceux de Ciceri n'atteignent pratiquement jamais un montant à quatre chiffres (un seul cas, *Le Soir*, vendu en 1875 pour 1.700 francs). Tous les autres atteignent des montants plus modestes, 250, 300, 500, 650 pour les prix les plus élevés. En revanche, il fournit parfois à la galerie six ou dix œuvres en même temps, mais les registres indiquent rarement la nature des œuvres vendues. Le total des ventes rapportent au moins (compte tenu des informations manquantes)

8.150 francs en 1875, ce qui est loin d'être négligeable. Aussi bien au niveau des sujets révélés par les titres des œuvres que dans la démarche de commercialisation, une logique se fait jour tendant à lui assurer un équilibre économique toujours précaire : dans les années 1850-51, l'artiste tente sa chance mais le succès semble s'essouffler jusqu'au point où sa présence s'efface presque totalement du marché de la peinture (vers 1853). Pourtant, dès cette période, et comme le montrent les tableaux du musée de Blois, de Limoges et de Nevers, il maîtrise sa technique et crée un style assez original. Puis, dans une seconde étape qui se situe durant les cinq dernières années du Second Empire, il revient vers le Salon auquel il manifeste son soutien. Ses envois se soldent alors par des achats de l'État mais il s'agit d'un succès à nouveau éphémère. Ensuite, après la rupture de 1870-71, l'artiste semble repartir à l'offensive, notamment avec l'aide de Goupil pour qui il se met à produire en quantité durant les années 1875-76, une dynamique qui semble s'éteindre là encore très rapidement, dès 1877, certaines œuvres restant en invendus pendant plusieurs années. A partir de 1875, notons-le, ses ventes sont exclusivement accordées à des acheteurs privés, clientèle potentiellement moins exigeante pour qui il produit des tableaux de plus petites dimensions, à prix moins élevé, et dont le contenu répond à des schémas déjà éprouvés, sans risques. Cela peut d'ailleurs expliquer que nous retrouvions un bon nombre de ses travaux en attente d'acheteurs, dans son atelier, au moment de sa disparition.

Les catalogues des deux ventes du fonds d'atelier nous ont permis[331] d'accéder incidemment à des informations sur les artistes amis, appréciés ou du moins en relation avec Eugène Ciceri. Les autres œuvres mises en vente le concernent directement : elles nous apportent des éléments de connaissance complémentaires et nous permettent de noter ce qui, quarante ans après les ventes volontaires, a changé ou est resté identique. Les descriptifs sont d'ailleurs plus précis cette fois, et les aquarelles y sont différenciées des « tableaux ». En voici une présentation condensée[332].

La vente de 1891 comprend 24 tableaux, 20 aquarelles, 20 fusains, 15 dessins et 5 albums de croquis. On note que, parmi les aquarelles, l'une est indiquée « éventail ».

[331] Cf. supra, *Introduction.*
[332] Détails en Doc. n°37, Annexe 2.

Date de la vente	Sujets présentés		Nature des oeuvres
11 mars 1891	Paris : Les Invalides, rue de la Contrescarpe	2	1 tableau, 1 fusain
	Bords de Seine (Meudon, Port-Marly, Maisons-Alfort, Asnières - île des Ravageurs)	4	2 tableaux, 2 aquarelles
	Bords de Marne	1	1 fusain
	Raincy	1	1 dessin
	Arcueil	1	1 fusain
	La Bièvre	2	1 aquarelle, 1 dessin
	Forêt de Fontainebleau (sans précision de lieu)	2	2 tableaux
	Franchart, Long-Rocher	2	2 fusains
	Vallée du Loing (Marlotte, Bourron, Montigny-sur-Loing, La Genevraye - effet de neige, bords du Loing, Hulay, le Lunain)	11	2 tableaux, 3 aquarelles, 3 fusains, 3 dessins
	Poigny	1	1 dessin
	Côte d'Or (Vlard ?, Vesvres)	4	4 dessins
	Normandie (ferme, Bernay, Rouen, Dieppe, Deauville, Courseulles)	7	2 tableaux, 1 aquarelle, 3 fusains, 1 dessin
	Bretagne (Morlaix)	1	1 fusain
	Cayeux	1	1 tableau
	Isère (torrent)	1	1 tableau
	Bords de l'Ain	1	1 fusain
	Pyrénées (pont d'Espagne)	1	1 aquarelle
	Espagne (un bénitier)	1	1 fusain
	Florence (palais communal)	2	2 fusains
	Naples	1	1 fusain
	Autres sujets naturels non situés		

La vente de 1892 comprend 24 tableaux et 7 études. Le nombre d'aquarelles et de dessins n'est pas clairement précisé. S'y ajoute une quantité assez importante (plus de 150) de lithographies, eaux-fortes et divers dessins d'autres artistes, où nous retrouvons des noms bien connus (Isabey, Ciceri père, Delacroix, Jongkind, Rousseau, Millet, Nanteuil, Gavarni…

Date de la vente	Sujets présentés		Nature des oeuvres
26 avril 1892	Paris : quai de Béthune, Invalides, St-Germain l'Auxerrois, Montmartre	4	3 tableaux, 1 étude
	Forêt de Fontainebleau (sans précision de lieu)	2	2 tableaux
	Gorge-aux-Loups	1	1 tableau
	Montigny(laveuses)	1	1 tableau
	Autres sujets naturels non situés	23	17 tableaux, 6 études

(NB : le reste de la vente concerne les dessins et les lithographies)

On peut noter deux éléments complémentaires : d'une part, deux aquarelles sont également notées « éventails terminés » en collaboration avec Luigi Loir[333], d'autre part le dernier item précise « ouvrages chinois, gravures et dessins », ce qui semblerait signaler un intérêt de l'artiste pour ce genre de sujet. D'une façon ou d'une autre, les indications nous montrent une évidente dominance du paysagisme, en relation avec des sites que nous avons déjà rencontrés : les bords de Seine, la forêt de Fontainebleau, Marlotte et la vallée du Loing ainsi que diverses régions de France familières à l'artiste. Il y a des notations nouvelles cependant : l'Espagne et l'Italie. S'agit-il d'autres voyages ? Nous verrons si cela se confirme par ailleurs.

Pour ces deux ventes, les intitulés des œuvres ont changé par rapport à quarante ans auparavant : en 1850-51, les noms des lieux étaient généralement précisés. En 1891 et 1892, de nombreux titres sont plus généralistes, comme *paysage, intérieur de ferme, vache buvant à la rivière,* etc. Sans doute, la disparition de l'auteur y est-il pour quelque chose : lui seul devait savoir quel lieu était représenté. En l'absence d'indications, les titres ont été attribués par le commissaire-priseur ou l'expert. Mais il y a peut-être une autre raison : en 1850-51, une localisation précise répondait probablement à une attente des clients – comme une sorte de document ou de preuve de la réalité, ce qui ne semble plus être le cas en 1891-92. Désormais, les catalogues ne précisent

[333] Nous avons relevé précédemment (cf. *supra*, Introduction) cet emploi d'une ou plusieurs œuvres d'Eugène Ciceri qui contribue à montrer une certaine prolongation temporelle de cette forme de paysagisme. Les hasards de la constitution des collections ont fait que le tableau *Au bord du Loing* (1866) d'Eugène Ciceri et celui de Luigi Loir *Avant l'embarquement, effet crépusculaire* (1893) se retrouvent voisins dans la même salle du Musée Barrois à Bar-le-Duc.

plus s'il s'agit d'oeuvres réalisées « d'après nature ». Serait-ce parce que le statut de l'œuvre a changé ? En fin de siècle, les acheteurs se satisferaient d'un tableau pour son aspect décoratif et artistique, sans référence au site réel. On achète un *paysage* ou un *bord de mer*, mais pas un lieu précis pour lequel il y a désormais la photographie (ce medium existait en 1850-51 mais était encore rare et le plus souvent réservé à des portraits). Cela nous ramène aux remarques faites à propos du Salon, avec des titres comme « Où vous voudrez » ou « N'importe où ». Nous ne disposons malheureusement pas d'autres indications sur ces deux ventes : qui sont les acheteurs ? quel en a été le produit ? Les archives de Me Tual, le commissaire-priseur chargé de la vente, n'ont pas été conservées aux Archives de la Seine.

Ces premiers éléments ne nous donnent que des renseignements indirects et somme toute virtuels. Il nous fallait encore mettre au jour les œuvres existantes. Nous avons précédemment attiré l'attention sur le fait que l'œuvre peint d'Eugène Ciceri est fortement dispersée et appartient plus au domaine privé (collections particulières) que public puisque seuls 17 tableaux ou aquarelles sont visibles dans les musées ou bibliothèques (dont deux « attribués »). Pour les tableaux ne faisant pas partie des collections publiques, il s'agit le plus souvent d'œuvres de dimensions assez réduites (8,5 x 12 cm pour le plus petit) ou moyennes (environ 20 x 30cm ou 30 x 40cm). Cinq d'entre elles ont un format plus important que les autres : *Montargis. Les canaux.* mesurant 93 x 74 cm (cat. T-140-H), *Un coin du Pollet* de 64 x 89 cm (cat. T-084-H), *Lavandières au bord du Loing* de 88,9 x 112,3 cm (cat. T-104-H) et, probablement le plus grand en collection privée *Lavandières, bords de rivière en approche de ville* de 90 x 115 cm (cat. T-026-H).

En fonction de cette situation, le catalogue que nous avons constitué n'est sans doute pas exhaustif, par le fait que des collections privées recèlent très probablement des œuvres encore inconnues ou qui correspondraient aux titres répertoriés dans les quatre catalogues de ventes de 1850, 1851, 1891 et 1892.

Les trois étapes d'une production raisonnée

En associant tant que faire se peut les listes, nous aboutissons à trois centaines de tableaux (huile ou aquarelle), existant identifiés ou ayant existé mais non identifiés, sachant de plus que la liste de vente de 1850 ne donne pas de détails sur la nature des œuvres (tableaux, esquisse, dessin ?). De cet ensemble, notre catalogue, qui se limite aux œuvres identifiées, en contient 218. Elles se répartissent (sans parler des lithographies) sur une période s'étendant de 1841 à 1889, ce qui représente 48 ans de production artistique incluant des périodes plus fournies que d'autres.
Nous avons pu en effet déterminer trois moments distincts.
Sept années tout d'abord, allant de 1847 à 1853, la fin de cette période coïncidant avec la deuxième vente volontaire (1851) et l'obtention de la médaille de 3e classe au Salon de 1852. Les tableaux de cette période se rapportent à des lieux que fréquentent souvent les jeunes artistes de cette époque, à savoir la vallée de la Seine en aval de Paris[334], Bougival et l'île d'Aligre par exemple, mais aussi la Normandie jusqu'à Rouen et Caudebec, au pays de Victor Hugo et de Flaubert. Il participe donc à ce que prospectent les paysagistes du début du XIXe siècle, comme Louis Français, Paul Huet, Constant Troyon, Louis-Gabriel Moreau, en dissidence avec les efforts faits pour régénérer le paysage historique[335]. Pour cette période, on remarque l'absence de vues d'Italie, ce que pouvait faire pressentir le parcours de formation non académique d'Eugène Ciceri. En revanche, trois secteurs d'inspiration autre que la région parisienne : la Hollande et ses moulins, le bord de mer et la montagne. Dans presque tous les cas, on notera la présence d'un fleuve, d'une rivière, d'un torrent ou d'un lac. Un sujet original, daté de 1849, attire l'attention : *Les Géomètres en forêt* (cat. T-010-H) qui pourrait être (déjà) la forêt de Fontainebleau car les noms de Montigny (sur-Loing), Marlotte et Mare-aux-Fées apparaissent au Salon de 1850-51. La médaille obtenue au Salon de 1852 se rapporte aussi à une *Vue prise au bord du Loing*[336]. Les collections du Museum of Fine Arts de Boston confirment qu'en 1852 il s'attache réellement aux environs de Marlotte, avec un paysage de forêt d'une grande sensibilité ayant pour titre *Village of Bouron* (sic) (Fig. 60), un second *Artist in the Gorge-aux-Loups, forest of Fontainebleau*[337] (cat. T-028-H) et un troisième intitulé *On the Loing river* (cat.

[334] *Les peintres de la belle boucle de la Seine, 1800-1930*, éd. Ville d'Issy-les-Moulineaux, 2015
[335] *Le Paysages historique, Le Prix de Rome (1817-1863),* musée d'art et d'histoire de Meudon, 2015
[336] Tableau attribué au musée des Beaux-Arts de Mulhouse et malheureusement disparu suite aux faits de guerre (cf. *supra*).
[337] Ces œuvres, toutes trois datées de 1852, présentent d'ailleurs un aspect historiquement intéressant. Leur présence au Museum of Fine Arts de Boston provient d'un don fait par Josaphine Wheelwright. Son époux, Edward Wheelwright (1824-1900) était le petit-fils de Lot Wheelwright (1770-1842), commerçant et fondateur de chantiers navals à Boston au tout début du XIXe siècle. Diplômé de Harvard en 1844, Edward part ensuite à bord du *Robin Hood* pour un voyage autour de l'Amérique du sud qui le mène au cap Horn, à Valparaiso et à

T-029-H). A la même date, on remarque un grand tableau, au titre attribué de *Lavandières, bords de rivière en approche de ville* (Fig. 61) dont l'esprit et la forme correspondent bien au même fil d'inspiration mais sans être géographiquement situé. L'œuvre d'ailleurs est pénétrée d'un charme crépusculaire assez étrange qui n'est pas sans intérêt.

De 1853 à 1871, période où il se spécialise dans la lithographie, les tableaux se font plus rares : 11 seulement parmi les œuvres datées (sous réserve bien entendu des œuvres non datées). Nous avons déjà noté que ses tableaux n'apparaissaient pas dans les Salons de 1854 à 1865 (des lithographies, uniquement en 1855). Nous relevons du moins *Le Moulin de la galette à Paris* (Fig. 62) qui se trouve au Musée Carnavalet et date de 1856. Le choix du sujet peut s'expliquer car, quoiqu'à cette époque Eugène Ciceri s'investit essentiellement dans la lithographie, il travaille dans son atelier de l'avenue Frochot – à deux pas de Montmartre et du Moulin de la Galette[338]. Les sources d'inspiration se concentrent donc sur Marlotte, la vallée du Loing et Paris. Une œuvre attire l'attention : un *Hommage à Jules Dupré* (cat. T-033-H) daté de 1860. Cette seconde phase (1865-1869), où l'on trouve les grandes œuvres achetées par l'État, apparaît presque comme une exception.

Lors de la troisième phase, à partir de 1871, les productions reprennent un rythme qui s'accentue progressivement jusqu'à deux années d'intense activité (1875-1876) mais qui s'étiole peu à peu, mouvement qui s'accompagne d'une critique professionnelle moins favorable. Et quoiqu'il en soit, cette troisième période représente vingt années de sa vie d'artiste, vingt années qui restent marquées par une réelle activité (à savoir la moitié du nombre des tableaux identifiés selon leur date) malgré l'âge qui avance inexorablement.

En termes de sujets traités, dès 1852, nous ne voyons plus de paysages normands ni maritimes. Eugène Ciceri a fait son choix et au-travers de ses œuvres, nous sommes le plus souvent en amont de Paris et le long de la vallée du Loing : Marlotte et la forêt de Fontainebleau sont devenus ses lieux privilégiés, à la fois de résidence et sujet d'inspiration.

Les œuvres non datées se situent dans les mêmes parages et sur les mêmes thèmes, ce qui permettraient de les situer plus ou moins à la même époque, ce que l'apparence des personnages

---

Lima. Admis au barreau du comté de Suffolk en 1849, il préfère continuer à voyager. Il se rend à l'Exposition Internationale de Londres en 1851 et parcourt la France, l'Espagne, la Suisse et l'Italie. En 1855, un autre voyage le mène à Paris puis auprès de Jean-François Millet, à Barbizon, où il reste durant sept mois. De retour aux États-Unis et menant une vie aisée, il devient critique d'art pour diverses publications de Boston. En 1861, il épouse Josaphine Lyster et le couple accomplit divers voyages dont un à Paris en 1894. Il meurt en 1900 et sa veuve fait don en 1913 d'un certain nombre d'œuvres d'art au musée des Beaux-Arts de Boston devenu en 1909 le plus grand musée d'art des États-Unis. Informations dues à Plummer, Steve J., *The Wheelwright Family Story*, auteur-éditeur en « Cloth Wrap Publishing », 2010.

[338] On notera qu'en 1856, Montmartre ne fait pas encore partie de Paris.

permet aussi de déduire. Ce sont le plus souvent des sujets agrestes ou ruraux, où les endroits baignés d'eau sont presque toujours présents. Parmi ceux-ci, on notera *Les Arpenteurs en forêt* (cat. T-097-H) qui pourrait être un pendant du tableau de 1849 (cat. T-010-H).

D'une façon générale, précisons que toutes ces indications restent relatives car :

- 1° nous ne connaissons pas toutes les œuvres
- 2° plus de la moitié (133 sur 218) ne sont pas datées. Parmi celles-ci, la proportion d'aquarelles est plus élevée (approximativement la moitié) que dans les autres catégories où la part d'aquarelles se réduit à un quart.

Tous les tableaux traitent de paysages : pas un seul portrait, ni en buste, ni en pied[339]. Un *Hommage à Corot* (cat. T-062-H) daté de 1875 nous confirme l'orientation de son goût et de sa recherche graphique[340]. Eugène Ciceri s'affirme donc comme un paysagiste, singulièrement attaché à la représentation de la forêt et des jeux de lumière liés à la présence de l'eau.

Nous prendrons quelques exemples d'œuvres pour l'expliciter, en relation avec les trois phases de sa création picturale. Pour la première période, les œuvres ne sont pas très nombreuses mais elles sont significatives : le tableau du musée de Blois, celui de Limoges et celui de Boston notamment, tous trois datés entre 1850 et 1852. Dans le premier, le *Paysage* (Fig. 52) offre un contraste entre les arbres sombres et hauts, créant une ambiance assez pesante, d'où émergent trois éléments vivants, le ciel nuageux et lumineux, la pièce d'eau (une mare ? un étang ?) qui renvoie une tache de lumière et les trois personnages que l'on aperçoit dans l'ombre. *L'Entrée de forêt, effet d'automne* (Fig. 53) renvoie l'image d'un espace sombre, mystérieux, relativement inquiétant (très peu de ciel, pas d'eau) tandis que dans *Village of Bouron* (Fig. 60) la forêt s'éclaircit sous l'action des hommes. L'atmosphère paraît ici plus rassurante. Eugène Ciceri semble dès cette époque maîtriser son style et son registre.

La seconde phase, celle des années 1865-71, est marquée par l'oeuvre qui figure dans les collections du Musée Barrois, et intitulé *Au bord du Loing* (Fig. 56), l'un des plus grands formats traités par l'artiste. Dès le premier abord, c'est la luminosité du tableau qui nous frappe, la brillance du soleil qui se diffuse au travers des nuages, dans un ciel mouvant, animé. Une

[339] Comme on l'a fait remarquer plus haut, les catalogues de ventes attribuent parfois à Eugène des œuvres de Pierre-Luc-Charles qui, lui, a représenté quelques personnages, en aquarelle ou au lavis, et assez souvent des caricatures.

[340] Il y a de toute évidence une proximité entre cet *Hommage à Coro*t (1875), paraphé au dos de la main même d'Eugène Ciceri *« Mon vieil ami Corot partant peindre en forêt de Barbizon. Eug. Ciceri »* et *Artist in the Gorge-aux-Loups, forest of Fontainebleau* (1852) acquis par Edward Wheelward. (Fig. 63).

brève averse a rendu l'atmosphère translucide, une autre s'annonce dans le lointain, sur la droite. Malgré son unité apparente, quatre parties s'y distinguent : dans le quart haut à gauche, un clocher et une toiture se profilent dans la lumière. Une masse plus sombre, celle du chaland, accentue encore le contraste qui illumine l'ensemble. La silhouette du bâtiment fait penser à celle de l'église de Moret-sur-Loing, représentée une douzaine de fois par Alfred Sisley – 25 ans plus tard. Il s'agit ici d'une composition, pas d'une représentation fidèle au paysage existant (d'ailleurs, Eugène Ciceri n'a pas voulu nommer le lieu). Une comparaison avec le réel montrerait que la petite ville se situe plus en hauteur par rapport au cours d'eau. L'ensemble fait plutôt penser à une plaine qu'à une vallée, on pourrait presque se croire dans un paysage du Nord, ou de la Hollande. La fantaisie de l'artiste fait ici son œuvre, ce que d'aucuns critiques appellent sa « facilité ». Le quart haut à droite s'avère très différent. Tout d'abord, il est plus sombre (l'averse s'annonce) et ici, l'attention est attirée par les saules. La légèreté du feuillage, le mouvement des rameaux dans le vent indiqué par les contrastes entre l'avers et le revers des feuilles nous évoque la technique de Corot. On peut imaginer Eugène Ciceri tentant ici d'approcher le savoir-faire de celui qu'il considère comme un maître. Le quart bas gauche est en opposition : la lumière se reflète dans une eau calme qui contraste avec le ciel. Le peintre parvient à capter et transcrire l'élément aquatique qui prend ici toute son importance. La berge est faite d'une succession d'à-plats qui la rend rude, peu accueillante – un peu à la façon dont Caruelle d'Aligny traite les volumes et les surfaces. Le quart bas à droite se présente comme une scène paisible : un pêcheur et, dans l'ombre de la berge, des lavandières (un thème cher à Eugène Ciceri). Les formes de la barque sont soulignées par des traits bruns ou noirs : ici, le peintre s'efface derrière le dessinateur ou le lithographe. Cette façon de faire, on le verra, est un signe distinctif de son style. Nous sommes en face d'une très belle œuvre qui garde malgré tout un aspect assez formel, assez sophistiquée, un peu comme un exercice d'école.

Tournons-nous maintenant vers un autre tableau, celui des *Pêcheurs sur un étang* (Fig. 64) qui date de 1876, donc dix ans plus tard. Le sujet diffère mais la technique est proche : les variations dans le ciel, les mouvements des feuillages, la menace d'une bourrasque et, sur la berge, à gauche, à peine figurés mais tout de même visibles sous un rayon de soleil, un personnage et un troupeau. Au plan rapproché, deux pêcheurs et le calme de l'étang. Tout le bas du tableau semble baigner dans un univers aquatique. Nous sommes ici en présence d'une véritable « pastorale » d'où il émane une grande douceur, un paysage pratiquement idyllique, teinté de romantisme, qui n'est pas sans évoquer un Age d'or, mais un Age d'or qui serait accessible comme ce que représentent les peintres américains de la Hudson River School. Eugène Ciceri

songe-t-il alors à son frère Ernest qui, lui, a franchi l'horizon pour se rapprocher de ce mythe lié aux grands espaces du Nouveau Monde ? En revanche, lorsqu'il peint son *Hommage à Corot*, Eugène Ciceri choisit un cadrage différent. Ici, l'horizon est dissimulé par les arbres de la forêt qui occupent la presque totalité du tableau, induisant ainsi une sorte de mystère ou d'inquiétude. Le soleil parvient à peine à trouer la pénombre – comme une illustration du texte de Théophile Gautier : « Souvent l'artiste, sa boîte au dos, s'engage au hasard dans la forêt touffue et profonde. Les masses de verdure voilent l'horizon, les roches se dressent comme des murailles, le chemin aboutit à un fort impénétrable où les fauves peuvent à peine se glisser[341] ». Nous sommes à Fontainebleau et en même temps dans une forêt dense où le peintre (est-ce une évocation de Corot lui-même ?), semble écrasé par la puissance de la nature, ou par la tâche qu'il va affronter : créer une œuvre. Mais nous retrouvons ici des effets déjà expérimentés (Fig. 63) qui vont se répéter de l'une à l'autre des œuvres datant de cette troisième période et qui font penser qu'il s'agit plutôt de travaux d'atelier, réalisées *a posteriori* sur des éléments préalables.

Les catalogues des ventes nous ont montré qu'il existait des recueils ou des ensembles de dessins et croquis, que l'on peut supposer avoir été réalisés sur site ou « d'après nature ». Ceux-ci ont visiblement été dispersés mais, par chance, plusieurs d'entre eux ont fait l'objet de tirages lithographiques groupés (nous reviendrons dans la troisième partie sur les raisons de ces publications). Grâce à cela, nous disposons d'un peu plus de 200 dessins (229 très précisément) qui se répartissent ainsi :

- Une série publiée en 1854 à Paris par Goupil sous le titre de *24 croquis pittoresques par Eugène Ciceri*.[342] (cat. D-001 à D-024)
- Une longue série de 160 dessins publiée en 1874 et 1875 à Paris par Delarue sous le titre de *Croquis à la minute*[343] (cat. D-025 à D-148). Les croquis originaux sont reproduits par procédé photomécanique.
- Une série de 30 dessins publiée en 1877 à Paris en 1877, à nouveau par Goupil, sous le titre de *Vues et intérieurs pittoresques*[344] (cat. D-149 à D-178). Les scènes sont également reproduites par procédé photomécanique.
- Cinquante dessins originaux sur des sujets divers, dont 18 se rapportent au volume Bretagne des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, daté des

[341] Gautier, Théophile, *Sylvain* in *La Peau de Tigre*, Michel-Lévy frères, Paris 1866
[342] BNF, département des estampes et photographies, DC 110 (G)
[343] BNF, département des estampes et photographies, SNR 3 (Eug. Ciceri 4)
[344] BNF, département des estampes et photographies, SNR 3 (Eug. Ciceri)

années 1845-46 (cat. D-181 à D-198). Ces dessins et croquis sont réalisés à la mine de plomb ou bien au fusain, à la pierre noire, à la craie noire ou blanche, l'un d'entre eux même à l'aquarelle. Les supports sont en papier blanc ou teinté, selon les cas.

Toutes ces œuvres contribuent grandement à comprendre le travail de l'artiste. Elles sont signées et souvent datées. S'agit-il toujours de dessins réalisés sur le vif ? Difficile à dire de façon exacte, l'artiste ayant pu en retravailler en atelier. Mais l'essentiel est que la plupart soient localisées – il ne s'agit pas alors d'un véritable « titre » mais plutôt d'une indication notée par l'artiste pour l'aider à mémoriser un souvenir, une origine.

Nous y retrouvons des lieux que les catalogues de vente et des Salons nous ont rendu familiers : Paris, Marlotte, la forêt de Fontainebleau, Bougival et l'île d'Aligre, et au-delà, quelques paysages de Normandie, de Bretagne, de Picardie et des Alpes. Quelques autres aussi.

Les titres des publications qui nous les ont fait connaître retiennent notre attention, car le maître mot *pittoresque* revient à plusieurs reprises. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*[345], cet adjectif, originellement tiré de l'italien *pittore*, « le peintre », indique ce qui se rapporte à l'art de la peinture, *pittoresco*. Mais on ne peut oublier l'importance donnée par William Gilpin (1724-1804) au mot *picturesque* dans un sens étendu. Son premier essai *Sur le Beau pittoresque* débute ainsi : « Les disputes sur le Beau seraient embarrassées de beaucoup moins d'obscurité, si l'on eut établi une distinction (qui certainement existe) entre les objets *beaux* et les objets *pittoresques*, entre ceux qui plaisent aux yeux dans leur *état naturel*, et ceux qui plaisent par quelque qualité propre à fournir *un sujet avantageux à la peinture*. »[346]

Le terme est en vogue depuis le XVIIIe siècle mais son sens évolue au cours du XIXe siècle. S'il attribue à un objet, à un paysage, à une scène, la faculté de contenir en soi un intérêt suffisant pour être représenté par un artiste, on qualifie aussi de *pittoresque* un album ou une publication contenant des illustrations. Parfois, on peut donc hésiter sur sa signification exacte.

Les dessins, plus encore que les tableaux, vont nous aider à comprendre ce que signifie le « pittoresque » selon Eugène Ciceri. Prenons l'exemple de ceux concernant Paris : aucun de ses dessins ne représente un lieu connu et fréquenté par le grand public – monument, lieu de spectacle, boulevard… comme on pourrait s'y attendre, sachant par ailleurs le type de collaboration apportée aux *Voyages pittoresques*….

---

[345] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de A. Rey, vol. 2, Le Robert, Paris, 1998.

[346] William Gilpin, chanoine de Salisbury, *Trois essais : sur le beau pittoresque ; sur les voyages pittoresques ; et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture du paysage*, traduction française par M. le baron de B***, Breslau, 1799.

Quels paysages parisiens y trouve-t-on ? Un intérieur de forge à Montmartre (cat. D-060), une ancienne forge rue Bréda (Fig. 65, cat. D-151), une rue que l'artiste connaît bien puisqu'il y a habité, une cour d'auberge rue Contrescarpe (cat. D-155), la cour de l'hôtel du Compas d'or (cat. D-160), une vieille cour de la rue du Four (cat. D-165), un ancien marché aux poissons (cat. D-169), le Marché à la volaille (cat. D-171), la Halle aux escargots (Fig. 66, cat. D-173). Nulle architecture spectaculaire : ce sont des sites apparemment anodins et dans un certain état de vétusté. Des lieux de travail. Serait-ce une vision nostalgique de lieux de vie en voie de disparition ? ou bien la volonté de découvrir le pittoresque là on où on ne l'attend pas ?

De même, lorsqu'il se trouve dans le Haut-Rhin pour réaliser *l'Album de Dornach* commandé par la famille Dollfus[347], il saisit sur le vif des paysages qui n'intéressent pas ses commanditaires : les bords de la Doller (cat. D-032/8b) – la rivière qui passe à Mulhouse – ou le village de Gundoldingen. Au moment où Eugène Ciceri s'y trouve (1873), Gundoldingen est en passe de devenir un faubourg de la ville de Bâle (événement daté du 1er juin 1874) : il aurait pu représenter l'un ou l'autre des châteaux, comme le fait encore le graveur Bock en 1875 : en fait, il s'attache à une ancienne ferme aux corps de bâtiments rongés par les intempéries (cat. D-031/7), un simple chemin (cat. D-032/8a) ou une berge de rivière (cat. D-029/5). S'il se trouve à Honfleur, choisit-il représenter la Lieutenance et le Vieux Bassin comme Corot, l'avant-port comme Daubigny ou le bord de mer comme Courbet ? Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, et ce d'autant plus qu'Honfleur devient peu à peu le pendant de Barbizon sur les bords de l'estuaire de la Seine comme le rappelle Anne-Marie Bergeret-Courbin[348], son regard se tourne vers une maison d'apparence banale (Fig. 67), adossée à une butte de terre, maladroitement assise sur des piliers branlants, au mur recouvert d'ardoises et percé d'un tuyau de poêle d'où s'extrait une fumée bien grise : ce n'est pas à proprement parler un paysage séduisant qui donne une vision très personnelle du *pittoresque* qui se révèle en fait comme… un *anti-pittoresque*. Cela rejoint ce que nous notions à propos des tableaux présentés aux salons de 1879, 80 et 82 (*une vilaine rue, un mauvais temps, un mauvais pont*) : l'artiste en effet ne prend-il pas volontairement le contre-pied de ce qui est réputé beau ou exemplaire ? Choisir exactement ce que les autres ne vont pas remarquer ou regarder, ne serait-ce pas l'une des caractéristiques de cet artiste animé d'un non-conformisme tranquille ? Le décorateur de théâtre ne cherche-t-il pas tout simplement à nous montrer… l'envers du décor ? Mais sans le pathos romantique.

---

[347] Cf. *infra*, Troisième partie.

[348] Bergeret-Courbin, Anne-Marie, *Honfleur et les peintres (1820-1920)*, éditions des Falaises, Rouen, 2007, pages 68-84.

Le traité graphique, du moins, lui convient parfaitement : rapidité, spontanéité (le titre de la collection *Croquis à la minute* est suffisamment évocateur en soi) dans la prise de note, précision dans l'observation même s'il s'agit de détails tout simples auquel un citadin ne prêterait pas attention. Observons la vue intitulée *Etable à Bourron près Fontainebleau* (Fig. 68). Ici, pas besoin d'huile ou d'aquarelle, le trait suffit amplement à exprimer l'atmosphère intérieure de cette grange, le demi-jour qui filtre par une ouverture pratiquée dans le mur, le foin qui pend au râtelier, le fourrage qui calfeutre le haut plafond de la grange, la paille qu'ont foulée les animaux, jusqu'aux toiles d'araignée soulignant les coins du bâtiment (on peut voir un détail comparable dans le *Croquis pittoresque* cat. D-002): nous sommes ici dans un espace familier aux artistes animaliers de Barbizon – les étables où pénètrent Constant Troyon et Jacques-Rémond Brascassat, les bergeries et les porcheries où s'installe Charles Jacque, les écuries où Rosa Bonheur, en bottes et en pantalon, plante son chevalet. La moitié du dessin, sur sa partie gauche, est consacrée à détailler la construction de bois et ses accessoires : une précaire lanterne, une échelle de bois relativement branlante, des pots, un coffre et d'autres objets que l'on distingue à peine dans la pénombre. Mais déplaçons le regard vers le centre. Des gens sont là, à contre-jour. Le fait que les bêtes soient absentes attire d'autant plus l'attention sur ceux qui vivent dans cette construction rustique : une femme et ses enfants peut-être, ou un groupe de domestiques de ferme. S'agit-il de mettre en relief le sort de ces gens sans doute peu fortunés ? Non, pas vraiment, ou pas uniquement. C'est un simple constat. On vit ainsi, simplement, dans l'odeur familière, forte et acide des animaux. C'est là une belle description du quotidien paysan, discrète mais attentive, sans concession mais sans artifice. Loin, bien loin de la ville[349].

[349] Il nous paraît justifié d'attacher à ce dessin une importance particulière car un tirage de la lithographie dans les vestiges de documents relatifs à Eugène Ciceri que M. Hassler, antiquaire de Bourron-Marlotte, a pu récupérer, mêlés à ceux de Fernand Point.

I.3. La grammaire d'un paysagiste

Où, quand et comment Eugène Ciceri travaille-t-il ? S'il existe des liens entre les tableaux ou aquarelles et les dessins ou croquis, les orientations et les réalisations semblent souvent répondre à des objectifs différents. Les dessins exécutés dans le cadre de la préparation aux pages des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,* par exemple, répondent à des instructions précises du baron Taylor et focalisent sur les monuments – bien que ce ne soit pas systématique. Le relevé des lieux et des détails d'architecture ou d'environnement s'impose puisque c'est le but de la collection. Le point de vue « romantique » s'insère dans le schéma proposé par Gilpin : premier-plan sombre, plan moyen plus clair, lointain moins précis et un sujet principal (monument, château, église) représenté en contre-plongée. Mais ce principe ne prévaut pas pour tous les autres travaux. *Une rue de Raincy* (Fig. 28)[350] ou bien *Un coude de la Seine à Bougival* (Fig. 29) n'ont pas cet objectif. Le propre d'un dessin ou d'un croquis est de pouvoir capturer un instant spécifique, un souvenir peut-être, lié à un événement qui nous restera sans doute inconnu. L'un des *24 Croquis pittoresques* ne laisse pas indifférent à ce propos (Fig. 69). Il s'agit d'un paysage typique de la forêt de Fontainebleau[351], arbustes, rochers, espaces dégagé et lumineux… mais sur le rocher principal, un couple, un homme et une femme occupés à peindre ou dessiner. Ne pourrait-on imaginer qu'il s'agit d'Eugène Ciceri lui-même en compagnie, de Constance Boulanger, la jeune femme qu'il va épouser l'année suivante ? Quelques traits de crayon qui nous font accéder peut-être à une petite scène d'intimité, fort discrète. Pour beaucoup de ces dessins, il s'agit de notes de travail, d'éléments que l'artiste accumule et qu'il utilisera à un moment ou un autre. Et c'est alors que certains dessins et certains tableaux se répondent et prennent leur sens.

[350] Ce dessin brumeux paraît bien étranger au petit monde romantique dont Carmontelle (1717-1806) nous a laissé la trace en une série de huit gouaches exposées au musée Marmottan.

[351] Le dessin d'Eugène Ciceri semble illustrer ce texte de Dulaure : « rochers tout à fait nus ou garnis quelquefois de hêtres ou de chênes assez beaux, et surtout de vieux bouleaux dont les tons blancs se détachent agréablement sur le gris sombre et bleuâtre des rochers » Dulaure, J. A., *Histoire physique et morale de Paris, depuis les premiers temps historiques jusqu'à nos jours*, Guillaume, Paris, 1825, cité par Georgel, Chantal, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature* (*op. cit.*), p. 26.

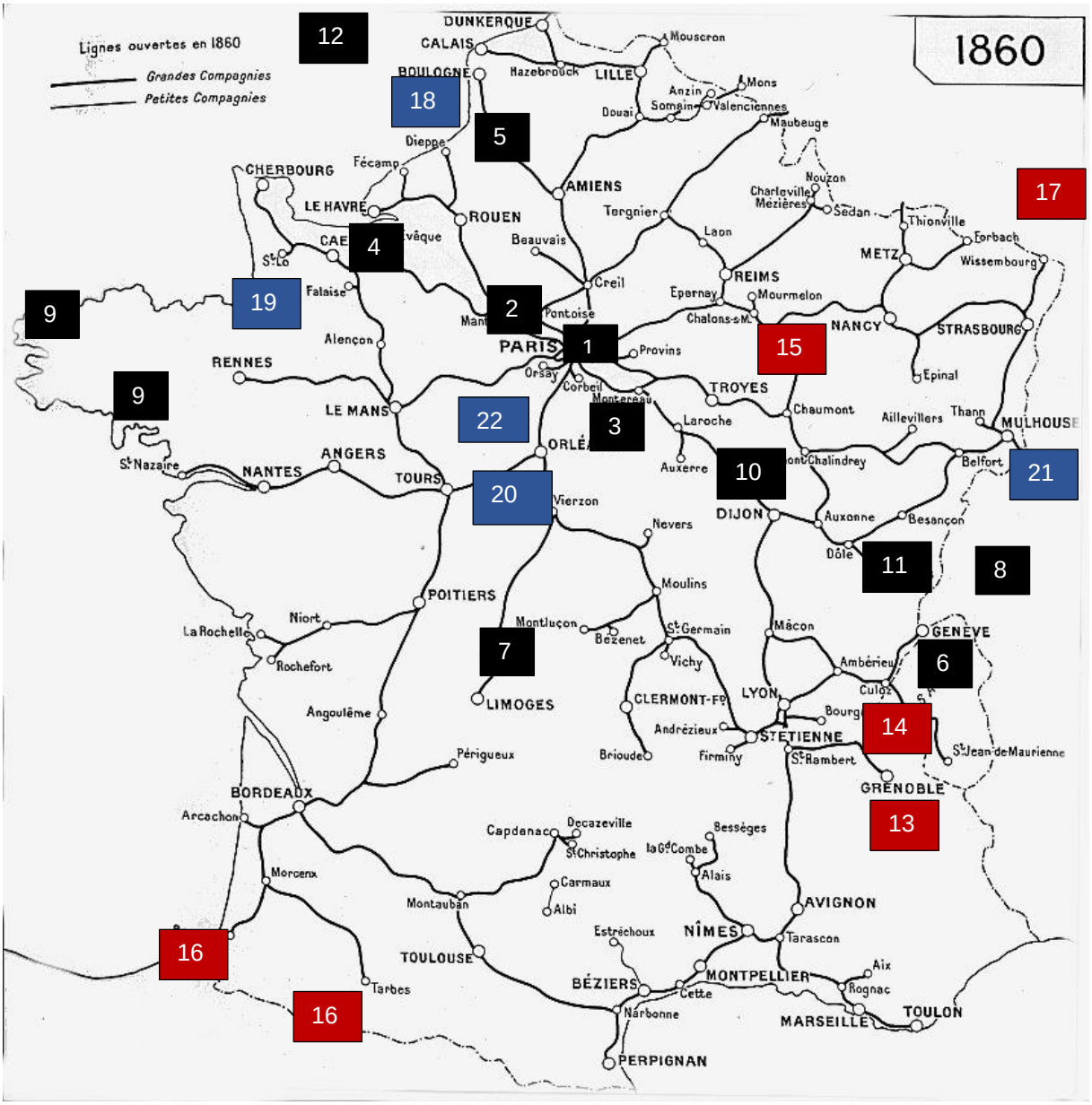
Une logique de création dans l'espace et dans le temps

Le *Croquis à la minute n°116* (cat. D-140) représente le mur d'une ferme, dans lequel s'ouvre une porte. Le reste des bâtiments apparaît en arrière-plan et, sur la gauche, un bosquet ainsi qu'un tronc d'arbre abattu : l'artiste a noté *Marlotte*. Or ce paysage se retrouve transposé dans une aquarelle, qui porte un titre visiblement attribué pour les besoins de la vente : *Paysanne près des murs d'une ferme*. Il s'agit bien du même paysage, seul le personnage féminin a été rajouté (cat. T-174-A). De même, le paysage de bord de mer (Fig. 70) aurait pu rester un simple croquis. De toute évidence il s'agit d'un rivage de la Manche ou de l'Atlantique, comme le laisse supposer les marques de la marée basse – et l'on pourrait penser aux plages qui environnent Cayeux sur mer ou le marais d'Ault, qui figurent tous deux dans les lieux fréquentés par Eugène Ciceri. L'inscription est *Rydes*. C'est un nom de lieu qu'on ne rencontre apparemment pas sur une côte française mais si l'on traverse la Manche, au nord de l'île de Wight, il existe une cité balnéaire anglaise, Ryde, dont l'environnement naturel pourrait correspondre à ce paysage – on aperçoit même une côte au loin qui n'est pas sans évoquer le Solent. Cette localisation correspondrait à l'information laissée par Loÿs Delteil sur un voyage d'Eugène Ciceri en Angleterre, en 1848[352]. Il s'agit ici d'une cabane de pêcheur, peut-être, ou bien une habitation rudimentaire, avec sa cheminée exhalant une fumée, et une barque de pêcheur en arrière-plan. Tout cela concourt à créer une ambiance plutôt grise et froide. Or, les hasards d'une vente a permis de découvrir son équivalent en aquarelle (Fig. 70 A). La version couleur de cette scène, si elle un dérivé du croquis, prend un ton différent : au lieu d'un ciel uniforme, nous voyons des nuages légers laissant apparaître le bleu qui se reflète dans la mare d'eau. De l'ensemble s'exprime une atmosphère plutôt plaisante, égayée par la présence de différents personnages dont deux enfants apparemment occupés à ramasser des coquillages. Dès lors, nous sommes presque en présence d'une scène de vacances, et le nom du lieu n'importe plus. On trouvera bien d'autres exemples de ce réemploi d'un dessin ou croquis transposé en tableau, aquarelle ou peinture. C'est par exemple le cas du *Moulin de la Galette*, qu'on peut voir au musée Carnavalet (cat. T-032-H) et daté 1856, dont on remarque une esquisse prise sous le même angle de vue en 1854 (*Croquis pittoresques*, cat. D-003). Outre la mise en couleur, quelques détails y sont ajoutés : un groupe de personnages à droite, un arbuste à gauche et surtout un ciel différent, qui donne plus de vigueur à la scène. C'est encore le cas de cette aquarelle (cat. T-171-A, sans titre) représentant un pêcheur à bord d'une barque dans

[352] Il existe également *Une Vue du Devonshire* datée de 1845 (cat. ED-052) évoquant dès lors un autre voyage qui aurait été préalable.

un bras de rivière couvert de végétation, qui trouve son origine dans un croquis non localisé (*Croquis à la minute* n°66, cat. D-090). Mais cela se révèle encore mieux avec *Au bord du Loing*, présenté au Salon de 1867, et qui reprend les éléments d'un paysage composé avant 1857 que l'on retrouve dans l'*Étude n°22* de la série *Le Peintre de paysage*[353] (Fig. 71). Tous ces éléments concordent pour nous rappeler que l'artiste réalise la plupart de ses tableaux en atelier, sur documents, et travaille sur le motif pour prendre les croquis et capter les éléments de base. Ces parallèles entre dessin-croquis et tableau nous permettent aussi de mettre en relief une autre caractéristique de l'œuvre peint d'Eugène Ciceri, à savoir son inspiration tirée des maîtres hollandais du Siècle d'or et dont la contemporanéité de facture (années 1877-1878) pourrait faire penser à des œuvres de commande conséquentes au goût d'un client particulier qui aurait pu remarquer les *Environs de St-Mammès* au Salon de 1869. C'est le cas tout particulièrement de scènes de bord de fleuve[354]. Les scènes intitulées *Pêcheur en bord de mer* (cat. T-073-A), *Les Lavandières au bord de la rivière* (cat. T-074-H), *Estuaire avec voiliers et pêcheurs* (cat. T-075-H) sont caractéristiques à ce point de vue. Si la facture est évidemment différente, la proximité avec des marines d'Aelbert Cuyp ou de Salomon van Ruysdael semble assez vraisemblable (Fig. 72 et 72 A). Mais Eugène Ciceri ne copie pas, il reconstruit une esthétique ancienne qu'il transpose dans son monde, avec sa technique picturale, plus sous la forme d'un maniérisme que d'un pastiche. Sa sincérité vis-à-vis du document reste la même : pour exemple, nous prenons le tableau intitulé *Bord de rivière* (Fig. 73) dont le titre banal et l'apparence « de style hollandais » ne laisse pas supposer qu'en amont il y a un dessin fait sur site à Asnières vers 1874 comme le prouve l'un des *Croquis à la minute* (Fig. 73 A). Le souci de la réalité s'affirme donc et peut se retrouver au fil des lieux fréquentés par Eugène Ciceri et pour lesquels les indications portées sur les œuvres originales datées ou datables grâce à des documents annexes (catalogues), nous permettent d'en tracer une carte. Hormis Paris, Marlotte et la région de Fontainebleau, on le suit de Meudon à Chaumont sur Tharonne, petit village de Sologne, des Pyrénées à la Savoie, de l'Alsace à la Bretagne, du Val de Loire à la Picardie, d'Angleterre en Suisse...

[353] BNF, DEP, SNR 3 (Eugène Ciceri 1).
[354] De fleuve, de rivière, de lac, ou de mer – souvent la nature du plan d'eau n'est pas évidente, et les titres forgés se contredisent souvent.



Les voyages d'Eugène Ciceri[355]

1 les lieux fréquentés par Eugène Ciceri avant les ventes volontaires de 1850-51

13 autres lieux fréquentés entre 1851 et 1871

18 autres lieux fréquentés après 1871

[355] NOTA : le fond de carte utilisé est celui du réseau ferré français en 1860 (document SNCF), de façon à rappeler incidemment le contexte d'intensification des déplacements liés à ce moyen de transport.

L'artiste voyage, certes, mais dans un périmètre qui ne dépasse guère les frontières de la France[356]. Durant la première période (jusqu'à 1851), les trois points d'attache sont bien évidemment tout d'abord Paris (1), puis la vallée de la Seine, en aval de Paris avant 1849 (2), en amont de Paris après cette date (3). Eugène Ciceri part à la découverte d'autres régions de la France : la côte normande (4) (probablement avec son oncle Isabey), la Picardie (5), la Creuse (7), la Bretagne (9), la Bourgogne (10) et le Jura (11). Il visite trois pays voisins, le duché de Savoie (6= vallée de l'Arve et lac du Bourget), la Suisse (8= Oberland bernois) et l'Angleterre (12= la côte sud).

Après 1851, son inspiration vient essentiellement de la forêt de Fontainebleau et de la vallée du Loing (Marlotte et ses environs). Mais pour des raisons professionnelles ou peut-être privées, on le rencontre en Dauphiné (13), à nouveau en Savoie (14= vallée de la Maurienne), en Champagne (15) et dans les Pyrénées occidentales, de Luchon à Biarritz (16) avant 1858, date de publication de son ouvrage sur les Pyrénées. Il sera à nouveau à Tarbes en 1868. Il voyage également dans la vallée du Rhin (17).

Après 1870-71, il réside à Marlotte et occasionnellement à Paris (où il n'a plus d'adresse fixe pendant plusieurs années). La vallée du Loing, de Moret à Montargis, constitue une de ses sources principales d'inspiration. On le rencontre souvent sur la côte picarde (18= Cayeux, Ault, Mers-les-bains), en Bretagne, à Dinard et St-Servan, et en Normandie, au Mont-St-Michel (19), en Sologne à Chaumont sur Tharonne (20). Il se trouve dans la région de Mulhouse en 1873 (à cette date, le Haut-Rhin est devenu allemand) et à Gundoldingen non loin de Bâle (21). Il trace des croquis à Oisème[357] en 1882 (22).

---

[356] Confiantes en Loÿs Delteil, certaines notices, notamment américaines (Rehs Galleries Inc., www.rehs.com), évoquent la possibilité qu'il ait accompli un voyage aux Antilles. Il est effectivement l'auteur d'une lithographie originale représentant un paysage tropical et portant la mention *Morne Roseau, route de St-Pierre (Martinique)*, publiée en 1838 par Adrien et Cie (cat. ED-002). La végétation qui y figure paraît tout à fait crédible, le tracé fait preuve d'une réelle maîtrise dans la représentation des feuillages, mais nul autre document ne confirme l'éventualité d'un voyage sur place. Rien ne dit qu'il ne se soit pas inspiré d'un autre document, même s'il ne s'agit pas de la copie d'une œuvre.Dans son article paru dans *L'Artiste*, Loÿs Delteil fait référence à la série de lithographie publiées sous le titre *Croquis à la minute* que l'on peut consulter à la Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et photographies, SNR 3 (Eug. Cicéri 4). Quoique non classés, ces documents sont tous numérotés. Aucun d'entre eux ne montre une scène se rapportant à un quelconque paysage « des Indes occidentales » (sic). Nous renvoyons à ce propos à notre catalogue, cf. cat. D-025 à D-148. En revanche, il n'est pas inutile de remarquer que son frère Ernest, lui, a représenté plusieurs paysages du bassin caraïbe.

[357] Village d'Eure-et-Loir et lieu de résidence de Camille Marcille (1816-1875), artiste et collectionneur d'art. Celui-ci y reçoit notamment Camille Corot, les frères Goncourt et Eugène Boudin. Il n'est donc pas impossible qu'il ait également hébergé Eugène Ciceri qui a réalisé plusieurs croquis à cet endroit, dont un est daté de 1883 (cat. D-209), donc postérieurement à la mort de Marcille. Mais un tableau d'Eugène Ciceri figure depuis 1865 dans les collections du musée des Beaux-Arts de Chartes dont Camille Marcille fut conservateur de 1862 à 1875 (informations recueillies auprès de la Direction des Affaires culturelles de la Ville de Chartres).

Taxé de « facilité », Eugène Ciceri ne suit pas pour autant un parcours en droite ligne. Il subit les aleas du goût du public, des critiques et des opportunités éditoriales. Durant sa jeunesse, c'est son père qui noue les contacts nécessaires à l'obtention de commandes, majoritairement grâce à l'existence de l'atelier de décors de scènes. On peut donc raisonnablement penser qu'Eugène (et peut-être aussi Ernest qui est cité parfois dans ce domaine d'activité) ne se préoccupe pas réellement de sa propre subsistance. Mais la gestion financière de l'atelier paternel laisse à désirer et cette situation ne peut s'éterniser. C'est alors qu'Eugène Ciceri commence à chercher des moyens pour assurer son autonomie financière. La première tentative semble dater de 1834 (il a 21 ans) : il signe alors l'illustration (cat. D-180) d'une romance italienne *Ondina* parue dans un petit recueil de chansonnettes intitulé *Keepsake lyrique,* une forme de publication alors fort à la mode dans les milieux aisés. L'œuvrette, représentant une cour de ferme, est lithographiée par Charles Motte.

La scène théâtrale semble, à titre personnel, ne représenter qu'un appoint (les décors de *La Folle de la Bérézina* sont de 1835) tant qu'il ne s'y sera pas fait un nom, mais est-ce réellement son projet de vie ? C'est alors que ses premiers travaux lithographiques (1835-1840), parus dans les albums du Salon, désignent une voie qui va se développer sous la houlette du baron Taylor[358] mais qui reste pour l'heure secondaire. La troisième voie, celle de la peinture de tableaux, exige une phase de perfectionnement – les bases acquises comme peintre de décor de scène ne suffisent apparemment pas – et c'est ce qu'il acquiert auprès d'Eugène Isabey.

Son premier tableau à l'huile connu date de 1842, c'est un *Village montagneux* (cat. T-003-H). Sa technique s'affirme peu à peu, comme le montrent les 30 premières œuvres du catalogue général que nous avons constitué, incluant entre autres les acquisitions de l'État en 1850 et 1853 évoquées précédemment dont celui qui lui vaut la médaille en 1852. Cette période correspond aussi aux deux ventes volontaires de 1850 et 1851. Mais déjà il semble se préserver une alternance avec la lithographie et même la presse (*Journées de Juin*, 1848, qui suscitent l'engouement de Delteil). La diminution du nombre de toiles correspond, on le verra, à un accroissement des travaux lithographiques. De 1854 à 1865, soit une période dix années, on ne connaît de lui que six toiles et il ne présente aucun tableau au Salon. Il n'y revient qu'en 1865 et cette fois, pour ne plus le quitter (à l'exception de l'épisode dramatique des années 1870-71). Dans un constant mouvement de balancier, on le voit donc agir selon les opportunités qui s'offrent à lui, orienté tantôt vers les applications d'une technique, tantôt vers une autre. Est-ce

[358] La collaboration d'Eugène Ciceri aux *Voyages pittoresques…* se concrétise véritablement entre 1840 et 1845, cf. infra, Deuxième Partie.

volontaire ? Sans doute pas, ou pas seulement. Cette alternance fait plutôt penser à une situation subie plus que voulue. Le métier d'artiste reste une affaire incertaine et il lui faut agir et réagir. Harrison et Cynthia White[359] ont montré les transformations vécues par le monde artistique français depuis la prééminence de l'Académie jusqu'à la mise en place du système marchand à caractère libéral et concurrentiel. Eugène Ciceri vit très exactement dans ce contexte. Il n'est certes pas l'artiste miséreux et famélique, personnage rendu familier par Henri Murger, Puccini et Leoncavallo dans *La Bohème* mais ce n'est pas pour autant qu'il se révèle « carriériste », avec toutes les précautions qu'on doit appliquer à ce mot dans le domaine artistique[360]. A la fin de sa vie, le petit havre de paix marlottain se trouve très fortement hypothéqué[361]… Finalement, il y a quelque chose de pathétique dans ce personnage.

[359] White, Harrison et Cynthia, *op.cit*.
[360] Heinich, Nathalie, *Cahiers de sociologie* n°16,1991 ainsi que Sapiro, Gisèle, *La vocation artistique en don et don de soi*, Actes de la recherche en sciences sociales, 2007/3.
[361] On peut dire qu'il meurt en situation de surendettement.

Au rythme invariable de la nature

Que pouvons-nous tirer d'ores et déjà de cette première approche de l'œuvre d'Eugène Ciceri ? Nous constatons son attachement à un type de sujets (paysages ruraux, forestiers, aquatiques) et à un certain formalisme dans le cadrage et le point de vue. Et à l'inverse, une assez grande variété dans les sources d'inspiration (tout endroit qu'il fréquente lui suggère un croquis, une prise de notes) et même dans les techniques, passant régulièrement de l'huile à l'aquarelle et inversement, ou dans la façon de faire, s'approchant parfois de Corot, ou de Dupré, ou de Caruelle d'Aligny, ou de Huet, avec même une légère tendance à l'impressionnisme parfois. Des variations qui sont peut-être préjudiciable à sa réputation car elles ne « signent » pas clairement sa facture d'artiste. Mais en fait, était-ce son souci ? Ne regarde-t-il pas le monde avec ce sourire moqueur et désabusé que Giraud a su capter en caricature ? Son trait est vif, sa peinture, vigoureuse, enlevée, presque spontanée – c'est le propre de l'aquarelle, qui constitue une grande partie de son oeuvre. *Du chic*, écrit le critique du Figaro, *mais rien que du chic*[362]. Est-ce seulement cela ?

En feuilletant le catalogue des tableaux, une évidence s'impose : la présence de **l'eau.** Mer, rivières, ruisseaux, torrents, fleuves, canaux, lacs, étangs, mares et abreuvoirs… le registre est pratiquement complet. Les paysages proches de l'eau sont nombreux, certains sont même « baignés » d'eau, comme ce *Hameau au bord d'un étang* (cat. T-015-H), probablement en Picardie, ou *A Marlotte* (T-039-H), deux peintures à l'huile qui font penser à des aquarelles tant elles reflètent l'humidité. L'intérêt pour le peintre est précisément de jouer avec les reflets et les contrastes. Les surfaces aquatiques sont ici presque toujours claires et elles apportent de la lumière, même dans les toiles plus sombres. La volonté d'Eugène Ciceri de se rapprocher de Corot s'exprime particulièrement dans ce domaine. Mais on peut remarquer que ces eaux sont rarement menaçantes : on ne retrouve pas ici les mouvements de vagues et les mers tempétueuses chères aux Romantiques et en particulier à Eugène Isabey. Ici, ce sont des eaux calmes, qui coulent doucement ou même qui ne paraissent pas animées. Même lorsque l'artiste se trouve en mission en Bretagne, pour le compte du baron Taylor, la mer qu'il représente n'est pas agitée, et pourtant, c'est à la pointe du Finistère (cat. D-185 et D-186) ! Le peintre s'attache tout particulièrement à des étangs et des mares, donc à des eaux paisibles ou même stagnantes car visiblement c'est le traitement de la matière aquatique, à la fois opaque et cristalline, qui

[362] Wolff, Albert, *Le Salon de 1880*, Le Figaro, Supplément du 2 mai 1880. *(op. cit.)*

l'intéresse. Mais ce calme influe sur la perception du paysage dans son ensemble : en tant qu'« actrice » de la scène, l'eau cicérienne ne se prête pas à la dramaturgie, ce serait même un agent de « détragification » pour reprendre l'expression de Pierre Wat[363]. En revanche, elle amène ou elle justifie la présence de constructions ou d'objets qui apportent souvent la touche pittoresque. Ce sont des ponts ou des passerelles. Ce sont aussi des moulins, des ateliers, des lavoirs ou des bateaux-lavoirs. Et ce sont aussi des bateaux, mais là non plus pas de bateaux couchés par un coup de vent ou menacés par la tempête : ce sont des bateaux dans un environnement peu agité. Beaucoup d'entre eux sont même amarrés à la berge : idée de sécurité ? C'est là un point de vue de terrien. Chacun de ces « accessoires » offre une opportunité, celle d'attirer la vie : elle justifie la présence des hommes et des femmes, souvent des femmes d'ailleurs. Nous parlons d'accessoires comme si ces éléments étaient interchangeables, mais ce n'est pas exactement la vision de l'artiste : le tableau (cat. T-068-H) s'intitule *La Passerelle près de Pont-L'Evêque*, ce n'est pas n'importe quelle passerelle, le ponton du tableau (cat. T-059-H) est un *Ponton sur l'Oise*, donc pas n'importe où, détails que nous n'aurions sans doute pas identifiés si le titre donné par l'artiste ne nous était pas parvenu. Et nous savons maintenant qu'Eugène Ciceri parcourt la campagne et la forêt pour prendre note, sur ses feuilles de croquis, d'un endroit qui lui paraît intéressant et matière future à tableau.

Le ciel est une autre composante notable des tableaux d'Eugène Ciceri. Il participe en cela de la recherche à laquelle se livrent de nombreux paysagistes du XIXe siècle, depuis Friedrich jusqu'à Seurat[364]. « Le ciel est la source de la lumière dans la nature, et gouverne tout » écrit Constable dans une lettre à Fischer du 23 octobre 1821[365]. A l'inverse des espaces aquatiques, il y a dans les tableaux d'Eugène Ciceri peu de ciels parfaitement calmes. Et comme on l'a vu précédemment, c'est une caractéristique de ses peintures, huiles et aquarelles, pas des dessins et croquis d'origine qui comportent peu d'indications relatives à ce point, même en Bretagne[366]. Le ciel bleu pur est pourtant rare car l'artiste travaille le plus souvent dans des régions septentrionales ou océaniques, en des contrées où les conditions climatiques apportent de fréquentes variations. Sans en abuser cependant, car plusieurs tableaux sont ensoleillés, comme cette *Promenade dominicale en forêt de Fontainebleau* (cat. T-103-H). Néanmoins, pour lui,

[363] Wat, Pierre, *Pérégrinations. Paysages, entre nature et histoire*, Hazan, Paris, 2017, pp. 218-222.
[364] *Peindre le ciel*, Artlys, Paris, 2016
[365] Wat, Pierre, *Constable, entre ciel et terre*, Herscher, Paris, 1994-2002, page 42.
[366] Contrairement aux idées toutes faites cette région, le château d'Elven par exemple nous apparaît sous un ciel lumineux (cat. D-194) ou à peine teinté de nuages (cat. D-195). Cf. *infra*, Deuxième Partie, *Un nouveau regard sur les « Voyages pittoresques… »*, volumes *Bretagne*.

un ciel intéressant est un ciel mobile, mouvant. Pour le représenter, il utilise des touches rapides, nerveuses, dont on perçoit bien la dynamique si l'on y regarde de près (Fig. 74 et 74 A). C'est un ciel annonciateur de pluie souvent, ciel de printemps ou d'automne, ou un ciel de traîne avec ses bourrasques imprévisibles. Alain Corbin[367] a montré comment la représentation de la pluie est une forme d'expression de la sensibilité apparue à la fin du XVIIIe siècle. Et c'est également Pierre-Henri Valenciennes qui met en valeur ce que la pluie peut apporter dans la représentation d'un paysage[368]. Chez Eugène Ciceri, la pluie est rarement présente en tant que telle : elle s'annonce, elle approche, et l'artiste cherche à exprimer ce moment particulier où elle est perceptible dans le ciel avant que l'averse ne se soit déclenchée : cette manifestation est particulièrement perceptible dans *Un temps de pluie* (Fig. 54), qui a été remarqué au Salon de 1866. Ici, le contraste s'affiche clairement entre le ciel et le premier ou le second plan plutôt calme, où l'eau du fleuve apparaît encore sans une ride, où les personnages à bord d'une barque poursuivent leurs occupations sans se préoccuper du ciel, où dans le lointain deux bateaux à voiles évoluent paisiblement, en louvoyant entre les berges du fleuve. Alors que ce moment paisible semble devoir se prolonger, le ciel, lui, apparaît menaçant. On voit les nuages monter de l'horizon et cacher le soleil qui n'apparaît plus que comme une lueur falote[369]. Comme on l'a déjà remarqué, Eugène Ciceri joue souvent sur ce contraste entre la paix de la terre et les menaces du ciel, sans qu'on puisse en déduire nécessairement une exégèse métaphysique. On le retrouve encore dans *L'Approche de l'orage près de Marlotte* (cat. T-093-H) où le peintre exploite plutôt le frissonnement des arbres sous le vent pour traduire la venue de la bourrasque. Le vent, ici présent, est une autre composante du ciel, encore plus difficile à représenter parce qu'impalpable, et souvent chargé de significations dans les sociétés traditionnelles[370]. Ici, encore, l'intérêt est que la pluie, le vent, l'orage ne sont pas associées à des lieux symboliques de tempête (la mer, la montagne), mais à la campagne proche de Paris. Associée à la pluie, la neige est également présente dans plusieurs tableaux d'Eugène Ciceri, comme dans *Soir de neige sur un bord de rivière avec des personnages* (cat. T-057-H). La neige qu'il nous représente ici n'est pas une neige lumineuse où resplendit le paysage. Elle est lourde, elle est

[367] Corbin, Alain, *Histoire buissonnière de la pluie*, Champs, Paris, 2017
[368] Valenciennes, Pierre-Henri, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, Desenne/Duprat, Paris, 1799
[369] Eugène Ciceri ne semble pas s'inspirer de peintres italiens. Risquons du moins une comparaison entre le ciel de ce tableau et un ciel (avec un effet) assez comparable dans un tableau de Canaletto *L'Entrée du Grand Canal avec Santa Maria della Salute depuis le Môle* (1772), musée de Grenoble. Ses quelques tableaux de villes montagneuses ne semblent pas étrangers non plus à des œuvres de Francesco Guardi. L'artiste a pu être sensible à l'art de ces deux grands védutistes de Venise dans la mesure où une grande partie de son œuvre, lithographique, en tire filiation. Cela justifierait son croquis à la plume *Caprice vénitien* (D-229).
[370] Tabeaud, Martine, Bourtoire, Constance, Schoenenwald, Nicolas, *Par monts et par vents*, in *La Pluie, le soleil et le vent, une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, dir Alain Corbin, Aubier, Paris, 2013

froide et humide, le ciel est noir, et le tableau ne peut qu'inciter l'observateur à se mettre au chaud à l'abri. Dessins et croquis évoquent plusieurs fois cet incident climatique, ce qui nous permet de savoir que notre homme n'est pas un artiste en chambre mais qu'il dessine (et peint aussi, peut-être, mais ce n'est pas un inconditionnel de la peinture de plein air) dehors, par tous les temps.

Pour un artiste qui s'est installé en lisière de la forêt de Fontainebleau, **les arbres** constituent – si l'on peut dire – son « pain quotidien », une passion qui va sans doute jusqu'à les cultiver puisqu'il achète sur le territoire de Marlotte quelques parcelles de bois. On se souvient de la boutade écrite par Nadar[371] comme légende à la caricature représentant Ciceri fils : « Frênes et bouleaux, ormes, mélèzes, châtaigniers, chênes, noyers, peupliers, pins et sapins, c'est un abattis sans fin […] ». L'artiste s'est fait une spécialité de cette représentation. Les croquis qu'il a laissés montrent que, même muni d'une solide expérience, il continue de les représenter, jusqu'à la fin de sa vie. Depuis que l'art du paysagisme s'est développé, la représentation des arbres est un exercice auquel les maîtres entraînent leurs élèves, tel que le recommande Pierre-Henri Valenciennes. C'est même l'un des éléments d'évaluation au Prix de Rome et c'est l'un des rares éléments d'un paysage naturel que les citadins peuvent approcher, même en ville.
Sous le crayon, la plume ou le pinceau d'Eugène Ciceri, ces arbres prennent vie de façon concrète et réaliste, chaque espèce étant exactement identifiée. En quelques traits, il sait esquisser la silhouette caractéristique de chaque individu, que ce soit un simple saule en bord de rivière ou un chêne de la forêt. Il les représente à toute saison, à peine en bourgeons, en plein épanouissement estival ou automnal ou décharnés par l'hiver. Dans ses dessins, et dans plusieurs de ses tableaux, ce sont les véritables « acteurs » de la scène comme ces arbres de la *Gorge-aux-Loups* (cat. D-069 ou D-108) dont la mise en page centre le regard sur les deux troncs et les branches dénudées, qui attirent la vision, le sommet des arbres étant coupés. Cette mise en page évoque la photographie effectuée par Cézanne (*Neige à Fontainebleau*) préparatoire à son tableau *Neige fondante* (1879-1880), ou celle de Gustave Le Gray *Etude de troncs à Fontainebleau* (1855). Mais on rencontre aussi des arbres solitaires, tels ces pins du *Croquis à la minute n°22* (cat. D-046) dont le traitement nous rappelle que la culture japonaise commence à cette époque à pénétrer l'art français. Même avant cela, Eugène Ciceri sait, d'un simple trait à la mine de plomb, dessiner la morphologie d'un arbre, comme dans ce croquis du château de Tonquédec (cat. D-187). Le regroupement des arbres donne également matière à

[371] Nadar, *Le Journal pour rire*, septembre 1851

jouer avec la lumière, et les représentations de sous-bois sont nombreuses et variées, exprimant tour à tour le mystère des profondeurs sylvestres (cat. T-098-H à T-101-H) ou la paix ensoleillée d'un beau jour d'été (cat. T-077-H). Tout comme l'eau, l'arbre s'accompagne parfois de personnages, géomètre, arpenteur, bûcheron, qui font de la forêt un monde peuplé et humanisé. C'est d'ailleurs le propre de la forêt de Fontainebleau de pouvoir offrir tout à la fois des espaces de solitude et des chemins tracés qui conduisent à des lieux repérables, accessibles aux citadins.

Avec les eaux, les ciels et les arbres, l'essentiel du décor est planté. Mais il manque encore un certain nombre d'objets pour que la scène soit complète. Les représentations de paysages ne se limitent aux seuls éléments naturels : il est des paysages urbains, ruraux, maritimes, alpestres où l'homme est intervenu en laissant sa marque. Les tableaux et les dessins d'Eugène Ciceri offrent une grande variété de lieux dans lesquels *le pittoresque* prend sa place, et c'est à ce titre que les « accessoires » viennent jouer leur rôle. Il nous donne lui-même quelques clés pour nous indiquer comment aménager un paysage. Nous verrons en effet, en troisième partie de cette étude, qu'il a consacré une partie de son travail à l'enseignement du dessin et de la peinture de paysage. Il a publié des ouvrages et ceux-ci sont éloquents. Il s'agit de cinq séries de lithographies qui regroupent en tout un peu plus d'une centaine de vues :

- *Le Paysage* (1842)
- *Cours progressif de paysage* (1857)
- *Le Peintre de paysage* (1857)
- *Cours élémentaire de paysage* (1879)
- *Le Paysagiste* (1889).

On y retrouve tout d'abord deux des éléments de base : l'eau et l'arbre, ainsi que les matières brutes (terre, rochers, sable). Peu de scènes s'attachent aux ciels.

Ensuite, l'artiste devenu auteur multiplie les exemples d'objets aux formes simples et de plus en plus complexes : planches de bois puis barrières, pierres taillées puis éléments de murs, roues, brouettes, fûts, baquets, seaux, etc (Fig. 145). Nous pouvons obtenir une nomenclature pratiquement complète des « accessoires » qu'on retrouve dans les tableaux car rien ne semble laissé au hasard. Pratiquement chacun d'entre eux peut être identifié dans une œuvre. Sans insister pour l'instant sur son objectif pédagogique, on tire de cet ensemble l'impression qu'un paysage peut se construire virtuellement avec chacun des objets : Eugène Ciceri nous offre ainsi une sorte de base de données qui pourrait nous faire croire que nous sommes capables de rétablir un tableau « à la manière de Ciceri ». Ce langage du paysagiste semble s'apparenter à une sorte d'héraldique du paysage, où les formes simples ou complexes se nomment des « meubles ». Et

elles nous permettraient effectivement de meubler le paysage… comme le fait le décorateur de théâtre qui emploie et réemploie souvent les mêmes objets pour meubler des scènes différentes. A ce titre, on remarque une certaine similitude entre la collection Curtiss des décors de scène conservés au MET (même si ceux-ci sont sans doute l'œuvre de Ciceri père) et les lithographies des cours de paysages, bien que la raison d'être de l'un et de l'autre ne soit pas la même.

On serait tenté de penser que cette façon de faire limite la créativité mais, s'ils donnent des indications sur l'acquisition d'un savoir-faire, ces documents ne doivent pas nous orienter sur une fausse piste. Les croquis pris sur site nous rappellent que l'artiste s'attache à mémoriser des lieux spécifiques réels : cependant, l'ambiguïté s'installe car ces croquis deviennent ensuite des objets interchangeables permettant de créer des scènes artificielles. Il y a là un jeu subtil entre le vrai et le vraisemblable qu'il serait difficile d'élucider. Puisque nous avons décelé une certaine routine dans l'œuvre d'Eugène Ciceri, on peut se demander si celui-ci ne s'est pas laissé prendre à son propre jeu, en puisant inlassablement dans le même vocabulaire.

Les faces cachées du paysage

Au cours des quelques pages qu'il lui consacre dans *La Légende des ateliers*, Jules Laurens nous en avertit : Eugène Ciceri « se plaignait fort d'incapacité pour les figures et les animaux à placer peu ou prou dans ses motifs de paysages et d'architecture »[372]. Sans doute estime-t-il ne pas avoir été assez formé dans cette spécialité[373]. Mais à la différence de bien d'autres artistes il semble qu'il n'ait jamais tenté de réaliser un visage, un portrait en buste ou en pied[374] sauf, peut-être, une exception : une caricature de son collègue d'atelier, Johann-Barthold Jongkind, qui fait partie des collections du Louvre[375]. C'est là un trait assez surprenant car on imagine mal qu'un artiste sachant si bien dessiner les arbres ou l'architecture ne puisse réaliser au moins des portraits pausés. C'est d'autant plus étonnant qu'il est le petit-fils d'un des plus grands portraitistes du début du XIXe siècle, miniaturiste certes, Jean-Baptiste Isabey. Est-ce à dire qu'aucune de ses œuvres ne contienne des femmes, des hommes, des enfants ou des animaux ?

Sur le plan du commerce de l'art, qu'un paysage soit « animé » ou non est une distinction importante. Et cela ne date pas du XIXe siècle car déjà au Moyen Âge, les contrats passés avec des artistes mentionnent de façon très précise si l'œuvre contient des personnages ou des animaux, et dans quelle quantité – parfois à l'unité près. Et l'on sait que dans la définition classique des catégories de l'art, le portrait vient en second immédiatement après le tableau d'histoire. Le portraitiste est, jusqu'au XIXe siècle et au développement de la photographie, de tous les artistes celui qui a le plus de chance de vivre de son métier car il trouvera un commanditaire assez fortuné, noble ou bourgeois, pour lui commander son propre portrait ou l'un des siens. Pour Eugène Ciceri, le sujet important, c'est donc le paysage, mais aussi le ou les personnages qui l'habitent. Sur les 218 tableaux que nous avons dénombrés, 14 seulement ne contiennent aucun être animé. Parfois, certes, la vie est bien cachée mais elle est néanmoins présente. Il faut, pour la percevoir, regarder attentivement le détail, à l'ombre des frondaisons, un petit personnage assis, au repos, ou un animal, une vache, un cheval, des canards, etc qui ne sont pas toujours visibles de prime abord. On pourrait presque penser à une volonté ludique d'inciter le spectateur à chercher la vie là elle semble ne pas être. Cela traduit assez bien la sensibilité d'un homme habitué à la campagne, qui sait que l'être vivant est là, non loin, mais

[372] Laurens, Jules, *op. cit.* (Doc. n°3)
[373] Les éditeurs de lithographies lui imposent souvent un dessinateur spécialiste des figures : cf. infra, deuxième partie de cette étude.
[374] Ou qu'il n'ait pas voulu en laisser la trace
[375] Musée du Louvre, département des arts graphiques, RF 8697 recto

pas de façon évidente. On le sent, on le perçoit à un bruit discret, à une odeur. C'est l'individu remis à sa place dans la nature, dans le paysage-espace, non pas écrasé comme chez Turner ou même chez Millet, mais remis dans sa juste proportion par rapport aux grands arbres, aux eaux courantes, aux ciels changeants. Peut-être même une leçon d'humilité ? Tout le contraire de l'exhibitionnisme inhérent à l'art du portrait. Il en découle que ces personnages peuvent paraître accessoires, de simples figurants pour animer l'ensemble. En région germanophone, où le langage s'exprime dans la précision, le commerce d'art aime utiliser l'ancien terme de *Staffage*. Selon les uns, le mot viendrait du terme français « étoffe » (d'où l'idée d'étoffer le paysage, de le compléter avec de la matière vivante) ou du verbe allemand *staffieren*, décorer. En allemand, le terme *Staffage* contient une connotation presque méprisante : c'est un personnage « ornement », un personnage « figurant », un « faire-valoir » et même un « fantoche ». Quelqu'un qui, à vrai dire, pourrait très bien ne pas y être. Serait-ce le cas ? Comment apprécier ou un interpréter un Breughel ou un Canaletto sans le fourmillement des personnages qui l'habitent? Où serait la richesse des paysages hollandais s'il n'y avait la surprise d'y découvrir, à la croisée de deux chemins, sous un arbre, au-delà d'un muret, etc., quelques petits personnages qui, à leur façon, nous racontent une historiette ? Et qui nous disent avec malice et de façon terre à terre, finalement, qu'il convient de relativiser les postures avantageuses ou mélodramatiques. En cela aussi, Eugène Ciceri fait partie de ces artistes peintres qui au XIXe siècle renouent avec la tradition hollandaise qu'ils découvrent ou redécouvrent, de la même façon que Constable l'a fait en Angleterre, source d'inspiration de nombreux peintres de Barbizon : ne pas focaliser sur l'Homme mais regarder autour de soi et observer le ciel[376], l'eau, les feuillages, les animaux.

Chez Eugène Ciceri, les nymphes n'existent pas, elles sont devenues lavandières. On remarquera le nombre élevé de tableaux représentant ce type de personnes : 28 en tout, dont certains sont d'assez grandes dimensions tels *Lavandières au bord du Loing* de la vente Franklin Bowles (cat. T-104-H, 88,9 x 112,3 cm) ou *Les Lavandières* du musée de Cleveland (cat. T-158-A, une aquarelle de 45,1 x 62,2 cm). Il est vrai que, pour un peintre comme Eugène Ciceri qui aime représenter les espaces aquatiques, la lavandière est un sujet évident, presque trop. C'est d'une certaine façon un *topos* qui nous rappelle les pastorales du siècle précédent. Or même si dans le paysage la lavandière est l'unique personnage (même sous forme d'ornement ou *Staffage*), elle occupe malgré tout un rôle non négligeable, une certaine façon d'attirer l'attention sur le petit peuple ou du moins sur des activités qui ne ressortent pas du monde de

[376] Wat, Pierre (*op. cit.*) ainsi que Wat, Pierre, *Constable*, Hazan, Paris, 2002

la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie. Certes, ce n'est pas le propos principal d'Eugène Ciceri, et à parts égales on trouvera dans ses tableaux autant de jeunes gens bien mis, désoeuvrés, pour qui le bord de l'eau est un lieu de repos ou de simple plaisir comme la pêche qui perd peu à peu sa vocation de pourvoyeur de nourriture pour devenir un passe-temps. Ses lavandières n'ont pas, tant s'en faut, la présence et la puissance d'expression des *Lavandières* de Degas ou de *La Blanchisseuse* de Daumier – ceci uniquement pour l'exemple. Cependant, ce serait aussi oublier le rôle de la laveuse et du lavoir dans la vie traditionnelle d'un village. Le moment du lavage du linge en commun, comme le montrent les deux grands tableaux cités ci-dessus (cat. T-104-H et T-158-A), est aussi le moment où s'échangent les nouvelles sur la famille, les parents, les récoltes, un lieu et un moment de convivialité loin des hommes, un espace de liberté propre aux femmes mis en lumière par Yvonne Verdier[377] :

> « Le lavoir est surtout, dans l'espace villageois, le seul lieu où se tenait régulièrement une assemblée de femmes, un équivalent du café pour les hommes. Comme au café, les femmes s'y retrouvent. On y boit : « On se faisait porter des grogs pour les quatre heures, l'hiver, pour se réchauffer. » On s'y bagarre, on s'y dispute les lendemains d'élections […]. Surtout on y parle. […] De quoi parlent donc les laveuses ? De toute la vie intime du village qui se lit dans le linge. Leur verve est féroce, indiscrète. Le linge sur lequel s'impriment toutes les souillures du corps tient un langage touchant aux mœurs, à l'intimité ».

Dans les tableaux de notre artiste, les lavandières se rencontrent dans toutes sortes de lieux : à même la berge, au milieu des herbes ou des roseaux mais plus souvent dans un lavoir couvert (un type de bâtiment que l'on construit en grand nombre durant la seconde moitié du XIXe siècle) ou dans une barge amarrée (le bateau-lavoir). Faut-il voir un lien avec la symbolique soulignée par Yvonne Verdier, une sorte de catharèse, de purification (le lavage) exprimée par le retour à la propreté dans un espace naturel, lui-même symbole d'un retour aux sources ? Ou bien une forme d'érotisme rural et sain comme Pierre Courthion pensait le déceler chez Adam Töpffer[378] reprenant une imagerie fréquente dans l'art populaire helvétique ? Quoiqu'il en soit, le nombre élevé de tableaux reprenant ce thème nous incite à supposer qu'il n'est pas tout à fait anodin.

---

[377] Verdier, Yvonne, *La Femme-qui-aide et la laveuse*, in *L'Homme, revue de sociologie*, 1976, Tome 16, page 119. Cet article résulte d'une étude sociologique menée par Tina Jolas, Marie-Claude Pingaud et Françoise Zonabend à Minot, village du nord de la Côte d'Or aux confins du Plateau de Langres. Certes, Marlotte n'est pas en Côte d'Or mais Eugène Ciceri a fréquenté ce département (plusieurs dessins le prouvent), région d'origine de sa seconde épouse. Voir aussi sur ce thème Thuillier, Guy, *Pour une histoire régionale de l'eau en Nivernais au XIXe siècle*, Annales ESC, 1968, pp. 49-68. Dans *Le Cheval d'Orgueil, mémoires d'un Breton du pays bigouden*, Plon, Paris, 1977, Pierre-Jacquez Hélias relève des usages analogues.

[378] Courthion, Pierre, *Genève ou le portrait des Töpffer*, Grasset, Paris, 1936, page 73.

Dans les années 1860, nous sommes loin des premières réflexions sur le sens du paysage, sur l'opposition entre pittoresque et romantisme. Lors d'une conférence donnée à l'Université de Québec à Montréal, Raffaelle Milani reprenant le thème développé par Rosario Assunto[379] (1915-1994) parlait de kitsch sentimental à propos du pittoresque dans la peinture paysagiste du XIXe siècle[380], et c'est aussi l'époque où l'on tente de recréer le naturel, renouer avec les sources, via la fabrication du folklore, par exemple. L'extraordinaire engouement envers l'art du paysage au XIXe siècle a nécessairement d'autres raisons que purement esthétiques, dans la mesure où cet art s'ouvre à une plus grande partie de la population. Que reste-t-il des réflexions de Burke ou de Pierre-Henri Valenciennes un siècle plus tard ? Certainement des concepts acquis et utiles pour les artistes mais guère pour les spectateurs, les acheteurs, les consommateurs d'art du siècle suivant. La clientèle n'est plus, ou plus seulement, aristocratique et élitiste. Elle est devenue bourgeoise et en cours de démocratisation. Un client, sauf s'il est marchand professionnel ou collectionneur, se réfère-t-il nécessairement aux réflexions sur l'art avant d'acheter un tableau ? Pour le commun des mortels, un tableau plaît ou ne plaît pas spontanément, sans même pouvoir nécessairement expliquer pourquoi. Il existe sans doute de multiples raisons : avec le développement des villes, l'exode rural – qui ne concerne pas seulement le monde ouvrier mais aussi les techniciens ou les employés de différents niveaux sociaux parmi lesquels se trouvent des acquéreurs – crée une dichotomie entre la vie réelle et la vie rêvée de ses origines. Un paysage doux et calme est la manifestation visuelle du regret, voire de la mélancolie, qui s'attache « au bon vieux temps », ce mythe partout renaissant. L'individu confronté aux machines modernes, au stress de la ville, retrouve là un souvenir rassurant, un refuge possible… L'important n'est pas d'y être, mais de « pouvoir » y être, de savoir que cela existe. Nombre de familles bourgeoises installées en ville gardent leurs attaches en espace rural, une demeure familiale de campagne où l'on va passer les mois d'été[381], celle qui excite l'imagination des enfants au travers des *Malheurs de Sophie* et autres romans de la comtesse de Ségur, par exemple. Le tableau de paysage est donc là, dans la demeure de ville, pour rappeler ce possible.

Dès lors, Eugène Ciceri n'a pas besoin, et sans doute ne souhaite pas, imposer un personnage, un héros, dans le paysage. Il suffit de savoir que l'espace proposé aux yeux du spectateur est

[379] Assunto, Rosario, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par Hervé Brunon, Paris / Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et Paysages », 2003

[380] Milani, Raffaele, *L'idée du paysage dans les catégories esthétiques*, in *Horizons philosophiques* 11/1, 2000

[381] Charle, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Points Histoire, Seuil, Paris 1991

un espace vivant, animé pour qu'il y trouve son contentement. Pas un désert, ce qui aurait l'effet opposé : par exemple, comparons deux tableaux traitant le même thème, un paysage de neige. L'un (T-102-H) est désert, l'autre (T-057-H) animé : même si l'on estime que les personnages du second ne sont là que pour peupler le tableau, le résultat diffère : dans le premier, l'absence de vie accentue l'ambiance glaciale tandis que dans le second, les silhouettes entrevues dans la neige traduisent une situation ambiguë située entre l'inquiétude, la précarité et le soulagement. Ainsi, chaque tableau est vivant grâce aux petits personnages qui le peuplent de façon discrète, à peine visible, comme le font les figurants d'une pièce de théâtre. Or, ne l'oublions pas, Eugène Ciceri est un artiste issu du monde du spectacle. Il n'est pas nécessaire de lui expliquer que le figurant est aussi une personne importante sur scène – tout autant que le décor - qui participe à recréer l'ambiance, à la rendre crédible, à l'étoffer (dans ce cas, le terme *Staffage* prend son véritable sens). Mais finalement, et reprenant ici les remarques de Roxane Martin[382], c'est plus le paysage qui est mis « en » scène[383], de la même façon qu'il avait été mis « sur la » scène par Ciceri père[384]. Et bien plus : l'absence de héros – divinité ou être réel – dans le tableau de paysage permet, bien au contraire, au spectateur de trouver sa place dans le paysage. Si le rôle premier est comme pré-réservé à un autre individu, il implique une distanciation. Tout acquéreur de tableau n'a pas nécessairement envie de s'identifier à *L'Homme à la houe* ou aux participants d'*Un Enterrement à Ornans* (où se trouve Ornans ? Est-ce mon pays ? Ma province ? Mon origine ?).°Mais si le paysage est neutre, non localisé, et tout de même reconnaissable, alors il répond à son objectif. Les figurants ne sont plus de simples *Staffage* superflus mais les garants de la réalité du lieu. C'est pratiquement la même idée que lorsque José Sanchez Sinisterra[385] nous propose *Los Figurantes* : une pièce de théâtre où il n'y a que des décors et des figurants, et ce sont les spectateurs qui créent l'histoire. Le spectateur du tableau de Ciceri a lui aussi la possibilité de s'y projeter, d'y créer sa propre histoire et de

[382] Roxane Martin s'attache à montrer comment la notion de mise en scène s'est peu à peu implantée à la fin du XVIIIe siècle et tout début du XIXe et que l'action de « mettre sur la scène » a muté vers la substantivisation de « mise en scène » à la faveur du contexte révolutionnaire. Martin, Roxane, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

[383] C'est donc dans ce sens que nous avons donné pour titre « *Le Paysage mis en scène* » à l'exposition organisée par la mairie-musée de Bourron-Marlotte et les Amis du Musée de Bourron-Marlotte en octobre-novembre 2019. Cf. catalogue de l'exposition Brochard, Philippe, *Eugène Ciceri (1813-1890) – Le Paysage mis en scène*, Les éditions du Sabot Rouge, Découverte-Art, Bourron-Marlotte, 2019. Introduction de Bertrand Tillier.

[384] Le texte accompagnant le tableau 121 *Le Batelier amarré* de l'exposition sur Corot allait également dans ce sens. Cf. *Corot (1796-1875)*, Catalogue de l'exposition organisée conjointement par le Grand Palais - Paris, The National Gallery of Ottawa, The Metropolitain Museum of Art – New York, Coll., RMN, Paris, 1996, pages 192-193.

[385] Sinisterra, José Sanchez, *Los Figurantes*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2000

l'inventer à sa guise. Pas ceux de Courbet ou de Millet qui, eux, nous conduisent sur leur propre cheminement, dans leur propre réflexion, compassion ou sarcasme.

Pour conforter cette idée, rappelons que la plupart des tableaux d'Eugène Ciceri ne sont pas localisés – 38 seulement le sont, sur un total de 218, et généralement il s'agit de paysages liés aux environs de Marlotte ou la forêt de Fontainebleau. Beaucoup ne sont pas datés et nous ignorons le titre d'origine pour la plupart. Ou du moins, l'artiste lui-même n'a pas voulu fixer de titre précis : « Paysage », « Bord de rivière », « Paysage de montagne », donc des titres neutres. Volontairement neutres. Au Salon de 1866, Eugène Ciceri expose deux tableaux, avec chacun leur titre (c'est la règle) : l'un nommé « Temps de pluie » et l'autre… « *Où vous voudrez* ». N'est-ce pas révélateur ? Ce tableau porte tellement bien son titre que nous ne sommes plus capables de le retrouver dans les titres forgés pour le commerce d'art (« Paysage animé » et autres « Riverbank »). Bien gênant pour le collectionneur mais belle satisfaction posthume pour notre Ciceri qui esquisse là un petit pied-de-nez aux critiques d'art[386]. Le catalogue du Salon ajoute même un point d'exclamation qui est peut-être un choix de l'artiste : l'affirmation, alors, s'avère péremptoire. Elle est aussi désabusée : n'est-ce pas d'une certaine façon la négation même d'une certaine conception du *pittoresque,* comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, voire un manifeste *anti-pittoresque* ? Plusieurs tableaux de la période 1875-1885 tendent en effet à le suggérer, comme ce *Chemin en campagne* (cat. T-069-H) du Musée départemental de Barbizon qui montre un paysage sans relief, sans élément notable à l'exception de l'arbre au centre du tableau et quelques personnages cheminant dans une sorte de « huis-clos en plein air », totalement étrangers l'un à l'autre.

Lorsque nous avons entamé cette étude, nous cherchions tout d'abord à cerner une œuvre qui ne se laissait appréhender facilement, non en raison de sa complexité mais par la confusion qui s'est installée autour du nom de Ciceri. Nous avons pu ensuite mettre en évidence quelques mécanismes qui en constituent les ressorts. De « scène » en « scènes », des décors de spectacle à des *vedute* qui seraient autant de fenêtres ouvertes non pas sur une cité mais sur la nature et le paysage rural, Eugène Ciceri aime à nous montrer, jusqu'à satiété, l'environnement qui lui est familier, les bois, les eaux, les ciels. Par ses créations et par ses collections d'œuvres graphiques, il apparaît comme un artiste attaché à l'idée de « l'art pour l'art » et fidèle à la tradition du Salon de peinture, donc attaché à l'idée qu'un jury constitué de pairs puisse se porter juge de la valeur artistique de ses propres travaux. Dans sa production, il se fie à son

[386] Eugène Ciceri renouvelle cette facétie – si c'en est une – au Salon de 1884 avec *« N'importe où »*.

habileté, mais sans doute à trop de facilité comme certains critiques ne manquent pas de le signaler. Mais Eugène Ciceri n'est pas l'homme d'une seule spécialité et la peinture n'est pas, tant s'en faut, l'essentiel de sa production artistique. Dès lors, et ne serait-ce que pour des raisons purement économiques expliquant qu'il parvienne à assurer à son foyer un train de vie que nous dirions « modestement aisé », un autre volet de son œuvre fait émergence, qui s'appuie sur une technique propre à son siècle, la lithographie.

J'avance parmi les décombres
De tout un monde enseveli,
Dans le mystère des pénombres
A travers des limbes d'oubli.

Mais voici, blanche et diaphane,
La Mémoire, au bord du chemin,
Qui me remet, comme Ariane,
Son peloton de fil en main.

Extrait de *Le Château du souvenir*
in *Emaux et camées*, Théophile Gautier (1852)

Deuxième partie

« Un de nos plus féconds lithographes »

Sur la foi de ce qu'en ont dit ses analystes – Delteil[387], Béraldi (à qui nous empruntons le titre de ce chapitre)[388], Laurens[389] et, plus proche de nous, Jean Adhémar[390] – Eugène Ciceri doit à son œuvre lithographique le qualificatif d'artiste « extrêmement fécond ». A l'issue d'une première phase de recherches, le terme qui vient spontanément à l'esprit serait de parler d'une « œuvre touffue ». Nous avons pu effectivement dénombrer non loin de 2.000 estampes réalisées de sa main sur des sujets extrêmement différents, des formats divers, avec des procédés et des éditeurs changeants. Comme de juste, le travail d'archiviste accompli par Jean Adhémar il y a soixante-dix ans constitue une base de travail incontournable. Grâce aux outils de recherche contemporains, nous avons pu l'approfondir, le compléter et surtout lui apporter une dimension nouvelle par l'élément visuel. La Bibliothèque Nationale de France recèle une grande partie de ces travaux, mais pas tous et dans un ordre relativement disparate. Les accès numériques comme la base *Joconde*, Gallica ou le portail *Collections* sont précieux mais bien évidemment incomplets et dans lesquels la différenciation entre Ciceri père et Eugène Ciceri n'est pas toujours très nette[391]. On constatera, çà et là, quelques absences, quelques vides au niveau des illustrations du catalogue : certaines estampes citées par Jean Adhémar restent, à cette heure, introuvables, mais d'autres, qu'il ne citait pas, ont pu être identifiées et localisées. Sans doute, ces lacunes pourront-elles se combler avec le temps : elles sont cependant suffisamment réduites (moins de 3% du total) pour ne pas altérer la fiabilité des observations et des conclusions qu'on pourra en tirer.

---

[387] Delteil, Loÿs, *Eugène Ciceri*, in *La Curiosité universelle*, 23 mai 1892 et *Eugène Ciceri, catalogue de son œuvre lithographique* in *L'Artiste, Revue de Paris, Histoire de l'art contemporain, nouvelle période*, 61e année, Septembre 1891, tome II

[388] Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle : guide de l'amateur d'estampes*, Tome 5 *Cherrien-Dien*, Lib. L. Conquet, Paris, 1885-1892, page 21.

[389] Laurens, Jules, *La Légende des ateliers*, éd. Fischbacher, Paris, 1901

[390] *Inventaire du fond français après 1800*, Bibliothèque Nationale, département des estampes. Tome quatrième Cabane-Cicéri, par Jean Adhémar, Paris, 1949.

[391] Ce risque subsiste surtout pour les années 1830-1840. De la même façon, on remarque dans *L'Histoire de la lithographie* de Jules de Marthold (1898) : « C'est alors que le baron Taylor groupe une phalange où se distinguent E. Fragonard, Villeneuve, le baron Athalin, E. Isabey, Paul Huet, Ciceri, Dauzats, Célestin Nanteuil, Viollet-le-Duc, Victor Adam, T. Masson, Bonhommé, Ch. Vernier, d'autres encore, nombreux […] les superbes séries des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* […] ». Dès la fin du XIXe siècle, et pour un sujet déterminé, le patronyme de Ciceri n'est donc pas l'objet de précisions suffisantes et regroupe, sans que cela soit exprimé, deux artistes, le père et le fils. On peut s'étonner de cet amalgame alors qu'Alexandre-Évariste Fragonard, lui, est bien identifié par un « E. », de même qu'Eugène Isabey. Cf. de Marthold, Jules, *Histoire de la lithographie*, L.H. May, Paris, 1898, page 51. Une attention soutenue portée aux légendes des estampes évite cette confusion car dès les premiers temps Eugène Ciceri est clairement identifié sous l'intitulé « Eug. Ciceri », et ce, jusqu'à la fin de sa période d'activité. Dans les premières années, l'éditeur juge parfois nécessaire de préciser « Ciceri fils » en page de couverture : c'est le cas, par exemple, pour l'ouvrage *La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judée* (Paris, 1838) de Justin Taylor. Au cours de nos recherches, nous n'avons pas rencontré d'estampes au nom d'Ernest Ciceri.

Un parcours rapide dans la collection d'estampes nous permet d'aboutir à une première constatation : l'œuvre lithographique d'Eugène Ciceri répond en écho à son œuvre peint. Pas d'allégories, pas de portraits, ni en pied ni en buste, nous sommes et nous restons dans le domaine du *paysagisme*. Cependant, le terme recouvre chez cet artiste tellement de significations qu'il serait simpliste de définir l'œuvre entière par ce simple mot. Traçons donc quelques grandes lignes à titre de préambule. On peut classer la production cicérienne en trois grandes catégories :

• 1° des séries ou albums[392] qui traitent d'un même ensemble géographique. C'est l'essentiel (les 2/3) de son œuvre, soient plus de 1.200 estampes, qui en constituent la singularité et la spécificité.

• 2° des travaux divers, parfois isolés, parfois groupés en une suite de quelques images faisant partie d'un ensemble éditorial que se partagent d'autres artistes. Même s'ils sont relativement moins nombreux, ces travaux sont loin d'être négligeables.

• 3° des productions à caractère didactique où l'estampe contribue à une forme d'enseignement.

Nous consacrerons à ce dernier type d'estampes, qui représentent 15% de l'ensemble en termes de volume, la troisième partie de notre travail. Notre catalogue général est classé en fonction de cette répartition. Les premières estampes connues, réalisées, publiées et signées « Eugène Ciceri » datent de 1835[393], les dernières se situent en 1889 (un an avant le décès de l'artiste, deux d'entre elles étant présentées au Salon de 1890) : plus d'un demi-siècle donc, consacré à cette forme d'expression artistique. Sur cette longue période, comme nous l'avons vu à propos de ses peintures, il travaille de façon discontinue : pourquoi et comment ? Nous chercherons à l'établir.

La périodicité s'établit comme suit :

[392] Nous employons résolument ce terme, hérité de l'*album amicorum* romantique et assez fréquemment utilisé au XIXe siècle par les éditeurs de recueils d'images telles que celles produites par Eugène Ciceri et quoique l'album ressorte désormais au domaine des publications destinées à la jeunesse. Cf. Le Men, Ségolène, *Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants* in Glenisson, Jean et Le Men, Ségolène dir., *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, Société des bibliophiles de Guyenne, Bordeaux, 1994, pp. 145-175.

[393] Les dates qui nous servent de référence sont celles du dépôt légal de la publication. Par essence, nous manquons d'informations quant aux dates de réalisation de ces œuvres par l'artiste. On peut estimer que la plupart d'entre elles ont été exécutées peu de temps avant leur édition mais ce n'est pas certain, l'éditeur pouvant se réserver le droit de les publier plus tardivement.

Série[394]	1835-48	1849-58	1859-68	1869-78	1879-89	Total catalogue
EE	24	74	76	37	84	295
ED	89	155	35	41	1	321
EG	18	0	76	0	0	94
ES	53	296	387	78	0	814
EV	210	150	33	47	0	440
Total/période	394	675	607	203	85	**1964**

Il accomplit donc près des deux-tiers de ses travaux en tant que « graveur » (nous reviendrons sur ce terme) dans les années 1849-1868, ce qui correspond peu ou prou à la période du Second Empire. Y a-t-il un lien de cause à effet ? Il vaut la peine de se poser la question et nous verrons comment on peut y répondre. Mais on sait par ailleurs, en fonction des études qui ont déjà été menées[395], que cette période correspond au moment « inflationniste » de la lithographie avant que celle-ci ne recule pour être remplacée par d'autres supports. De l'avis de Jean Adhémar, c'est aussi l'époque où l'on verrait s'essouffler la créativité au profit d'une certaine routine ou production de masse. Eugène Ciceri, cela est certain, travaille à un rythme soutenu : une moyenne d'une planche par semaine pendant une bonne vingtaine d'années, notamment sur la période 1849-1868. « C'était bigrement long ! »[396] et « Quand je vous le disais - il faut plus de 3 ou 4 jours pour écrire les noms de la mer Noire, je ne me trompais pas[397]. » écrit-il dans une lettre adressée à son correspondant, Maniguet, à l'automne 1855. Certes, il serait absurde de juger une œuvre à l'aune de la productivité de son créateur, mais du moins force est de constater qu'Eugène Ciceri ne fait pas figure de dilettante. La proportion entre les œuvres de chevalet et les estampes nous confirme aussi que, quoique l'artiste se soit toujours considéré comme artiste-peintre, l'essentiel de sa production paraît bien reposer sur l'autre face de son métier. Le hasard y est probablement pour peu de choses.

Une lecture des catalogues de vente ou du catalogue général fait apparaître un grand nombre de noms de lieux : Bretagne, Picardie, Bourgogne, Normandie… mais aussi Égypte, Chine, Asie Mineure, Brésil… pour ne prendre que quelques exemples qu'il faudra d'ailleurs approfondir.

[394] Au vu de la masse d'informations, et par souci de faciliter l'accès aux oeuvres, le catalogue général des estampes est réparti en 5 groupes : la référence EE désigne les productions relatives à l'enseignement ou à caractère didactique, ED les œuvres diverses, EG les documents traités en gravure, ES les séries et albums lithographiés et EV la collection des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

[395] Adhémar, Jean, *La France romantique – Les lithographies de paysage au XIXe siècle* [édition aug.], Somogy, Paris, 1997. Du même auteur : *La Gravure* [3e éd. mise à jour], PUF, Paris, 1990. Ainsi que : Jörge de Souza, *La Mémoire lithographique (200 ans d'images),* Editions des arts et métiers du livre, Paris, 1998.

[396] Lettre du 21 septembre 1855 (Corresp. n°5).

[397] Lettre du 16 octobre 1855 (Corresp. n°6).

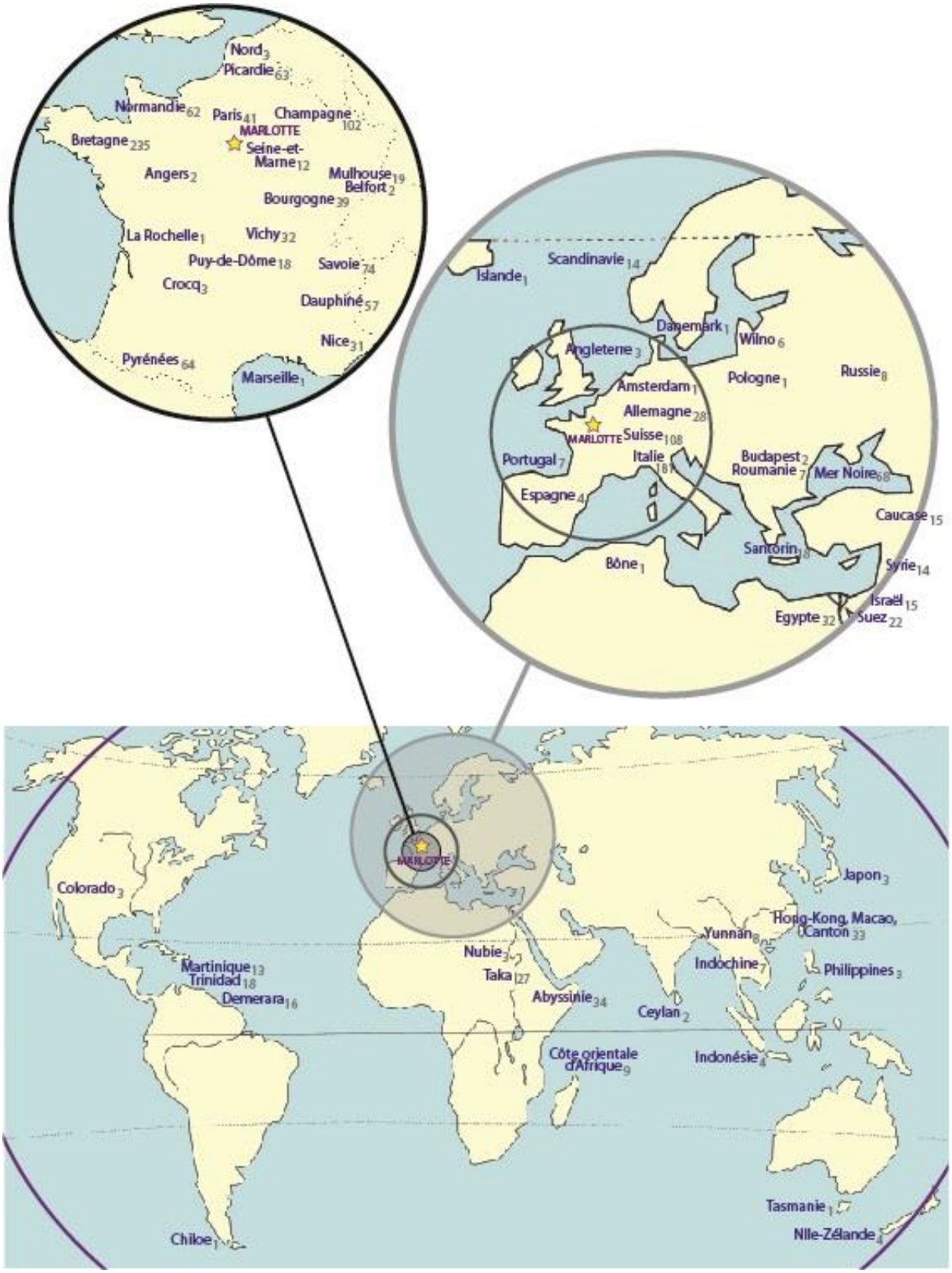
On sera sans doute surpris, après avoir vu le contenu de ses dessins et peintures, de constater que Fontainebleau, Marlotte, la vallée du Loing, les lieux de prédilection d'Eugène Ciceri, soient rarement présents dans ses travaux d'estampes, à l'exception des dessins et croquis réemployés dans un objectif précis tel que celui des *Croquis à la minute*. De quelle façon cette dichotomie peut-elle s'expliquer et a-t-elle une influence sur la création proprement dite, sur le « style » cicérien ? Et à l'inverse, si du moins les compétences du dessinateur sont évidentes de part et d'autre, quels peuvent être les liens entre le travail du peintre et celui du lithographe ?

Parce qu'ils sont liés aux paysages, les sujets que traite notre artiste semblent cependant bien ancrés dans le monde réel. Afin de dissiper une impression de confusion qui pourrait résulter d'une première approche par trop rapide, il est possible de circonscrire quelques secteurs privilégiés. L'univers cicérien s'établit à la façon de cercles concentriques (cf. schéma cartographique page suivante). Dans le premier cercle, en-dehors de Marlotte et ses environs qui sont comme le cœur et la base de vie de l'artiste et en-dehors de Paris finalement assez peu traité, nous trouvons des régions de France : au nord et à l'ouest, la Picardie, la Normandie, la Bretagne ; à l'est, la Champagne et plus particulièrement le Provinois, ainsi que le bassin mulhousien ; puis, en allant progressivement vers le sud, la Bourgogne, la Savoie et le Dauphiné ; au centre, le Puy de Dôme, Vichy et la Creuse ; enfin, plus au sud encore, les Pyrénées, du moins leur partie occidentale jusqu'à la côte basque. Les pays méditerranéens paraissent peu représentés – sauf le comté de Nice – et les autres régions sont pratiquement absentes. Le second cercle se situe sur les marges des frontières françaises : la vallée du Rhin, la Suisse, l'Italie pour l'essentiel. Au-delà, un troisième cercle comprend essentiellement, au nord, la Scandinavie, à l'est, la Russie des steppes, la mer Noire (abondamment traitée) et le Caucase, puis au sud, l'île de Santorin, la Syrie, le « Pays d'Israël » et l'Égypte. Le quatrième cercle s'étend à des pays lointains : en Amérique latine, ce sont le Brésil, la Guyane puis les Antilles ; en Extrême-Orient, c'est la Chine, l' « Indo-Chine » (sic) et l'Océanie ; et pour finir, quelques incursions en Afrique orientale. Eugène Ciceri serait-il bien cet « artiste-voyageur » entraperçu au fil de quelques notices hasardeuses ? On l'aura compris, ce « graveur » méritait probablement un peu mieux que le silence ou le vague mépris[398] dans lequel il a été relégué depuis la fin du XIXe siècle. D'une œuvre « touffue » et « extrêmement féconde », il fallait essayer de tirer quelques lignes de force.

[398] « Ciceri (Eugène) : […] Un des plus féconds dessinateurs de paysages, Ciceri reste médiocre toute sa vie […]» Jean Adhémar, *Inventaire du fond français après 1800*, Bibliothèque Nationale, département des estampes, Paris, 1949.

Les quatre cercles de l'univers cicérien en estampes de paysages

NOTA : les chiffres correspondent au nombre de lithographies ou de gravures recensées et localisées.



(schéma cartographique réalisé par Juliette Brochard)

2.1 Du paysagisme à la lithographie de paysages : ambiguïté des pratiques

Gravure et lithographie sont habituellement associées en tant que media permettant d'imprimer et de diffuser la création artistique. En revanche, rappelons qu'en termes techniques, ce sont deux procédés nettement différents qui ne font pas appel aux mêmes compétences : dans la réalisation d'une gravure, le support (habituellement métal ou bois) est incisé de manière à faire ressortir le sujet à imprimer. En lithographie, le dessin ou le texte est simplement tracé sur la pierre à l'aide d'une encre grasse, l'impression résultant d'un effet d'opposition entre les surfaces grasses et non grasses de la matrice. Il s'agit donc d'un processus chimique simple, fondamentalement différent de celui de la gravure, sous quelque forme qu'elle soit – burin, taille-douce, eau-forte… : il s'agit du premier procédé d'impression planographique qui, à la suite de diverses améliorations et recherches, aboutit à l'offset un siècle[399] plus tard.

Avec Henri Béraldi[400], nous sommes tentés de qualifier Eugène Ciceri de « graveur », mais ce terme contient une signification ambiguë : soit il désigne au sens large, comme ici et comme cela est généralement admis, tous les artistes auteurs d'estampes, soit au sens strict un artiste spécialisé dans la gravure au burin, en taille-douce, à l'eau-forte, sur bois, donc dans tout procédé en creux ou en relief qui, précisément, se différencie et même s'oppose à la lithographie où il n'y a ni creux ni relief. Avant d'explorer l'œuvre lithographique d'Eugène Ciceri, il est donc nécessaire de se poser une question : cet homme a-t-il pratiqué l'art délicat et fort spécialisé de la gravure ? Quelques-unes de ses productions, qui ne sont pas des lithographies, peuvent le faire supposer.

[399] L'offset est exploité industriellement à partir de 1904 par I. W. Rubel aux États-Unis. La mise au point du procédé se fait entre 1876 et 1904 d'une part en France et d'autre part aux États-Unis.
[400] Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle : guide de l'amateur de l'estampe moderne*, 12 tomes, Paris, 1885-1892.

Une conjoncture favorable au lithographe

En 1838, le baron Taylor[401] accomplit un voyage en Égypte et au Proche-Orient dont il tire une relation illustrée de 160 gravures sur acier. Le titre exact est : *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée considérées sous leur aspect historique, archéologique, descriptif et pittoresque*. Il s'agit de deux tomes de format in-4°. Dans sa préface, l'auteur évoque les circonstances de son voyage qui le conduit sur les principaux sites de l'Antiquité égyptienne ainsi qu'en Syrie, en Palestine et en Judée. Il rappelle qu'à cette époque il a déjà entrepris une grande œuvre avec la collection des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* pour laquelle il emploie le procédé lithographique tandis que sa relation de voyage est éditée avec usage de la gravure. Comme le baron Taylor ne s'exprime pas à ce sujet, quoiqu'il soit dénommé « directeur » (de l'ouvrage, sans doute), on peut supposer qu'il s'agit là d'un choix soit de l'éditeur, mais celui-ci n'est pas expressément nommé[402], soit de l'imprimeur. En l'occurrence, il s'agit de Bourgogne et Martinet, rue Jacob à Paris. Pour les gravures, il fait appel à Adrien Dauzats, Mayer (probablement Auguste Mayer) et « Ciceri fils ». Or, tous trois sont cités comme « dessinateurs », ils ne sont pas graveurs. La gravure proprement dite est confiée à Edward et William Finden « premiers artistes de Londres » selon ce qu'indique la page de titre. Eugène Ciceri, à l'égal de ses deux confrères, est donc « auteur du modèle » pour 18 gravures : comme il n'a pas accompagné les voyageurs, mais compte tenu du résultat que nous avons sous les yeux, il travaille nécessairement d'après des documents, les croquis pris sur place par Taylor lui-même, aidé peut-être par Dauzats[403] qui a fait partie du périple et éventuellement d'autres représentations pour lesquelles nous n'avons pas d'indications. Il est donc ici un artiste intermédiaire qui – doit-on supposer en l'absence des documents d'origine – met au propre les notes et croquis pris par Taylor au cours de son voyage. Celui-ci prévient ses lecteurs en précisant que cette publication n'entre pas dans la catégorie des « ouvrages sérieux », donc sans prétention scientifique.

Les interventions de « Ciceri fils » concernent le volume 2 ayant pour sujet l'Égypte. Ses dessins (cat. EG-001 à EG-018), réalisés sur un format 22 cm x 28 cm montrent principalement des vues de Thèbes, Louqsor et Edfou – les vues du temple d'Appollinopolis étant particulièrement

[401] Isidore Justin Taylor est fait baron par Charles X en 1825. Eugène Ciceri le nomme familièrement « ce bon Justin » dans sa lettre à Adrien Dauzats (Corresp. n°12) qui date de 1857, soit vingt ans plus tard.
[402] D'après les indications portées sur le Tome 2, il s'agit du Bureau Central des Dictionnaires.
[403] Adrien Dauzats est cosignataire du récit de voyage écrit par Alexandre Dumas d'après les notes prises par celui-ci sur place : Dumas, Alexandre, *Impression de voyage. Quinze jours au Sinaï*, Calmann-Lévy, Paris, 1892 (1838 pour la première édition).

notables. Au fil du parcours, une scène retient particulièrement notre attention (Fig. 75), intitulée *Les obélisques de Louqsor*, car c'est précisément l'une de ces deux aiguilles de granite rose d'Assouan remarquées par Champollion en 1828 (située à droite, face à la porte), qui aboutit en 1836, après un long et périlleux voyage, sur la place de la Concorde à Paris grâce, entre autres, aux bons offices du baron Taylor lui-même[404]. D'autres représentations d'époque[405] mettent en évidence quelques différences dans la représentation du site et indiquent que la gravure transcrit un souvenir, avec les imprécisions que cela entraîne.

Pour cet ouvrage, Eugène Ciceri est donc dessinateur et nullement graveur. En revanche, il collabore un certain temps à une publication de presse qui, elle, fait appel exclusivement à la gravure. Il s'agit du *Tour du Monde*. Créée par Edouard Charton en 1860, cette publication à succès porte pour titre complet *Le Tour du Monde – Nouveau journal des voyages*. Il s'agit d'un journal hebdomadaire publié par Hachette jusqu'en 1914, dont les fascicules sont également vendus reliés, semestre par semestre. L'ensemble de la collection contient plus de 900 récits de voyages accomplis par des voyageurs français ou étrangers, hommes ou femmes. L'objectif d'Edouard Charton est de diffuser une revue abondamment illustrée, tirant parti d'un modèle fort prisé par le grand public et qu'il a lui-même créé en 1833, *Le Magasin pittoresque*. Les illustrations sont réalisées par « nos plus célèbres artistes » ainsi que l'affirme la page de titre de chaque volume relié, sous forme de gravures sur bois de bout[406], un procédé employé par la presse durant tout le XIXe siècle, et entre autres pour *Le Magasin pittoresque* et *Le Tour du Monde*. Afin d'obtenir les images imprimables, les pièces de bois de bout sont confiées à des graveurs professionnels.

Mais ces graveurs ne sont pas les dessinateurs. Lorsque le journal cite les noms des « célèbres artistes », il s'agit des dessinateurs. En fait, le processus se déroule comme dans le cas précédent avec la gravure sur acier : l'artiste est un intermédiaire entre l'auteur qui a pris les croquis sur place et le graveur qui prépare les pièces de bois (parfois, ces pièces de bois de bout sont

[404] Le texte de l'ouvrage précise bien que cette vue est supposée antérieure au déplacement du monolithe.

[405] Notamment l'aquarelle des frères Chuzeville (Musée du Louvre)

[406] La technique du bois de bout (ou « debout », les deux graphies sont valables) a été mise au point en Angleterre, d'abord employé dès 1712 par Elisha Kirkall (1682-1742) puis perfectionné par Thomas Bewick (1753-1828) dont il utilise les applications notamment pour diffuser des représentations ornithologiques très précises. A la différence de la gravure traditionnelle sur bois de fil, gravures effectuées sur des planches de bois où l'artiste est contraint de suivre les irrégularités du matériau de base, le bois de bout est coupé perpendiculairement au fil du bois. La matière se présente ainsi de façon plus régulière, surtout avec des bois durs tels que le buis, le houx ou le hêtre. Thomas Bewick fait couper les pièces de bois en petits cubes associés par un système de vis et de chevilles ou simplement collés. Le but de l'opération étant d'obtenir des surfaces de la même épaisseur que les caractères d'imprimerie pour que l'image et le texte d'accompagnement puissent être imprimés ensemble. Chaque dessin est donc gravé non pas en creux mais en relief, comme un caractère d'imprimerie.

préalablement enduites de peinture blanche afin que le tracé du dessinateur soit mieux identifiable). La légende inscrite sous chaque image indique, à côté du titre de la scène, le nom du dessinateur (dessin de…) et le plus souvent, mais pas toujours, le nom de celui qui a produit le document de base (par exemple, d'après les croquis de …). Le nom du graveur est rarement précisé, parfois inséré dans le dessin lui-même, comme un élément secondaire. Parmi les dessinateurs, Edouard Riou[407] est l'un des principaux contributeurs, ainsi que Jean-Baptiste Durand-Brager, et certains autres ne réalisent que quelques scènes.

Eugène Ciceri intervient sur 71 illustrations (cat. EG-019 à EG-087 puis EG-093 et EG-094) pour des articles publiés entre 1865 et 1868. Elles se répartissent de la façon suivante :

- 27 illustrations (cat. EG-019 à EG-045) pour *Voyage au Taka (Haute-Nubie)* par Guillaume Lejean en 1864 ;
- 2 illustrations (cat. EG-046 et EG-047) pour *Voyage à la Nouvelle-Zélande* par Ferdinand de Hochstetter en 1858-1860 ;
- 34 illustrations (cat. EG-048 à EG-071 et EG-075 à EG-084) pour *Voyage en Abyssinie* par Guillaume Lejean en 1862-1863 ;
- 3 illustrations (cat. EG-072 à EG-074) pour *Le Japon* par Aimé Humbert en 1863-1864
- 3 illustrations (cat. EG-085 à EG-087) pour *Appendice au Voyage en Haute-Nubie* par Guillaume Lejean en 1865 ;
- 2 illustrations (cat. EG-093 et EG-094) pour *Le Far-West américain* par L. Simonin en 1867.

Pour Eugène Ciceri, en tant qu'artiste-dessinateur, la façon de travailler pour la gravure sur bois de bout est en fait assez proche de la lithographie, à ceci près que le support ne permet pas autant de nuances, les effets et les volumes étant rendus de façon moins aisée[408] : il en résulte que les scènes sont graphiquement moins élaborées. Nous sommes ici dans le domaine de la presse, avec des impératifs calendaires que l'édition classique ne s'impose pas, ce qui n'empêche pas que certaines gravures soient reprises par ailleurs en ouvrages reliés, comme c'est le cas des illustrations sur le Japon (Fig. 76)[409]. Le procédé est d'ailleurs employé aussi

[407] Cf infra page 160 et ss.
[408] L'atelier de gravure de Gustave Doré a mis au point la gravure de teinte effectuée sur bois de bout et en a fait sa spécialité.
[409] Ces illustrations, dessinées à partir de photographies, sont reprises dans un ouvrage d'Aimé Humbert intitulé *Le Japon illustré*, édité chez Hachette en 1870 (2 tomes).

dans l'édition pour la même raison technique que la gravure sur métal, celle de l'impératif technologique de l'imprimerie[410].

Dans un domaine assez proche, Eugène Ciceri est sollicité en 1867 par Edouard Dentu[411] pour réaliser quatre vues illustrées de l'Exposition universelle qui présentent les quatre secteurs extérieurs sous forme de plan historié en perspective cavalière : le quartier français (cat. EG-089), le quartier belge (cat. EG-090), le quartier allemand (cat. EG-091) et le quartier anglais (cat. EG-092). Les dessins de Ciceri sont gravés par l'atelier de graveurs Charles et Rodolphe et sont publiées dans *L'Exposition universelle de 1867 illustrée* à des dates espacées de quelques semaines. Avec son confrère Philippe Benoist, il réalise également le grand plan officiel de l'exposition (Fig. 77) mais cette fois, en lithographie. Comme pour les vues parues dans le périodique, la source documentaire n'est pas indiquée. Nous pouvons conclure de ces constations qu'Eugène Ciceri n'a pratiqué la gravure que de façon indirecte, en tant que dessinateur, mais pas au sens propre de la technique professionnelle de gravure, à l'exception de ces essais d'eaux-fortes évoqués par Henri Béraldi et Loÿs Delteil mais dont on ne trouve aucune autre trace. Nous en resterons donc à cet extrait de la lettre envoyée par Ciceri à Béraldi : « Je n'ai fait que quelques eaux-fortes comme essai, et qui n'ont pas été publiées[412]. »

Techniquement, la lithographie[413] est, au temps d'Eugène Ciceri, une innovation relativement récente car la mise en évidence du procédé par Aloys Senefelder date de l'extrême fin du XIXe siècle[414] et son application ne s'établit en France qu'entre 1810 et 1816. L'invention qui n'avait

---

[410] Lithographies et gravures ne sont pas imprimées sur les mêmes machines. Eugène Ciceri contribue ainsi à deux ouvrages, *Voyages aériens* et *Les Volcans*, pour lesquels il produit d'une part des chromolithographies et d'autre part des dessins pour gravure sur bois.

[411] Henri-Justin-Edouard Dentu (1830-1884) est un libraire-éditeur particulièrement actif durant la période du Second Empire. Il se spécialise dans l'édition de brochures, de pamphlets et d'ouvrages de littérature populaire ainsi que les écrits de certains grands auteurs. En 1867, il lance un périodique intitulé *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, destiné à la grande diffusion, dont la publication en 60 livraisons bi-hebdomadaires (mardi et vendredi) s'étend d'avril à novembre 1867.

[412] Loÿs Delteil, *L'Artiste*, 1891, op. cit.

[413] De λιθοσ, la pierre, et γραφειν, le fait d'écrire.

[414] A Munich, Aloys Senefelder cherche alors à reproduire des partitions mais n'a pas les fonds nécessaires pour financer les services d'un graveur sur métal. En 1796 ou 1797, il découvre « fortuitement » les capacités d'une pierre produite localement, à Solenhofen, dont le calcaire particulièrement fin présente des propriétés de porosité spécifiques permettant de reproduire tout signe qu'on y dessine au crayon gras. Senefelder se livre à un grand nombre d'essais et d'expérimentations afin de parvenir à un véritable procédé d'impression qui semble mis au point vers 1800 et obtient du roi de Bavière (la notion de brevet industriel étant encore à l'état embryonnaire) un privilège de treize ans pour exploiter son procédé qui est mis en application, outre pour la reproduction de partitions de musique, par les services cadastraux de Bavière pour la reproduction de plans. Senefelder installe ensuite un atelier à Vienne puis son procédé se répand au Wurtemberg, par les soins du graveur Strohofer. En 1807, un certain Dalarmé de Munich le développe à Rome, à Milan et à Venise. Cf. Lemercier, Alfred, *La Lithographie française de 1796 à 1896 et les arts qui s'y rattachent*, Lorilleux, Paris, 1896 ainsi que Jörge de Souza, *La Mémoire*

suscité que peu d'intérêt dans ce pays durant les premières années se voit mise en pratique presqu'à la même date par deux personnes différentes, le comte de Lasteyrie et Godefroy Engelmann[415]. Le procédé se voit donc implanté dans la capitale dès les premiers temps de la Restauration, au printemps 1816. Grâce à une charge d'investissement moins lourde que pour une imprimerie classique, la multiplication des ateliers lithographiques s'avère rapide[416], quoique règlementée dès 1817 par l'obligation du dépôt légal et la création d'un brevet d'imprimeur-lithographe. Dès les premiers temps, Godefroy Engelmann occupe parmi ceux-ci la première place. Il ne se contente d'appliquer le procédé mais cherche à l'améliorer dans les façons de faire (le traitement du lavis, par exemple, pour lequel il obtient un brevet le 12 octobre 1819) ainsi que les produits utilisés, comme les crayons lithographiques, les encres et divers éléments permettant d'affiner les résultats. En 1837, il obtient un brevet pour un procédé d'impression en couleur appelé « chromolithographie ». On notera, non sans intérêt, deux faits : Jean-Baptiste Isabey contribue avec le peintre Mongin à la publication (1818) de dix planches lithographiées avec texte de présentation sous le titre de *Divers essais lithographiques*. Deux ans plus tard paraissent les premiers fascicules des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publications basés précisément sur le procédé d'impression lithographique[417] : les deux premiers volumes sont imprimés par Engelmann et contiennent des

lithographique (200 ans d'images), Editions Arts et Métiers du Livre, Paris, 1998. Vers la même époque, l'école gratuite de dessin de Munich expérimente la technique découverte par Senefelder pour reproduire les modèles mis à la disposition des élèves. Johan-Christian Mannlich (1741-1822), peintre et architecte strasbourgeois alors installé à Munich, fait recopier par ce moyen les dessins de grands maîtres (Dürer, Michel-Ange, Raphaël…) conservés à la bibliothèque royale de Bavière, copies qu'il offre ensuite à la section des Beaux-Arts de l'Institut, à Paris, en 1810. C'est ainsi que quelques érudits français ont connaissance du nouveau procédé. Celui-ci cependant ne retient pas l'intérêt dans l'immédiat et les autorités impériales rejettent la demande de Mannlich qui souhaite installer un établissement à Paris. Cf. Delon, Michel, *Compte-rendu sur l'édition de « Histoire de ma vie » de J-C Mannlich* par Bender et Kléber, Trèves, 1994, in *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 17, 1994. Parallèlement, le naturaliste et géologue Marcel de Serres (esprit novateur dont les recherches iront dans le sens de celles de Darwin) est envoyé en mission officielle en Autriche, au Tyrol et en Bavière pour "visiter les manufactures des établissements de Vienne et des environs pour voir quels sont les perfectionnements que l'on peut apporter à celles déjà établies en France". Il relate – entre autres éléments – ses observations relatives aux pierres employées par Senefelder.

[415] Le comte de Lasteyrie, membre de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale (fondée en 1801), se rend à plusieurs reprises à Munich pour recueillir des informations dans le but d'installer un atelier à Paris. Celui-ci voit le jour en avril 1816, avec l'aide de Senefelder lui-même. Godefroy Engelmann (1788-1839), lui, est dessinateur à la fabrique d'indiennes Thierry, à Mulhouse. Il a connaissance du procédé de Senefelder et part, fin 1813, travailler dans l'atelier de Munich. A son retour, en 1814, il crée à Mulhouse la *Société lithotypique du Haut-Rhin* « pour la gravure en tout genre, d'après les procédés déjà connus et usités en Allemagne, particulièrement à Munich sous le nom de lithographie ». En juin 1816, deux mois après le comte de Lasteyrie, il installe un atelier à Paris et présente avec le peintre Antoine Pierre Mongin une suite de « gravures lithographiques » à la séance de l'Académie des Beaux-Arts dès le 3 août de cette même année. Cf. Lemercier, Alfred, *op. cit.*

[416] En 1847, on compte 362 ateliers lithographiques employant 197 femmes et 328 apprentis. Les patrons de ces ateliers, craignant une trop forte concurrence, demandent dès 1849 l'instauration d'un *numerus clausus*.

[417] Les deux premiers volumes de la collection sont imprimés par Engelmann. Celui-ci est par ailleurs très impliqué dans le développement industriel de sa ville sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il contribue à la modernisation de l'indiennage, spécialité mulhousienne, à laquelle contribue la mise en œuvre du procédé lithographique. Par ailleurs, Godefroy Engelmann participe à l'effort de communication graphique, basé sur la

planches dessinées par Jean-Baptiste Isabey, Eugène Isabey et Pierre-Luc-Charles Ciceri : père, grand-père et oncle d'Eugène Ciceri sont donc partie prenante dans le projet. Engelmann lithographie également une série de dessins réalisés par Ciceri père lors de son voyage de 1827 dans la région de Lucerne et du lac des Quatre-Cantons, en Suisse, en préparation des décors de l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini[418]. La famille Isabey-Ciceri est donc rapidement engagée dans le processus lithographique.

Le baron Taylor et Charles Nodier, deux des protagonistes du projet des *Voyages pittoresques…* , indiquent eux-mêmes explicitement que seule la lithographie, grâce à sa rapidité d'exécution et à son coût bien moins élevé que la gravure, a permis de mettre à la portée du public une telle masse de documents[419]. La lithographie se révèle donc, dès les débuts, comme un instrument de démultiplication, donc de démocratisation (encore très relative, certes) de l'information et des connaissances, confronté à un certain paradoxe : très vite développée, elle rencontre – du moins dans les premiers temps – mépris ou rebuffades de la part de la presse, comme l'a montré Gervaise Brouwers[420], tant sur le plan esthétique (un art de second ordre) que politique (un medium que s'approprie la dissidence).

L'apparente simplicité du procédé lithographique ne doit pas pour autant dissimuler le fait que sa mise en œuvre est soumise à deux présupposés : les compétences de l'artiste-dessinateur et celles de l'imprimeur. C'est pourquoi Aloys Senefelder publie en 1819 un manuel d'instructions pratiques[421]. Godefroy Engelmann, lui, s'adresse directement aux artistes, futurs

---

diffusion de lithographies représentant des entreprises mulhousiennes, au même titre que Jean Mieg et Rudolf Huber, ce qui met en relief son aspect innovant et tourné vers l'avenir. Nous renvoyons sur ce sujet à l'article de Nicolas Pierrot *Mulhouse, berceau de l'imagerie industrielle* paru dans *Hypothèses 2001*, Travaux de l'école doctorale d'histoire, Université de Paris I-Sorbonne, Publications de la Sorbonne 2002.

[418] Coll. part., Vente Harteveld Rare Books, Fribourg, 2018.

[419] En 1857, dans l'introduction du volume Champagne, Taylor doit encore défendre son choix envers la lithographie : « Il y a quarante années, j'ai commencé cet ouvrage […] Lorsque cet ouvrage parut, la lithographie ne donnait que des croquis, et les hommes d'étude affirmaient qu'il était impossible de produire jamais, par cette invention nouvelle, des œuvres sérieuses. » Taylor, Justin, *Voyage pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Champagne*, Vol. 2, A.F. Lemaître, Paris, 1857, page II.

[420] Brouwers, Gervaise, *La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques*, in *Sociétés et représentations*, 2015/2, n° 40, pages183-200.

[421] *L'Art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des differens (sic) procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre ; précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès, par M. Aloys Senefelder, inventeur de l'art lithographique*, chez Treuttel et Würtz, Paris, 1819. Cet éditeur a également des succursales à Strasbourg et Londres. On notera dans le titre l'usage de « graver et imprimer « sur » pierre » : à cette époque, Aloys Senefelder tente de graver la pierre à l'aide d'acide. Afin d'éviter le poids et l'encombrement des pierres, il fait aussi des essais sur plaques de zinc et de cuivre mais ceux-ci ne sont pas concluants.

usagers, et publie assez rapidement un *Manuel du dessinateur lithographe*[422]. Ce livret de 90 pages a pour objectif de guider les artistes désireux d'appliquer cette technique. Ces deux ouvrages nous révèlent les éléments indispensables à la lithographie et qui portent notamment sur l'instrument utilisé par l'artiste (crayon ou plume) et le support, à savoir la pierre. Pour celle-ci, c'est l'affaire de l'imprimeur de fournir la pierre à l'artiste[423].

Sur le plan pratique, Eugène Ciceri travaille au crayon : il fait partie de « ceux qui font du crayon, qu'on appelle des *artistes lithographes*, lesquels affectent un certain dédain pour ceux qui se contentent de la plume », selon ce qu'écrit George Fraipont[424], laissant soupçonner qu'il y ait une aristocratie de la lithographie. Ce crayon est un crayon gras, fait de savon, de cire et de noir de fumée, de même que l'encre employée pour la plume ou le lavis, qui est du type de l'encre d'imprimerie. Engelmann a ses recettes, qui sont en quelque sorte ses secrets de fabrication, comme d'autres imprimeurs. Au crayon, s'ajoute un certain nombre d'accessoires comme l'estompe, la pierre ponce, le grattoir soigneusement affûté permettant de corriger quelques erreurs et parfois même un os de seiche pour les détails les plus fins. Engelmann donne force détails sur les usages, en précisant bien qu'un lithographe ne peut pas utiliser de gomme car celle-ci n'a pour effet que d'étaler le gras du crayon sans le supprimer, ce qui aboutit, à l'impression, à maculer le dessin d'une tache grisâtre. Le lithographe doit donc faire preuve de sûreté dans le trait définitif car toute trace d'encre ou de crayon gras sera révélée à l'impression, et se montrer particulièrement soigneux parce que le gras des doigts ou de la main peut aussi laisser des traces. Ainsi, toutes sortes de détails et de tours de main doivent être acquis par l'artiste pour obtenir des résultats de haute qualité (Doc. n°38 B) et c'est alors qu'Eugène Ciceri dont Jules Laurens nous rappelle l'adresse et la virtuosité peut se faire apprécier. Outre ces précautions dont la nécessité est identifiée très tôt, un artiste lithographe dessine sur une pierre comme il dessinerait sur une feuille de papier, et c'est ce qui fait le succès de la lithographie. A

---

[422] Engelmann, Godefroy, *Manuel du dessinateur lithographe ou description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur pierre dans tous les genres connus*, à Paris, chez l'auteur, 1824, 2e édition. On ne connaît pas la date de la première édition.

[423] Pour les professionnels, l'approvisionnement en pierres lithographiques est et demeure un problème : dès juillet 1816, la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale lance un concours dans le but de trouver en France des pierres calcaires dont les qualités correspondraient aux besoins des imprimeurs lithographes. Le prix offert est de 600 francs. Informé de ce concours, Claude Niepce, frère de Nicéphore, se souvenant d'une pierre calcaire sur laquelle son neveu gravait des dessins, écrit à son frère pour lui demander de lui faire parvenir cette pierre et de se renseigner sur son origine (8 juillet 1816) : « Aussitôt que nous serons de retour à St. Loup, je m'empresserai, Mon cher ami, de faire la commission dont tu me charges pour Mr. de la Chabeaussière. Je m'en acquitterai, comme tu ne peux en douter, avec une double satisfaction puisqu'il s'agit de te faire plaisir et de l'obliger. J'ajouterai à l'envoi la petite pierre ovale toute taillée dont Isidore se servait, et qui pourra être employée tout de suite à ce nouveau genre de gravure.» Informations recueillies auprès de la Maison Nicéphore Niepce, St-Loup-de-Varennes.

[424] Fraipont, Georges, *Eau-forte, burin, pointe sèche, lithographie : les procédés de reproduction en creux et la lithographie*, H. Laurens, Paris, 1931.

ceci près que le dessin doit être déposé sur la pierre « à l'envers » de manière à ce que le contretype imprimé sur la feuille soit « à l'endroit ». Les dessinateurs-lithographes les plus expérimentés parviennent à dessiner en direct sur la pierre (une rapide esquisse à la mine de plomb ou à la sanguine est possible car ce ne sont pas des matières grasses) mais la plupart utilisent un miroir qui les aide à réaliser le dessin dans le sens habituel (Doc. n°38 A). Engelmann recommande aussi d'utiliser un papier léger et relativement transparent, dit papier report, pour reproduire « à l'envers » un dessin d'origine « à l'endroit ».

Quant à l'imprimeur-lithographe, il s'agit d'un métier technique qui nécessite un brevet l'autorisant à exercer cette profession et qui engage des investissements pour l'acquisition d'un matériel volumineux et coûteux – même si les coûts sont moindres qu'en imprimerie classique. La presse lithographique n'est pas du même modèle que la presse droite dite de type Gutenberg. Jusque dans les années 1850, elle est faite d'un cadre horizontal en bois, muni d'une roue qui fait avancer une plaque de bois et de cuir (le râteau) qui exerce la pression adéquate sur la feuille à imprimer. Par sa forme caractéristique, on a attribué à cet instrument le nom de « bête à corne » (Doc. n°39). Une fois le dessin terminé, la pierre est enduite d'eau additionnée de gomme arabique. Cette eau pénètre dans les pores de la pierre sauf aux endroits dessinés. C'est alors la phase d'impression proprement dite. Le principe est que l'encre d'imprimerie est « chassée » par l'eau et ne se dépose que sur les éléments tracés à l'encre ou au crayon gras[425]. La pierre lithographique elle-même est chère, lourde et encombrante : une lithographie de format « couronne édition » se fait sur une pierre d'environ 45 x 55 cm, format classique pour une belle lithographie du type des *Voyages pittoresques…*, qui pèse entre 30 et 40 kg selon l'épaisseur et la texture de la pierre. Le matériau de base pour un recueil de 25 lithographies approche donc au total un poids d'une tonne. Il est bien évidemment difficile pour un artiste de stocker cette masse de pierres dans un appartement peut-être situé au 2e ou au 3e étage d'un immeuble parisien[426] ! Corinne Bouquin, qui a étudié en détail la lithographie parisienne à partir

[425] Une telle matrice peut être réutilisée un grand nombre de fois (jusqu'à 30.000 épreuves selon Engelmann, environ dix fois plus qu'une gravure sur cuivre) et reste pratiquement indélébile. Pour la supprimer, il faut repolir la pierre à l'aide d'un sable extrêmement fin – ce qui s'appelle « grainer » la pierre – pour la rendre à nouveau utilisable. Mais le dessin d'origine disparaît alors définitivement (informations techniques obtenues auprès du Musée de l'imprimerie de Nantes où une presse lithographique de 1840 est encore en fonctionnement).

[426] Le stockage des pierres est l'un des problèmes principaux que doit gérer un imprimeur lithographe. La maison Lemercier possédait par exemple jusqu'à 40.000 pierres lithographiques en même temps, soit environ 1.500 tonnes de matière première, sans compter le poids des machines elles-mêmes. La surface au sol est donc indispensable et les petits imprimeurs installés en étages voient leur expansion limitée pour cette simple raison. Cette difficulté explique que les artistes prennent peu à peu l'habitude de travailler dans leur atelier sur du « papier report » qui leur permet ensuite de recopier le dessin sur pierre dans les locaux de l'imprimeur lui-même. Les spécialistes estiment cependant que ceci aboutit à une moindre qualité de l'œuvre terminée.

de l'exemple de Lemercier[427], montre que les imprimeurs lithographes se situent globalement dans tout Paris avec une concentration plus importante dans le 2e arrondissement, notamment Passage du Caire. Les imprimeurs-lithographes tendent à installer leurs ateliers hors du centre historique (plus tard, en banlieue) en raison de la surface nécessaire au stockage des pierres et des machines. Concrètement parlant, il n'est pas inintéressant de noter que l'atelier d'Eugène Ciceri se situant avenue Frochot (actuel 9e arrondissement de Paris), il lui est plus facile de faire porter ou récupérer ses pierres chez un imprimeur de la rive droite plutôt qu'en rive gauche[428]. Les contraintes logistiques sont rapidement plus complexes dès lors que l'artiste souhaite travailler dans son atelier à Marlotte, ce qui n'est pas rare puisque nous l'avons déjà noté grâce à quelques lettres de Ciceri (Corresp. n°5, 6, 12, 20).

Un artiste lithographe tel que Ciceri ne se lance pas seul dans cette aventure. En amont de sa création se situe l'éditeur. Le rôle de celui-ci se distingue peu à peu de celui de libraire ou d'imprimeur, et l'on sait, par les études qui ont été faites sur les éditeurs littéraires, que ce métier prend toute sa place durant le XIXe siècle[429]. Avec la lithographie, nous sommes dans une zone intermédiaire où l'écrit et l'image jouent un rôle complémentaire mais à des degrés divers. La production cicérienne peut en être un des éléments révélateurs. Pour l'artiste, l'intérêt de travailler avec un éditeur est de bénéficier d'un contrat[430] et partant d'un revenu assuré. L'éditeur joue ainsi le rôle du commanditaire, relation dans laquelle se pose en permanence le problème de la rémunération dans une époque où s'exprime, selon l'expression de Raymonde Moulin, « l'idéologie charismatique de l'artiste, hautement proclamée par les romantiques et portée à la limite de sa logique par les doctrinaires de l'art pour l'art[431]. » Et en ce qui concerne Ciceri, le nombre de tableaux achetés par l'État, comme nous l'avons vu en Première partie, n'aurait de toute évidence pas suffi à lui assurer ainsi qu'à son foyer un niveau de vie confortable. En tant que lithographe, il échappe en partie à la précarité vécue par son père :

---

[427] Bouquin, Corinne, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle : l'imprimerie Lemercier (1803-1901),* thèse en doctorat de l'histoire de l'art, Paris I-Sorbonne, 1993. Lemercier est le grand imprimeur lithographique de Paris. Il contribue à son tour à faire progresser cette technique en mettant au point la lithophotographie dès 1852. De nombreuses recherches, soutenues en France par le Concours du Duc de Luynes, aboutissent finalement à la mise au point de l'héliogravure. Voir sur ce sujet, Aubenas, Sylvie, *D'encre et de charbon : le concours photographique du duc de Luynes, 1856-1867* : Bibliothèque nationale de France, Galerie de photographie, 1994.

[428] Edouard Knecht, collaborateur d'Aloys Senefelder, fait déjà remarquer dans une lettre que les artistes parisiens sont généralement installés rive droite. Cité par Jörge de Souza, *op.cit.*.

[429] Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (Dir.), *Histoire de l'édition française*, Fayard, 4 vol., Paris, 1990-1991. Les résultats du projet DEF19 pour établir un dictionnaire des éditeurs français au XIXe siècle sont encore trop récents pour pouvoir tirer parti de ces travaux qui touchent plus à l'histoire du livre.

[430] Les relations entre Eugène Ciceri et l'éditeur Goupil ont fait l'objet de recherches : Joanne, Claire, *Eugène Cicéri (1813-1890) : Œuvre lithographié*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 1995.

[431] Moulin, Raymonde, *De l'artisan au professionnel : l'artiste* in *Sociologie du travail*, 4/1983, pages 388-403.

moins de prestige sans doute mais plus de sécurité. Avec une contrepartie : un engagement sur le long terme qui résulte de l'obligation contractuelle d'achever le travail entamé. C'est ainsi, comme on l'a vu, qu'Alberto Pasini expliquait le fait que son maître, Eugène Ciceri, ne soit pas suffisamment connu. On peut en juger sur la période centrale de son activité, les années 1850-1865 :

- en 1851, 14 planches sur le *Puy de Dôme* d'après Charles Bour (cat. ES-054 à ES-067), 9 sur un *Voyage à la côte orientale d'Afrique* (cat. ES-068 à ES-076), 12 sur les marais de Larderello en Toscane (Italie) d'après Eugenio Chelli (cat., ES-077 à ES-088), 12 sur des *Souvenirs d'Egypte* d'après Prosper-Émile Barbot (cat. ES-089 à ES-100) et enfin 18 pour *Views of Trinidad* d'après Michel-Jean Cazabon (cat. ES-101 à ES-118);
- en 1852-53 : 21 vues d'*Asie Mineure* d'après Dogoroff *et alii* (cat. ES-119 à ES-139) et 12 vues des *Monuments de Seine-et-Marne* de Charles Fichot (cat. ES-140 à ES-151);
- en 1854, 50 planches du volume *Dauphiné* des *Voyages pittoresques…* (cat. EV-211 à EV-260) ainsi que 13 vues d'un *Voyage dans la mer Noire, les Dardanelles et le Bosphore*, d'après Durand-Brager (cat. ES-152 à ES-164) ;
- en 1855, 12 planches sur le *Siège de Sébastopol* (cat. ES-165 à ES-176) ainsi que les cartes du conflit (dossier EE) mais aussi 7 planches sur le pèlerinage de *La Salette* (cat. ES-177 à ES-183) ;
- en 1856, 14 planches des *Souvenirs de Kil-Bouroun* d'après les dessins du Cdt Edmond Pâris (cat. ES-184 à ES-198), 20 planches sur *Vichy* d'après les dessins de Louis Moullin (cat. ES-199 à ES-218) et les premières vues de *Paris dans sa splendeur* sur les dessins de Félix Benoist (cat. ES-219 à ES-232) ;
- en 1857, 100 planches des volumes *Champagne* des *Voyages pittoresques…* (cat. EV-261 à EV-360) ainsi que 15 vues sur *Le Pays d'Israël* d'après van de Velde (cat. ES-243 à ES-257) ;
- en 1858, 48 *Vues d'Italie* d'après Frédéric Bourgeois de Mercey (cat. ES-313 à 360) ;
- en 1861, 17 planches de *L'Ile d'Elbe, vues pittoresques* sur les dessins d'André Durand (cat. ES-511 à ES-527) ;
- en 1863, 33 planches du volume *Bourgogne* des *Voyages pittoresques…* (cat. EV-361 à EV-393) ;
- en 1864-65, 76 vues de *La Bretagne contemporaine*, chez Charpentier, sur les dessins de Félix Benoist (cat. ES-552 à ES-628) ainsi que 64 vues de *Nice et la Savoie* suivi des *Alpes maritimes* d'après le même dessinateur (cat. ES-629 à ES-692) ;

- en 1865-70, 28 vues pour *Rome dans sa grandeur*, également chez Charpentier et sur les dessins de Félix Benoist (cat. ES-693 à ES-720).

Tout ceci, uniquement pour les grandes séries, sans compter les lithographies ponctuelles dont on retrouvera le détail dans le catalogue complet. Incidemment, on peut remarquer que les réalisations de ce type deviennent progressivement moins nombreuses à partir de 1865. On a vu qu'il revenait à la peinture à partir de cette époque. Une série émerge encore cependant, c'est l'*Album de Dornach* réalisé en 1872 pour le compte de la famille Dollfus de Mulhouse et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Un artiste interprète

Si l'on peut en juger d'après ses productions, Eugène Ciceri débute la lithographie vers 1835/1838. Trois œuvres nous permettent de déterminer ce *terminus a quo*. La première est une vue représentant l' « ancien beffroi de Lucheux » (cat. EV-001) et figurant dans le volume I de la série *Picardie* des *Voyages pittoresques…*, édité par le baron Taylor en 1835. D'autre part, ce sont deux paysages datés de 1838 : une scène intitulée *Paysans du duché de Brunswick* (cat. ED-001) pour l'*Album Cosmopolite* d'Alexandre Vattemare (1796-1864)[432] imprimé par Adrien et Cie. Une seconde lithographie, extraite de la même publication, représente un paysage martiniquais, *Morne Roseau* (cat. ED-002). Si l'origine de ce dernier n'est pas tout à fait évidente[433], il est clair que les deux premiers ont été réalisés sur la base des dessins de deux autres artistes[434], dessinateurs des modèles. En réalisant ces images, le jeune Ciceri ne peut sans doute guère imaginer qu'il s'engage dans une voie qui sera son fil conducteur durant près de cinquante ans.

Lorsqu'il débute dans ce domaine, à l'âge de 25 ans, Eugène Ciceri cherche encore sa voie artistique tandis que la lithographie règne déjà au cœur de l'expression graphique romantique[435]. Ses débuts se font en effet à petits pas. De 1839 à 1843, l'éditeur Challamel lui confie une page dans le livret du Salon, où il reproduit[436] une œuvre présentée lors de l'exposition des tableaux : en 1839, il s'agit d'un tableau de Jules Dupré (cat. ED-004), *Pont sur la rivière de Fays (Indre)* et en 1840 une représentation de l'entrée du port de Marseille par son oncle, Eugène Isabey (cat. ED-005). Pour les deux Salons suivants, il s'agit de scènes de

---

[432] Alexandre Vattemare, ventriloque itinérant et talentueux invité dans divers pays d'Europe, était un philanthrope et collectionneur qui a promu un Système d'échanges de biens culturels à travers le monde, dans l'esprit des Lumières. Sa démarche originale a fait l'objet d'une communication de Cécile Oulhen lors du festival de l'histoire de l'art de 2012 sur la base de ses travaux de recherche à l'École du Louvre (Oulhen, Anne-Cécile, *Alexandre Vattemare, ventriloque, voyageur, visionnaire*, château de Fontainebleau, juin 2012).
Voir également :
- « *Alexandre Vattemare (1796-1864), un collectionneur particulier, une collection universelle* ». Mémoire de deuxième année de second cycle, École du Louvre, sous la direction d'Olivier Meslay et de Pierre-Alain Tilliette, 2008, 3 vol. [non publié].
- Cat. expo. *L'ambassadeur extravagant, Alexandre Vattemare, ventriloque et pionnier des échanges culturels internationaux*, éd. Boston Public Library – le Passage, 2007.

[433] Le nom d'Eugène Ciceri étant cité ici seul, il semblerait que le dessin ait été fait d'après nature, ce qui sous-entendrait un voyage aux Antilles. Cf. à ce propos *supra*, Première partie.

[434] Beaudoin pour Lucheux et Schreder, en 1834, pour les *Paysans du Brunswick*.

[435] Farigoule, Jérôme, et alii, *La Fabrique du romantisme – Charles Nodier et les Voyages Pittoresques* Catalogue de l'exposition, Musée de la Vie romantique, Paris, 2014

[436] Terme fidèle à la notion de « gravure de reproduction » explicitée par Jean Laran et Jean Adhémar pour ce type de travaux. Laran, Jean, Adhémar, Jean, Prinet, Jean, *L'Estampe*, PUF, Paris, 1959, T1, pp. 328 et ss.

chasse de Godefroy Jadin (cat. ED-006 et ED-007), *La Meute* et *Hallali sur pieds*, ce qui répond à l'un de ses goûts personnels car Jules Laurens[437] témoigne de son intérêt pour cette activité. La reproduction d'un combat naval (cat. ED-008) par Théodore Gudin[438] rappelle qu'il étudie auprès de son oncle Isabey, grand spécialiste de ce genre de sujets et l'autre œuvre reproduite pour le même Salon de 1841 est de Constant Troyon (cat. ED-009), *Paysage - Tobie et l'Ange*, artiste qui fréquente comme lui Barbizon et la côte normande. Selon Jules Laurens, Eugène Ciceri aurait même contribué à sa formation. Il reproduit à nouveau une œuvre de celui-ci (cat. ED-021), *Les Baigneuses*, pour le Salon de 1842. Pour ces divers travaux Eugène Ciceri reste, pour ainsi dire, en territoire connu et son orientation de paysagiste semble déjà bien confirmée. Mais les œuvres originales l'amènent aussi à traiter des sujets qui ne lui sont pas familiers comme le dessin de cavaliers et de leurs montures (cat. ED-016 et ED-017)[439], en relation avec Alfred de Dreux (1810-1860), portraitiste et peintre animalier, grand spécialiste de la représentation de chevaux, alors qu'Eugène Ciceri se dit peu à l'aise avec les anatomies[440]. Pour le Salon de 1843, il lithographie à nouveau une œuvre de son oncle Isabey, représentant le port de Boulogne-sur-mer (cat. ED-027). La comparaison entre la lithographie et l'original nous est possible (Fig. 78 et 78 A) puisque le tableau d'Isabey figurait naguère au Musée des Augustins de Toulouse[441]. Cette peinture à l'huile, mesurant 163 cm x 260 cm, est conforme au style du peintre: un ciel mouvementé, une mer agitée, la présence du vent soulignée par le mouvement de la fumée produite par le navire à vapeur, ainsi que de nombreux détails qui tendent en rendre le tableau réaliste. Comme pour les autres lithographies de reproduction, Ciceri travaille, lui, sur un plus petit format, 16 x 22 cm, qui est celui de la publication. La reproduction de la couleur n'étant pas rendue possible par les procédés employés pour cette publication, le dessin au trait est traité sur un fond légèrement orangé qui donne à l'œuvre une

---

[437] Jules Laurens, *La Légende des ateliers*, op. cit.

[438] Théodore Gudin (1802-1880), passionné par la mer, abandonne ses études à l'Ecole Navale et part aux États-Unis où il navigue à bord d'un brick de la marine américaine. De retour en France, il peint dans le style romantique et se spécialise dans les sujets maritimes, dans un genre assez comparable à Eugène Isabey. Au Salon de 1827, son *Incendie du Kent* est remarqué. Charles X le charge de relater l'expédition d'Alger en 1830 et il devient le premier peintre officiel de la Marine. Le roi Louis-Philippe lui confie la réalisation de 90 toiles célébrant les principaux épisodes de l'histoire navale française. Il participe activement à la création de la Société centrale de sauvetage des naufragés en 1865.

[439] Voir également la série des Amazones cat. ED-045 à ED-048 ainsi que ED-136 et ED-137.

[440] Eugène Ciceri réitère l'exercice en 1846 avec six scènes de genre (cat.ED-071à ED-076) sur les dessins de Schwebach (probablement Edouard-Bernard Schwebach (1800-1870), fils de Jacques François Joseph Swebach-Desfontaines). La représentation des chevaux fait alors l'objet de nombreuses études pour traduire avec exactitude leurs mouvements, notamment au galop. Ce n'est qu'après les travaux du Dr Marey publiés dans *La Machine animale : Locomotion terrestre et aérienne*, Germer Baillière, Paris, 1873, et ceux d'Eadweard Muybridge qui corrobore en 1878 les affirmations du précédent jusqu'alors fortement controversées, que le mouvement d'un cheval au galop peut être représenté avec exactitude.

[441] Eugène Isabey, *Vue du port de Boulogne, prise de la mer* (1843), Musée des Augustins, Toulouse, anciennement INV 2004 1 96. Vente Artcurial le 18 mars 2004 pour 9.914 €.

autre atmosphère, faisant penser à un crépuscule. On peut aussi remarquer que les détails sont restitués mais pas dans l'absolue totalité (par exemple, la mouette de gauche, présente dans le tableau est absente de la lithographie). De plus, le traité du dessin au crayon amène le lithographe à préciser certains aspects qui peuvent paraître moins importants dans le tableau : la bouée d'entrée de port par exemple. Le lithographe est ainsi amené à transcrire, et donc à interpréter.

Sa carrière en tant que lithographe semble désormais se dessiner. Grâce à ses compétences dans l'application de ce « procédé auxiliaire lithographique » (Jules Laurens), il est amené à traiter des sujets très divers quoique toujours dans le domaine du paysagisme. Et en 1842, Eugène Ciceri contribue à un ouvrage de plus grande ampleur : il est chargé par Arthus-Bertrand[442] de lithographier 5 planches dessinées par Auguste Mayer[443] pour la publication des voyages d'exploration de la Commission scientifique du Nord[444] effectués en 1838-1840 (cat. ED-022 à ED-026)[445]. Cet ouvrage de grandes dimensions (35 x 55 cm) comprend 154 vues qui, en suivant le parcours du voyage, vont du château de Kronborg (Danemark) dans le Sund à la baie de la Madeleine au Spitzberg. Les dessins d'origine sont réalisés d'après nature par MM. Giraud, Lauvergne et Mayer. Ils lithographient eux-mêmes certaines scènes prévues pour l'édition, mais est-ce pour des questions d'organisation ou de délais, d'autres scènes sont confiées à des lithographes extérieurs au voyage. Léon Sabatier est celui qui intervient le plus souvent. Eugène Ciceri n'en lithographie donc qu'une très petite partie. Ce sont des scènes relativement simples, qui ne comportent pas de détails techniques importants comme celles mettant en scène des navires. N'étant pas en face des dessins originaux, on peut se demander si le jeune lithographe est resté fidèle ou s'il s'est éloigné de son modèle. Dans un registre globalement très romantique, où les nuages et les brumes son en accord avec les poèmes

[442] Claude Arthus Bertrand devient libraire en 1797, à Paris, une profession qui lui est confirmée par brevet impérial en 1812. Par les soins apportés à ses publications, il se fait une spécialité dans la publication d'ouvrages de sciences naturelles ou géographiques et des relations expéditions scientifiques maritimes. La maison d'édition qu'il mène jusqu'en 1834 est ensuite reprise par son fils Jean-Baptiste jusqu'en 1842 et son petit-fils Claude. Insensiblement, l'habitude est prise d'accoler le second prénom du fondateur au nom de famille qui s'écrit désormais Arthus-Bertrand.

[443] Auguste-Etienne-François Mayer (1805-1890), né à Brest et fils d'un lieutenant d'artillerie de marine, s'embarque comme écrivain du bord et peintre de marine. Il participe à plusieurs expéditions et expose ses œuvres, qui révèlent un grand talent, dès le Salon de 1833.

[444] *Voyages de la Commission scientifique du Nord en Scandinavie, en Laponie, au Spitzberg et aux Feröe pendant les années 1838, 1839 et 1840 sur la corvette La Recherche, commandée par M. Fabvre, lieutenant de vaisseau,* Arthus-Bertrand, Paris, 1842-1848.

[445] La principale collection de cette publication se trouve au musée d'Art et d'Histoire de Sainte-Ménehould.

d'Ossian, son style jouant sur les contrastes et les modelés semble se dégager sensiblement de l'ensemble.

Le fait qu'Eugène Ciceri exécute ces reproductions durant sa période d'apprentissage de la lithographie pourrait être interprété comme tout à fait secondaire, voire négligeable. En réalité, il se fait une spécialité de ce genre d'exercice. Ainsi, cette même année 1842, il réalise pour Rittner et Goupil la lithographie à deux teintes des dessins qu'Auguste Borget[446] a rapportés de son voyage en Chine. L'œuvre s'intitule *La Chine et les Chinois* et elle est dédiée au roi Louis-Philippe. Elle comprend 32 scènes relatives à la Chine méridionale (cat. ES-013 à ES-045), celle où l'artiste a pu pénétrer – Hong-Kong (avant la présence anglaise), Macao et Canton, des scènes très vivantes, riches en détails, qui constituent un document exceptionnel sur cette partie de la Chine au moment où les Européens la découvrent. Honoré de Balzac écrit un compte rendu[447] enthousiaste sur cet ouvrage, en débutant par cette phrase : « Je suis rentré chez moi, j'ai trouvé *la Chine et les Chinois* : trente-deux lithographies faites à deux teintes sur les dessins d'un Berrichon, par un jeune homme qui porte un nom cher aux arts et aux artistes, Cicéri. ». Parlant du fils, Balzac évoque ici la réputation bien établie du père bien entendu. Plus loin, il insiste sur le fait que c'est le premier ouvrage illustré sur ce pays, et dont les images peuvent être diffusées grâce à la lithographie, et ce dans une diffusion internationale[448] grâce à l'éditeur Goupil[449]. Celui-ci se fera, d'ailleurs, une spécialité de la diffusion de la copie d'œuvres d'art[450]. Pour Loÿs Delteil[451], c'est l'un des domaines dans lequel Eugène Ciceri excelle. Il en dresse d'ailleurs une esquisse de catalogue.

---

[446] Auguste Borget (1808-1870), peintre et voyageur, ami d'Honoré de Balzac. De 1836 à 1840, il accomplit un tour du monde qui le conduit dans les deux Amériques, aux Philippine, en Chine et aux Indes. Il en rapporte un grand nombre de croquis et d'aquarelles dont il s'inspire plus tard pour ses tableaux généralement inspirés des pays d'Extrême-Orient.

[447] Ce compte rendu, qui a été vivement controversé car on a cru parfois que Balzac y relatait son propre voyage imaginaire en Chine, a paru dans : *La Législature, journal des deux chambres, politique, commercial, industriel et littéraire*, n° 80, 81, 83, 84, des 14, 15, 17 et 18 octobre 1842.

[448] On trouve des exemplaires de *La Chine et les Chinois* non seulement dans des bibliothèques européennes mais aussi au MET de New-York, à Montréal, à Salem, à Urbana, à Chicago et à Hong-Kong. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs articles et notamment *La Chine et les Chinois, histoire d'une publication*, par Hervé Yon dans *Le Courrier balzacien*, éd. Société des Amis d'Honoré de Balzac, Paris, 2012.

[449] En 1842, la maison fondée en 1829 par Adolphe Goupil et Henry Rittner n'a qu'une douzaine d'années d'existence. Elle n'a pas encore le développement international qui sera le sien à la fin du siècle.

[450] Voir à ce propos l'article d'Hélène Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou la notion d'œuvre d'art originale remis en question* in *La Revue de l'art*, année 1996, Volume 112/1. Une mise au point récente plus générale sur le sujet résulte d'une communication d'Emmanuel Pernoud. Cf. Pernoud, Emmanuel, *Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation* in *Perspective – Actualité en histoire de l'art, « Multiples »*, 2019-2, INHA, Paris, 2019, pp. 217-226.

[451] *L'Artiste*, op. cit.

Durant sa carrière artistique, Eugène Ciceri ne dédaignera jamais ce genre de production et les éditeurs ou les auteurs font appel à lui, connaissant l'importance d'un travail qui ne doit pas dénaturer l'œuvre originale puisque son but est précisément de faire connaître l'artiste en question. Pour le journal *L'Artiste*, mais sans que ce soit en lien avec le Salon, il lithographie deux œuvres de Henri Place, ou de Place (1812-1880), *La Plage de Cherbourg* en 1849 (cat. ED-083) et *Vue du Pic de Pau* en 1850 (cat. ED-087). Ce peintre paysagiste (et aussi banquier) se signale par des œuvres sur la Normandie (une vue des *Falaises d'Etretat* se trouve au musée-château de Dieppe), sur les Pyrénées et sur la Suisse, des sujets familiers donc à Eugène Ciceri, d'autant que le peintre Place est un élève d'Eugène Isabey. La Société des Amis des Arts de Boulogne-sur-mer fait appel à lui, ou peut-être est-ce l'imprimeur Lemercier qui en prend l'initiative, pour faire lithographier la reproduction de quatre tableaux, dans une dimension plus grande (38 x 48 cm) que les reproductions de *L'Artiste*. Parmi celles-ci, une étonnante *Vue de l'ancien phare de Sunderland* de Louis Garneray[452]. Cette œuvre (cat. ED-146) dont la composition se révèle d'inspiration fort romantique (nuages, tempête, vagues, navires malmenés par le mauvais temps) est composée en 1853, à une époque où Garneray figure parmi les favoris du pouvoir en tant que fervent bonapartiste. Le phare de Sunderland se trouve au nord-est de l'Angleterre, non loin de Newcastle. C'était l'un des plus anciens phares bâtis sur cette côte et sa situation sur un récif battu par les marées et les vents était tout à fait propice à des scènes de tempête. La lithographie d'Eugène Ciceri ne manque pas de traduire tous les éléments forts du tableau dont la reproduction bénéficie ici d'un grand format. Une autre lithographie reproduisant le tableau de Justin Ouvrié[453] *Vue Prise à Amsterdam* (cat. ED-168) montre une œuvre que l'artiste a exposé au Salon de 1853 puis réexposera en 1855. On se souvient que ce peintre était l'un des acheteurs lors de la vente volontaire organisée par Eugène Ciceri en 1851[454]. Jusqu'à présent, on aura remarqué que les œuvres reproduites par Eugène Ciceri ont un lien, plus ou moins direct, mais un lien tout de même avec son environnement social : parent, ami, ou artiste orienté vers une même cause ou un même secteur d'intérêt. Inversement, les éditeurs semblent avoir le souci de lui confier des travaux qui répondent à ses

[452] Ambroise-Louis Garneray (1783-1857), peintre de marine et écrivain, mais aussi marin lui-même, aventurier et même corsaire ayant participé aux expéditions de Surcouf. Fait prisonnier lors des guerres de l'Empire, il passe huit ans sur les pontons anglais. Sa carrière de peintre débute au temps de la Restauration puis après une période d'oubli reprend sous le Second Empire. Garneray a participé à la tentative de coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte à Strasbourg. Cf. Guillaume, Isabelle, *Les Trois vies de Louis Garneray*, Le Chasse-Marée n° 274, Douarnenez, 2016.

[453] Pierre Justin Ouvrié (1806-1879), élève à l'école des Beaux-arts, est un paysagiste attaché plus particulièrement aux vues citadines. Les vues qu'il représente se situent souvent en Belgique et en Hollande, en Allemagne, en Bretagne et dans les Pyrénées. Il est également l'auteur de caricatures. Bellier de la Chavignerie, Émile, *op. cit.* , vol. 2, pp. 187-188.

[454] Cf. *supra*, Première partie, page 110.

goûts et à ses compétences. Dans cette même veine, il est amené également à transcrire des travaux d'artistes étrangers. On notera particulièrement les quatre lithographies (cat. ED-104 à ED-107) d'œuvres de Nicola Palizzi, peintre italien, pour le compte de la maison Goupil qui, dès 1851, prévoit de diffuser ces lithographies à Paris, Londres, Berlin et New York. Or, le cas de Palizzi est particulièrement intéressant : ce sont en fait quatre frères artistes[455] originaires des Abruzzes mais ayant suivi leur formation artistique à Naples. L'aîné, Giuseppe, s'intéresse aux travaux des peintres de Barbizon et vient en France pour travailler en forêt de Fontainebleau, avec Millet, Rousseau, Diaz de la Peña et Charles Jacque. Il y retrouve aussi un autre peintre italien, Alberto Pasini : or celui-ci, on y reviendra dans la troisième partie, est élève d'Eugène Ciceri. Giuseppe Palizzi fait venir ses frères en France puis s'installe à Marlotte dans les années 1860, et y édifie une demeure assez cossue – la villa Palizzi[456]. Il aménage aussi un atelier dans la forêt même, dans le secteur des Ventes à la Reine sur le chemin de la Gorge-aux-Loups. Nous sommes donc au cœur du petit monde d'Eugène Ciceri[457]. Et plus tard lorsqu'après divers événements, dont la guerre franco-prussienne, Palizzi abandonne son atelier, c'est Octave Saunier, le propre neveu de Ciceri, qui prend l'atelier en location. Cependant, les lithographies réalisées par Ciceri ne reproduisent pas des œuvres bellifontaines mais quatre tableaux de Nicola Palizzi, l'un des frères qui, lui, a préféré retourner dans son pays d'origine pour peindre. C'est pourquoi nous avons ici ces quatre titres : *Alba Fucensis*, *Galeries romaines*, *Capistrello* et *Avezzano*. Le paysage (cat. ED-104) d'Alba Fucensis (ou Alba Fucens) se prête à une vue pittoresque sur les ruines des remparts de la cité antique, un paysage animé de deux paysannes avec une chèvre – une référence possible aux chèvres et aux ânes qui sont la spécialité de Giuseppe et Filippo. On retrouve un petit troupeau de chèvres sur le second tableau (cat. ED-105) représentant des ruines. Ce dernier et le paysage de Capistrello (cat. ED-106) ont un intérêt archéologique car ils montrent deux vues de l'aqueduc souterrain construit sous l'empereur Claude entre 41 et 52 ap. J-C pour réguler le niveau de l'eau d'un lac voisin. Avezzano (cat. ED-107) se situe dans la même région des Abruzzes que Nicola[458] a choisi de représenter, de façon réaliste, comme sites de caractère. Dans ces quatre lithographies, le souci

[455] Les frères Palizzi sont : Giuseppe (1812-1888), Filippo (1818-1899), Nicola (1820-1870) et Francesco Paolo (1825-1871).
[456] Marie-Claude Roesch-Lalance, *Si les maisons racontaient*… op. cit.
[457] On retrouve dans la vente de 1892 du fonds d'atelier de Ciceri une *Tête de dindon* par Palizzi, mais le prénom de l'artiste n'est pas indiqué.
[458] Les œuvres principales de Nicola Palizzi se trouvent à la Galleria dell'Accademia di belle arti di Napoli, et concernent plus particulièrement des paysages de la Campanie et des environs de Naples. On y voit cependant un paysage intitulé *Foresta di Fontainebleau*. Il existe au Museo Civico de Vasto, village natal de l'artiste, dans les Abruzzes un tableau de Nicola Palizzi représentant des rochers en forêt dont la façon semble très proche des études de Caruelle d'Aligny sur le même thème. Ricci, Paolo, *I fratelli Palizzi*, Bramante, Busto Arcizio, 1960.

esthétique se mêle à l'intérêt suscité par l'information (géographique, archéologique) qu'elles apportent. Sous un registre comparable, Eugène Ciceri est amené à lithographier des tableaux d'Abraham-Louis Buvelot (paysages du Brésil, cat. ED-109 à ED-112), de James Randell (vues de Norvège, cat. ED-157 à ED-165), mais aussi une vue de la cathédrale de Dunblane (datée 1852) par David Roberts (cat. ED-131), *Brunen on the lake of Lucerne* et *Cluses (Savoy) on the road to Chamouni* (1858) par James Harding (cat. ED-225 et ED-226), *Spring* (1859) de S. Coleman (cat. ED-238) et *Crossing the brook* (1865) par H. Justum (cat. ED-265). On peut supposer que le talent de lithographe d'Eugène Ciceri est à l'origine du choix pour lithographier ces œuvres, tout en précisant que le point commun n'est pas l'éditeur Goupil mais l'imprimeur Lemercier qui semble avoir une prédilection pour notre artiste.

Cette utilisation de la lithographie apporte ce que la photographie et l'héliographie vont peu à peu prendre en charge, à savoir la diffusion des œuvres d'art auprès du grand public. Sous cet aspect, il y a deux points de vue : celui de *L'Artiste*, qui est d'illustrer un article (le compte rendu du Salon) par une œuvre exposée, ce qui prolonge ou complète le travail des critiques. Mais lorsque Goupil ou un autre éditeur demande au lithographe de produire la reproduction d'une œuvre unique ou détachée d'un contexte documentaire, l'objectif est différent. Le but est bien de mettre à la portée d'un plus grand nombre, avec un prix bien moins élevé, un ouvrage unique. Or, dans l'un et l'autre cas, on ne peut parler de copie réelle puisque la reproduction est monochrome. Le travail du lithographe s'apparente alors à celui de l'interprète : transmettre dans un autre « langage » une même idée, du langage coloré de la peinture au langage plus analytique et, pourrait-on dire, plus solennel de la lithographie qui joue sur les contrastes de blanc, de noir et les nuances de gris qui sont sensés restituer non pas les couleurs mais les impressions. Finalement, le lithographe recrée une nouvelle œuvre, basée certes sur un modèle, mais où le paysage s'exprime dans un autre lyrisme. Cependant, ce n'est pas là une règle générale, et il est des cas où le lithographe s'efface totalement derrière l'artiste créateur du modèle. Deux exemples caractéristiques de ce cas sont les lithographies des deux tableaux de Gustave Doré représentant l'*Ascension du Mont Cervin – 14 juillet 1865*, le premier intitulé *Arrivée au sommet*, l'autre *La Chute* qui se produit à la descente (cat. ED-263 et ED-264). En observant avec soin ces deux scènes, on ne reconnaît en rien le trait caractéristique de Ciceri. On peut penser qu'il s'agit là d'un véritable fac-simile des modèles, scène emblématique des premiers temps de l'alpinisme largement diffusée en France et à l'étranger par l'éditeur

Goupil[459] avec même certaines versions colorisées à la main[460]. Gustave Doré, dont le succès est déjà bien assis à cette époque[461], a pratiqué la lithographie plus jeune, comme caricaturiste[462], mais s'oriente ensuite vers sa technique propre sur bois de bout en collaboration avec son atelier de graveurs. Les deux personnalités, Doré et Ciceri, sont d'ailleurs assez dissemblables. Quoiqu'il en soit, à partir de 1858, les travaux de ce type s'espacent peu à peu et ne constituent plus, pour Eugène Ciceri, l'essentiel de son travail. Attardons-nous cependant sur une dernière production, d'un genre particulier celle-ci, et qui nous amène en 1869. Il s'agit en fait de deux séries d'une certaine façon complémentaires, l'une intitulée *Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez* et l'autre *Inauguration du canal de Suez – Voyage des souverains*. L'édition des deux ouvrages est contemporaine, à savoir 1870, et relative à l'événement qui a marqué le mois de novembre 1869. Lemercier est l'imprimeur des deux publications, le *Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez* étant édité par Dupont et Lachaud tandis que le second ne porte pas de marque d'éditeur, étant considéré comme l'album-souvenir officiel, offert aux invités de marque ayant participé à cette journée. Il y a parfois confusion entre les deux ouvrages car les illustrations originales ont, dans les deux cas, été faites par Riou et les lithographies majoritairement par Eugène Ciceri. Les deux artistes ont d'ailleurs certains points communs. Edouard Riou (1833-1900), originaire de St-Servan, apprend le dessin à l'école du Havre, où il passe sa jeunesse, puis auprès de Charles Daubigny. Il expose pour la première fois au Salon de 1859 avec un paysage de Normandie et ensuite, de 1863 à 1868, il présente des œuvres ayant la forêt de Fontainebleau comme sujet commun : *Le Rocher de Samois*, puis *Le nid de l'Aigle*, puis *Plateau de Belle-Croix* et pour finir *Les Ecouettes*. Proche de Nadar, il s'oriente rapidement vers la caricature puis après quelques contributions comme illustrateur, Riou travaille pour le *Monde illustré* à partir de 1857, et ensuite pour d'autres publications dont, notamment, *Le Tour du monde* où il produit plus de 1.100 gravures, durant la période de 1861 à 1894. Son dessin, foisonnant et imaginatif, se retrouve aussi en grand nombre pour illustrer de nombreux ouvrages, les plus populaires étant les romans de Jules Verne, aux éditions de Pierre-Jules Hetzel[463]. Hormis ce type de production, Riou reste aussi un peintre, éloigné peu à peu de

[459] Légendage en trois langues – français, anglais, allemand. Diffusion à Paris, Londres, La Haye et Bruxelles.
[460] Un exemplaire de *l'Arrivée au sommet* traité de cette façon est proposé en 2019 par George Glazer Gallery, New York.
[461] Voir à ce sujet l'exposition virtuelle de la BNF découlant de l'exposition au Musée d'Orsay de 2014 *Gustave Doré, L'imaginaire au pouvoir*.
[462] Gustave Doré a une quinzaine d'années lorsqu'il débute en lithographie. Plus tard, il contribue à *La Caricature*, au *Charivari* puis au *Journal pour rire*. Sa célèbre suite de 24 planches intitulée *Les Dés-agréments d'un voyage d'agrément* date de 1851.
[463] Voir à ce sujet Guy Gauthier, *Edouard Riou, dessinateur – Entre Le Tour du Monde et Jules Verne, 1860-1900*, L'Harmattan, Paris, 2008. Ainsi que Aline Lemonnier-Mercier et Lucile Haguet : *A l'aventure, Edouard Riou, illustrateur de Jules Verne*, exposition 2019 à la bibliothèque Armand-Salacrou, Le Havre.

l'inspiration bellifontaine pour se tourner vers l'orientalisme[464], et plus particulièrement l'Égypte. Il est le peintre officiel du khédive Ismaïl-Pacha. Ferdinand de Lesseps lui demande d'accompagner son ami et secrétaire Marius Fontane[465] sur le chantier du canal de Suez[466] aux fins de dessiner d'après nature les vues[467] les plus représentatives de l'opération. Ainsi, l'événement est donné à voir sous deux formes :

- Un album de format in plano (55 x 40 cm) de 76 pages, commandé en 500 exemplaires financés par Ismaïl-Pacha intitulé *Inauguration du canal de Suez – Voyage des souverains*. Ce premier ouvrage contient 17 planches lithographiées, les six premières en noir et blanc représentant les principaux protagonistes de la journée – l'impératrice Eugénie, le khédive Ismaïl-Pacha, l'empereur d'Autriche François-Joseph, le prince de Prusse, le prince et la princesse des Pays-Bas et certains ambassadeurs. Les onze autres sont en couleur, dont six par Ciceri (cat. ES-750 à ES-755). L'auteur des textes est Gustave Eugène Nicole (1835-1889), journaliste normand et directeur du journal *L'Egypte*.
- Un second album du même format, de 164 pages, intitulé *Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez* et illustré de 25 lithographies en couleur, dont 15 sont réalisées par Ciceri (cat. ES-756 à ES-770) montrant diverses scènes se déroulant tout au long du canal. Marius Fontane, qui est l'auteur du texte, insiste beaucoup sur le rôle de son ami Ferdinand de Lesseps dans la conception et la réalisation du projet, ce qui n'a pas l'heur de plaire au khédive. Celui-ci fait supprimer des 200 exemplaires qui lui sont attribués les pages concernant de Lesseps – ces exemplaires par conséquent ne contiennent que 21 lithographies.

[464] A ce titre, ne pas confondre avec Louis Adolphe Riou (1893-1958), peintre inspiré par les paysages algériens et marocains.
[465] Marius Fontane (1838-1914), historien orientaliste puis romancier, membre de la Société de géographie, devient en 1854 secrétaire général de la Compagnie universelle du canal de Suez. Impliqué dans le scandale de Panama, il sera traduit en justice.
[466] Voir à ce propos Mollard, Claude et Gauthier, Gilles, commissariat de l'exposition de *L'épopée du canal de Suez. Des pharaons au XXIe siècle*, Institut du monde arabe, Paris, 2018 et Musée d'histoire de Marseille, Marseille, 2018-2019, catalogue édité par Gallimard, Paris, 2018.
[467] Dans son ouvrage *Images du canal de Suez*, Hélène Brauener pose la question du patrimoine artistique relatif à cet épisode décisif de l'histoire de la Méditerranée, de sa réception et de son partage mémoriel entre Orient et Occident : Brauener, Hélène, *Images du canal de Suez. Une autre vision de l'Orient*, Mare et Martin, Le Kremlin-Bicêtre, 2019.

Eugène Ciceri est sollicité pour ces deux ouvrages prestigieux[468], qu'il partage avec Jules Didier[469] et Morel-Fatio chargé de superviser les scènes maritimes, toutes les planches étant basées sur les aquarelles d'Edouard Riou. L'imprimeur et l'éditeur ont sans doute le souci de répartir les tâches de façon à respecter les délais. On remarque également que dans le volume II, *Voyage pittoresque…*, les scènes réservées à Ciceri concernent plutôt les effets aquatiques (mer, canal, marais, port) et leurs abords de sable et de roches tandis que Jules Didier traite les paysages terrestres. Là aussi, la sélection semble se faire sur les savoir-faire de chacun mais on remarque que seul Eugène Ciceri est cité sur la page de titre, le nom de Jules Didier n'apparaissant qu'au bas des lithographies dont il a été chargé. Sans doute le prestige du nom y est-il pour quelque chose. Il émane de ces ouvrages un sentiment mitigé : certes, pour l'artiste, c'est l'occasion de démontrer son savoir-faire – encore qu'à 53 ans il n'en a plus vraiment besoin. Au moins peut-il faire de nouveau la preuve de son talent par le soin apporté aux traits lithographiques et aux chromatismes qui traduisent en fait assez bien l'uniformité des scènes désertiques. Il parvient à s'exprimer dans les scènes plus colorées comme les fêtes de nuit lors de l'inauguration, un coucher de soleil sur les marais ou cette *Entrée à Port-Saïd* (Fig. 79). Cela redonne de la vigueur à l'ensemble. Mais au-delà du document intéressant en soi, ce n'était pas pour Eugène Ciceri le meilleur moyen de faire valoir son art, étant en fait soumis aux aquarelles de Riou. L'artiste semble agir ici plus en technicien qu'en créateur, l'orientalisme n'étant pas son centre d'intérêt premier. La scène de bord de mer à Ismaïlia sur le lac Timsah (Fig. 80), avec ses cabanes de plage, rappelle le tourisme en plein développement sur les côtes atlantiques ou méditerranéennes. Transcrit comme tel, il répond d'ailleurs aux souhaits des promoteurs du canal : attirer les touristes européens, ce que Thomas Cook, officiellement invité à l'inauguration par de Lesseps, met en pratique sous peu[470].

---

[468] A ces deux très beaux volumes s'ajoute le grand tableau officiel peint par Edouard Riou : *Cérémonie d'inauguration du canal de Suez à Port-Saïd le 17 novembre 1869*. Il s'agit d'une oeuvre monumentale de 207 x 327 cm et daté de 1896, qui ne concerne pas Eugène Ciceri et pour laquelle Edouard Riou réemploie l'aquarelle qu'il a faite sur place puis lithographiée dans le second album par Jules Didier. On y voit dans le fond, à l'entrée du canal de Suez, de nombreux navires à l'ancre dont les silhouettes se profilent dans la brume de chaleur d'un ciel serein. Au-devant, sur une langue de sable, de grandes estrades décorées de feuillages et de drapeaux (tricolores pour beaucoup) abritent les nombreux invités. Tout autour, se presse une foule de spectateurs en une sorte d'apothéose de l'esprit positiviste. Mais ces efforts de communication en faveur du percement de la nouvelle voie navigable sensée changer la face du monde n'ont sans doute pas, pour Napoléon III, l'impact souhaité car ils coïncident avec la crise internationale et le déclenchement de la guerre franco-prussienne puis ses conséquences.

[469] Jules Didier (1833-1914), peintre, dessinateur, caricaturiste et lithographe.

[470] C'est à l'occasion du voyage de 1869 que Miss Riggs rédige son carnet sous le titre de *First Grand Tour to Egypt, the Nile and Palestine, Personnally conducted by M. T. Cook*. Cf. à ce propos Palmier-Chatelain, Marie-Elise et Lavagne d'Ortigue, Pauline, *L'Orient des femmes*, Université de Marne-la-Vallée, ENS Editions, Lyon, 2002, page 202 et ss. Thomas Cook ouvre son bureau du Caire dans les couloirs du Shepheard's Hotel dès 1870. Il obtient la concession du service postal égyptien ce qui lui permet de faire naviguer sur le Nil ses propres bateaux.

La photographie, envahissant appendice du dessin lithographique

Parallèlement à tous ces travaux, Eugène Ciceri est confronté à un nouveau medium : la « photographie » (selon le terme proposé par Henry Fox-Talbot) qui commence à s'imposer comme une activité économique dès les années 1850[471]. En 1854, André Disderi rend accessible à tous le portrait photographique. La nouvelle invention semble, aux yeux de beaucoup, comme pour Paul Delaroche[472] ou comme pour Baudelaire[473], sonner le glas de l'art traditionnel, de la peinture ou du dessin.

C'est en 1852 qu'Eugène Ciceri est amené à travailler sur une base photographique. Cette année-là, nous l'avons vu, il est sollicité pour retranscrire en lithographie quatre tableaux de Louis Buvelot représentant des paysages de la région de Rio de Janeiro (cat. ED-109 à ED-112). Abraham-Louis Buvelot (1814-1888) est un artiste suisse qui s'est formé aux Beaux-Arts à Lausanne[474]. En 1835, il choisit de s'installer au Brésil où son oncle a développé une plantation de café. Il y peint de nombreux paysages, notamment des vues de la baie de Rio. En 1852, il revient en Europe et c'est probablement à cette occasion qu'il demande à faire lithographier ses œuvres, pour le compte de l'éditeur George Leuzinger[475] et imprimé chez Lemercier, ce qui explique sans doute qu'on fasse appel, entre autres, à Eugène Ciceri. Les lithographies paraissent dans un album intitulé *Rio de Janeiro pitoresco.* Or, la même année, pour le même éditeur et le même imprimeur, Eugène Ciceri retranscrit en lithographie six daguerréotypes ayant également pour sujet Rio de Janeiro (cat. ED-113 à ED-118). Ce n'est pas un hasard. Le Brésil connaît un boom économique dans les années 1830-1850 et la photographie y parvient relativement tôt[476]. L'abbé Compte, voyageant à bord du navire-école

---

[471] Après l'obtention d'une première photographie en 1826 par Nicéphore Niépce, le 7 janvier 1839 marque le début du développement de ce nouveau medium avec la présentation officielle du procédé de Daguerre par Arago à l'Académie des Sciences. La photographie connaît un développement extrêmement rapide, tant dans son exploitation que dans l'amélioration technique. Dès 1840, William Henry Fox Talbot invente le procédé de « calotype » qui, en se fondant sur la technique du négatif/positif, permet de reproduire les images obtenues, ce que le daguerréotype ne permet pas.

[472] Selon Gaston Tissandier dans *Les Merveilles de la photographie* (1874), Paul Delaroche aurait dit, en voyant les premiers travaux de Daguerre : « La peinture est morte à dater de ce jour ». L'authenticité de cette phrase, parfois amplifiée, est largement remise en question. Cf. à ce sujet Stephen Bann, University of Bristol, *Photographie et reproduction gravée – L'économie du visuel au XIXe siècle* in *Photographie et illustration – A la poursuite du relief, Etudes photographiques*, 9, mai 2001 – article traduit par Pierre Camus.

[473] Baudelaire, *Ecrits sur l'art, Salon de 1859, II, Le public moderne et la photographie*, Les Classiques de poche, LGF, Paris, 1992.

[474] Dictionnaire historique de la Suisse.

[475] George Leuzinger (1831-1892), originaire de Glaris en Suisse, s'installe à Rio de Janeiro en 1832 et devient l'un des plus importants éditeurs d'images – gravures, lithographies et photographies - au Brésil.

[476] Voir sur ce sujet *Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à l'époque impériale* par Celeste Zehna, professeur en histoire des images à l'université fédérale de Rio de Janeiro, in *Études photographiques*, janvier 2004, n°14.

L'Orientale, atteint Rio de Janeiro en janvier 1840 et réalise alors des daguerréotypes du centre-ville qui sont très probablement les premières prises de vues « photographiques » d'Amérique du Sud. Peu de temps après, des appareillages Daguerre sont vendus au Brésil, mis en œuvre par des Européens installés sur place (comme Louis Buvelot précisément qui ouvre un atelier en 1845) puis, très vite, aussi par des Brésiliens. Les premiers daguerréotypistes sont itinérants et se rendent de ville en ville (essentiellement sur la côte, les distances étant telles que les zones habitées de l'intérieur sont moins rapidement touchées) pour fixer par l'image les portraits de quelques familles plus ou moins fortunées. Puis le métier se professionnalise et l'empereur Pedro II[477] se passionne pour cette nouvelle technologie. Il est probablement le premier monarque à pratiquer lui-même la photographie et en promeut l'utilisation dans son pays. Le nombre de daguerréotypistes ou de lithographes au Brésil reste cependant modeste car la société brésilienne est encore bâtie sur un modèle esclavagiste où les personnes détenant un certain ou un fort pouvoir d'achat demeurent peu nombreuses. Les prises de vue qu'Eugène Ciceri est chargé de lithographier sont cependant représentatives de la très grande production d'images relatives au Brésil à cette époque – peintures, lithographies, photographies. Comme souvent, Ciceri ne travaille pas seul sur ce projet et il partage la tâche avec un autre lithographe, son confrère Philippe Benoist. Les représentations sont des panoramas vus depuis des sites en hauteur situés autour de la ville de Rio. Dans son article[478], Celeste Zehna attire l'attention sur le fait que les daguerréotypes servant de base à ces lithographies sont anonymes : le preneur de vues s'efface donc devant le ou les lithographes, la daguerréotypie n'étant considérée que comme un système de notation documentaire (au même titre qu'un croquis) et l'œuvre principale demeurant la lithographie qui en résulte. De plus, le temps de pose nécessaire à la prise de vue ne permettrait pas à cette époque de fixer l'image des personnages : ceux-ci – qui créent l'animation de la scène – sont en fait rapportés *a posteriori*. Eux aussi, comme dans les peintures ou les autres lithographies, interviennent comme des figurants, des *Staffage*, mais qui se justifient d'autant plus qu'ils symbolisent ou matérialisent les êtres réels qui auraient dû se trouver sur l'image. Selon une inscription manuscrite au bas des exemplaires de la Bibliothèque nationale du Brésil, un certain Charles Martinet serait intervenu « sur le premier plan ». Mais de quel premier plan s'agit-il ? Est-ce lui qui aurait dessiné les personnages ? Dans la mesure où les clichés d'origine ont disparu, il est difficile d'en savoir plus.

[477] A la proclamation de la République, Pedro II avant de s'exiler en France avec sa famille, cède à la Nation sa collection de clichés qui est l'une des sources de documentation visuelle sur le Brésil en 1860-1880.
[478] Voir ci-dessus.

Deux ans plus tard, Ciceri travaille sur un même sujet. Il s'agit à nouveau de deux panoramas (cat. ED-150 et ED-151) mais les documents modèles, des peintures cette fois, sont l'œuvre de Friedrich Hagedorn (orthographié Haguedorn). Il s'agit d'un peintre paysagiste allemand (1814-1889) qui travaille au Portugal puis au Brésil de 1848 à 1853 avant de revenir dans son pays d'origine. On a de lui plusieurs vues de Rio de Janeiro[479], un panorama de Recife et des vues de Pernambouc. Puis, toujours sur le thème de Rio de Janeiro, Ciceri lithographie cinq vues (cat. ED-152 à ED-156) dont le modèle a été dessiné par Lluchar Desmons (1803- ?). Ici, à la différence des scènes de 1852, les personnages semblent figés, pratiquement « collés » en surimpression sur le paysage. Le *Panorama da ciudade de Rio de Janeiro* (Fig. 81) nous montre, sur une terrasse dominant la baie, deux femmes, probablement issues de l'aristocratie, entourées de leurs servantes (esclaves ?) qui nous ramène à une forme de scène de théâtre, avec pourrait-on dire des « figurants costumés » postés dans une attitude relativement artificielle mais totalement assumée, allant dans le sens déjà souligné par Dominique de Font-Réaulx à propos de Daguerre[480] et de Ciceri père puisqu'ils ont partagé un temps leur expérience artistique.

En 1860, Lemercier confie à Eugène Ciceri la transcription de cinq photographies de Victor Frond[481] qui montrent à nouveau des paysages du Brésil (cat. ED-241 à ED-245): la cité de Vassouras, autour de laquelle s'est développée la culture des caféiers, l'ancien palais impérial Quinta de Boa Vista à Rio de Janeiro, une vue centrale de Pétropolis, la nouvelle capitale impériale de Pedro I et deux vues représentant la cascade d'Itamaraty proche de cette même ville. Ces deux vues (Fig. 82) attirent l'attention par leur similitude. Le fait que les deux points de vue soient légèrement différents nous indique qu'il y a une volonté : peut-être Victor Frond s'est-il mis dans une position acrobatique pour prendre l'une des deux vues (celle en plan plus rapproché éventuellement, donnant l'impression que la chute d'eau tombe sur le spectateur ?) et souhaite-t-il en retranscrire le souvenir, renforcé par l'idée que l'image photographique a une grande valeur. Ou une autre raison qui nous demeurera obscure. Les photos recueillies par Victor Frond sont probablement prévues pour illustrer l'ouvrage en cours de publication, *Brazil pitoresco*. L'ouvrage comprend trois volumes in-quarto imprimé à Rio et un Atlas in-folio

[479] Eugène Ciceri lithographie également l'un de ses tableaux en 1852 (cat. ED-119). La scène montre la baie de Rio encadrée par un ensemble de végétation tropicale dans laquelle le lithographe donne tout son talent, et deux personnages à cheval. Une scène relativement idyllique qui fait imaginer un Brésil où tout serait possible, une impression peut-être accentuée par une lithographie de grand format : 54 cm x 82,5 cm.

[480] Dominique de Font-Réaulx, *Les origines théâtrales de la photographie* in *Actes des congrès de la société française Shakespeare*, 2015, 33.

[481] Originaire du Lot, Victor Frond, républicain et pompier à Paris, est arrêté lors du Coup d'État du 2 décembre 1851 puis déporté en Algérie. Il s'enfuit et se réfugie en Angleterre où il rejoint d'autres proscrits, comme Victor Hugo. Il part ensuite au Portugal puis au Brésil. Il ouvre un atelier de photographe à Rio de Janeiro en 1857.

imprimé et publié par Lemercier en 1861. Les photographies de Victor Frond accompagnent le texte de Charles Ribeyrolles. Elles forment un ensemble de 64 vues. On peut ainsi apprécier la valeur de la transmission photographique via la lithographie car les clichés de Victor Frond sont aujourd'hui perdus[482]. Trois photographes français travaillent au Brésil à cette époque : Victor Frond (1821-1881), Auguste Stahl (1828-1877) et Marc Ferrez (1833-1923). Jussara Nunez da Silva[483] fait remarquer que les photographies brésiliennes de cette époque ont généralement deux orientations, l'une pour montrer, par des paysages apparemment familiers, qu'il s'agit d'une sorte d'autre Europe outre-Atlantique, soit au contraire pour insister sur l'exotisme, avec des images liées aux populations indiennes particulièrement. Sur un thème géographiquement assez proche, et toujours pour Lemercier, Ciceri lithographie une série de douze paysages de la Martinique (cat. ES-483 à ES-494), parmi lesquelles onze[484] sont des photographies réalisées par Hippolyte-Antoine Hartmann (1818- ?). La photographie n'a sans doute pas suscité le même engouement parmi les populations aisées des Antilles qu'au Brésil car les artistes se livrant à cette activité ne sont pas nombreux avant la fin du XIXe siècle. Dans les années 1860, le plus connu est sans doute Gaston Emerigon Fabre (1827-1899 ?), né à St-Pierre et qui y ouvre son atelier en 1851. Il travaille aussi en Guadeloupe et à Tahiti. *L'Album Martiniquais* est donc, dans son intégralité[485], un document relativement rare, centré sur des paysages de cette île. Il s'agit d'un album de format à l'italienne (30 cm x 44 cm), dont il existe une version luxe colorisée au résultat très harmonieux. Rétrospectivement, c'est aussi un document exceptionnel sur St-Pierre-de-la-Martinique avant l'éruption de la Montagne Pelée en 1902. En quelques années donc, Eugène Ciceri se familiarise avec la production photographique sans cependant s'y livrer lui-même (du moins, jusqu'à présent aucune trace de cette activité n'a pu être décelée dans les archives le concernant). Les paysages que cette activité lui donne l'occasion de traiter sont presque pour beaucoup liés au continent américain et à la zone tropicale[486]. Mais dans la mesure où les clichés d'origine n'existent plus, il est difficile d'interpréter sa part d'intervention dans ce type d'activité, autrement que dans la restitution qu'on suppose fidèle, de l'original. Or, à la même époque, il est amené à travailler sur un projet de grande envergure également lié à la photographie et relative à une région géographique qu'il connaît déjà, la Suisse et la Savoie.

---

[482] Musée d'Orsay, exposition *L'Empire brésilien et ses photographes*, 2005.
[483] Jussara Nunez da Silva, *Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle* in *Sociétés*, 2001/1, n°71
[484] La douzième a pour origine un dessin de Michel J. Cazabon, également auteur des dessins de *Views of Trinidad* (cat. ES-101 à ES-118) et *Album de Demerara* (cat. ES-495 à ES-510).
[485] Comme pour la plupart de ces publications, on trouve des vues isolées résultant du démembrement des albums d'origine.
[486] En 1859, Eugène Ciceri est sollicité par Arthus-Bertrand pour reproduire en lithographie trois photographies de sites archéologiques syriens (alors dans l'Empire ottoman) prises par Jean Rey. Cf. *infra*, Troisième partie.

2.2 Des œuvres majeures qui définissent un style

L'ensemble des représentations lithographiques que nous venons de voir constitue donc une palette variée, non pas seulement quant aux sujets ce qui est l'évidence même mais concernant le travail d'Eugène Ciceri lui-même, sa liberté d'intervention plus ou moins étendue. L'interprétation d'une œuvre préalable dépend d'une part de l'auteur de celle-ci mais surtout de sa nature : l'artiste lithographe ne traite pas de la même façon un tableau présenté au Salon et un croquis saisi sur place, ou une photographie, laquelle n'a encore bien souvent que la valeur d'un document incertain et difficilement lisible. Le travail de copie pure et simple pour laquelle la lithographie était censément inventée à son origine évolue donc très vite vers d'autres applications plus sophistiquées, et même si ce medium s'éloigne peu à peu de l'imaginaire romantique, on ne peut affirmer sans nuances que le lithographe devient « simplement un manoeuvre qui doit reproduire servilement sur sa planche l'effet du cliché photographique[487] ». La notion de « lithographe interprète » s'enrichit en fonction des degrés de l'interprétation que l'éditeur, et son public, attendent de lui. Un interprète est-il nécessairement servile ? En homme issu du monde du spectacle, Eugène Ciceri ne peut ignorer que d'autres « interprètes », les comédiens, jouent et rejouent, avec plus ou moins de génie certes mais de façon toujours renouvelée, les textes des auteurs dramatiques. Et parfois l'interprète ne donne-t-il pas toute sa force à un texte médiocre ?

Quoiqu'il en soit, on doit reconnaître à Eugène Ciceri sa puissance de travail et sa conscience professionnelle envers le travail bien fait. Cela transparaît au vu de quelques œuvres majeures dont le résultat ne peut laisser indifférent.

[487] Adhémar, Jean, *La France romantique – Les lithographies de paysage au XIXe siècle*, Somogy, Paris, 1997, page 106.

Un nouveau regard jeté au cœur des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

Dès 1835, Justin Taylor sollicite Eugène Ciceri pour réaliser quelques vues des nouveaux volumes à paraître sur le sujet de la *Picardie*. Et peu après, en 1845, il lui confie une part importante des deux volumes *Bretagne* de la même collection. Eugène Ciceri devient l'un des principaux contributeurs de la collection, à laquelle il fournit plus de 400 lithographies (soit 15% de l'ensemble mais au réel plus du quart, à lui seul, des six volumes auxquels il contribue et il consacre donc une grande partie de son travail à l'œuvre monumentale du baron Taylor[488]. Rappelons brièvement la genèse du projet. En 1818, Justin Taylor parcourt la Normandie en compagnie de l'écrivain Charles Nodier (1780-1844) et de l'architecte Alphonse de Cailleux (1788-1876), membre de l'Académie des Beaux-Arts. Tous trois conçoivent le projet de faire connaître à un large public, par l'image et par le texte, les monuments, églises et châteaux plus ou moins ruinés qu'ils ont ensemble découverts et admirés. Jean-Baptiste Isabey et son fils Eugène, deux artistes amis, soutiennent le projet et y contribuent artistiquement. L'éditeur Gide accepte de prendre en charge l'ouvrage[489] qui sera, en soi, une œuvre d'art, imprimée sur un très grand format in-4° et qui met en oeuvre ce procédé alors tout nouveau, la lithographie. A cela s'ajoute une initiative à caractère commercial qui décide du succès de la future collection : faire appel à des souscripteurs à la façon d'un abonnement et publier l'ouvrage en fascicules, de façon à éviter une mise de fonds trop importante à l'origine. C'est donc dans un esprit innovant qu'en 1820 débute la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

---

[488] Né à Bruxelles en 1789, Isidore-Séverin-Justin Taylor accomplit toute sa carrière en France. Il travaille tout d'abord comme peintre-décorateur à l'Opéra de Paris sous la direction de Degotti et y fait la connaissance de Pierre-Luc-Charles Ciceri, de Louis Daguerre et de Jean Alaux. En 1820, Taylor participe au projet du Diorama conçu par Louis Daguerre, et développe ensuite le Panorama-Dramatique, qui mêle intrigue théâtrale et spectacle visuel. En 1823, il appuie la candidature de son ami Charles Nodier comme bibliothécaire de l'Arsenal, autour de qui se construit un groupe d'artistes et de gens de lettres, parmi lesquels Victor Hugo. Le cercle Nodier devient le berceau du Romantisme en France.
De 1825 à 1838, Taylor est commissaire royal pour le Théâtre Français. Il voyage beaucoup, en France, mais aussi en Écosse, en Espagne puis de Grèce en Égypte, en 1828. C'est là qu'il conçoit l'idée de faire transporter un obélisque de Louqsor à Paris, projet qui verra le jour six ans plus tard. En 1835, à la demande du roi Louis-Philippe, il constitue la première collection de peinture espagnole pour la Louvre.
Justin Taylor est également fondateur de plusieurs sociétés de secours mutuels en faveur des artistes.

[489] En tant qu'éditeur, Casimir Gide assume à la fois le rôle de promoteur et de banquier de l'opération. Il sert ainsi d'intermédiaire entre les auteurs ou illustrateurs et le baron Taylor, assurant la comptabilité et le règlement des frais de déplacement, par exemple. Les six premiers opus des *Voyages pittoresques…* paraissent chez Gide : Haute-Normandie, Franche-Comté, Auvergne, Languedoc, Picardie, Bretagne. Les quatre autres, Dauphiné, Champagne, Bourgogne et Normandie (2e partie) sont édités par A.F. Lemaître.

Tableau synthétique de la collection[490] :

Titre	Nombre de livraisons	Dates de parution	Contenu (hors frontispices et vignettes)	Planches E. Ciceri
Normandie	39	1820 à 1825	Tome 1, 88 planches Tome 2, 153 planches	-
Franche-Comté	28	1825 à 1829	1 volume, 158 planches	-
Auvergne	55	1829 à 1833	Volume 1, 141 planches Volume 2, 114 planches	-
Languedoc	146	1833 à 1838	Volumes 1/1, 1/2, 216 planches Volumes 2/1, 2/2, 316 planches	-
Picardie	136	1835 à 1847	Volume 1, 134 planches Volume 2, 162 planches Volume 3, 176 planches	1 4 56
Bretagne	91	1843 à 1847	Volume 1, 100 planches Volume 2, 252 planches	40 109
Dauphiné	47	1843 à 1854	1 volume, 173 planches	50
Champagne	105	1844 à 1857	Volume 1, 161 planches Volume 2, 136 planches	26 74
Bourgogne	38	1863	1 volume, 180 planches	33
Normandie (fin)	sans	1878	Tome 3, 176 planches	47
Total			*2.836 (1.650 sur les 6 derniers)*	*440*

Eugène Ciceri ne participe donc pas aux débuts de l'entreprise taylorienne mais il ne peut pas ne pas en avoir eu connaissance puisque son père, son grand-père et son oncle font partie des artistes de la première heure[491]. Signe des temps sans doute, plusieurs de ses premières lithographies originales évoquent aussi des lieux situés en Normandie, et plus particulièrement dans la région proche de l'estuaire de la Seine où il se rend en compagnie d'Eugène Isabey et qu'il apprécie particulièrement[492] : Harfleur, Montivilliers, Trouville, Touques (cat. ED-010 à

[490] Tableau établi sur la base des données fournies à l'occasion de l'exposition organisée au Musée de la Vie romantique à Paris en 2014-2015. Le nombre de planches peut parfois varier selon les notices, si l'on compte les frontispices ou les annexes. De même, le nombre de volumes peut paraître différent en fonction du respect des consignes de mise en page par tel ou tel relieur de bibliothèque, publique ou privée.

[491] A noter que ceci contribue parfois à la confusion entre Ciceri père et Ciceri fils. Des images réalisées par Pierre-Luc-Charles sont parfois mises sur le marché de l'art sous le nom d'Eugène. Prenons aussi pour exemple une vue de *l'Abside de l'église de l'Abbaye de Tournus* (Voyages pittoresques…, volume Auvergne, 1827-28) dont le dessin indiqué « Ciceri » est attribué par le British Museum à « Eugène Ciceri » sur la foi d'Henri Béraldi. BM, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1108-406

[492] A ce propos, dans une lettre à Maxime Lalanne datée du 18 juillet 1876 et publiée par *L'Abeille de Fontainebleau* du 20 avril 1896, n°16, dans la rubrique *Corbeille aux vieux papiers*, Eugène Ciceri souhaite à

ED-015). Mais en fait, il entame sa collaboration avec Taylor par une autre province, la Picardie.

Le sujet **Picardie** est l'un des plus détaillés et des plus riches de la collection, après celui sur le Languedoc : il s'étend sur onze années de publications, 136 fascicules (3 volumes) et 472 planches dont beaucoup se subdivisent en plusieurs scènes aboutissant à plus de 1.100 dessins. Taylor fait appel pour le réaliser à une cinquantaine d'artistes, français et anglais comme il le précise lui-même dans l'introduction, parmi lesquels, Adrien Dauzats, Célestin Nanteuil, Eugène Viollet-le-Duc, Léon Noël, Ignace-François Bonhommé, les Fragonard, James Duffield Harding… Néanmoins, il parvient à maintenir un style relativement uniforme et cohérent, évitant ainsi de trop grandes disparités entre les pages. L'originalité de chaque artiste se fond donc dans le projet d'ensemble. En 1835, la contribution d'Eugène Ciceri se limite à une seule vue dans le premier volume (*Ancien Beffroi de Lucheux*, cat. EV-001). Ensuite, il participe au volume 2 avec quatre scènes présentant quatre points de vue différents assez exemplaires de ce que l'on retrouve dans l'ensemble de la collection : une rue de Péronne avec son beffroi (cat. EV-002), un paysage montrant dans le lointain la silhouette de la cathédrale de Laon (cat. EV-003), une scène de genre – des ouvriers travaillant à la restauration des fortifications de la cité de Vervins (Fig. 86) et une vue d'architecture montrant le transept de la cathédrale de Soissons (cat. EV-005). On pourrait voir là une sorte de test, traduisant le souci d'un directeur de collection d'entraîner un jeune artiste[493] à cette technique dans laquelle Eugène Ciceri n'a pas encore assis sa réputation et confirmé son savoir-faire. Celui-ci n'a pas non plus tout à fait déterminé sa voie et l'on a vu précédemment que, lié aux artistes de Barbizon et bien avant d'avoir découvert Marlotte, il envisage alors de se consacrer essentiellement à la peinture. Une première relation de travail s'est cependant déjà établie avec le baron Taylor puisque « Ciceri fils » s'est vu confié les 18 vues illustrant la relation de son voyage au Proche Orient (1838). La participation du jeune artiste devient nettement plus importante dans le troisième volume, qui paraît cinq ans plus tard, en 1845-46. Il réalise alors 56 vues qui se répartissent en deux types : dix scènes au format plein (sur des dessins de Chapuy, Monthelier, Letellier et surtout Duthoit, tous artistes confirmés et collaborateurs attitrés de la collection) et 46 encadrements de page. Or, ces « encadrements » ne sont pas si secondaires qu'il pourrait y paraître. Ils

son correspondant « un bon séjour à cet adorable Trouville ». Maxime Lalanne (1827-1896) est un artiste contemporain d'Eugène Ciceri, peintre qui s'attache particulièrement à remettre en pratique l'utilisation de l'eau-forte. Membre de la Société des aquafortistes, il est l'auteur d'un *Traité de la gravure à l'eau-forte* (1866).

[493] Eugène Ciceri a 27 ans en 1840.

constituent des scènes à part entière, dans lesquelles une réserve est ménagée pour le texte : Taylor a utilisé cette mise en page à de nombreuses reprises pour les sujets précédents (Normandie, Franche-Comté, Auvergne, Languedoc). Pour ceux-ci, il partage la lithographie de deux pages (planches 729 et 730, cat. EV-015 et EV-016) avec « Viollet Leduc » (sic) et les autres avec Théophile Clément Blanchard[494] (1820-1849). En revanche, pour la seconde partie du troisième volume, il réalise sans autre intervenant les scènes d'encadrement, ce qui permet tout d'abord d'en déduire que Taylor lui fait désormais confiance pour travailler seul et aussi qu'il s'est peut-être rendu sur place pour faire les croquis de Plessis-les-Roye, Noyon, Brétigny, Salency, Mont-Renaud, Tracy-le-Val, Montreuil-sur-mer, Dourrier, Maintenay, Etaples, Fressin, Caumont, Boulogne, Wimille, Calais, Guines et Ardres. On peut d'ailleurs supposer qu'il n'a pas été insensible aux charmes de la région, sans doute même y est-il retourné à plusieurs reprises car ses *Croquis Minute* contiennent plusieurs vues de la côte picarde (Mers, Ault et Cayeux, cat. D-126, D-136, D-141/117b, D-142, D-143/119a), D-146, D-148) et deux *Vues et intérieurs pittoresques* sont situés en Picardie (cat. D-161 et D-163).

Mais il ne s'agit pas seulement de tourisme. Que remarque-t-on ? Avec les planches 729 et 730 sur Pierrefonds (cat. EV-015 et EV-016), son traité lithographique se révèle conforme à la manière de Viollet-le-Duc: bas-reliefs, reconstitution d'une scène de bataille, soldats, armement du XVIIe siècle. Dans les scènes suivantes, les reconstitutions à caractère historique disparaissent : c'est comme si nous passions soudain au monde moderne. Les monuments anciens restent le sujet principal mais leur attrait pittoresque est désormais associé à la vie de tous les jours (une scène de marché, des passants, des promeneurs, des femmes, des enfants, un phare, un bateau à vapeur…), une orientation déjà esquissée dans la planche 244 (Vervins, Fig. 86) où les personnages qui animent la scène sont des ouvriers, deux maçons et trois terrassiers. Et à la différence des autres scènes, la planche 465 (Fig. 87) ne nous montre pas un monument ancien mais des ouvriers travaillant dans une carrière de pierre[495]. On peut y voir un effet de l'*anti-pittoresque* que nous avons déjà constaté dans sa peinture. Du moins, observe-t-on dans cette dernière partie des volumes *Picardie* un réel changement de ton, de contenu, déjà voulu et entamé par Adrien Dauzats[496] dans les volumes *Languedoc* : le contemporain a fait irruption

[494] Théophile Clément Blanchard (1820-1849) est plus jeune que Ciceri, de formation académique et issu d'une famille d'artistes graveurs.

[495] Les carrières du Haut-Banc représentées ici et qui produisent le « marbre boulonnais » constituent un enjeu économique dans les tractations complexes s'étendant sur près de vingt années, de 1848 à 1867, aboutissant à la réalisation de la voie ferrée Boulogne-Calais. Cf. Palau, François et Maguy, *Le Rail en France – Le Second Empire*, Tome 3, Paris 2004.

[496] *Adrien Dauzats et les « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » du baron Taylor*, Debelfort Anne-Marie, Cadier Jean-Marc, Giess, Frédérique, sous la direction de Bruno Foucart, Fondation Taylor, Paris, 1990.

dans les voyages romantiques. Il ne s'agit plus de réinventer le passé mais plutôt de l'observer avec un certain recul. Doit-on y voir un changement des mentalités ? Une orientation vers une nouvelle clientèle, moins attirée par les souvenirs du passé ? Nous sommes en effet déjà bien loin de la Restauration. Quoiqu'il en soit, Eugène Ciceri, au même titre qu'Adrien Dauzats dont il devient d'ailleurs un ami[497], se révèle comme l'un des artisans de cette modification en profondeur. Il joue désormais un rôle à part entière dans la collection, ce qui se confirme avec la série suivante.

La publication des fascicules sur la **Bretagne** commence en 1843 alors que la série sur la Picardie n'est pas encore terminée. Les deux projets sont donc menés de front. La série *Bretagne* comprend 91 fascicules qui doivent être regroupés en deux volumes : le baron Taylor, sans doute conscient du temps consacré aux deux sujets précédents (Languedoc et Picardie), semble volontairement limiter sa nouvelle série, ce qui sera également le cas des autres volumes à venir. Il abandonne l'aspect néo-gothique de chaque feuille illustrée et rationnalise l'ensemble en ne plaçant qu'une seule scène par page. L'ensemble de la série bretonne comprend 352 planches. Eugène Ciceri en traite – en tant que lithographe – 149 (cat. EV-062 à EV-210), soit approximativement les deux-cinquièmes à lui seul. Les autres planches sont lithographiées, dans la même proportion, par Adrien Dauzats et le troisième tiers par différents artistes de l'équipe Taylor, comme Alphonse Bichebois, Laby, Guillaumot, Jacottet, Nicolle ou Stéphane Martin. C'est dire que la nouvelle répartition attribue à l'intervention d'Eugène Ciceri une place importante. En tant qu'artiste dessinateur-lithographe, il assume ici deux types de travaux (Doc. n°41)[498] : dans certains cas, il interprète les dessins ou croquis d'autres dessinateurs et pour d'autres scènes, il constitue lui-même sa propre documentation en se rendant sur place. Il est même le seul, dans cette série, à dessiner et lithographier ses propres dessins (ce qu'on appelle habituellement des « lithographies originales »). Et sur ce point, la Bibliothèque Nationale conserve 17 originaux[499], dessinés sur le motif, qui ont servi à la réalisation des planches lithographiées et imprimées. Nous pouvons donc comparer les deux versions, ce qui est un cas assez rare dans ce domaine (Fig. 88.1 à 88.17). Ces dessins réalisés sur place, d'après nature nous permettent aussi de savoir à coup sûr qu'Eugène Ciceri s'est rendu à Brest, au cap St-Mathieu, à Morlaix, Châteaulin, La Roche-Maurice (pour le Finistère), Tonquédec (indiqué en

[497] Cf. Corresp. n°12.
[498] Léon Gaucherel (1816-1886), peintre, lithographe et aquafortiste, pour 44 d'entre eux et Auguste Mayer (1805-1890), peintre né à Brest et spécialisé dans les marines, pour 40.
[499] Une dix-huitième (Carnac) se trouve en collection privée, cf. vente Tajan, Paris, juin 2020.

Finistère mais en réalité en Côtes d'Armor[500] – « Côtes du Nord » à l'époque), Carnac, Suscinio et Elven (pour le Morbihan) et à Clisson (pour la Loire-Atlantique alors dénommée « Loire-Inférieure »). Un seul dessin original (cat. D-184) n'a pas donné lieu à une scène dans les *Voyages pittoresques…*, celui représentant les environs de Brest.

A cela s'ajoutent les scènes le désignant comme auteur unique (dessinateur et lithographe) mais pour lesquels nous ne connaissons pas les originaux : nous le voyons alors à Nantes (cat. EV-062 à EV-064), Ancenis (cat. EV-067), Oudon (cat. EV-068) et Machecoul (cat. EV-071), à Auray (cat. EV-087 et EV-088) et Carnac (cat. EV-092 à 094), à Hennebont près de Lorient (cat. EV-101, à Quimperlé (EV-167), Pont-l'Abbé (cat. EV-189), Quimper (cat. EV-191 à 194) et Douarnenez (cat. EV-210)[501] puis à l'île Melon (cat. EV-107) et sur la presqu'île de Kermorvan (cat. EV-147 et 148) et enfin à Lannion (cat. EV-169 et 170). Inversement, des lithographies originales, dont les dessins n'ont pas servi aux planches des *Voyages pittoresques…*, nous le montrent aussi à Morgat (cat. ED-055), à Hennebont (cat. ED-051) et à Lorient (cat. ED-057) cette même année 1845. Par ailleurs, il réalise d'autres vues relatives à la Bretagne, notamment à Dinard, mais plus tardivement, vers 1874-75 selon les *Croquis Minute* (cat. D-097, 109 et 113). La synthèse de ces informations sur une carte (Doc. n°41) révèle une pratique empruntée par d'autres voyageurs : l'approche de la Bretagne se fait par la périphérie, c'est-à-dire par la côte, en partant du sud (Nantes et sa région) puis en remontant progressivement vers le Morbihan, la Cornouaille, puis Brest et le nord du Finistère. Le voyage se termine par le Pays Goëlo, Saint-Malo, Vitré et Fougères. Combourg fait l'objet de deux lithographies dont les originaux ont été dessinés par le baron Taylor lui-même. Comme ses prédécesseurs artistes ou voyageurs, Eugène Ciceri pénètre assez peu dans l'intérieur, mais à cela il y a sans doute une raison : la difficulté des communications[502]. On ne peut pas préciser

---

[500] L'erreur figurant sur le document original est indiquée dans le catalogue de la BNF.

[501] Plus précisément, la lithographie intitulée *Kouriket ou pierres des nains*, non localisée dans le volume *Bretagne* des *Voyages pittoresques…* correspond à un site proche de Douarnenez sur la commune de Poullan-sur-mer et dénommé de nos jours Ti ar c'horriged (La Maison des korrigans) ou Allée couverte de Lesconil.

[502] Le chemin de fer qui prend son essor dans les années 1840, tarde à s'orienter vers la Bretagne pour des raisons de rentabilité, quoique des élus bretons aient entamé la discussion sur ce projet dès 1842. (Cornette, Joël, *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, Tome 2, *Des Lumières au XXIe siècle*, Seuil, Paris, 2005)
La Compagnie d'Orléans réalise la jonction entre Paris et Nantes, inaugurée le 21 août 1851. La ligne de la Compagnie du chemin de fer de l'Ouest, fondée quant à elle en 1851 succédant à la toute première compagnie ferroviaire des frères Pereire sur la ligne Paris-Versailles, atteint Le Mans en 1854, Laval en 1855, Rennes en 1857, Guingamp en 1863 et Brest enfin en 1865. Dès lors, Jacques Offenbach peut faire chanter au chœur d'entrée de *La Vie parisienne*, les paroles suivantes, sur le livret de Meilhac et Halévy, au Théâtre du Palais-Royal le 31 octobre 1866 :

> « Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest,
> Qui dessert Saint-Malo, Batignolles et Brest,
> Conflans, Triel, Poissy,
> Barentin, Pavilly,
> Vernon, Bolbec, Nointot,

avec certitude la date de son voyage, mais en fonction de l'année de publication, elle se situe au plus tard au printemps 1845 (compte tenu du temps de réalisation d'une lithographie), et plus vraisemblablement en 1844[503]. L'itinéraire d'Eugène Ciceri, de Nantes au Finistère, correspond à peu de choses près à celui que suivront, trois ans plus tard, Maxime du Camp et Gustave Flaubert[504]. En 1847, les deux amis peuvent déjà utiliser le chemin de fer jusqu'au débarcadère de Blois, mais ce n'est pas encore le cas en 1844-45 : le chemin de fer relie Paris à Orléans[505] depuis 1843, sur un parcours dont l'attrait visuel nous est bien connu grâce aux illustrations de Jean-Jacques Champin[506]. Au-delà, il faut avoir recours à la traditionnelle malle-poste qui assure le transport des passagers d'Orléans à Tours et Nantes.

Ces points de détail nous permettent de percevoir l'esprit[507] dans lequel les artistes abordent la région qu'ils nous font découvrir. La Bretagne, pratiquement inconnue du public français en général et parisien en particulier jusqu'à la fin du XVIIIe siècle[508], émerge brusquement comme un espace « exotique » et par-là même attirant, essentiellement dans la poussée de la vague

---

Motteville, Yvetot,
Saint-Aubin, Viroflay,
Landerneau, Malaunay,
Laval, Condé, Guingamp,
Saint-Brieuc et Fécamp.
Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest,
Qui dessert Saint-Malo, Batignolles et Brest ! »

[503] C'est la date indiquée pour la lithographie du château de Trémazan d'après un dessin réalisé par Auguste Mayer en 1832 (cat. EV-150). Par ailleurs, l'un de ses dessins publié en lithographie avec pour titre *Souvenir de Bretagne* est daté de 1843 (cat. ED-029). D'autres se rapportant à Morlaix, Lorient, Hennebont, Morgat, Quimperlé et Clisson et lithographiés hors des *Voyages pittoresques…* sont datés de 1845 (cat. ED-049 à 058).

[504] Gustave Flaubert, *Voyage en Bretagne. Par les champs et par les grèves.* (1847). Outre l'aspect littéraire de l'œuvre, l'ouvrage donne des indications utiles sur ce que pouvait être un parcours à la découverte de la Bretagne pour deux jeunes parisiens de 25 ans. Flaubert et Maxime du Camp ayant choisi de se partager le récit, on trouve dans les *Souvenirs littéraires* de du Camp l'autre partie du récit puisque celui-ci n'a pas publié l'ouvrage symétrique prévu avec son ami. Le récit des deux amis colle si bien aux illustrations de Ciceri qu'on pourrait aisément illustrer l'un par l'autre.

[505] Un dessin d'Eugène Ciceri lithographié, daté 1845, a pour titre *Environs d'Orléans* (cat. ED-059).

[506] Champin, Jean-Jacques, *Paris- Orléans – Album Champin, Vues pittoresques du chemin de fer de Paris à Orléans*, Abel Ledoux, Paris, 1843, ouvrage publié à l'occasion de l'inauguration de la ligne le 2 mai 1843.

[507] *L'Illustration* du 9 mai 1857 écrit : "C'est de Laval qu'est parti le premier train à grande vitesse, dont le passage, dans cette contrée classique de la superstition et de la sainte ignorance, va introduire les usages et les habitudes qui vont faire entrer bientôt la Bretagne dans le concert de notre civilisation."

[508] L'attention se porte jusqu'à cette période essentiellement sur les ports de Bretagne qui figurent parmi les points forts du maillage militaire français – Brest, Lorient, St-Malo – et Nantes qui joue un rôle à part dans le commerce occidental. La collection des *Ports de France* (Jean-François Hue) les met clairement en évidence, ainsi qu'en 1794 *Le Voyage dans le Finistère* de Jacques Cambry, président du district de Quimperlé, premier ouvrage décrivant de façon approfondie l'économie d'une partie de la Bretagne – tandis qu'en 1771 Arthur Young en donnait une image horrifiée. L'exposition *De Turner à Monet, La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIXe siècle* organisée par le musée de Quimper (2011) a montré comment les prémices des représentations picturales se situent au début du XIXe siècle, avec pour exemple *L'Embouchure de la Rance* par Pierre-Henri Valenciennes (vers 1800) et les œuvres réalisées par Joseph William Mallord Turner lors de son voyage en Bretagne en 1826. Ce mouvement s'accentue alors dans les années 1830 comme en témoignent *Le Chêne au dolmen dans la forêt de Brocéliande* par Jules Coignet (1836) ou *La Vue de St-Pol-de-Léon* par Louise-Joséphine Sarazin de Belmont (1837).

romantique. Les pages de François de Châteaubriand dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* y ont bien évidemment contribué. Eugène Isabey aborde la Bretagne dès 1824 mais comme Christophe Leribault le rappelle, c'est plutôt le voyage de William Turner en 1826 qui marque les esprits[509], Turner qui accomplit le tour de la Bretagne dans le sens inverse, à savoir qu'il commence par St-Malo et les côtes septentrionales avant d'aborder Brest, puis Quimper et le sud. Eugène Isabey cependant retient notre attention car c'est l'oncle d'Eugène Ciceri et celui qui, partiellement, le forme à la peinture. Isabey édite en 1832 un recueil gravé intitulé *Souvenirs* où il montre les quais et les ruelles de Morlaix et de Quimper. Il expose au Salon de 1835 une lithographie intitulée *Le Cap Finistère et l'église St-Mathias*, montrant une épave abandonnée sous un ciel menaçant. Camille Corot vient en Bretagne dès 1829, et y revient sept fois de 1842 à 1865, de même que Paul Huet en 1842 et 1865, et Jongkind en 1847. Eugène Isabey y revient en 1850 pour y peindre de nombreuses aquarelles et gouaches représentant les grèves, les rochers, les falaises, les vagues mais aussi les chaumières et les maisons de bois de quelques cités. Le travail d'Eugène Ciceri s'insère donc dans une vague d'intérêt pour la Bretagne, où chaque artiste y projette sa vision. Celle de Ciceri est peut-être moins libre, moins spontanée, car elle répond nécessairement aux attentes du baron Taylor qui, on le sait, se montre assez directif dans ses orientations. L'œil et la main de l'artiste doivent essentiellement observer et relater ce qu'ils voient des monuments et des sites. Néanmoins, la touche personnelle parvient à s'exprimer. En tant que paysagiste, on remarque assez rapidement que Ciceri s'attache moins aux détails architecturaux eux-mêmes qu'au cadre dans lequel les monuments se situent. Parfois, un même site est représenté plusieurs fois, comme les scènes du château d'Elven (cat. EV-082 à EV-085) ou celles du château de Suscinio (orthographié Susinio, cat. EV-078 à EV-080), sans que chacune des scènes n'apporte une information très différente – on peut s'en étonner, vu le coût de production des lithographies. Mais ces images successives tournent autour du site, nous le montre sous toutes ses faces, comme pour traduire la vision que le visiteur pourrait ou pourra en avoir s'il fait ou quand il fera le voyage – une sorte de vision à 360° d'une caméra. Il cherche plus à nous exprimer des impressions ressenties devant le site plutôt que des détails architecturaux, à la façon de Viollet-le-Duc par exemple. Or, c'est précisément en cela que les *Voyages pittoresques…* trouvent leur originalité. Quoiqu'enrichies par des pages très documentées (objets archéologiques, détails de sculptures, etc.), la plupart des scènes sont là pour donner au lecteur l'envie d'aller y voir de plus près. C'est du moins l'orientation que renforcent les interventions d'Eugène Ciceri, et notamment dans la représentation des villes

[509] Christophe Leribault, *Eugène Isabey*, Le Passage, Louvre Editions, Paris, 2012.

moyennes. L'artiste s'attache tout particulièrement aux rues de Morlaix, de Lannion, de Nantes, et à la représentation de ces demeures à pans de bois, accentuant sans doute légèrement leur hauteur de façon à renforcer l'impression d'équilibre surprenant et fragile. Ces demeures citadines l'ont sans aucun doute marqué car il les représente souvent : on les retrouve dans les séries comme les *Croquis pittoresques* (cat. D-005), *Vues et intérieurs pittoresques* (cat. D-159, D-170, D-174) et dans les cours de dessin et de paysage. On doit d'ailleurs remarquer à ce propos que Ciceri à cette époque reste marqué par son origine citadine, et parisienne. Il nous donne à voir une Bretagne de paysages agrestes ou bien de bourgades, des demeures anciennes, médiévales ou non, caractéristiques du bâti urbain mais s'attarde moins sur les maisons paysannes.

Pour le reste, l'artiste montre ce qu'il sait faire et ce qu'il aime représenter : des arbres, des rochers, des vues de la campagne, des ciels, des reflets d'eau. L'image qu'il donne du bourg de Carnac (Fig. 89 et 89A) est à ce niveau représentative : l'église se trouve au second plan, le village se devine à peine, mais le premier plan est réservé à de gros blocs de granite et à un bosquet de feuillus et de conifères courbés et agités. Nous sommes bien en Bretagne, un jour de grand vent et le ciel nous le confirme, les nuages déchirés passent dans le ciel à toute vitesse, poussés par le vent de la mer, une information qu'il réintroduit dans la lithographie et qu'il n'a pas notée dans son croquis, et à laquelle s'ajoute le contraste avec la luminosité éclatante des endroits éclairés par le soleil. Toujours à propos de Carnac, trois autres scènes montrent les alignements mégalithiques : deux sont prises d'après nature, l'une montre un ciel nuageux typique d'un ciel de traîne (cat. EV-094), et l'autre un ciel parfaitement dégagé (cat. EV-092), on aimerait dire « bleu » si ce n'était pas une lithographie en noir et blanc, un ciel pur, transparent, inondé de soleil et de luminosité. De toute évidence, Eugène Ciceri laisse ici libre cours à son goût prononcé pour la représentation des ciels. En comparant la série des dessins originaux et leur transcription en lithographie, on voit que s'il respecte le lieu, le sujet principal et son environnement, il adapte cet élément important, soit parce que les mouvements des éléments naturels lui permettent de mettre en valeur un détail intéressant[510] ou à animer la scène[511], soit bien au contraire en diminuant l'impact du ciel dans le champ de vision de manière

[510] C'est le cas par exemple pour la représentation de Recouvrance (cat. EV-105) : le dessin original (cat. D-183) montre un ciel plutôt terne ou neutre tandis que pour la lithographie, l'artiste exploite un effet de nuage sombre faisant ressortir la silhouette des bâtiments, et un éclairage vif du soleil sur l'extrémité droite du bâtiment de façon à renforcer le décalage des volumes, donc l'effet pittoresque.

[511] On peut le remarquer dans la scène de la Tour de César à Brest : le dessin original (cat. D-182) paraît écrasé de soleil mais donne une impression de vide, tandis que dans la lithographie (cat. EV-104) un nuage gris vient assombrir le fond, ce qui met d'autant mieux en évidence le premier plan où passe l'ombre furtive d'un nuage. De même, la scène du dolmen de Kermorvan (cat. EV-147) – dont on ne possède pas l'original – serait totalement inanimée (il s'agit d'une roche granitique) s'il n'y avait un magnifique cumulus à l'horizon qui

à laisser place au sujet principal[512]. D'une manière générale, comme nous l'avons remarqué pour son œuvre picturale, Eugène Ciceri aime les ciels mouvementés. Très rares sont ses ciels uniformes. Et de scène en scène, l'artiste nous détaille une sorte de grammaire des ciels bretons, un peu à la façon dont William Gilpin décrit les différentes nuances de brouillard[513] – à ceci près que l'un exprime par le crayon et le pinceau ce que le précédent traduisait en phrases.

Ciels mouvementés ne signifient pas ciels de tempête : le *topos* romantique qu'on retrouve fréquemment chez Eugène Isabey[514] est ici évacué. La Bretagne que nous montre Eugène Ciceri est une Bretagne paisible, aux conditions météorologiques variables certes, mais pas un pays tourmenté, sachant combien la représentation des ciels peut avoir de signification métaphorique dans les paysages romantiques. « Il y a trop de tintamarre là-dedans, trop de brouillamini » l'entendrait-on presque dire[515].

Cette idée se renforce d'ailleurs quand on observe la façon dont il représente la mer : elle n'est guère agitée. Certes, elle n'est souvent montrée qu'en fond de scène, mais même quand on l'approche, elle nous paraît relativement paisible : voyons par exemple les vues du Cap St-Mathieu (cat. EV-153 et EV-156) – l'une des pointes occidentales du Finistère : au calme plat, et dans le dessin original et dans la transposition lithographique. Il en est de même pour la mer qui figure en arrière-plan du dolmen de Lochrist (cat. EV-145) ou à l'île Melon (cat. EV-107) – même si, dans ce cas, un grain se profile à l'horizon. Quant à la scène intitulée *Côtes de Bretagne, St-Pol de Léon,* (cat. EV-136) l'espace maritime, sans doute à marée descendante, nous évoque aisément un coucher de soleil à la façon de Claude Gellée dit Le Lorrain et pourrait être le cadre d'un autre *Embarquement de la reine de Saba*. Par ce rappel, conscient ou non, Eugène Ciceri ne souhaite-t-il pas contredire le penchant trop fréquent d'une vision de la Bretagne tempétueuse, agitée et finalement métaphoriquement inquiétante ? « On se sentait

---

apporte tout le volume et dont le mouvement renvoie aux diaclases « tourmentées » du dolmen lui-même. Et l'on entrevoit dans le lointain une mer parfaitement calme qui, par le contraste, intensifie cette impression.

[512] Le dessin original de Suscinio (cat. D-192) montre un effet de soleil couchant qui se trouve atténué dans la lithographie (cat. EV-080) de façon à attirer l'attention du lecteur sur les bâtiments. Peut-être est-ce là un correctif apporté par Justin Taylor lui-même de façon à respecter le cadre principal de son projet d'origine, à savoir les monuments.

[513] Wiliam Gilpin, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland*, chez Defer de Maisonneuve, à Paris, 1789.

[514] Les représentations de tempêtes et de naufrages sont particulièrement nombreuses chez Eugène Isabey. Citons pour quelques exemples : *Naufrage du trois-mâts L'Emily en 1823* au musée des Beaux-Arts de Nantes, *L'Incendie du steamer Austria* au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, *Contrebandiers embarquant des marchandises* au musée de La Chartreuse de Douai. Voir à ce propos *Peintres des tempêtes*, par Laurent Manœuvre, Editions des Falaises, Paris, 2018.

[515] « La physique nous enseigne […] les causes de tous les météores, l'arc-en-ciel, les feux volants, les comètes, les éclairs, le tonnerre, la foudre, la pluie, la neige, la grêle, les vents et les tourbillons.
-Il y a trop de tintamarre là-dedans, trop de brouillamini » – réplique M. Jourdain au maître de philosophie. *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte I, scène IV. N'y a-t-il pas chez Eugène Ciceri quelque chose de l' « homme de raison» du XVIIe siècle dont se gausse une certaine aristocratie ?

dans une région primitive » écrit Maxime du Camp[516] : à l'image du temps météorologique, la population se devait d'être étrange et rebutante. Mais pas ici. Eugène Ciceri, on l'a dit, reste en toute occasion un paysagiste. Il représente peu les hommes et les femmes, et jamais comme sujet principal. Mais les scènes qu'il compose ne sont pas inanimées pour autant. On a vu plus haut[517] comment il rend une scène plus vivante en y ajoutant des personnages[518], dans la tradition des graveurs et lithographes paysagistes. Mais ces « figurants », quoiqu'entraperçus souvent dans le lointain, ne sont pas de simples silhouettes. Eugène Ciceri se distingue là aussi de l'imagerie romantique : les personnages qui animent son œuvre ne portent pas d'armures de théâtre ou des hennins garnis de voiles, « la sempiternelle poésie des tourelles, des damoiselles, du palefroi » de Flaubert comme nous l'avons déjà rappelé, mais ce sont des gens de son temps. Dans les rues de Morlaix ou de Lannion, ils vaquent à leurs occupations quotidiennes. Ils ou elles vont au marché, bavardent sur le pas de leur porte ou sur la margelle d'un oratoire, gardent des bêtes, lavent leur linge, vont à la pêche à pied… Jean Adhémar regrettait les charmes des premiers volumes des *Voyages pittoresques…* et y voyait un affadissement de la collection. On peut à l'inverse l'interpréter comme un choix conscient car effectivement, les personnages d'Eugène Ciceri comme ceux d'Adrien Dauzats d'ailleurs, vivent la vie des ruraux dans les années 1840. Ni plus, ni moins qu'un habitant du Languedoc ou de la Champagne… L'artiste évite au mieux le poncif du costume folklorique[519] tout en respectant une certaine tradition locale – le chapeau noir à large bord dont se coiffent les hommes par exemple, ou le bonnet simple que portent les femmes[520]. Mais la charrette de foin[521] qui chemine au pied du château de La Roche (cat. EV-115) n'a rien de particulièrement exotique, de même que les personnages qui peuplent les rues de Nantes, de Morlaix ou de Landerneau : « ce sont aussi des humains que ces êtres-là » remarque Flaubert[522] avec sa verve caustique mais dans un esprit comparable.

---

[516] Maxime du Camp, *En Bretagne*, in *Souvenirs littéraires*, chapitre X, Hachette, Paris, 1906 (3e éd.), p. 259. Il écrit quelques lignes plus loin : « Maigre bétail, culture enfantine, bourgades délabrées, insouciance, superstition, misère : la Gallia Comata du temps de Jules César ».

[517] Par exemple des lavandières, thème cher à Eugène Ciceri, dans le paysage du *Château de Clisson* Fig. 88.17, D-197/EV-070.

[518] Sur le rôle des personnages d'animation assimilables à des figurants de théâtre, nous renvoyons à la première partie de cette étude.

[519] A la différence de Viollet-le-Duc auteur de la vignette ornant la dernière page de l'introduction.

[520] Une seule concession à cette façon de faire : les deux personnages présents dans la *Chambre de la Tombelle du Mont-Helen* (cat EV-090) qui sont probablement dus à Léon Gaucherel.

[521] Serait-ce une discrète allusion au célèbre tableau de Constable ?

[522] Dans le chapitre V du *Voyage en Bretagne*, Gustave Flaubert consacre, à propos de l'accueil reçu chez leur hôtesse de Carnac, la veuve Gildas, deux pages à cette mise en distance de la vision citadine – parisienne en l'occurrence – et son « étonnement imbécile » à l'égard de la lointaine province (la « France profonde » diront d'autres au XXe siècle !). Ainsi écrit-il : « Quoique ne parlant pas le français, on vit donc là tout de même, on y dort, on y boit, on y fait l'amour, on y meurt tout comme chez nous ; ce sont aussi des humains que ces êtres-là. »

Or, cette attitude (évitons le mot « posture » qui suppose une forme de préméditation) d'Eugène Ciceri ne doit pas, comme on pourrait être enclin à le penser, être considérée comme la résultante d'une pensée ou d'un choix de vie éventuellement aigrie par l'éloignement de l'artiste de la capitale depuis de nombreuses années : en 1844-45, même s'il est déjà séduit par Barbizon, il n'a pas encore fait le choix de s'installer à Marlotte. Alors qu'il n'a qu'une trentaine d'années, il n'est censé connaître le monde rural qu'au travers du prisme déformant d'un citadin, un citadin lié de plus à une vie relativement frivole, celle du monde des spectacles, des théâtres ou de l'opéra. Les scènes qu'il produit sur trois châteaux, Suscinio, La Roche (Maurice) et Elven nous ramènent à ce décalage par rapport au projet initial du baron Taylor que nous avons déjà constaté dans les lithographies de Picardie, une orientation originale qui se révèle nettement différente de celle des autres contributeurs. Il ne s'attache pas essentiellement à la description formelle des bâtiments – nous sommes bien loin d'un *Dictionnaire raisonné* – mais à les situer dans leur environnement[523]. Le pittoresque, si pittoresque il y a, garde tout son sens : les ruines ne sont attirantes que si elles correspondent à un environnement, un cadre significatif : le château de La Roche, à peine visible et pratiquement assimilé aux sols et sous-sol rocheux, paraît tapi au sommet de sa colline, les tours d'Elven se mêlent aux feuillages, Suscinio s'inscrit dans un paysage battu par les vents et sur un sol aux volumes fortement marqués. Or, puisque l'artiste reconstruit en atelier le paysage dont il a pris croquis (ce que la lithographie oblige à faire, compte tenu de l'encombrement du support), il prend nécessairement une distance avec le paysage qu'il a vu. Le sujet « pittoresque » au sens originel de la collection s'efface derrière la volonté d'Eugène Ciceri d'exprimer un moment, une sensation comme il cherche à le faire, à la même époque, dans ses tableaux. Il cherche à l'animer, comme on l'a dit, mais en homme du théâtre romantique : il choisit ses « figurants », les habille de façon contemporaine et les place comme un metteur en scène. Il y a donc chez lui une réflexion globale qui va de la ruine de château au paysage-décor qui l'entoure et aux êtres qui peuplent la scène, une vision d'ensemble, une sorte de « scènerie »[524], un terme que nous empruntons à Vidal de Lablache pour qui la compréhension d'un paysage dans toutes ses composantes est l'un des modes

[523] Au cours de l'article qu'il consacre à Philippe Benoist dans son *Inventaire des artistes français après 1800*, Jean Adhémar nous précise que celui-ci se spécialise dans la représentation des architectures tandis que Ciceri et Jacottet traitent de préférence les paysages.

[524] Terme utilisé par Vidal de Lablache dans son étude sur la géographie américaine (cf. Paul Claval, *Les voyages américains de Vidal de Lablache et Demangeon* in *Cahiers de géographie du Québec*, n°255, 2011) et qui peut être assimilé d'une certaine façon à la *scenery* d'un William Gilpin, montrant le paysage en tant que globalité. Le centenaire de Vidal de Lablache en 2018 a été l'occasion d'un renouvellement de l'étude, notamment sur ses méthodes de travail sur la base des notes qu'il a recueillies au cours de ses voyages. Cf. les travaux de l'Ecole Normale Supérieure à ce propos. L'une des œuvres célèbre du fondateur de la géographie française ne s'intitule-t-elle pas *Tableau de la géographie de la France* (1903) ?

d'appropriation, d'expression et de compréhension de la géographie. Il en résulte que, dans les 149 scènes consacrées à la Bretagne, Eugène Ciceri nous fait appréhender, plus que « connaître », en partie grâce à son expérience personnelle, une région séduisante, riche en paysages et en lieux pittoresques (du moins, parce que la collection l'exige) avec le souci d'une réalité objective sur laquelle Pierre Jakez Hélias[525] attirait l'attention.

Pour le volume consacré au **Dauphiné**, il se passe pratiquement dix années avant qu'Eugène Ciceri revienne à la planche de travail pour le compte du baron Taylor, celui-ci ayant eu entretemps d'autres préoccupations et d'autres projets. Taylor d'ailleurs consacre l'introduction du nouveau volume à une justification de son œuvre vue comme un ensemble global, et en montrant implicitement sa différence avec les travaux des Monuments historiques désormais bien lancés et soutenus officiellement par le Second Empire. Pour contribuer au volume *Dauphiné*, il ne semble pas qu'Eugène Ciceri soit allé sur place, mais il connaît la région (nous avons un dessin de lui daté 1845 représentant Grenoble (cat. ED-056) et il détient déjà une certaine expérience de la montagne comme en témoignent plusieurs de ses tableaux – ou les catalogues répertoriant ses œuvres[526]. Il travaille ici, pour la majeure partie des scènes qu'il réalise (50 sur 173 planches, soit à peine un tiers)[527], sur la base des croquis réalisés sur place par Léon Sabatier. On l'a vu, Sabatier fait partie de l'équipe fidèle de Taylor, et Eugène Ciceri a plusieurs fois l'occasion de travailler avec lui. La Bibliothèque nationale détient onze dessins de Léon Sabatier, exécutés dans le cadre des *Voyages pittoresques…* Cependant, cette source se limite à quatre dessins interprétés par le lihtographe. Il s'agit des sujets intitulés *Ruines de l'abbaye de Prémol* (cat. EV-225), *Route d'Allevard à la Montagne des Sept Lacs* (cat. EV-227), *Tour du Treuil* à Allevard (cat. EV-228) et *Ruines du château de Tallard* (cat. EV-234). La comparaison entre les dessins préparatoires et la lithographie (Fig. 90A à D) explicite la façon de travailler. Dans certains, on ne trouve que les éléments principaux mis en place, et à peine esquissés, à charge pour le lithographe de recréer le reste. Cette différence d'ailleurs n'est pas sans poser problème car si la part de créativité est grande pour le lithographe, dans quelle mesure les détails sont-ils crédibles ? S'agit-il alors de donner uniquement des impressions ?

[525] Pierre Jakez Hélias (1914-1995), écrivain cornouaillais, a exprimé dans *Le Cheval d'Orgueil* ce qu'était la Bretagne traditionnelle telle qu'il l'avait vécue au début du XXe siècle. Dans un ouvrage consacré aux *Voyages pittoresques…*, il écrit : « le baron [Taylor] n'insiste pas outre mesure sur la misère, la saleté, l'ivrognerie, la violence dont certains ont fait leur leitmotiv.[…] Mayer, Jacottet, Ciceri entre autres, parviennent à s'approcher des sommets d'un art que l'on dit injustement mineur. » Hervé-Commereuc, Catherine, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor – Bretagne*, Bibliothèque de l'Image, Rennes, 2005, Avant-propos, page 5.
[526] Cf. *supra*, Première partie.
[527] Cf. cat. EV-211 à EV-260.

Ou bien peut-on imaginer un dialogue, écrit ou oral, entre les deux hommes qui ait permis à Eugène Ciceri de choisir quels arbres représenter, ou quelles formes donner aux blocs de montagne, à la matière des chemins ou à la structure des maisons. Les scènes sont à la fois différentes et fidèles l'une à l'autre. On ne peut que constater ici le savoir-faire des artistes qui savent interpréter l'un l'autre leurs notations, leurs indications, l'un sachant dans son croquis saisir les éléments clés de la scène pour donner à voir de l'information et pour donner au lithographe de la matière pittoresque, l'autre sachant moduler et modeler les composantes de manière à en faire un tout cohérent, expressif et crédible.

On constate qu'ici Eugène Ciceri n'a pas le choix : il transcrit ce qu'on lui remet comme sujet. Sa liberté ne peut s'exprimer que dans les ciels, où l'artiste met sa gamme en application, avec un beau temps d'été quelque peu nuageux pour Allevard, un ciel annonciateur de pluie au-dessus de l'abbaye de Prémol et des stratus pour le paysage de Tallard, dans les reliefs et dans les personnages animant les scènes. Les animations cette fois paraissent fort réduites et la part laissé au site et aux bâtiments est bien la plus importante. Pour la scène de la *Tour du Treuil* (Fig. 90 C), on voit comment, à l'aide d'ombres et de reliefs, le lithographe parvient à recréer la profondeur de champ qui est peu lisible sur le croquis. Il lui faut aussi savoir interpréter la matière des pierres dont sont constitués les murs de l'ancienne forteresse. En revanche, il choisit de ne pas représenter la charrette que Sabatier avait indiquée, et la remplace par un premier plan de roche herbue et deux personnages qui rendent la scène peut-être plus familière, comme pour signifier que ce lieu est accessible à de simples promeneurs. On peut déceler ici, à ce propos, une orientation assez différente des scènes du volume *Bretagne* car les « figurants » ne nous paraissent plus tellement impliqués dans la vie quotidienne afférente aux lieux. On les perçoit plus comme des personnages extérieurs à la scène, des visiteurs, des touristes en somme. Mais n'est-ce pas là une volonté de l'éditeur et du promoteur du projet, le baron Taylor lui-même, qui chercherait à inscrire ses lecteurs dans chaque scène, à leur montrer qu'ils peuvent, eux aussi, se rendre sur place, plutôt que de vouloir montrer un certain exotisme, un certain pittoresque qui, peut-être, vient à passer de mode ? De même, la scène de l'abbaye de Prémol (Fig. 90 A) paraît assez vide, les deux personnages de gauche n'étant là que pour meubler, à peine, tandis que les autres détails sont respectés. Apparemment, nous sommes ici dans une clairière où l'on stocke des troncs d'arbres mais rien n'indique quelle activité en découle. Hormis les scènes dont on connaît le croquis d'origine, on peut remarquer qu'Eugène Ciceri sait, en tant que peintre, jouer sur les contrastes qui mettent en valeur les sommets enneigés, *Montagne des Sept Lacs* (cat. EV-233), *Sommet du col de l'Echauda* (cat. EV-241) par exemple, ou traduire des ambiances qu'un simple trait parvient difficilement à faire naître : on notera

ainsi la très belle vue d'*Allefroide, Val Louise* (cat. EV-240) où la silhouette des maisons du hameau se dessine sur un fond de brume qui s'exhale d'un probable glacier, la fumée d'une cheminée nous rappelant la nécessité de se chauffer dans cette vallée lointaine, au pied d'à-pics d'une montagne assez peu accueillante. A l'inverse, les scènes concernant la Drôme comme Montélimar, Grignan, Suze-la-Rousse (cat. EV-246 à EV-249) ne s'adaptent pas à cette perception des éléments naturels et Eugène Ciceri continue de jouer sur une gamme de ciels qui n'est guère de mise dans un pays où l'ambiance méditerranéenne est beaucoup plus sensible. Le savoir-faire du lithographe semble alors s'effacer derrière le procédé. Quoiqu'il en soit, nous retrouvons avec les scènes confiées par Justin Taylor à Eugène Ciceri la volonté d'exprimer non pas seulement l'existence de monuments mais aussi de sites naturels, de simples villages ou hameaux, une approche d'architecture vernaculaire cette fois dont l'étude et la notion même ne sont pas réellement perçus au milieu du XIXe siècle.

Les deux volumes ayant pour sujet la **Champagne** sont publiés trois ans plus tard[528]. Dans l'introduction, Taylor tient à se justifier, d'une part d'avoir choisi la lithographie comme instrument de communication pour ses travaux (faire connaître au plus grand nombre était son objectif) et d'autre part d'avoir attiré l'attention du grand public et des pouvoirs en place sur la nécessité de protéger les monuments qui étaient en voie de disparition. C'est une sorte de plaidoyer *pro domo*, où l'on sent que l'homme a perdu de sa combativité et revient sans cesse sur son œuvre. Il cite les artistes qui ont contribué mais il ne cite pas Eugène Ciceri qui, pourtant, contribue à 100 scènes sur 397 planches (cat. EV-261 à EV-360), soit plus d'un quart, et qui dessine la vignette illustrant ce même texte d'introduction. C'est aussi la période ou Eugène Ciceri produit une très grande quantité de lithographies[529] et – est-ce la rançon du succès ? – son style devient plus impersonnel. Il est vrai que le talent de l'artiste semble s'épuiser et que la créativité apparue notamment dans les pages sur la Bretagne paraît beaucoup moins évidente ici. Adrien Dauzats est lui-même moins présent sauf pour la cathédrale de Reims qu'il a dessinée et lithographiée sous des angles divers dès 1845. Peut-être est-ce aussi par les sujets que la région impose, la Champagne étant moins propice à montrer des sites pittoresques mais beaucoup plus des monuments. Dans l'introduction, Taylor rappelle d'ailleurs le rôle joué par

[528] En réalité, les premiers des 105 fascicules sont datés de 1844.
[529] C'est l'année où il publie également le *Voyage pittoresque sur le chemin de fer Victor Emmanuel*, qui le conduit dans la vallée de la Maurienne.

la Champagne dans l'histoire nationale[530], une histoire qui pour lui s'identifie au développement du christianisme. Les deux volumes Champagne seront donc l'occasion de montrer chapelles, églises et cathédrales, en rappelant le rôle joué par St-Remi et Notre-Dame de Reims, la cathédrale des sacres. De toute évidence, le propos d'Eugène Ciceri n'est pas là. Il se prête aux travaux qu'on lui demande, mais sans génie et sans innovation à l'exception, de-ci de-là, de quelques paysages réussis, notamment pour la région de Troyes et de Provins, peut-être en partie parce que cela le rapproche de la Seine-et-Marne où il demeure dorénavant de plus en plus souvent. Cependant, là non plus, il ne se rend pas souvent sur les lieux et la plupart des scènes qu'il lithographie sont préparées par d'autres : Alexandre-Jules Monthelier (1804-1883), spécialiste de l'architecture religieuse et Emile Sagot (1805-1888), spécialisé dans l'architecture monumentale de la Champagne et plus particulièrement de la Haute-Marne.
Il a néanmoins l'occasion de représenter d'après nature sept scènes, pour lesquelles il a probablement accompli un (ou peut-être plusieurs) voyage(-s) de prospection. Il s'agit du Châtelet (cat. EV-261), de Joinville en Haute-Marne (cat. EV-318 à EV-321), de l'abbaye de Trois-Fontaines (cat. EV-333), de Mézières en Ardennes (cat. EV-335) et de Château-Thierry (cat. EV-337 et EV-338). Mais nous ne possédons pas les originaux et il est difficile de constater la part de création et d'interprétation de ses travaux. Quant aux autres scènes, elles sont presque toutes partagées entre deux et parfois trois artistes, le dessinateur étant aussi souvent lithographe. Il devient difficile de déceler la part de chacun et sans aucun doute n'est-ce pas le but souhaité.

Six ans plus tard, en 1863, le volume **Bourgogne** redonne à la collection de sa vigueur. Sans doute, Taylor ne se sent plus de taille à affronter des productions aussi ambitieuses que le Languedoc ou la Picardie. Mais dans un ensemble moins volumineux, le propos paraît mieux maîtrisé et, aussi, plus efficace. Adrien Dauzats est presqu'absent de la série et d'autres lithographes entrent en scène. Eugène Ciceri intervient avec 33 vues seulement sur 180 mais elles paraissent mieux sélectionnées, mieux en rapport avec son savoir-faire (cat. EV-361 à EV-393). On peut mettre ce relatif repli en relation avec son voyage sur les bords du Rhin (en 1863) et le gros projet en cours pour l'éditeur Goupil (*La Suisse et la Savoie*). L'ensemble fait un choix net entre les documents d'ordre architectural, traités par des spécialistes de la question et assez souvent sous forme de gravures (pour représenter la statuaire, par exemple), et par ailleurs

[530] On peut y voir une allusion à l'élaboration du roman national qui tend à se compléter à cette époque. En 1857, Jules Michelet a déjà publié *l'Histoire de la Révolution* et les dix premiers volumes de son *Histoire de France*, jusqu'au XVIIe siècle.

des scènes d'extérieur, des paysages au sens propre, pour lesquels Eugène Ciceri est sollicité. Il intervient en tant qu'auteur du modèle original sur cinq planches seulement, et toutes les cinq se situent à Dijon. On peut raisonnablement imaginer qu'il a accompli le voyage spécialement, ce qui était désormais rendu facile par l'existence du chemin de fer non loin de Marlotte et à l'existence de la ligne jusqu'à Dijon. Il produit cinq planches seulement, mais nous y retrouvons ce que Ciceri aime présenter : tout d'abord, une vue sur l'église Notre-Dame (cat. EV-368) où le monument n'est visible que dans le lointain, l'essentiel de la planche étant consacré à une belle perspective sur la rue Musette vivement animée par différents personnages, une scène qui pourrait faire penser à un jour de marché et qui renoue avec la tradition des planches bretonnes (vues de Morlaix ou de Nantes par exemple). Ici, à nouveau, l'artiste essaie de créer une atmosphère et ne se contente pas de simples « figurants » neutres. Deux autres planches concernent également l'église Notre-Dame, mais en extérieur (cat. EV-369 et EV-375). La finesse architecturale du bâtiment se traduit de façon élégante entre les deux rangées de maisons. Et là aussi, comme nous le remarquions à propos de la Bretagne, trois planches se concentrent sur le même sujet, et deux d'entre elles sont presque semblables, à cette différence près que dans l'une, un artiste figure presqu'en premier plan (cat. EV-375) et de façon assez détaillée ce qui n'est pas fréquent chez notre artiste. Qui représente-t-il ? La lithographie nous renseigne : l'auteur des figures est Bayot, mais il est possible que celui-ci ait voulu représenter Eugène Ciceri lui-même, comme un clin d'œil envers son collègue qui s'est rendu sur place : une brève évocation, en somme, pour rappeler que ces scènes ont été saisies d'après nature – ce qui en 1863 peut être considéré comme un acquis. Par ailleurs, Eugène Ciceri présente deux planches sur le château de Dijon[531], qui le montrent dans un état de délabrement assez avancé (cat. EV-373 et EV-374). Et enfin, une cinquième planche, significative, qui montre le Palais Ducal (Fig. 91), non pas sous l'angle classique de la tour Philippe-le-Bon mais du côté de la tour de Bar. Et le sens du pittoresque s'exprime ici sous la forme d'un dessin d'actualité : un chantier de construction en premier plan. Car Eugène Ciceri nous montre là les premiers travaux de la nouvelle aile qui sera consacrée au musée des Beaux-Arts de la ville. Cela nous confirme une fois de plus que les *Voyages pittoresques…* ont changé d'optique, ils ne se concentrent plus sur le passé, et sur la nostalgie d'un passé perdu, mais sur un documentaire actualisé, porteur

[531] Ce château n'existe plus de nos jours, car il a été détruit par décision du Conseil municipal en 1887, qui fait révoquer le classement comme Monument historique obtenu en 1876 par l'architecte Charles Suisse. Ces vues sont donc précieuses pour les historiens de la ville. Elles sont complétées par quelques photographies prises en 1880 (cf. Jean-François Bazin, *Le Tout Dijon*, Cléa, Dijon, 2003). Ce château bâti sur l'ordre de Louis XI après la mort de Charles le Téméraire et la reprise du duché par le roi de France symbolisait la perte d'autonomie de la Bourgogne. Devenu caserne sous l'Empire, les Dijonnais lui avaient attribué le surnom de « Château des gendarmes ».

d'avenir. Dans toutes les autres scènes où Ciceri intervient, on remarque un nombre assez élevé de contributeurs, certaines scènes font appel à quatre artistes différents, un dessinateur du modèle, deux lithographes et un spécialiste des figures (en général, il s'agit de Bayot). Quoiqu'il en soit, le volume Bourgogne présente une certaine unité, les artistes professionnels ayant réussi à se couleur dans le moule taylorien.

Il faut attendre 1878, soient quinze années de plus et quelques mois à peine avant la mort de Justin Taylor, pour voir paraître le dernier volume sur la **Normandie**. C'est aussi l'ultime volume de la collection : ainsi, les trois amis Taylor, Nodier et de Cailleux ayant inauguré les *Voyages pittoresques…* avec leur propres souvenirs sur cette région, la collection prend fin avec le même sujet, en le complétant puisque les fascicules de 1820 traitaient de la Haute-Normandie tandis qu'en 1878, Taylor fait travailler son équipe sur les monuments de la Basse-Normandie, de Caen au mont Saint-Michel. En plus d'un demi-siècle, les techniques ont fortement évolué et la logistique aussi. Le réseau ferré couvre désormais l'ensemble du territoire et la plupart des régions sont accessibles en moins de 12 heures, ce qui facilite le déplacement des dessinateurs. Le dernier volume de la collection est la résultante de ces innovations : la part de la lithographie diminue, la gravure reprend de la vigueur pour les figures techniques (les plans des bâtiments, par exemple) et la photographie y fait son entrée.

En 1857, dans l'introduction aux volumes sur la Champagne, Taylor adressait des adieux prématurés à ses lecteurs. Vingt-et-un ans plus tard, il ne cherche plus à prendre position ou à défendre son œuvre : sa longue introduction de 31 pages consiste en un condensé de l'histoire de la Normandie, depuis l'époque gauloise jusqu'à la tenue des derniers États de Normandie en 1666, événement qui marque le passage définitif de la province sous le gouvernement royal.

Eugène Ciceri fait désormais partie des vétérans de la collection. Il ne contribue à ce volume qu'avec 47 vues (cat. EV-394 à EV-440) et il semble être l'auteur unique de quatre d'entre elles : la cathédrale d'Evreux (EV-395), St-Pierre de Caen (cat. EV-405), l'aqueduc médiéval de Coutances (cat. EV-425) et l'église de St-Lô (cat. EV-426). Ces deux dernières vues sont datées de 1866, ce qui montre que les documents restaient en souffrance, probablement dans les archives de Taylor, et que celui-ci ne s'est décidé à les publier qu'après plusieurs années. Les événements de 1870-71 y sont sans doute pour quelque chose. Les autres contributions semblent elles aussi avoir été créées bien plus tôt. Ainsi, Eugène Ciceri lithographie, pour cet ouvrage publié en 1878, des scènes dessinées par Charles Séchan[532] en 1842 comme cette très

[532] Charles-Polycarpe Séchan (1803-1874) est un ancien élève de Ciceri père. En tant que décorateur de spectacle, il prend son autonomie vis-à-vis de son maître en 1832 et crée un nouvel atelier avec Feuchères,

belle vue du mont Saint-Michel[533] (Fig. 92). Plusieurs éléments architecturaux de l'ancienne abbaye sont d'ailleurs traités dans l'ouvrage et contribuent à diffuser son image de lieu pittoresque et attractif pour de futurs touristes (cat. EV-428 à EV-440) qui ne se dément pas un siècle et demi plus tard. On trouve dans les dessins d'Eugène Ciceri deux vues s'y rapportant (cat. D-030 et D-034) mais aucune d'entre elles n'a été retenue pour cette publication. Sa connaissance des lieux[534] lui permet cependant de transcrire les dessins de Séchan avec sûreté. Techniquement, la lithographie de paysage est alors parvenue à un haut degré de sophistication, à tel point que certaines vues peuvent passer pour la reproduction directe de photographies. Un regard attentif et une analyse détaillée des planches au format réel montrent cependant qu'il n'en est rien et le tracé alerte et précis de l'artiste s'y reconnaît aisément. De plus, et cela n'est peut-être pas évident au premier abord, Eugène Ciceri semble se libérer de l'emprise des « faiseurs de bonshommes » et paraît donner libre cours à sa façon de traiter les personnages sur le mode croquis, nettement différente des autres dessinateurs du même ouvrage : quelques extraits permettent de s'en convaincre (Fig. 93). En réalité, la façon de représenter ces personnages est en complète contradiction avec la technicité apparente de la scène. Si l'œil se fixe sur l'un d'eux, le paysage ne devient plus qu'un décor fade : cette observation, qui relève encore des arts scéniques, peut nous faire appréhender une étrange ambiguïté dans l'œuvre cicérienne qui se révèle alors plus complexe qu'on pouvait le penser.

Quoique ce dernier volume de la collection puisse paraître un peu terne, malgré certaines très belles pages, il complète logiquement la présentation de la Normandie. L'immense production artistique à laquelle font appel les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* ne peut laisser indifférent. Dans une appréciation globale, Eugène Ciceri aura contribué, en réalisant plus d'une planche sur dix dans un ensemble qui en comprend plus de trois mille deux

---

Desplechin et Dieterle dont les décors, prolongeant l'expérience de Pierre-Luc-Charles Ciceri, acquièrent un grand succès qui s'étend jusqu'à 1854. Il participe également à la décoration de plusieurs salles de spectacle et de demeures privées, y compris à Constantinople pour le compte du sultan Abdul Medjid. Restant fidèle à ses idées profondément républicaines, il démissionne du poste d'inspecteur des Musées de province après le Coup d'État de 1851. Sa connaissance de la Normandie, qu'il a parcouru en tant que voyageur, lui a permis de contribuer à l'œuvre du baron Taylor qui le présentait comme l'un de ses meilleurs dessinateurs. Les dessins originaux ne nous sont cependant pas parvenus. Les souvenirs de Charles Séchan ont fait l'objet d'un ouvrage publié en 1883 chez Calmann-Levy : *Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855) recueillis par Adolphe Badin.*

[533] En 1842, l'ancienne abbaye du mont St-Michel est encore une prison qui sera fermée en 1863. L'ensemble des bâtiments, laissés dans un état de délabrement avancé, est classé monument historique en 1874. La parution du dernier volume des *Voyages pittoresques…* en 1878 coïncide avec la création de la route d'accès qui fera du mont Saint-Michel l'une des destinations phares du tourisme de masse.

[534] Eugène Ciceri accomplit dans cette partie de la Normandie au moins un voyage, peut-être plusieurs. Outre le mont Saint-Michel, deux dessins sont localisés à Granville (cat. D-137 et D-158), un tableau (cat. T-137-H) dans la baie. Une étude (cat. EE-288) montre également une vue de Granville et *Les Roches Noires à Donville*, petite station balnéaire proche, est le titre d'un tableau exposé au Salon de 1889.

cents, à donner à la collection une nouvelle orientation visuelle, à l'instar de son collègue Dauzats, qui n'est plus tout à fait celle de l'époque romantique. De planche en planche, l'artiste passe tour à tour de l'interprétation à la création originale, tout en restant sous les directives du baron Taylor. Quoiqu'un lithographe reste plus ou moins lié à son éditeur, à son imprimeur et à ses confrères partageant la même publication ou la même œuvre, il trouve cependant le moyen de s'exprimer plus librement.

La Suisse et la Savoie, une performance en lithographie d'interprétation

Il s'agit d'une longue série de 120 vues éditée par Goupil de 1859 à 1864 (cat. ES-361 à ES-480)[535], et produite au rythme annuel de deux fascicules contenant chacun 12 planches. Les lithographies mesurent en moyenne[536] 28 x 40 cm, tirées sur des feuilles de 40 x 57 cm : il s'agit donc d'un format relativement grand comportant une marge sur chaque bord de 5 à 6 cm qui met en valeur la lithographie elle-même. Le Département des estampes et photographies de la Bibliothèque Nationale en détient une version complète, sous coffret, chaque lithographie placée sous feuillet dans un excellent état d'origine qui permet d'apprécier d'autant mieux le travail de leurs créateurs. Mettons ce terme au pluriel car Ciceri, en tant que lithographe, intervient sur la base de photographies faites d'après nature par Frédéric Martens pour 108 d'entre elles et Ferrier père et fils[537] associés à Soulier pour les 12 dernières, sans oublier la contribution de l'imprimeur qui est le responsable final de la qualité des vues et du papier choisi. Le volume et la cohérence de cette série nous permettent d'évaluer le travail d'Eugène Ciceri conjointement avec celui de photographes professionnels. La contribution de l'atelier Ferrier et Soulier se limitant aux prises de vue du seul fascicule final, le travail le plus important revient à Frédéric Martens. Celui-ci est moins souvent cité que d'autres[538], or il n'en joue pas moins un rôle notable dans l'histoire des premiers temps de la photographie.

Frédéric Martens est né à Venise le 16 décembre 1806 d'une famille d'origine du Wurtemberg. Il y fait des études d'ornement à l'Accademia di Belle Arti in Venezia, puis son apprentissage comme graveur à Bâle. Il produit sa première lithographie en 1828 et l'année suivante pour Engelmann à Londres une série de paysages concernant Lucerne, Venise, Le Havre, Boulogne, Dartmouth… En 1835, il est inscrit comme graveur dans l'Almanach du commerce de Paris et

---

[535] A la série, s'ajoutent deux panoramas, l'un sur Lucerne, l'autre sur la vallée de Chamonix (ES-481 et ES-482).

[536] Les dimensions varient de quelques millimètres selon les planches.

[537] Claude-Marie Ferrier (1811-1889), auteur de vues photographiques notamment sur Paris, sur la montagne et sur la guerre en Italie, fonde son atelier à Paris en 1851. Il est particulièrement connu pour ses vues stéréoscopiques qu'il produit à partir de 1853. Son fils, Jacques Alexandre Ferrier (1831-1912) s'associe à son père dès 1861. Leur atelier se spécialise dans la vente de plaques de verre stéréoscopiques et d'images sur papier par lesquels il diffuse des images d'actualités. Ils atteignent une renommée internationale et sont présents dans les manifestations mondiales relatives à la photographie (médaille d'or à l'exposition internationale de Vienne en 1873). Ils s'associent avec d'autres photographes connus comme Charles Soulier, Robert Bingham et Jacques Lecadre.

[538] Outre la rubrique le concernant à la Bibliothèque Nationale, Frédéric Martens a fait l'objet, en 1992, d'un mémoire de maîtrise à qui nous sommes redevables d'une grande partie de ces informations : Savale, Christophe, *Frédéric Martens (1806-1885), photographe et graveur,* sous la direction de Pierre Vaisse et Jean-François Chevrier, Université de Paris X Nanterre, juin 1992. Cf. également dans La Revue de l'Histoire de l'art : Christophe Savale, *Les Campagnes photographiques de Frédéric Martens en Suisse et en Savoie* in *Varia*, mai 1994, n°s 25-26.

produit diverses œuvres. En 1841-43, il participe en tant que graveur aux *Excursion daguerriennes ; vues et monuments les plus remarquables du monde*. Il expérimente alors la daguerréotypie. En 1845, il dépose un brevet pour un appareil panoramique dont la commercialisation fait l'objet d'une polémique avec les opticiens Chevalier et Lerebours. Néanmoins, son travail est primé à l'*Exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie de Paris* en 1849, puis à Londres en 1851. Il collabore un temps avec Niépce de St-Victor et poursuit parallèlement ses travaux de lithographie et de gravure, notamment pour des vues de Suisse où il se rend en voyage et débute sa collaboration avec la maison Goupil en 1854. Il expérimente divers procédés de photographie[539], notamment le négatif sur papier, et se spécialise dans les vues de montagne. En août de la même année, il expose un *Panorama du mont Blanc* vu de La Flégère montrant comment il a obtenu un dessin précis à partir de 14 épreuves photographiques[540]. Il participe à la mission de Jean-Charles Langlois en Crimée (1854-56) et réalise 29 prises de vue qui figurent aux côtés de celles réalisées par Léon Eugène Méhédin. Nommé photographe du cabinet de l'Empereur, il reçoit la Légion d'honneur.

C'est alors que Goupil met en œuvre le projet de paysages de *La Suisse et la Savoie*[541]. Frédéric Martens part en mission sur place pour réaliser ses prises de vue[542]. Elles sont ensuite lithographiées par Eugène Ciceri. La première série paraît en juillet 1859 sous le titre *La Suisse et la Savoie – collection des vues les plus pittoresques de la Suisse et la Savoie*. Ce premier fascicule ne comprend d'ailleurs que des vues de Suisse, centrées sur l'Oberland bernois, la région d'Uri et le Valais, mais la Savoie apparaît dès le deuxième fascicule avec des vues de la vallée de Chamonix et de la Mer de glace[543]. Comment ces « vues les plus pittoresques[544] » sont-elles sélectionnées ? On s'aperçoit qu'elles concernent les lieux déjà largement fréquentés par la clientèle touristique des Alpes et popularisées par de nombreuses représentations sous forme de dessins, de gravures et de lithographies. La maison Goupil ne fait donc pas œuvre d'originalité et exploite au contraire un créneau déjà bien identifié. Cette série présente cependant un grand intérêt, par la qualité des reproductions, par le nombre de planches et par

---

539 Notamment le procédé au collodion albuminé dont Jean-Marie Taupenot lui conteste la paternité.

540 Selon Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, Grassart et Gaudin, Paris, 1856.

541 Le titre de *La Suisse et la Savoie* concerne la première partie de la publication, jusqu'à la planche 72. A partir de la planche 73 (début de la 7e livraison), la collection s'intitule *La Suisse, la Savoie et le Tyrol*, mais en réalité aucune vue ne concernera cette 3e région.

542 Une partie des photographies utilisées constitue son fond personnel, hors mission Goupil.

543 Sur l'ensemble de la collection, 27 planches concernent la Savoie (en fait, uniquement la Haute-Savoie), toutes les autres étant consacrées à la Suisse avec une majorité de vues sur l'Oberland bernois et le Valais.

544 A la façon des *Voyages pittoresques…*, la collection Goupil n'a pas d'ambition encyclopédique. La suite des planches n'est pas méthodique. Le lecteur (mais peut-on dire lecteur puisqu'il n'y a pas de texte autre que les légendes des images ?) passe de site en site au gré du choix de l'éditeur ou, sans doute aussi, des prises de vue faites par les photographes.

la spécificité des prises de vue car si l'ensemble contient des représentations de lieux connus – Grindelwald (Fig. 83), Zermatt, Chamonix, Martigny, Interlaken, Saas-Fee… – beaucoup d'entre elles se situent au plein cœur des massifs alpins et au plus près des glaciers et des pentes enneigées, ce qui a encore rarement été réalisé. La collection répond en quelque sorte à cette fascination qu'exercent les zones montagneuses élevées et l'on constate que c'est à cette même époque que prend naissance l'alpinisme[545] proprement dit[546]. Cependant, la publication se montre éclectique et fait encore la part belle aux cheminements classiques des voyageurs dans les Alpes et surtout en Suisse. Sur ce sujet, sans faire appel aux grands classiques, de Byron à Turner – et sans parler des récits littéraires de voyages[547], on peut se référer au *Voyage dans les Alpes* de Jemima Morrell[548]. On trouvera en annexe (Doc. n°40) une comparaison entre la localisation des planches de Martens/Ciceri et le parcours effectué par cette voyageuse avec son groupe, sous la conduite, là encore, de Thomas Cook[549].

Par ailleurs, l'association sous un même titre de la Suisse et de la Savoie est un point de vue de l'éditeur à la fois prudent et consensuel. Goupil s'adresse en effet à un public international, et pas uniquement français par le biais de ses succursales de Londres, Berlin et New York. Le célèbre ouvrage de Leslie Stephen (1832-1904), *Le terrain de jeu de l'Europe*[550], montre que pour ces nouveaux voyageurs que sont les alpinistes, les frontières n'existent pas et l'on va, semble-t-il, de Chamonix à Zermatt en parcourant les Alpes sans soucier réellement de l'environnement humain ou culturel. D'une certaine façon, Goupil adopte donc le point de vue des futurs intéressés. D'autre part, en 1859-1860, il serait encore mal venu de préciser si la Savoie est « savoyarde » c'est-à-dire piémontaise ou déjà française. C'est précisément entre l'été 1859 et l'été 1860 que se discute, au grand jour ou en secret, de l'avenir de la Savoie, l'opinion conservatrice étant plutôt favorable à sauvegarder la fidélité envers le roi Victor Emmanuel tandis que l'Église et une grande partie de la population s'orientent volontiers vers la France qui a déjà annexé ce pays en 1793 (jusqu'en 1815). Mais une troisième option se fait jour en février-mars 1860, qui serait une réunion à la Suisse ou même une partition de la zone septentrionale (Chablais, Faucigny) liée économiquement à la République de Genève. En

[545] L'Alpine club est fondé en 1857. L'ascension du Cervin par Edouard Whymper et son groupe date de juillet 1865.
[546] Claire-Eliane Engel cite expressément l'œuvre de Martens et Ciceri comme l'exemple d'une première approche de la haute montagne, dans son *Histoire de l'alpinisme des origines à nos jours*, Je sers, Paris, 1950.
[547] Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse – Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XXe siècle*, Coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1998.
[548] Morrell, Jemima, *Voyage dans les Alpes en 1863 – Carnet de route*, Cabédita, Yens (Suisse), 1995.
[549] Ce parcours est une première expérience en Suisse pour l'agence tout récemment créée à partir de laquelle le jeune Thomas Cook va développer son affaire. Il est antérieur de sept années au voyage inaugural de Suez.
[550] Stephen, Leslie, *The Playground of Europe*, Longman, Green and C°, London, 1871.

conclusion, le Traité de Turin signé le 24 mars 1860 et confirmé par les résultats du plébiscite des 22 et 23 avril, entérine l'Annexion (ou « réunion », selon le point de vue) de la Savoie par l'Empire français[551]. Les débuts de la parution des planches de Martens et Ciceri interviennent donc dans un contexte politique sensible et le choix de ne publier que des images, sans texte, peut aussi, sous ce point de vue, présenter des avantages…

Dans cet ensemble, quelle est la part d'intervention d'Eugène Ciceri ? Il est clair que si Goupil fait appel à celui-ci, alors que Martens est également lithographe, c'est avec certaines motivations, soit parce qu'il sait faire appel à un maître en la matière, soit parce que le nom de Ciceri fait vendre et ajoute une note de qualité à son projet éditorial. De plus, Eugène Ciceri connaît la montagne ; la Savoie et la Suisse ne lui sont pas inconnues comme la liste des tableaux, dessins et croquis antérieurs au projet Goupil nous l'ont montré. Il est donc capable de réinterpréter les photographies en connaissance de cause et d'y ajouter, pour le cas toujours possible où les clichés seraient imparfaits, le détail crédible qui conforte la finalisation de l'œuvre d'art. Il ne subsiste guère des photographies de Frédéric Martens, ses prises de vue n'ont donc survécu en presque totalité que grâce à la lithographie. Cependant, des recherches approfondies nous ont permis d'en retrouver six, ainsi qu'une image complémentaire, le panorama du mont Blanc vu depuis la Flégère (cat. ES-482). Les six paysages inclus dans la série sont les suivants :

Vue 9 : Flüelen et le lac des Quatre-cantons (canton d'Uri)

Vue 11 : Le glacier du Rhône (canton du Valais)

Vue 14 : Passage de la Tête Noire (canton du Valais)

Vue 50 : Hospital, route du St-Gothard (canton d'Uri)

Vue 56 : Le Mont Rose ou Monte Moro (canton du Valais)

Vue 79 : Le lac Moerill et le glacier d'Aletsch (canton du Valais)

Il est évident que la seule transposition de photographies en lithographies pourrait passer pour un travail mineur. Certains marchands d'art, qui commercialisent des vues isolées extraites de cette série, parlent de « photolithographie », ce qui signifierait qu'il s'agit de simples « tirages sur pierre ». Or, Eugène Ciceri lithographe n'est pas un simple agent technique. Il intervient sur plusieurs points. La comparaison entre les documents photographiques et lithographiques (Fig. 84.1 à 84.7) permet de constater la part revenant à l'un et à l'autre. Tout d'abord, bien évidemment, sur la transcription en dessin des vues photographiques, en adaptant le format car il n'est pas le même. Les photographies sont en effet sensiblement plus petites que leur

[551] Histoire de l'Annexion de la Savoie et dictionnaire historique de l'Annexion de la Savoie à la France, sous la direction de Paul Guichonnet et Christian Sorrel, La Fontaine de Siloé, Montmélian, 2009.

équivalentes lithographiées. Comme on le voit clairement en annexe, elles ne sont pas proportionnelles : alors que Martens travaille sur un format plus carré (25 x 32 cm en moyenne), Ciceri doit adapter toutes les scènes au même format, plus allongé (28 x 40 cm). Visiblement, le souhait de Goupil est d'obtenir une série cohérente et relativement normée (ce qui n'est pas le cas dans d'autres séries, par exemple dans les *Voyages pittoresques…* du baron Taylor). Le lithographe doit donc créer de la matière, mais comment ? Martens a-t-il fourni d'autres indications ? Ciceri a-t-il libre court pour laisser aller son imagination. Il est vrai que bien souvent, il s'agit d'ajouter quelques rochers ou quelques sapins, ce qui ne modifie guère l'image. Mais si l'éditeur prétend donner à voir des vues exactes de sommets alpins, là commence la difficulté. On remarque par exemple sur la vue du Mont Rose (Fig. 84.5) que, cette fois, le format lithographique est moins long que la photo d'origine, Martens ayant joué ici sur sa spécialité, le panoramique. Or Ciceri, en paysagiste rompu aux effets de la perspective et de la profondeur de champ, ôte de la largeur et ajoute du pied, rendant ainsi le Mont Rose plus important à l'oeil et donnant à la scène l'impression d'être dominée par la montagne, ce qui est beaucoup moins sensible sur la photographie de Martens. Il y a donc là une vision d'artiste subjective : tout se passe comme si le lithographe utilisait la photographie comme un document, très précis certes[552], mais sur lequel il peut agir. Cela se remarque également sur les effets de couleur. La photographie est en noir et blanc et Ciceri traite les lithographies en trois couleurs – donc, sur trois pierres différentes puisqu'on le sait les encres d'imprimerie ne sont pas missibles entre elles. Il agit donc ici encore en peintre qui doit apprécier les effets de cette association de teintes[553]. On doit reconnaître la délicatesse des interventions de Ciceri dont les couleurs s'avèrent très discrètes – quelquefois, il semble même que la monochromie soit respectée – de manière à transcrire la légèreté[554] d'un paysage de montagne. Inversement, Eugène Ciceri se doit d'être fidèle, et le plus fidèle possible, aux photographies puisque c'est le but de la collection : donner à voir des paysages réels. Mais en comparant avec précision la

[552] En comparant les deux documents, on remarque que Ciceri respecte au maximum les détails, même l'effet de brume au bas à droite, dans la vallée.

[553] L'association de couleurs dans une lithographie exige une réelle expérience car, un peu à la façon des peintures sur porcelaine dont les éléments réagissent à la chaleur du four, l'artiste qui choisit la répartition des couleurs ne « voit » pas le résultat sur la pierre. Il n'est visible qu'après impression en raison de la séparation des zones teintées sur trois pierres différentes, donc trois dessins différents. C'est alors que le papier report s'avère très utile. Informations Musée de l'imprimerie de Nantes et de l'A.M.I. à Malesherbes. Une lettre d'Eugène Ciceri évoque d'ailleurs ce sujet (Corresp. n°4).

[554] A ce propos, la remarque de Loÿs Delteil sur la « lourdeur » des lithographies d'après photographies ne nous paraît pas justifiée en ce qui concerne Ciceri. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les premières lithographies de la série *La Suisse et la Savoie* : le lithographe est parvenu à transmettre cette impression de brume légère qui est celle de l'altitude. Les vues de *La Wengernalp* (ES-362) et de *La vallée de Grindelwald* (ES-364) sont très représentatives de ce travail.

photographie et la lithographie correspondante, on s'aperçoit qu'une infinité de détails montre qu'il s'agit d'une réinterprétation et non pas d'une copie pure et simple, donc pas d'une photolithographie. La photolithographie ne fait pas apparaître les traits du dessinateur : ce sont des à-plats de noir et de blanc dégradés comme ceux d'une photographie. Ici, comme toujours, le lithographe agit avec son crayon, sa pierre ponce, son grattoir bien affuté et son estompe.

Enfin, Eugène Ciceri ajoute, de-ci de-là, des personnages – nos « figurants » bien connus – qui font vivre les scènes et renforcent les volumes et les proportions. D'après les clichés de Martens encore visibles, c'est visiblement un autre espace de liberté accordé au lithographe. Jusqu'à présent, que ce soit en peinture ou en lithographie, nous avons souvent parlé de personnages neutres, de *Staffage*, n'ayant pas de réelle importance. Ici, il faut observer le détail : nous avons des personnages proches du réel. Observons par exemple les vues ES-413 à 415, ES-436, ES-442 : ces personnages agissent, marchent, courent, sautent, ils ne sont plus simples figurants mais acteurs. Acteurs non pas tragiques, plutôt comiques, voire réellement drôles comme cette femme en robe qui tente d'escalader le flanc d'une montagne et que ses compagnons tirent et poussent alternativement (cat. ES-413). Devant l'Hôtel de la Jungfrau (cat. ES-384), ce groupe visiblement en villégiature dans la station d'Interlaken, ne fait-il pas penser à une opérette dans le style d'Offenbach ? Ne serions-nous pas sur la scène des Bouffes-Parisiens, avec Hortense Schneider et Jean Berthelier ? A ce propos, on trouvera en annexe (Fig. 85) une collection de ces personnages, saisis çà et là dans la série, et agrandis pour les besoins de la cause. Et comme ils font vivre les scènes, pourquoi ne pas les appeler « personnages d'animation » au même titre qu'il existe de nos jours des « films d'animation » dont la valeur artistique ne peut être niée ?

Or, cette collection de figures nous amène à une réflexion. On a vu qu'Eugène Ciceri n'était pas à l'aise dans leur représentation et si bien souvent on lui substitue un autre artiste, un de ceux que Jean Adhémar nomme les « faiseurs de bonshommes ». Or, ici, il est le seul. Ce sont donc ses propres personnages. Et il est vrai, comme le montre la scène du glacier de Fee, que nous ne sommes pas en compagnie de modèles académiques. Ce qui compte, c'est plutôt l'attitude amusante, dynamique, satirique presque, qui fait penser à une forme de caricature[555] légère, quoique ce ne soit pas l'objet de la série. En 1860, la bande dessinée n'a pas encore été conceptualisée, loin s'en faut, mais cette technique de récit a déjà fait ses premiers pas avec les *Voyages en Zig-Zag* de Rodolphe Töpffer qui ont paru en 1847-49 et dont même Goethe se délectait. Les personnages créés par Ciceri figureraient à l'aise aux côtés du *Docteur Festus*, de

[555] Le Men, Ségolène, *L'Art de la caricature*, Les arts en correspondance, P.U. Paris-Ouest, Paris, 2011 ainsi que, du même auteur, une synthèse extrêmement précieuse : Le Men, Ségolène, La recherche sur la caricature : état des lieux in Perspective – Actualité en histoire de l'art, INHA, 3/2009, pp. 426-460.

Monsieur Vieux Bois ou de *Monsieur Cryptogame*. Et pourquoi pas comme une première *Famille Fenouillard* dans les Alpes ? Certes, celle-ci est plus tardive, mais l'*Histoire de M. Lajaunisse* a vu le jour en 1836, *Les dés-agréments d'un voyage d'agrément* datent de 1851 et *Max und Moritz* naissent en Allemagne sous la plume de Wilhelm Busch en 1865. Eugène Ciceri, dont Delteil et Laurens ont mis en évidence le caractère joyeux, n'a-t-il pas cherché, éventuellement à l'insu de son éditeur, à amuser son public ? Lui qui, en tant que décorateur de théâtre, se montrait plutôt séduit par la comédie légère… Mais ce ne sont là en fait que quelques pointes d'humour parmi beaucoup de personnages d'animation plutôt « sérieux », ce manque de sérieux que certains critiques, comme on l'a vu, lui reprochent. Or donc, qui sont ces gens qu'il met en scène ? On aperçoit des paysans occupés à cultiver leur jardin, des femmes s'occupant de leurs enfants, des lavandières à la fontaine... Et puis, de toute évidence, des femmes et des hommes dans leurs moments de loisirs : un déjeuner sur l'herbe (Staubbach), une promenade en barque sur le lac de Brienz, des randonneurs à cheval menés par leur guide ou armés de leur alpenstock et partis à la conquête du Buet, des flâneurs au bord du lac de Lucerne, des voyageurs devant leur hôtel à Interlaken : Ciceri s'adresse au public futur consommateur de ces lithographies et qui, comme nous l'avons remarqué précédemment, souhaitent s'identifier à ceux qu'ils voient dans les montagnes. Une fois encore, le paysage est un théâtre où le spectateur joue le premier rôle[556]. Mais qui sont-ils donc, ces voyageurs ? Des gens aisés ou fortunés, capables de s'offrir des loisirs ? Peut-être, mais pas seulement. En se référant au *Voyage* de Jemima Morrell, on sait que ces voyageurs, homme et femmes, peuvent dorénavant être de condition modeste. C'est même dans ce domaine – sur ce créneau dirions-nous – que Thomas Cook développe ses premiers voyages organisés. A l'été 1863, le groupe de Jemima voyage durant 10 jours pour 3 livres. Certes, ce n'est pas rien mais le temps n'est plus où ce genre de voyage était uniquement réservé à une élite fortunée.

[556] Un seul caractère est absent : le savant muni de son baromètre, incontournable personnage dans l'exploration des montagnes au XVIIIe siècle, disparaît peu à peu de l'iconographie au siècle suivant.

Eugène Ciceri, seul en scène

Il existe un grand nombre de lithographies originales d'Eugène Ciceri, qui se répartissent en deux catégories : les unes sont des souvenirs de voyages, les autres ont un caractère pédagogique affirmé : ces dernières, les plus nombreuses, feront l'objet d'une analyse spécifique (cf. 3e partie). Les souvenirs de voyages peuvent prendre diverses formes, soit des scènes isolées comme ce *Souvenir d'Allemagne* (cat. ED-030) ou cette *Vue du Devonshire* (cat. ED-052), soit quelques vues relatives à une province comme la Bretagne (cat. ED-049 à ED-058) ou la Normandie (cat. ED-010 à ED-015), soit des séries sous forme d'albums qui en l'occurrence se résument à trois titres importants :

- *Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor Emmanuel,* imprimé et édité par Lemercier en 1857 (cat. ES-233 à ES-242)
- *Les Pyrénées, 1ère et 2e partie,* imprimé par Becquet et édité chez Lafon à Luchon en 1858 (cat. ES-258 à ES-312)
- *Les Bords du Rhin,* imprimé par Lemercier et édité par Goupil en 1863 et 1864 (cat. ES-528 à ES-551).

On constate tout d'abord que ces productions sont relativement tardives car lorsqu'il les réalise, l'artiste a déjà vingt ans de métier. En l'absence de documents d'archives, il est difficile de préciser si ce sont des œuvres de commande ou si l'initiative vient de Ciceri lui-même. Peut-être s'agit-il d'un compromis entre ces deux possibilités.

Les ***Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor Emmanuel*** forment une série éditée et imprimée par Lemercier qui se présente sous la forme d'un album cartonné de format oblong de 35 x 55 cm, dit « à l'italienne », sur un modèle déjà expérimenté en 1843 par Champin pour la ligne Paris-Orléans[557]. Si le titre peut surprendre, le contexte en explique le sens et l'objectif. En 1857, la Savoie fait toujours partie du royaume de Piémont-Sardaigne. Depuis la fin des années 1830[558], le gouvernement sardo-piémontais envisage d'équiper son pays en réseau ferré. Sur le territoire de la Savoie, une première tentative est mise en œuvre en 1838 avec une voie de quelques kilomètres reliant Chambéry au Bourget, construite par la Compagnie Savoyarde. Cette première phase reste plutôt anecdotique car les voitures sont encore tirées par… des

[557] *Album Champin…*, op. cit.
[558] *Histoire de la Savoie* et *Histoire de l'Annexion de la Savoie*. Les informations ci-dessus doivent beaucoup à la communication très complète d'Henri Billiez à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie le 20 juin 2018 sous le titre *L'Avènement du chemin de fer en Savoie*.

chevaux. Un nouveau projet, plus complet, sera progressivement mis au point sous l'égide du comte Cavour, premier ministre. Il aboutit en 1853 à la construction d'une ligne, dans lequel s'engage le banquier Laffite, reliant Modane à Chambéry, avec l'idée future de percer un tunnel sous le col du Fréjus pour relier la ligne à Bardonecchia. Mais cela, en 1857, demeure au niveau des plans et projets. Parallèlement, d'autres projets sont en cours, d'un côté par Napoléon III qui souhaite une liaison directe entre Paris et Genève, de l'autre, par la ville de Lyon qui s'efforce de ne pas rester à l'écart et veut continuer de jouer son rôle de plate-forme d'échanges entre les régions centre et est. Les ambitions et les moyens financiers se combinant, on aboutit à un tracé Mâcon-Bourg-en-Bresse-Genève via la vallée de l'Ain, un autre reliant Chambéry à Lyon et un troisième, interne à la Savoie assurant la connexion avec les autres réseaux. Les finances du royaume sarde ne peuvent faire face aux dépenses liées à deux lignes de chemin de fer. Aussi, le « chemin de fer Victor Emmanuel » (du nom du roi de Piémont-Sardaigne) assure la liaison déjà prévue entre Chambéry et Modane, tandis qu'une autre société, française, se charge de la liaison vers le réseau français avec point de jonction à Culoz. Ce fait est essentiel car il va permettre en 1859 à toutes les troupes françaises de parvenir jusqu'auprès de leurs alliés piémontais dans un délai relativement court[559]. Peu ou prou, les intérêts économiques, financiers et stratégiques se combinent donc pour donner naissance à cette ligne allant de Chambéry à Modane via St-Jean-de-Maurienne et la vallée de la Maurienne.

Eugène Ciceri a-t-il eu conscience des enjeux qui pesaient sur cette liaison ferroviaire ? Il est difficile d'en juger uniquement d'après l'œuvre artistique parce qu'il s'agit bien d'une publication d'art dont le titre d'*Excursions pittoresques* est significatif. Cependant, un article paru dans *Le Pays* en septembre 1857[560] nous apprend que l'artiste a été convié à la cérémonie d'inauguration ayant eu lieu le 30 août et 1er septembre (Doc. n°42), ce qui lui donne l'occasion d'y présenter officiellement son ouvrage. L'album comprend dix planches dénuées de toute considération économique, elles nous mènent à St-Jean-de-Maurienne, à Epierre, à St-Pierre-d'Albigny, à Montmélian et à Chambéry. Ce n'est pas réellement un guide de voyage, mais un ensemble de « vues remarquables », selon l'expression utilisée par le rédacteur de presse, qui se succèdent comme des impressions, des *souvenirs* d'un voyage dont l'attrait repose sur les paysages de montagne, les vallées et les rives des cours d'eau, au hasard des haltes ou *stations*.

[559] Pour les opérations liées à la guerre d'Italie, du 29 avril au 15 juillet 1859, 302 trains sont nécessaires pour acheminer 77.000 hommes et 16.000 chevaux ainsi que l'armement et les équipements par le chemin de fer Victor-Emmanuel. A St-Jean-de-Maurienne, les troupes et le matériel sont acheminés par le col du Mont-Cenis jusqu'à Suze. Le percement du tunnel du Fréjus n'est achevé que le 25 décembre 1870. La première liaison ferroviaire transalpine souterraine a lieu en septembre 1871.

[560] *Le Pays, journal de l'Empire*, 4 septembre 1857, 9e année, n°247.

Sur la plupart des images, on remarque, dans le lointain, la silhouette du chemin de fer mais de façon extrêmement discrète, à peine esquissée, parfois sous la forme d'une fumée. Le propos de l'artiste est de toute évidence de nous montrer des paysages naturels, dont certains sont de grande ampleur. La première vue, intitulée *Station de St-Jean-de-Maurienne* (Fig. 94), semble une invitation à la découverte de l'espace naturel. Et aussi une promesse de détente, de loisir, de *far niente* comme ce personnage qui se prélasse dans le pré face à la vallée. Il ne s'agit certes pas d'un paysan : habillé d'une veste élégante et d'un pantalon de couleur claire, cet homme svelte vient (ou, est supposé venir) de la ville, de Paris peut-être. A ses côtés, un artiste dessine le paysage qu'il a sous les yeux – cela nous rappelle ces *vedute* où l'auteur se représente lui-même pour authentifier la véracité de la scène. Et ce dessinateur pourrait bien ressembler à Eugène Ciceri en personne, avec sa fameuse casquette comme couvre-chef tel que Nadar l'a croqué en 1851 dans *Le Journal pour rire*. Deux autres personnages qui cheminaient paisiblement s'arrêtent pour regarder l'artiste au travail et peut-être entamer la conversation. Autour de ce groupe, la nature apparaît paisible, belle et ample – une impression renforcée par la petite dimension des personnages : ces *Staffage* donnent l'échelle du cadre environnant. Au-delà, la succession des plans, d'abord des bosquets d'arbres puis l'alternance des versants de montagne, déterminent la profondeur de champ que renforce un effet de soleil sur le premier plan et sur la première ligne d'arbres, puis, au-delà, sur les prairies s'étendant au fond de la vallée. L'art lithographique d'Eugène Ciceri, ou peut-être même son idéal de vie, semble contenu là, comme en condensé.

L'ensemble des scènes, réalisées sans doute à la belle saison, traduit une impression de luminosité qui contraste avec d'autres représentations de montagnes, généralement plus sombres. Naguère, les Alpes faisaient encore peur, elles étaient le symbole romantique de « sublimes horreurs ». Ici, nous découvrons une montagne dégagée de toute angoisse, des paysages accueillants, ouverts, ensoleillés comme la scène intitulée *Vallée de l'Isère* (Fig. 95) où la rivière paraît particulièrement calme et fait penser à l'aquarelle d'Eugène Ciceri *Lac en montagne avec bateaux* (cat. T-048-A). Une seule scène (*Château d'Hermillon*, cat. ES-238) montre des sommets noyés dans la brume et un chemin bordé de roches sombres, mais un éclairage de soleil ravive le tout. L'album semble fait pour séduire une clientèle d'oisifs, cherchant un eldorado de calme bien éloigné des préoccupations citadines : *otium non negotium*. La vallée de la Maurienne rendue accessible par le chemin de fer pourrait passer pour un petit monde à la Jean-Jacques Rousseau.

La série de lithographies consacrée aux **Pyrénées** tient une place importante dans l'œuvre d'Eugène Ciceri. Elle se présente en fait sous la forme de deux séries complémentaires, l'une centrée sur la région de Luchon, l'autre sur l'ouest des Pyrénées, jusqu'à la côte basque (Doc. n°43). Le titre indique qu'il s'agit de vues réalisées d'après nature. Il semble même qu'Eugène Ciceri ait fait plusieurs séjours dans les Pyrénées. Un document notarié[561] indique qu'il se trouve à Tarbes au moment de l'inventaire de la maison de ses parents à St-Chéron, en novembre 1868. Le thème des Pyrénées, quoiqu'apparemment moins souvent traité que celui des Alpes, répond à un centre d'intérêt déjà bien établi[562]. Durant le premier XIXe siècle, les Pyrénées ont une vraie force d'attractivité quoique leur situation géographique les positionne à l'écart du circuit classique des voyageurs du Grand Tour, qui relie l'Angleterre à l'Italie[563]. Cependant, des stations thermales réputées y attirent, depuis l'Antiquité, des curistes de diverses régions, proches ou lointaines, et de diverses conditions sociales mais surtout les plus favorisées, celles qui ont du temps à consacrer à ce séjour[564]. A l'époque romantique, on observe une recrudescence de cet attrait[565] : Eugène Delacroix, Paul Huet, Théodore Rousseau s'y rendent, Eugène Devéria, de santé chancelante, choisit de s'y installer. Il meurt à Pau en 1865. Ce sont des lieux de sociabilité où il est important de paraître[566]. George Sand subit le charme de ces montagnes « imposantes, gigantesques »[567], tandis que Flaubert s'y ennuie. Victor Hugo est marqué par le souvenir du cirque de Gavarnie[568]. En 1850, pour la venue de Rosa Bonheur aux Eaux-Bonnes, un site particulièrement fréquenté par les artistes peintres ou gens de lettres[569], on organise une chasse au vautour. Le mariage de Napoléon III avec Eugénie de

---

[561] Dossier d'inventaire après décès de Pierre-Luc-Charles Ciceri, archives des Yvelines.

[562] De son séjour entre 1825 et 1828, Paul Sulpice Chevallier tire son surnom de « Gavarni » sous lequel il devient, avec Daumier, l'un des deux principaux caricaturistes du *Charivari*.

[563] Au même titre qu'Horace-Bénédict de Saussure le fait pour les Alpes, Ramond de Carbonnières est considéré comme le fondateur du « pyrénéisme » en publiant en 1789 *Observations faites dans les Pyrénées* et *Voyage au Mont-Perdu* en 1801.

[564] L'accès aux eaux tend à mieux s'organiser au XIXe siècle mais devient payant sauf pour les gens de la commune, les militaires hors gradés et les indigents. Dans les années 1830, une cure représente 3,5% du revenu d'un médecin pyrénéen mais 25% du salaire d'un huissier ministériel. Voir sur ce sujet l'étude de Jérôme Penez *Histoire du thermalisme en France au XIXe siècle – Eaux, médecine et loisirs*, Economica, Paris, 2004, fruit de sa thèse soutenue à Paris VII-Denis Diderot.

[565] Dominique Jarrassé, *Les thermes romantiques – Bains et villégiatures de 1800 à 1850*, Publications de l'institut d'études du Massif Central, Université Blaise Pascal-Clermont II, 1992.

[566] Voir à ce sujet José Cubero, *L'Invention des Pyrénées*, Editions Cairn, Pau, 2009.

[567] George Sand, *Histoire de ma vie*, T.4, Michel Lévy, Paris, 1856.

[568] « Une muraille ; elle est prodigieuse ; elle a
dix mille pieds de haut, et de largeur dix lieues.[…]
Vous n'êtes rien, palais, dômes, temples, tombeaux
Devant ce colisée inouï du chaos ! » Victor Hugo, extrait de *Dieu*, 1891.

[569] Justin Ouvrié, que connaît bien Eugène Ciceri, présente au Salon de 1844 une *Vue des Eaux-Bonnes* (actuellement au musée des Beaux-arts de Pau). Ce même musée, particulièrement riche sur le sujet, expose également une *Source Eaux-Bonnes* de Paul Huet.

Montijo réactive l'attention sur cette partie de la France qui jouxte avec l'Espagne : l'impératrice prend les eaux à Luchon et, depuis sa prime jeunesse, se rend fréquemment en villégiature sur la côte basque, à Biarritz, qui n'est encore qu'un village de pêcheurs. D'après la date de publication des planches (1858)[570], on peut supposer qu'Eugène Ciceri s'est rendu sur place peu de temps après qu'il a terminé la série sur le chemin de fer Victor Emmanuel. Ici aussi, on peut se demander s'il s'agit d'une commande ou d'une initiative spontanée de l'artiste. Son éditeur, Lafont, ne semble pas avoir laissé d'archives[571]. On sait seulement qu'il s'est spécialisé dans la production de documents touristiques, comme des guides et des plans relatifs à la région et à la ville où il est implanté, Luchon. Le choix de Ciceri a pu être guidé par plusieurs préalables : l'année précédente, en 1857, il a contribué à lithographier pour le compte d'un éditeur de Bayonne (avec Lemercier pour imprimeur) cinq vues par Henri Heulz montrant Biarritz et Cambo (cat. ED-209 à ED-213). Il n'est pas le premier à se lancer dans une série de planches descriptives des Pyrénées. Le pasteur de Bagnères-de-Bigorre, Emilien Frossard (1802-1881), tel un William Gilpin, promeut le voyage dans les Pyrénées en publiant en 1825 *Vues prises dans les Hautes-Pyrénées* et *Tableau pittoresque des Pyrénées françaises* en 1839. Julien Jaccotet (1806-1880), peintre d'origine suisse installé à Paris, voyage dans les Pyrénées en 1834 et 1835, et publie en 1835 *Souvenirs des Pyrénées*, un album de 50 planches lithographiées, suivi d'un second en 1841, intitulé *Nouvelle excursion*. Quelques vues des Pyrénées figurent dans la série Languedoc des *Voyages pittoresques…* du baron Taylor. Et peu de temps après Ciceri, en 1860-65, un autre lithographe, Paul Gorse (1816-1875)[572], publie également chez Lafon une série de lithographies montrant plus ou moins les mêmes sites.

La première partie de l'oeuvre d'Eugène Ciceri s'intitule donc *Les Pyrénées – Luchon et ses environs*. Elle se compose de 29 scènes et d'une page de couverture illustrée (cat. ES-258 à ES-284). Elle débute par une vue de la vallée (cat. ES-259) et une autre au centre de la ville de Luchon montrant les Allées d'Étigny (cat. ES-260). Cette scène est intéressante car elle montre la clientèle de la station thermale, des personnages vêtus élégamment qui flânent sur cette allée sablonneuse ou devisent paisiblement. Au centre, une cavalière montée en amazone, se promène au rythme du trot de son cheval. Le pays paraît ensoleillé, quoiqu'un peu frais (une cheminée fume non loin), et le ciel laisse apparaître quelques nuages. Voici le cadre, qui

[570] Jean Adhémar, *op. cit.* retient la date de 1858. Le tampon du service du Dépôt Légal apposé sur les planches, difficilement lisible, laisse supposer la date de 1868. L'ouvrage relié ne contient pas de date d'édition.
[571] Enquête auprès de la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de Toulouse et de la mairie de Luchon.
[572] Paul Gorse est un artiste originaire de Gironde et fixé à Pau. Pour ses lithographies, il adopte une forme particulière en travaillant à deux tons, noir et blanc, sur des feuilles préalablement teintée en bistre, ce qui produit un effet de camaïeu, l'encre blanche faisant ressortir les sommets enneigés et les glaciers.

pourrait être celui d'une aimable comédie de boulevard. L' « action » débute véritablement à la scène 4 (cat. ES-262), avec une vue sur la vallée du Lys, un paysage de montagnes couvertes de végétation naturelle, dominé par des cimes enneigées. Dès la scène 5 (cat. ES-263), le pittoresque réapparaît, avec un certain sens de la dramaturgie : un torrent s'écoule entre deux imposants massifs dont le glacier entraperçu au fond de la scène renforce l'aspect sombre. C'est *La Rue d'Enfer*. A la scène 6 (cat. ES-264), l'artiste nous livre une petite prouesse : une grande vue verticale qui s'étend sur deux pages pour montrer la cascade et le gouffre d'Enfer. On peut y voir une référence à Friedrich ou plus encore à Carl Gustave Carus : d'une certaine façon, Eugène Ciceri cite ici ses classiques romantiques maison peut y voir aussi une influence du Shanshui[573]. La scène est belle et parfaitement réussie. Elle est également remarquable du point de vue technique car elle suppose l'utilisation d'une pierre de grand format puisque l'image est traitée d'un seul tenant. Sous la main de l'artiste, le crayon lithographique devient plume et pinceau : le lithographe fait preuve d'un réel talent, à l'égal des graveurs les plus célèbres, tout en se maintenant dans sa veine réaliste. Un autre aurait pu accentuer la noirceur du ciel, ajouter un premier plan de conifère décharné… Ciceri joue à la fois sur la performance et sur la sobriété. Dans les pages suivantes, il nous offre d'autres vues peut-être un peu moins expressives artistiquement mais dont certaines ont un effet spectaculaire comme ce panorama vu de l'Entécade (Fig. 96) qui joue sur la profondeur de champ pour créer une impression de vide derrière le premier plan. Ce panorama se prolonge d'ailleurs sur un double in-folio couvrant quatre largeurs de page[574] une fois déplié. On aura remarqué que cette façon de présenter un paysage revient souvent sous le crayon d'Eugène Ciceri : panorama de l'Entécade, de Rio de Janeiro, du mont Blanc depuis La Flégère, de Saint-Goar et la vallée du Rhin, du Creusot, de Sébastopol… il s'en fait une spécialité. Certes, ce ne sont que des vues panoramiques dessinées à but descriptif, pédagogique, voire heuristique, qui n'ont pas l'impact spectaculaire des spectacles de Panorama mais elles constituent néanmoins, elles aussi, une forme de manipulation de la perception sinon des sens[575].

Chacune des autres scènes propose différents sites, montrant ainsi la variété des distractions possibles dans cette cité thermale. Au-delà d'une démarche qui pourrait être simplement

[573] Plusieurs indices tendraient à prouver qu'Eugène Ciceri s'intéressait à l'art chinois de la peinture de paysage : outre la transcription des dessins d'Auguste Borget *La Chine et les Chinois* qui lui ont valu la critique favorable de Balzac, rappelons que des ouvrages chinois faisaient partie de la vente de son fonds d'atelier en 1892. On notera au passage que l'Exposition de 1867, dont il a soigneusement lithographié le plan, est la première manifestation artistique où l'art d'Extrême-Orient semble trouver une clientèle élargie.

[574] A noter que la reproduction dans notre catalogue général (cat. ES-267) rend difficilement compte de l'effet produit au format réel.

[575] Bouiller, Jean-Roch, Le Men, Ségolène, Madeline, Laurence et Pisano, Giusy, dir., *Le panorama, un art trompeur*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2019, p. 12.

commerciale, et tendant à attirer du public dans la région, nous retrouvons dans cette série tous les éléments paysagers selon la grammaire cicérienne : l'eau, le ciel, les rochers, la forêt. L'eau, en premier lieu. Il y a peu de pages sans un élément aquatique : un lac sur la page de titre, un bassin dans le parc de Luchon, suivis de torrents et de cascades pour aboutir au lac d'Oo (cat. ES-270) ou le lac de Gaube (cat. ES-301) à la surface calme comme un miroir. Jouant du crayon, du grattoir et de l'estompe, Eugène Ciceri fait naître de la brume autour des cascades tout aussi bien que des traits de lumière au passage d'une barre rocheuse (*Chute de la Picque*, cat. ES-277). Même l'océan ne paraît pas farouche et les ondulations successives des vagues bercent la baie de Biarritz d'où toute inquiétude semble bannie (cat. ES-312). Les ciels paraissent assez peu tourmentés mais ne sont jamais uniformes. Ils participent de la vie des images, y compris pour la scène du Pont de Betharram (cat. ES-303) où visiblement une averse crée une atmosphère jaunâtre qui se reflète dans le gave. La montagne pyrénéenne, tour à tour rude et sombre, ou accueillante et lumineuse, se présente là dans toute sa diversité. Elle reste belle et dépaysante tout en devenant accessible. Accessible car elle ne fait plus peur, tout comme la vallée de la Maurienne du Chemin de fer Victor-Emmanuel : nous avons là une vision objective et presque technique, on pourrait dire positiviste, de la montagne. Accessible aussi car on y voit des ponts métalliques, des lignes de chemin de fer, des établissements thermaux confortables. De toute évidence, il ne s'agit plus de susciter l'effroi mais de rassurer les potentiels visiteurs. Pourtant, les traits dominants de la montagne ne sont pas effacés, et l'univers de Jean-Jacques Rousseau (transposé géographiquement) est bien là : « les immenses roches », « les bruyantes cascades » et leur « épais brouillard », un brouillard qu'Eugène Ciceri parvient à exprimer délicatement par sa maîtrise de la pierre et des encres lithographiques, le « torrent éternel », le « bois touffu » et le « mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée » : l'image des Pyrénées que donne Eugène Ciceri pourrait passer pour une exégèse de la lettre de Saint-Preux à Julie[576].

---

[576] Le texte complet du passage de *La Nouvelle Héloïse, Lettre XXIII*, auquel nous faisons allusion est : « (…) J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie, ce qui me tenait dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un cœur sensible. Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes, conduit par un homme que j'avais pris pour être mon guide, et dans lequel, durant toute la route, j'ai trouvé plutôt un ami qu'un mercenaire. Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré (…) ». Selon le volume *XVIIIe siècle* du manuel *Les Grands auteurs français du programme (IV),* Lagarde et Michard, Bordas, Paris, 1962, ces lignes (et leur suite) écrites par Jean-Jacques Rousseau durant l'année 1758 traduisent de façon archétypale la perception romantique de la montagne. Eugène Ciceri, qui a fait « de brillantes études » selon Jules Laurens (cf. Doc. n°3, 2e paragraphe), pouvait en avoir connaissance par

Le réalisme, non dénué de poésie, s'avère techniquement assez poussé. Eugène Ciceri se montre extrêmement attentif aux variations de la nature : les arbres qui agrémentent les Allées d'Étigny ne sont pas les mêmes que ceux qui bordent la rivière de la Picque ni non plus ceux qui s'élèvent au-dessus de la cascade d'Enfer ou du Pont d'Espagne. Cela dit, l'artiste ne nous présente pas une image intemporelle et anachronique des Pyrénées : le modernisme est bien présent – la scène du Pont de Sia (cat. ES-292) nous montre une architecture contemporaine qui confirme que la montagne est devenue accessible. Cet album n'est pas, comme les premiers *Voyages pittoresques…* du baron Taylor un parcours lié à des souvenirs mélancoliques penchés sur un passé révolu, c'est une vision actuelle, vivante et prospective. De ce fait, les monuments qui apparaissent, les ruines de St-Bertrand-de-Comminges, l'église templière de Luz-St-Sauveur ou le château de Pau montrent que la région propose des sites historiques, mais ils ne sont pas particulièrement mis en relief. Sommes-nous encore dans le pittoresque ? Remarquons que le mot n'est plus dans le titre comme c'était encore le cas dans le parcours proposé sur le chemin de fer Victor Emmanuel. En fait, le futur voyageur retient de cet album un ensemble éclectique de points d'attrait – en termes actuels, on parlerait de « sport, nature, culture », tous les ingrédients aptes à attirer le tourisme. Cette série des Pyrénées, qui fait partie des meilleures productions de l'artiste, connaît d'ailleurs un certain succès. Les lithographies sont reprises sous plusieurs formes (parfois mêlées à celles de Paul Gorse) et rééditées, notamment par Goupil qui semble avoir racheté les droits à Lafont : cependant les différents tirages ne sont pas tous de la même qualité et seuls les albums d'origine[577], dont la valeur marchande est d'ailleurs élevée, même pour les collectionneurs du XXIe siècle, ou certains tirés à part présentent toutes les caractéristiques d'une œuvre d'art soignée et précieuse.

Sous le titre ***Les Bords du Rhin***, Eugène Ciceri publie en 1863 et 1864 chez Goupil une série de 24 planches « à deux teintes » dont il est le dessinateur et le lithographe. Il s'agit donc de scènes originales exécutées « d'après nature » (ES-528 à ES-551). Comme la série sur les Pyrénées, réalisées cinq ans plus tôt, l'artiste traite ici une région qui n'a pas été abordée par Taylor et Nodier dans les *Voyages pittoresques…* : d'ailleurs il ne s'agit pas précisément de la rive française du Rhin mais de lieux situés soit en Forêt Noire soit, plus au nord, dans la région de Mayence, Coblence et Cologne. En 1863/64, l'Allemagne n'est pas encore une nation

l'édition suivante : Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Tome I, Lettre XXIII, A Julie*, librairie stéréotype chez Mme Vve Dabo, Paris, 1823, page 105.

[577] Ces albums se présentent en format à l'italienne, sous une épaisse couverture cartonnée et recouverte de tissu. Chaque lithographie, imprimée sur un papier épais d'excellente qualité, est protégée par une feuille de papier cristal.

unique. Il y subsiste plusieurs éléments de la marqueterie que constituait le Saint Empire Germanique : Cologne fait déjà partie du Royaume de Prusse, mais pour rejoindre les contrées du Rhin méridional, le voyageur venant de France doit traverser le duché de Nassau, le Grand-Duché de Hesse et le Grand-Duché de Bade, territoires autonomes réunis durant un temps par Napoléon 1er sous le terme de Confédération du Rhin. Le Congrès de Vienne en a entériné leurs frontières, dans un équilibre fragile qui va voler en éclat dès la guerre des duchés (1864) et plus encore avec le conflit qui oppose l'Empire d'Autriche au Royaume de Prusse en 1866 puis l'unification allemande qui résulte de la guerre franco-prussienne. En 1863/64, donc, les bords du Rhin sont des régions de culture germanique et de langue allemande mais restent teintées de références latines (Trèves, Cologne) et même françaises (Coblentz/Coblence), ce qui fait penser à certains que la zone méridionale (en deçà du Rhin) devrait être rattachée à la France, à l'instar de l'Alsace. C'est du moins ce que Victor Hugo exprime dans une des lettres « à son ami » constituant *Le Rhin*, ouvrage paru en 1842, réédité en 1845 puis 1858 : « La géographie donne, avec cette volonté inflexible des pentes, des bassins et des versants que tous les congrès du monde ne peuvent contrarier longtemps, la géographie donne la rive gauche du Rhin à la France. La divine providence lui a donné trois fois les deux rives, sous Pépin le Bref, sous Charlemagne et sous Napoléon. »[578] Cette opinion issue partiellement de la période impériale[579] est encore partagée par une bonne partie de l'opinion publique française où l'on dit souvent « Outre-Rhin » pour parler de l'Allemagne et probablement sous-jacente dans la politique de Napoléon III. Or, on a vu l'inclinaison d'Eugène Ciceri pour le bonapartisme. Cela dit, les lithographies de la série *Les Bords du Rhin* n'ont rien d'un manifeste nationaliste ou d'une quelconque vision de géopolitique. Elles s'inscrivent plutôt dans la droite ligne du romantisme tel qu'il s'est épanoui depuis la fin du XVIIIe siècle. La route du Rhin fait partie de l'un des itinéraires suivis par les apprentis-peintres et les écrivains-voyageurs en route pour le *Grand Tour*, qui conduit ainsi en Italie via la Suisse. C'est une variante aux itinéraires passant plus à l'ouest, qui a pris de l'importance durant la Révolution parce qu'elle permettait d'éviter les troubles de la France révolutionnaire. Ann Radcliffe, auteure de *The Romance of the Forest* et pionnière du roman

[578] Victor Hugo, *Le Rhin, Lettre XIV, A Saint-Goar le 17 août*, éd. Librairie Hachette, Paris, 1858.

[579] Cette question complexe ne se résout pas seulement à un expansionnisme bonapartiste résiduel mais se renforce avec la forte immigration « allemande » vers la France dans les années 1830 qui touche autant les populations rurales que les milieux intellectuels (par exemple, Heinrich Heine qui s'installe à Paris en 1831 jusqu'à sa mort en 1856). Voir à ce propos Dewitte, Philippe, *1830-1848 : les Bannis de l'Allemagne, in Hommage à Philippe Dewitte*, Hommes et Migrations, septembre-octobre 2005, n°1257. Voir également à ce sujet Marc Thuret, *La crise du Rhin et le malentendu franco-allemand (1839-1841)*, in *Aspects du Vormärz, Société et politique en Allemagne au XIXe siècle*, Gilbert Krebs dir., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1984.

gothique, l'emprunte en 1794[580]. Mary Shelley évoque le pays du Rhin, son charme et son mystère, dans *Frankenstein* (1818). Mais c'est surtout Byron qui enflamme l'imaginaire autour de ce « Majestic Rhine » dans *Childe Harold's pilgrimage*, un thème repris par Lamartine, Pouchkine et Berlioz. Il s'agit bien d'un itinéraire romantique que suit Eugène Ciceri, mais sur un tracé non explicite (Doc. n°44) car les scènes ne se suivent pas selon la logique d'un parcours – du moins si l'on respecte la numérotation de l'éditeur : on passe ainsi de la Forêt Noire (cascade de Geroldsau, cat. ES-528) au Stolzenfels (cat. ES-529), puis nous sommes conduits vers Bingen (cat. ES-531) pour ensuite aller sur une vue de Francfort (cat. ES-532), immédiatement suivie par Saint-Goar (cat. ES-533): en fait un itinéraire en zig-zag qui se présente beaucoup plus comme une suite de souvenirs épars que comme un guide touristique. Cependant, en suivant le chemin proposé par Hugo, on retrouve bien les mêmes étapes[581] : Cologne tout d'abord, puis le Rheinfels, Saint-Goar, Bingen, Kreuznach et Mayence, des étapes que Hugo émaille de nombreux récits légendaires. Eugène Ciceri donne donc à voir des paysages qui ont déjà fait rêver au moins deux générations et qui s'inscrivent dans le fond légendaire que Richard Wagner, pour sa part, magnifie sous la forme lyrique[582]. C'est dire que les noms et les lieux dont il est question ici détiennent une charge émotionnelle assez intense, déjà mis en valeur notamment dans le très célèbre poème *Loreley* publié pour la première fois en 1824 par Heinrich Heine, « poète allemand et écrivain français » selon l'expression de Bert Kortländer et Hans T. Siepe[583], installé à Paris et ami de Baudelaire, Gautier, Dumas, Nerval. Toutefois, s'il en connaît sans doute la légende, la Lore-Ley n'est pas un sujet d'illustration pour Eugène Ciceri – qu'elle soit femme fatale ou simple rocher-écueil dans un coude du fleuve. Il n'est pas le premier, bien évidemment, à représenter ces lieux. Le public français peut, depuis 1858, parcourir les pages du *Voyage pittoresque sur les bords du Rhin* d'Edmond Texier, illustré par les frères Rouargues[584]. Avec les lithographies d'Eugène Ciceri, le propos est différent. Tout d'abord, selon une façon de faire assez habituelle, surtout chez Goupil, il s'agit d'une série de feuilles, numérotées de 1 à 24, mais non reliées et non accompagnées de texte, hormis le légendage de chaque scène. Ce sont des vues d'assez grandes dimensions puisqu'elles

[580] Ann Radcliffe, *Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return down the Rhine*, 1795.
[581] Victor Hugo quitte Paris par Villers-Cotterêt et Reims, Givet puis Namur et Liège pour entrer au royaume de Prusse, « par une guérite chevronnée de noir et de blanc », à Aix-la-Chapelle.
[582] *L'Or du Rhin*, prologue à la *Tétralogie*, est interprété pour la première fois à Munich en 1869, avec la première partie *La Walkyrie*. Richard Wagner en a commencé l'écriture en 1848.
[583] Bernd Kortländer et Hans. T. Siepe, *Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français*, in Revue d'histoire littéraire de la France, 2005/4, vol.105. Bernd Kortländer est également l'auteur d'un article essentiel sur le sujet : Kortländer, Bernd, *Le poète inconnu de la « Loreley » : le médiateur supprimé* in *Romantisme*, année 1998, 101, pp. 29-40.
[584] Edmond Texier, *Voyage pittoresque sur les bords du Rhin*, Librairie Morizot, Paris, 1858.

mesurent 27 cm sur 39 cm. Elles sont imprimées par Lemercier et sont traitées à deux teintes, un gris sombre bleuté comparable au gris de Payne de la palette des aquarellistes et un Terre de Sienne dont l'association produit l'effet du vert (pour les arbres, par exemple) et donne une belle luminosité aux paysages. L'artiste accentue ainsi son souci de réalisme qui nous éloigne des pensées romantiques : comme souvent, Eugène Ciceri nous ramène au concret de façon assez prosaïque, en respectant l'esprit qu'il a mis dans ses contributions aux *Voyages pittoresques…* du baron Taylor et tout autant dans ses vues des *Pyrénées*.

Suivons-le donc sur les bords du Rhin. Tout comme Hugo, nous abordons la vallée par Cologne : une seule vue (Fig. 97), prise de la rive orientale du fleuve, du côté de Deutz, ce qui permet un panorama presque complet sur la ville elle-même, montrant l'imposante cathédrale gothique dans le lointain. C'est un point de vue relativement comparable au tableau de Carl Hasenpflug (1802-1858) représentant la *Mittelalterliche Stadt* (1830) - dont la cathédrale fait évidemment penser à celle de Cologne que le peintre a aussi représentée de façon précise mais idéalisée (*Idealansicht des Kölner Doms von Südwesten*, 1834-1836). A ce propos, la vue de la *Cathédrale gothique au bord de l'eau* de Karl Fridrich Schinkel tendrait aussi à s'imposer. Or, Eugène Ciceri, comme souvent, nous ramène au réel et « sa » cathédrale n'apparaît que comme une masse compacte d'où n'émergent pas les deux célèbres tours[585]. A l'inverse, son propos est de nous montrer au premier plan un pont de bateaux établi ici pour franchir le Rhin, ce qui pour lui donne matière au véritable « pittoresque » selon sa conception. Un angle de vue comparable est d'ailleurs réutilisé pour la ville de Coblentz (planche 24, cat. ES-551). Quatorze des vingt-quatre scènes se rapportent aux célèbres vestiges des châteaux qui s'élèvent sur les bords de ce que les géographes dénomment « la trouée héroïque du Rhin » : Rheinfels, Stolzenfels, Ehrenfels, St-Goar avec le Chat et la Souris… Jouant sur la perspective et les différents plans, Eugène Ciceri ne se contente plus d'une vision au ras des berges mais nous fait surplomber les paysages et nous apporte ce qui serait pratiquement le point de vue d'un photographe désireux de mettre en valeur le panorama. Il met là en œuvre tout son savoir-faire et sa virtuosité. Et grâce à la collection Curtiss conservée au MET[586], nous pouvons associer la lithographie au dessin d'origine représentant le château de La Souris surplombant la vallée du Rhin et St-Goar dans le lointain (Fig. 98).

[585] Interrompus pendant près de trois siècles, les travaux de la cathédrale de Cologne reprennent en 1842 sous l'impulsion de Frédéric-Guillaume IV de Prusse et se terminent 40 ans plus tard.

[586] Cf. *supra*, Première partie. Il est d'ailleurs étonnant que le légendage de cette scène intitulée *La Souris et St-Goar* ne mentionne pas le rocher de la Lorelei, quoique la scène montre très exactement l'ensemble du site.

En tant que producteur d'estampes, et surtout de lithographie, Eugène Ciceri suit donc un parcours partiellement déterminé par l'évolution des techniques ou de la demande, et qui peut se comprendre comme un glissement progressif de la simple « copie » à la création originale, en passant par des phases d'interprétation ou de réinterprétation dans lesquelles son intervention prend des formes diverses dans lesquelles s'exprime son savoir-faire. Il applique et exploite les possibilités majeures de ce medium jusqu'au moment où la photographie et la photogravure imposent leur approche technique de la reproduction du réel. L'exploration relativement approfondie de son œuvre lithographique nous amène à une autre constatation : autant les sujets de ses tableaux se circonscrivent dans un espace géographique restreint ayant pour centre Marlotte, autant le crayon lithographique le conduit et conduit ses lecteurs dans les lieux et les pays les plus divers. Non seulement par le volume mais par les sujets traités, l' « étonnante fécondité » signalée par Delteil concerne essentiellement le domaine des estampes. Sans négliger d'évidentes passerelles propres au contenu artistique entre ses peintures et ses lithographies de paysage, on peut voir en lui deux carrières artistiques parallèles, qui se chevauchent parfois mais qui s'expriment dans des directions différentes.

2.3 La lithographie, art du multiple et fragmentation de l'artiste

Les règles du Dépôt légal[587] s'appliquent aux estampes depuis le milieu du XVIIe siècle, mais c'est la loi des 19-24 juillet 1793 qui institue en France la notion de propriété littéraire s'étendant progressivement aux créations artistiques. Hormis l'aspect coercitif lié au dépôt administratif et judiciaire et à la censure, les lois de l'Empire (5 février 1810) et de la Restauration (9 juin 1819, 28 juillet 1828 et 9 janvier 1828)[588] renforcent la pratique du dépôt légal et donc, intrinsèquement, le respect des droits des auteurs. La lithographie bénéficie donc de ces dispositions légales, ce qui nous permet de constater que, si elle est un art du multiple dans ce sens où elle est destinée à la reproduction, elle l'est aussi par la multiplicité des intervenants qui sont dans la plupart des cas indiqués de façon claire et codifiée[589] et apparaissent dans les lignes imprimées sous chaque image (même et y compris lorsqu'il s'agit de lithographies insérées dans un livre comme *Les Volcans* ou *Voyages aériens*).

---

[587] H. Lemaître, *Histoire du dépôt légal, 1ère partie : France*, A. Picard et fils, Paris, 1910.

[588] Bulletin des Bibliothèques de France, août 1960.

[589] Les indications portées au bas des lithographies, précédées ou suivies d'un nom de personne, sont les suivantes :

- **Del.** (abréviation du latin *delineatur* ou *delineavit*, qui signifie tracer, dessiner) : indique le dessinateur du modèle ou du document de base.
- **Sculp.** (abréviation de *sculpsit*) : indique le graveur, si la lithographie reproduit une gravure préalable. Certaines publications, comme les *Voyages pittoresques…* comprennent à la fois des lithographies et des gravures. Dans ce cas, « Sculp. » indique qu'il s'agit d'une gravure originale.
- **Pinx.** ou **Pxit** (abréviation de *pinxit*) : indique le peintre, dans le cas d'une reproduction
- **Lith.** (mis pour « lithographie ») : indique l'auteur de la lithographie
- **Fig.** (mis pour « figure ») : indique le nom de celui qui dessine ou lithographie les personnages animés
- **Imp.** indique l'imprimeur

L'**éditeur** est généralement indiqué à part. En cas d'absence de mention d'éditeur, l'imprimeur est considéré comme tel.

NOTA : lorsque le document d'origine est un **daguerréotype** ou une **photographie**, cette mention est indiquée en toutes lettres avec, en principe, le nom de l'auteur de la prise de vue.

Ambivalence des relations avec les éditeurs

La responsabilité légale est assumée par l'éditeur et par l'imprimeur qui souvent se confondent en une seule et même personne, physique ou morale. Quels sont ceux avec qui Eugène Ciceri exerce son activité de lithographe ? La base de données que représente le *Dictionnaire des Imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*[590] mise au point par l'École des Chartes sous la direction de Corinne Bouquin et Elisabeth Parinet contient plus de 5.000 noms. Certains de ces professionnels ont eu une existence éphémère, d'autres, plus connus, émergent par la quantité ou la qualité de leurs productions. L'imprimerie Lemercier, étudiée en détail par Corinne Bouquin[591], tient la première place, par le volume des affaires traitées et par sa durée, puisqu'elle couvre une grande partie du XIXe siècle. On a vu, dans les préliminaires de cette recherche, qu'Eugène Ciceri se montre assez proche de Rose-Joseph Lemercier, non pas parce que celui-ci est témoin à son second mariage, mais surtout parce que 80% de sa production lithographique passe par le 57 rue de Seine[592] à Paris. Lemercier travaille non pas seulement pour des éditeurs ou des artistes localisés en France, mais aussi dans l'Europe entière et outre-mer (Leuzinger à Rio de Janeiro, par exemple). Le volume et la compétitivité de l'entreprise permettent à Ciceri de réaliser des lithographies relativement sophistiquées (à deux ou trois teintes ou plus, en chromolithographie) même pour des grandes séries comme *La Suisse et la Savoie*, ou des productions de prestige comme le *Voyage des souverains : inauguration du canal de Suez*, édité par Dupond et Lachaud, pour lesquelles d'autres imprimeurs ne sont pas suffisamment équipés. Cependant, ce n'est pas la seule entreprise à imprimer ses travaux : *Nos Souvenirs de Kil Bouroun* (éditeur Arthus-Bertrand) et, surtout, la grande série sur *Les Pyrénées* (éditeur Lafont à Luchon) sont imprimés chez Becquet Frères – à savoir Louis Lubin et Charles Germain Becquet, eux-mêmes fils d'un imprimeur-lithographe, qui s'associent à partir de 1848 et dont les ateliers se situent rue Pierre Sarrazin puis boulevard Saint-Germain à partir de 1867. L'exemple de Lemercier nous montre que l'imprimeur joue aussi, parfois et même souvent, le rôle d'éditeur pour un certain nombre de publications, y compris des lithographies isolées, ne faisant pas partie d'albums ou de séries. C'est le cas également de la maison Charpentier à

[590] http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/

[591] Corinne Bouquin, *Recherches sur l'imprimerie lithographique au XIXe siècle – L'imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse de doctorat sous la direction d'Henri Martin, Paris I, 1993

[592] Rose-Joseph Lemercier achète le brevet de Chéyère en 1828. En janvier 1829, il s'installe au 55 rue du Four puis déplace ses locaux au 27 rue de Seine où les ateliers finissent par couvrir 1.500 m2, de la rue de Seine à la rue Mazarine. L'imprimerie Lemercier compte alors une centaine de presses, dont 60 presses lithographiques et 40.000 pierres lithographiques dont les trois quarts appartiennent aux éditeurs avec lesquels il travaille. Alfred Lemercier succède à son oncle en 1887 mais cesse d'exercer en 1900.

Nantes. Henri-Désiré Charpentier obtient à Nantes son brevet d'imprimeur en 1849 et de libraire en 1851, ce qui lui permet de commercialiser ses productions. Il se spécialise tout d'abord dans les publications régionales, sur l'Anjou, la Normandie (*La Normandie illustrée*) et surtout la Bretagne (*Nantes et la Loire inférieure, La Bretagne contemporaine*). Il se diversifie peu à peu et acquiert sa notoriété en publiant en 1844 un immense plan de Jérusalem sur une nouvelle presse qualifiée de « monstre ». Henri Charpentier crée une succursale à Paris, quai Conti complétée par un magasin de vente place Dauphine. Dès lors, il réserve les travaux d'imprimerie à ses ateliers de Nantes et la partie éditoriale à Paris. Il publie entre autres, en 1860, un ouvrage mûri pendant trois années entières : *Paris dans sa splendeur*[593]. Il publie en 1862 les 90 planches, groupées en trois volumes, de *Nice et la Savoie,* puis en 1865 *Rome dans sa splendeur*. Il est aussi l'éditeur de *Paris et ses ruines en mai 1871*.

Cependant, dans le domaine de la lithographie, on ne peut négliger le rôle essentiel, en tant qu'éditeur cette fois, de la maison Goupil qui a fait l'objet d'une étude approfondie par Hélène Lafont-Couturier[594]. Cette entreprise, fondée en 1829, résulte de l'association entre Adolphe Goupil (1806-1893), éditeur, et Joseph Henry Rittner (1802-1840), marchand d'art de Dresde, spécialisé dans le commerce des estampes et qui avait déjà installé une succursale au 12 boulevard Montmartre à Paris. L'établissement se nomme d'ailleurs dans les premiers temps « Rittner et Goupil ». Dès les premières années, il met en œuvre la technique lithographique, ainsi que celle de l'aquatinte et d'autres procédés, qui permettent d'accélérer la production par rapport à la gravure au burin. Il se fait une grande réputation dans le domaine de la diffusion des reproductions d'œuvres d'art[595]. Dès 1853, il publie ses premières reproductions de photographies. En 1867, il rachète le droit d'exploitation pour la France du procédé Woodbury (la photoglyptie) qui permet de produire en plus grande quantité des reproductions de photographies inaltérables. L'amélioration de ce procédé amène la maison Goupil à tester la photogravure dès 1873. Cet établissement à caractère industriel connaît un fort développement international, avec des succursales à Berlin, Bruxelles, Londres, La Haye, Vienne et New York. Des comptoirs de vente sont établis dans le monde entier. L'aspect éditorial et commercial paraît prédominer puisque pour un certain nombre de productions, la Maison Goupil fait également appel aux services de Lemercier en tant qu'imprimeur.

---

[593] En 1872, Charpentier édite aussi un *Paris et ses ruines* en 1872 auquel Eugène Ciceri participe indirectement car certaines de ses lithographies de *Paris dans sa splendeur* sont réutilisées en introduction. Cf. infra, page 77.

[594] Lafont-Couturier, Hélène. *La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*. In: Revue de l'Art, 1996, n°112.

[595] Voir à ce sujet Agnès Penot, *La Maison Goupil – Galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Mare et Martin Arts, Paris, 2017

La réputation d'Eugène Ciceri incite certains éditeurs non parisiens à faire appel à lui : c'est le cas de Wild pour la série sur Vichy, Talbot pour l'album sur le Puy-de-Dôme, et surtout Lafont à Luchon pour qui il réalise *Les Pyrénées*. Que les productions d'Eugène Ciceri aient une aire de diffusion française ou internationale, cela ressort plus au domaine de l'éditeur qu'à celui de l'artiste lui-même qui, semble-t-il en l'occurrence, ne cherche guère à s'éloigner de son refuge sylvestre de Marlotte. Cependant, à l'inverse, Eugène Ciceri a, en tant que lithographe, une importante responsabilité sur l'aspect artistique de l'œuvre : son doigté, son coup de crayon est personnel, irremplaçable. C'est ce qui fait d'un lithographe un artiste. Et lorsque, comme nous l'avons vu plus haut[596], il signe le B.A.T. d'une épreuve, il prend en charge la responsabilité du produit final, il devient par ce fait même l'auteur de la lithographie, et non plus seulement un exécutant, fût-il un interprète génial. Eugène Ciceri va plus loin lorsqu'il combine l'art du dessin lithographique et l'art de la couleur quand elle devient chromolithographie. Ceci répond à une problématique à propos de laquelle les réflexions ou les recherches sur le chromatisme contribuent pour leur part à une évolution, depuis Goethe et sa théorie des couleurs jusqu'aux travaux de Michel-Eugène Chevreul[597]. Depuis l'invention de l'imprimerie, des expériences sont réalisées en gravant de façon séparée, sur des planches différentes, les zones destinées à recevoir des couleurs différentes : autant de passage sous presse que de couleurs. Cela interdit, on le comprend, la production de masse et les ouvrages à plusieurs couleurs, généralement à but religieux, sont extrêmement précieux car très coûteux. Au XVIIIe siècle, Jakob Christophe Leblon (1667-1741) invente et met en application le procédé de la superposition des teintes sur la base de trois couleurs primaires, le rouge, le jaune et le bleu. C'est l'origine de la trichromie plus tard devenue quadrichromie[598]. Mais pour l'heure, le procédé reste complexe en raison de l'instabilité des supports et des encres. Le principe est repris par Godefroy Engelmann qui expose, dès 1837 la possibilité de produire des lithographies en couleurs ou « chromolithographies » en utilisant deux, trois ou (au maximum) quatre pierres dont chacune porte les parties de dessin selon la couleur souhaitée. L'imprimeur doit en conséquence améliorer le procédé de calage des pierres de façon à ce que les différentes versions se superposent parfaitement. Cependant la principale difficulté repose sur le fait que la

[596] Cf. page 223, note 157, *Jardin des Plantes de Nantes*, cat. ED-239

[597] Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) publie en 1839 la version longue de son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs* et, de 1855 à 1861, il affine la notion de cercle chromatique déjà proposé par Newton.

[598] Le traitement de la couleur en imprimerie ne devient industriellement possible qu'à partir de l'invention de la « trame » multipoints, idée conçue par Fox-Talbot en 1852 et mise en application par Frederick Yves, aux États-Unis, en 1880. Cf. Michael Twyman, *L'imprimerie. Histoire et techniques*, ENS, Institut d'histoire du Livre, Lyon, 1998

surimpression ne permet pas d'utiliser des teintes franches mais seulement des demi-teintes. La transcription des nuances repose donc entièrement sur les compétences du lithographe qui a l'expérience et le talent suffisants pour appuyer plus ou moins sur le crayon lithographique afin que les couleurs, une fois associées, produisent l'effet souhaité. L'expérience d'Eugène Ciceri en tant que peintre lui permet sans doute d'apprécier les nuances nécessaires à une lithographie pour approcher le résultat d'une œuvre peinte. Mais les éléments techniques imposent leurs contraintes. L'artiste fait donc des expériences et il produit en 1853 son *Album Ciceri – Compositions artistiques à teintes graduées*, édité chez Gache à Paris et imprimé par Lemercier. Dans l'état actuel de nos recherches, il semble que seule la Bibliothèque Nationale détienne un exemplaire de cette série, et encore ne comprend-il que cinq pages sur les douze d'origine (EE-025 à EE-030). Néanmoins, ces vues offrent d'utiles exemples de ce que propose Ciceri. Les paysages représentés ne sont pas nommés car l'intérêt repose en fait sur l'effet produit et non sur la nature du sujet. Ils sont cependant variés : un coucher de soleil avec reflets sur un étang, un retour de navires de pêche au crépuscule (Fig. 99), un effet nocturne sur des ruines, une vallée ensoleillée et un bord de rivière au grand jour avec reflets. Ces images nous montrent des tonalités douces, assez peu différenciées, et qu'on imagine perfectibles. On peut aussi y voir un effet de l'expérience théâtrale – la réputation de Ciceri père reposait en partie sur son talent dans l'usage des effets lumineux : levers ou chers de soleil, clairs de lune, effets de brume ou de contrejour comme en montrent les scènes de cet album. Par la suite, l'artiste met en application le procédé en se limitant à deux ou trois teintes, afin de ne pas multiplier les passages sous la « bête à cornes » et pour répondre aux impératifs de délais et de coût de production. Comme on l'a vu, l'originalité d'une publication comme *La Suisse et la Savoie* repose pour beaucoup sur la transcription en trois couleurs[599] de photographies en noir et blanc. La transcription en chromolithographies des aquarelles de Riou pour le *Voyage des souverains : inauguration du canal de Suez* et le *Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez* confirme que ce procédé n'est employé dans son potentiel maximal que pour une publication prestigieuse. On peut dire néanmoins qu'Eugène Ciceri en fait sa spécialité.

Le monde de l'édition semble séduit par ces possibilités et Eugène Ciceri crée des chromolithographies pour trois ouvrages : *Les Volcans*, parus en 1866 chez Ducrocq (cat. ES-

[599] Il est utile de distinguer l'impression en trois couleurs – ou teintes, fabriquées par l'imprimeur ou son fournisseur d'encres - de l'impression en trichromie qui se fait par superposition des trois couleurs fondamentales, à savoir le bleu, le rouge et le jaune, ce à quoi s'ajoute le noir en quadrichromie. Une planche représentant le *Jardin des Plantes de Nantes*, éditée par Charpentier en 1850, porte ainsi la signature d'Eugène Ciceri avec la mention « Bon à tirer pour le jaune » (Coll. part., vente Librairie Guimard, Nantes, 2019), ce qui montre que c'est bien l'artiste-lithographe qui valide l'impression et prend la responsabilité du résultat final.

721 à ES-736), Les *Voyages aériens* édités par Hachette en 1870 (cat. ES-737 à ES-749, qui comprend aussi des scènes en noir et blanc) et *L'Atmosphère* paru chez Hachette en 1872 (cat. ES-800 à ES-814). Afin de faciliter le processus d'impression, les éditeurs choisissent dans ces trois cas le système des tirés-à-part, ce qui signifie que les vues créées par Ciceri ne sont pas en lien direct avec le texte. L'essentiel du livre est imprimé avec un procédé classique, les images in-texte sont traitées en gravure sur bois et les lithographies sont imprimées sur une presse spéciale et rajoutées au moment de la reliure. On peut donc lire les scènes créées par Eugène Ciceri comme de véritables petits tableaux, dont le sujet est fondé sur la documentation d'un auteur mais où sa liberté d'expression semble préservée. Les effets de soleil couchant (Fig. 100) dans les *Voyages aériens* sont assez représentatifs de ce point de vue, de même que certaines scènes des *Volcans*, comme la vue du *Stromboli* ou *l'Eruption de l'Etna en 1669*. Dans *L'Atmosphère*, il combine tous les apports de son expérience, composition d'un paysage, connaissance d'un site et lithographie en couleur, pour créer de véritables œuvres artistiques, comme *Le Cyclone* (cat. ES-810) ou *L'Orage* (cat. ES-813). Et des œuvres qui sont reproductibles, ce dont certains éditeurs d'images décoratives à bas prix ne se privent pas d'ailleurs, de nos jours. Chacune de ces vues permet de penser que l'artiste atteint ici une forme d'achèvement, associant le talent de lithographe à celui du peintre. C'est du moins ce que Camille Flammarion met en évidence dans sa préface : « C'est un immense et magnifique complément, pour toute œuvre scientifique, d'être illustré par ces dignes interprètes de la nature et de la science qui savent peindre agréablement aux yeux ce que la plume ne décrirait qu'avec lenteur et fatigue. Je remercierai donc ici M. Ciceri, pour le talent avec lequel il a peint, et représenté par les procédés merveilleux de la chromolithographie, les tableaux principaux de cet ouvrage […] »[600]. Il semble que ce type de représentation soit une nouvelle filière pour l'artiste qui réalise par exemple, en 1873, de très belles chromolithographies sur les dessins de Louis Delaporte illustrant le voyage d'exploration de Francis Garnier au Cambodge et en Chine du sud. Sa collaboration avec Hoffbauer sur l'ouvrage *Paris à travers les âges* est une nouvelle application du procédé et en 1878 il le met encore en pratique pour faire imprimer et publier chez Lemercier son *Cours d'aquarelle*[601], lequel va connaître un réel succès. Les techniques d'imprimerie évoluent, certes, mais l'image en couleur ne pénétrera que très lentement le monde de l'édition. Eugène Ciceri met donc en œuvre un procédé qui ne manque pas d'intérêt mais dont pourtant l'avenir pourrait paraître compromis par l'évolution technologique : certains développements cependant vont connaître un bel avenir. En raison de son faible coût de

[600] Flammarion, Camille, *L'Atmosphère, description des grands phénomènes de la nature*, Hachette, Paris, 1873.
[601] Cf. *infra*, Troisième partie.

production, la chromolithographie trouve son application dans de multiples formes brèves[602], comme l'affiche (citons Toulouse-Lautrec, mais il n'est pas le seul), la publicité (les images des paquets de chocolat entre autres), l'imagerie religieuse également ainsi que la reproduction d'oeuvres d'art telles que ces innombrables « chromos » représentant *L'Angélus* de Jean-François Millet qui ornent les murs des demeures paysannes durant une bonne partie du XXe siècle. Ce que l'on dénomme parfois, et par dérision, la « peinture du pauvre »…

[602] Colloque *Les formes brèves, de l'imprimé au numérique (XIXe-XXIe siècles)*, 16-17 mars 2017, MSH de l'Université de Dijon.

L'identification de l'auteur, un message brouillé

Les indications mentionnées sous l'image lithographique ou sur la page de titre d'un album nous montrent également que plusieurs noms sont associés dans l'élaboration de l'image elle-même. Si dans la réalisation de tableaux, ou de fresques, les travaux ou les interventions des secondes mains – apprentis, élèves, rapins… quel que soit le nom qu'on leur donne - s'effacent derrière le nom du « maître », les individualités sont ici plus souvent respectées et mises en évidence. Cela nous permet généralement (pas toujours, mais presque) de les identifier, l'intérêt ne résidant pas dans l'identification en tant que telle mais dans la perception du fait même qu'il existe plusieurs intervenants dont les rôles se complètent ou se chevauchent. Tantôt auteur unique de lithographies originales, tantôt associé à d'autres praticiens de la lithographie, et tantôt interprète de documents originaux créé par un autre artiste, Eugène Ciceri ne joue pas un rôle unique. Même si son nom est parfois mis en évidence, en fait surtout comme héritier de l'aura de son père, il n'apparaît souvent que comme un maillon d'une chaîne, un membre d'une équipe, à des degrés divers. Trois exemples vont nous permettre d'en déceler les formats.

L'album de ***L'Ile d'Elbe*** (cat. ES-511 à ES-527) est l'un de ceux où la collaboration d'Eugène Ciceri paraît moindre et se limite apparemment à l'exécution lithographique. Il est cependant intéressant de s'y arrêter un moment, d'autant que l'artiste qui se dit bonapartiste, et que l'on considère comme tel, devrait se sentir attiré par le sujet. Le frontispice de cet album (Fig. 101) nous apporte deux informations principales : « Album recueilli sous la direction de M. le prince Démidoff », d'une part, et d'autre part « Vues pittoresques dessinées d'après nature par André Durand correspondant de l'Instruction Publique pour les travaux historiques ». Suit la mention selon laquelle les lithographies ont été réalisées « avec la collaboration d'Eugène Ciceri ». L'ouvrage est édité par Dusacq et Cie en 1862[603], et imprimé chez Lemercier. Il comporte 17 lithographies pleine page[604] précédées d'une notice historique et archéologique sur l'île d'Elbe de 4 pages rédigées par A. de Saison[605], conservateur du musée de San Martino. Situé en

[603] Le Dépôt Légal est enregistré en 1861.
[604] Chaque feuille mesure 45 x 63cm, les estampes proprement dites étant de 33 x 45cm. Il s'agit d'un ouvrage relativement haut de gamme, utilisant un papier de qualité dans le format appelé « cavalier » ou demi-colombier.
[605] Louis Auguste de Sainson (1801-1870) participe en tant que dessinateur officiel à l'expédition de Dumont d'Urville sur *L'Astrolable* de 1826 à 1828 qui a pour mission d'explorer le Pacifique et tenter de retrouver les traces de La Pérouse. Lors du voyage de retour, une escale à l'île de Sainte-Hélène permet à de Sainson de prélever quelques « reliques » de l'empereur. Il collabore ensuite à diverses publications à sujet naturaliste et géographique, traitant notamment de l'Australie, la Tasmanie, la Chine et l'Inde. Ses dessins, détachés de leur contexte ethnographique, ont souvent été utilisés pour vulgariser une image négative des peuples du Pacifique et notamment des aborigènes. En 1837, sous la direction du prince Demidoff, il participe à un grand voyage d'exploration en Russie méridionale dont il sera tiré un ouvrage important, illustré d'une centaine de vues

contrebas de la *Villa Imperiale*, résidence estivale de Napoléon 1er lors des dix mois de son séjour dans l'île, ce musée, dédié à l'ancien empereur des Français, a été édifié en 1851 par le prince Demidoff. Anatolii Nikolaïevitch Demidoff (1812-1870), issu d'une richissime famille russe, demeure en Toscane. Il épouse en 1840 la fille unique de Jérôme Bonaparte, Mathilde. Il reste très attaché à la Russie qu'il s'efforce de mieux faire connaître aux Occidentaux par diverses publications. Grand admirateur de Napoléon, il acquiert le domaine de San Martino, non loin de Portoferraio, et y fait bâtir un vaste musée pour y abriter ses collections, en complément de la villa San Donato, près de Florence, qu'il réserve aux œuvres romantiques, comme *Le Supplice de Jane Grey* de Delaroche.

Sur l'ensemble que constitue cet album, les quatre dernières planches concernent uniquement le musée et la villa jadis habité par Napoléon 1er. Les treize autres se veulent plus générales mais en fait dix d'entre elles ne montrent que différentes vues de Portoferraio, la ville principale, et plus particulièrement de ses fortifications. Il y a donc peu de place pour le pittoresque.

André Durand (1807-1867), l'auteur des dessins réalisés « d'après nature », est un dessinateur[606] spécialisé dans les vues d'architecture qu'il lithographie également lui-même. Présent au Salon de Paris dès 1833, il est remarqué lors d'un voyage à Florence par le prince Demidoff qui l'engage pour réaliser des vues de la Russie. En chemin, il fait plusieurs étapes en Allemagne du nord où il dessine quelques vues pittoresques, notamment de Hambourg et Lübeck (1839). Il aboutit ainsi à une centaine de lithographies contenues dans le recueil intitulé *Voyage pittoresque et archéologique en Russie*[607]. Ce sont de belles planches, abordant des thèmes rarement traités, d'un style plutôt technique mais discrètement animées par Raffet. A partir de 1850, et toujours pour le compte du prince Demidoff, il représente des paysage de Belgique puis de Toscane et finalement l'île d'Elbe. Dans la mesure où cet artiste est un homme de métier, on peut hésiter sur la valeur de l'intervention d'Eugène Ciceri : doit-on y voir la main de Rose-Joseph Lemercier qui accorderait plus de confiance à un lithographe dont il connaît mieux le savoir-faire ? Il ne semble pas cependant que celui-ci manque d'emploi car durant les années 1860-61, Eugène Ciceri travaille à quatre autres projets en même temps, et notamment aux planches de *Suisse et Savoie* en collaboration avec Frédéric Martens. Est-ce le nom qui, à

---

dessinées par Auguste Raffet (1804-1860) – artiste rendu célèbre par ailleurs pour la représentation de scènes ayant contribué à forger la légende napoléonienne, comme *Le Réveil* ou *Ils grognaient et le suivaient toujours*.

[606] Né à Amfreville-la-Mi-voie en 1807, il suit les cours d'Eustache-Hyacinthe Langlois (1777-1837) à l'Ecole de dessin et de peinture de Rouen. Outre ses œuvres principales, il contribue, en tant que membre de la Commission départementale des antiquités de Seine-Inférieure, à plusieurs publications concernant des monuments normands.

[607] Le titre exact étant : *Voyage pittoresque et archéologique en Russie par le Hâvre, Hambourg, Lubeck, Saint-Petersbourg, Moscou, Nijni-Novgorod, Yaroslaw et Kasan, exécutée en 1839 sous la direction de M. Anatole de Démidoff.* Paris, Gihaut frères, (1840–1848).

lui seul, attire l'attention des acquéreurs potentiels ? Les stratégies éditoriales sont parfois difficiles à élucider.

C'est un premier cas de figure, où l'artiste ne dédaigne pas d'être un simple exécutant – n'oublions pas que durant ces quelques années il s'endette assez fortement pour sa demeure de Marlotte et que des revenus plus étoffés ne sont pas à dédaigner pour y faire face. On peut aussi constater qu'Eugène Ciceri assume toutes sortes de tâches et se prête volontiers à toute intervention permettant de rendre service à un confrère. Cela se révèle dans la lettre à Maniguet du 21 septembre 1855 (Corresp. n°5) où visiblement on lui a demandé de corriger le dessin sur pierre d'un autre artiste. Jules Laurens rapporte également[608] comment l'artiste n'hésite pas à mettre son habileté au service des autres :

> […] comme en ses moindres indications d'album ou de pochade, tout coup, et le moindre, portait droit, net, significatif et toujours charmeur. Que de fois nous l'avons vu ainsi transfigurer prestigieusement, en quelques instants de travail improvisé sur un coin de table de l'atelier des écrivains chez l'imprimeur Lemercier, la détestable ou médiocre planche de noir d'un confrère : la chose ratée ressuscitant pleine de vie et partout présentable !

Avec ce type d'intervention, l'artiste peut évidemment infléchir le sens d'une scène. Voyons ainsi comment ses interventions peuvent prendre des formes différentes. Ainsi, en 1864, Charpentier édite un ouvrage intitulé *Nice et la Savoie,* avec un supplément sur Nice en 1865, pour lequel les dessins sont exécutés d'après nature par Félix Benoist[609], un collaborateur apparemment attitré à cette maison d'édition. Plusieurs lithographes contribuent à la réalisation finale de l'ouvrage, dont Eugène Ciceri pour 63 planches sur 92 (cat. ES-629 à ES-680 pour les trois premières parties et ES-681 à ES-692 pour le supplément) que contient l'ouvrage dans son ensemble, sur un format de 33 x 48 cm. Parmi les autres lithographes, nous rencontrons Félix Benoist lui-même, et d'autres noms déjà entrevus dans la collection des *Voyages pittoresques…* : Bayot, Gaildrau, Sabatier, Philippe Benoist. Les hasards des ventes d'art font que l'on connaît quelques dessins originaux de Félix Benoist et nous permettent de les associer au produit final (Fig. 102 et 103). Là aussi, on reconnaît une très grande fidélité du lithographe par rapport au dessinateur qui lui fournit un document bien esquissé. Or, ce que l'éditeur

[608] Laurens, Jules, *La Légende des ateliers*, op. cit. pp. 345-346.

[609] Félix Benoist (1818-1896) est un peintre, dessinateur et lithographe ligérien – né à Saumur et mort à Nantes. De ses nombreux voyages, en France et en Europe, il rapporte un grand nombre d'esquisses qui enrichissent son fond documentaire. Il publie chez Charpentier (Nantes-Paris) un grand nombre d'albums tels que *Galerie armoricaine* (1848), *Nantes et la Loire inférieure* (1850), *Paris dans sa splendeur* (1856-61), *Nice et la Savoie* (1864-65), *La Bretagne contemporaine* (1865), *Rome dans sa grandeur* (1865-70) et diverses contributions à *La Normandie illustrée*. A ne pas confondre avec son homonyme, le lithographe Philippe Benoist.

souhaite en tenant compte de sa clientèle, c'est une vue « terminée » où tous les détails soient visibles. En 1865, la lithographie documentaire se rapproche de plus en plus de la photographie qu'elle tente de concurrencer. Le réalisme prime avant tout, et c'est cette touche de réalisme, qui comprend l'intervention de la couleur, qu'Eugène Ciceri se charge d'ajouter. On le constate sur la scène qui représente le château de Cannes mais globalement, le dessin modèle est déjà très élaboré. Ciceri travaille les ciels et les ombres pour donner du volume. Les personnages ne sont pas de sa main mais de Bayot. Pour la scène représentant la vallée de Chamonix et le mont Blanc (Fig. 103), les différences sont plus sensibles, d'autant que Ciceri connaît les lieux. Les arbres prennent des contours plus nets, un nuage gris donne aux sommets enneigés plus de visibilité, le glacier des Bossons descend nettement jusqu'au fond de la vallée, au niveau de Chamonix. La zone froide prend ainsi plus d'importance dans l'ensemble de la scène. A droite, les deux chalets, c'est un sujet que Ciceri représente à plusieurs reprises, attirent plus l'attention, en exploitant un effet de lumière sur le sous-bassement du chalet le plus lointain. Et les troncs d'arbre qui gisent au sol sont allongés dans un sens différent, probablement pour créer une rupture entre le chemin et le bord du talus du premier plan. Par d'infimes détails, il enrichit la scène et la rend visuellement plus efficace. On remarque aussi que les personnages qui animent la scène ne sont plus tout à fait les mêmes (les passants locaux sont devenus des « touristes »), mais ce n'est pas du fait d'Eugène Ciceri : les figures sont de Gaildrau.

En 1864-65, Charpentier édite un autre ouvrage intitulé *La Bretagne contemporaine* dont les vues ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les volumes *Bretagne* des *Voyages pittoresques…* du baron Taylor parus en 1845 que nous avons déjà évoquée, l'autre est éditée chez Charpentier en 1864-65 et s'intitule *La Bretagne contemporaine*. Pour cette seconde publication sur le sujet, Ciceri réalise 79 lithographies (cat. ES-552 à ES-628) dont une chromolithographie en frontispice de la section consacrée aux Côtes-du-Nord, cat. ES-599, mais toutes basées sur des modèles de Félix Benoist, le dessinateur attitré de la maison Charpentier, avec des figures de Bayot. Les esquisses de Benoist conservées au Musée Dobrée de Nantes montrent que la part d'initiative laissée à Ciceri est assez comparable, donc assez réduite, à celle de la série *Nice et Savoie* – pour laquelle le dessinateur et l'éditeur sont identiques. D'une façon générale, *La Bretagne contemporaine* peut être considérée comme une sorte de réédition des *Voyages pittoresques…*[610], en systématisant encore plus le cadrage et l'angle de vue : la part

[610] A ce propos, on peut par exemple comparer la scène intitulée *Ruines de l'abbaye de Landévennec* (cat. ES-588) par Benoist/Ciceri/Bayot à celle réalisée en 1824 par Évariste Fragonard *Ruines du palais de la reine Blanche* dans la *Normandie* des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

d'intervention artistique, le sens du pittoresque étant pratiquement effacés en faveur de la description pure et simple.

Or, revenons un instant sur les vues de *Bretagne* des *Voyages pittoresques…* . Eugène Ciceri n'y a pas seulement créé des lithographies originales mais il interprète également des dessins modèles, notamment ceux de Léon Gaucherel. La Bibliothèque Nationale conserve quelques dessins de celui-ci, ce qui nous permet à nouveau d'établir quelques comparaisons. Par exemple, pour le clocher St-Houardon (Fig. 104), la transcription en lithographie est fidèle : le cadrage est le même, les éléments autour du sujet principal sont respectés mais précisés – le trait du lithographe est parfois plus épuré que celui du dessin d'origine : Eugène Ciceri doit savoir apprécier si tel ou tel détail va être lisible à l'impression. Ainsi, à y regarder de près, le traité de Ciceri n'est pas sans rappeler le style de la ligne claire employé par des artistes plus tardifs et que nous avons déjà évoqué à propos du dessin des personnages. Les modelés sont affinés – les troncs d'arbre prennent du volume, un éclairage (sans doute inventé mais crédible) donne du relief aux maisons du second plan. Mais n'ayant pas d'autre document sous les yeux, le lithographe conserve l'aspect massif du clocher dessiné alors qu'il est plus fin en réalité.

Dans la scène de l'église d'Hennebont (Fig. 105), Eugène Ciceri rétablit la perspective du clocher, renforce les reliefs et crée un éclairage sur fond de nuages qui lui permet de mieux mettre en valeur le bâtiment et lui donner tout son volume. Il complète l'arrière du bâtiment avec un autre dessin (qu'on ne connaît pas mais qui existe nécessairement puisqu'il y a une seconde vue de la même église, du côté du chevet). Quant au château de Pornic (Fig. 106), pour lequel le dessin de Gaucherel s'associe plus à un croquis, Ciceri interprète les indications pour les transformer en une scène plus détaillée et plus lisible. Tout en respectant scrupuleusement les indications de l'auteur, il précise la matière qui constitue les murs des bâtiments ou les rochers en bord de plage, les arbres dans l'enceinte du château et même la silhouette du bourg de Pornic en arrière-plan. Il tire parti de l'effet de soleil mais il atténue les effets de ciel rapidement indiqués à la sanguine par le dessinateur, afin d'harmoniser l'ensemble.

On peut tirer de ces précédents exemples qu'il n'y a pas de règle générale dans le traitement des lithographies d'interprétation, même la distinction entre lithographie originale et lithographie de transcription devient très floue. Quelle subtile différence existe-t-il entre un dessin lithographié où le lithographe ajoute de son savoir-faire et la lithographie dite originale, basée sur un document émanant d'une autre personne mais totalement recréée par le dessinateur-lithographe ? Eugène Ciceri se donne-t-il des libertés avec l'œuvre d'origine ou bien cette liberté lui est-elle accordée de principe, considérant que le document de base n'est qu'une sorte de matière première mais pas une œuvre en soi ? Qui donc est l' « auteur » d'une

lithographie de ce genre ? Félix Benoist ? Léon Gaucherel ? Eugène Ciceri ? Et nous avons rencontré bien des situations similaires avec les auteurs de dessins ou de photographies, dans lesquelles le lithographe doit interpréter le document qui lui est fourni – quelle que soit la nature de ce travail préparatoire. Pour un artiste qui s'est formé dans le monde du spectacle, de l'opéra et du théâtre plus particulièrement, est-il si étonnant de se considérer comme un « interprète » ? N'est-ce pas le rôle dévolu aux artistes de scène, ou aux musiciens, qui prennent en charge le texte, ou la partition, d'un auteur pour faire d'une œuvre préalable leur propre production ? Ainsi, la question de l'identification de l'œuvre d'art se pose donc à nouveau, mais sous une forme différente de la problématique suscitée par les tableaux traditionnels. Est-il si important de nommer l'auteur ou les auteurs ? Si le débat porte ses fruits en termes de création pure, il est plus abstrait pour un dessin, ou une lithographie, qui a un but documentaire et informatif car pour vérifier la valeur de l'information qu'elle est sensée diffuser, il est utile d'en connaître la genèse (savoir sur quel document la représentation est basée) et donc de savoir comment le ou les auteurs ont travaillé pour parvenir à ce résultat. Le point de vue diffère mais un fait demeure : il s'agit bien ici d'un art partagé.

Un art à plusieurs mains

La collaboration ou l'intervention multiple sur une même œuvre ne se fait pas uniquement au niveau des sources mais également au moment de la réalisation de la lithographie elle-même. Le baron Taylor lui-même tient à signaler cette pratique à plusieurs reprises[611]. Eugène Ciceri, comme d'autres, est donc amené à partager le contenu des séries et des albums, mais aussi, souvent, à partager chaque lithographie. En regroupant les informations, on s'aperçoit que l'on retrouve aux côtés de notre artiste des intervenants semblables qui sont, pour la plupart, issus du moule taylorien. Les uns ou les autres n'acquièrent pas la même renommée, et certains apparaissent uniquement sous la forme d'un nom derrière lequel on ne peut mettre, ne disons pas même un visage, mais un minimum d'informations. D'autres sont mieux connus, essentiellement par leur production artistique, et les mentions inscrites au bas des planches lithographiques nous permettent de les repérer. Outre Adrien Dauzats que nous avons déjà rencontré, ils se nomment Émile Sagot, Julien Jacottet, Jean-Louis Tirpenne, Philippe Benoist, Léon Sabatier, Victor Petit, Jules Gaildrau et Adolphe Bayot. Chacun d'eux a son parcours propre mais ils ont des points communs. Tout d'abord, ils sont de la même génération, celle qui est née sous le Premier Empire, comme Eugène Ciceri. Ils n'ont pas connu l'Ancien Régime ni même la Révolution. Pour la plupart, ils débutent dans leur activité à la fin de la Restauration ou sous la Monarchie de Juillet. Ce sont des gens jeunes : Dauzats[612] débute à 19 ans,

---

[611] Dans l'introduction aux volumes *Picardie* des *Voyages pittoresques…*, Taylor en donne la liste : « MM. Adam (Victor), Asselineau, Barnard (G.), Bayot, Benoît, Bichebois, Blanchard (Ph.), Bonhommé, Boys, Chapuy, Ciceri (E.), Courtin, Danjoy, Dauzats, Durand, Duthoit, Fragonard (père), Fragonard (Théophile), François, Guesdon,, Guyot, Haghe, Harding, Hawke, Herson, Hibon, Jacottet, Joly, Julien, Haby, Lassalle (E.), Lassus, Léger, Lion, Llanta, Lunteschutz, Mansson, Mathieu, Monthelier, Nanteuil (Célestin), Nicole, Noël (Léon), Olivier, Perlet, Petit (Victor), Ramée (Daniel), Roux, Sabatier, Sagot (E.), Signol, Sulzer, Tirpenne, Truchot, Vauzelle, Villeneuve, Violet-Leduc, et Weber ».

[612] Originaire de Bordeaux où il fait son apprentissage comme peintre de décors de théâtre, Adrien Dauzats (1804-1868) s'installe à Paris en 1823 où il travaille pour le Théâtre-Italien. Il poursuit sa formation dans l'atelier du peintre Michel-Julien Gué (1789-1843) qui l'oriente vers la peinture de paysage. Justin Taylor lui confie la réalisation de quatre planches dans le volume *Franche-Comté* des *Voyages pittoresques…* dont les fascicules paraissent de 1825 à 1829. A partir de 1829 pour les deux volumes *Auvergne*, il devient un contributeur régulier de la collection jusqu'à l'avant-dernier volume ayant trait à la *Bourgogne* pour lequel il ne fournit que deux planches sans doute en raison de sa mauvaise santé (il meurt l'année suivante). Selon Jean Adhémar, il est l'un des principaux et des meilleurs collaborateurs de la collection, cf. Adhémar, Jean, *Inventaire du fonds français après 1800*, Tome VI, *Daumont à Dorange,* Bibliothèque Nationale, 1953. Il participe également au voyage de Taylor en Égypte (1830), puis il se rend au Sinaï dont il laisse une relation *Quinze jours au Sinaï*. En 1835, il est également aux côtés du baron Taylor lors de sa mission en Espagne destinée à constituer la Galerie espagnole. Il est l'auteur de nombreux dessins, peintures, aquarelles et lithographies. Adrien Dauzats a fait l'objet d'une étude approfondie sous la direction de Bruno Foucart et éditée par la Fondation Taylor : *Adrien Dauzats et les « Voyages pittoresques, op. cit.*. Sur son œuvre peint, Plessier, Ghislaine, *Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient, catalogue raisonné de son œuvre peint*, thèse de doctorat (1985) éditée par le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1990.

Jacottet[613] à 16 ans. L'un d'entre eux, Émile Sagot[614], suit un enseignement académique (école des Beaux-Arts de Dijon) et Victor Petit[615] apprend avec son père qui est professeur de dessin, les autres se forment essentiellement sur le terrain, en atelier, Dauzats en peignant des décors de théâtre comme Eugène Ciceri, Philippe Benoist[616] auprès de Daguerre et Bouton dans le cadre du Diorama, tout comme son autre confrère, Jean-Louis Tirpenne[617]. Gaildrau[618] et

[613] Louis-Julien Jacottet (1806-1880) débute comme lithographe-paysagiste dès 1822 à l'âge de 16 ans. Ses œuvres les plus notables sont *Souvenirs des Pyrénées* chez Gihaut (1835-1836) puis *Souvenirs des Pyrénées, nouvelle excursion* (1841-1842) ainsi qu'un *Cours progressif de paysage* chez le même éditeur en 1833, plusieurs fois réédités ensuite. Il contribue au volume Bretagne des *Voyages pittoresques…* du baron Taylor en 1845-46, à *L'Italie monumentale* édité par Delarue (1845-1851), puis avec 34 planches sur *Le Chemin de fer de l'Ouest*, édité par Noury (1854-1858) et également dans *La Bretagne contemporaine* chez Charpentier (1864-1865). Il semble abandonner la lithographie vers 1870 et se tourne vers la peinture à partir de cette époque. Adhémar, Jean, *Inventaire du fonds français après 1800*, Tome VI, *Humblot-Jyg*, Bibliothèque Nationale, 1960 et Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 8 *Guérin-Lacoste*, p. 160.

[614] Jean-Marie Émile Sagot (1805-1888), né à Dijon, étudie à l'école des Beaux-Arts de cette ville puis s'installe à Paris. Il exerce le métier d'architecte et mène des recherches archéologiques ou participe à la construction de plusieurs églises de Côte d'Or. Le baron Taylor fait appel à lui notamment pour les volumes Champagne, Bourgogne et Normandie III des *Voyages pittoresques…* mais, hormis cette collection, il publie des études sur Vézelay, Cluny, Langres et la Haute-Marne. Dans les années 1860, il se passionne pour le Mont-St-Michel et s'y installe en espérant être chargé de la rénovation du Mont, en vain. Il y réalise un grand nombre de dessins dont hérite, à sa mort, l'aubergiste où il logeait. Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 11 *Pillement-St-Evre*, p. 281.

[615] Fils d'un professeur de dessin au collège de Sens, et lui-même contributeur des premiers volumes de la collection du baron Taylor, Victor Petit (1817-1871) intervient comme dessinateur et comme lithographe sur les volumes Picardie, Bretagne, Dauphiné et surtout celui traitant de la Champagne. Il voyage beaucoup, en France, en Allemagne, en Suisse et en Italie, et rapporte de ses pérégrinations de très nombreux dessins, tout en restant très attaché à sa région d'origine, l'Yonne. Soucieux d'exactitude et de précision, il se spécialise dans la représentation de châteaux et notamment ceux de la Loire. Il réalise des séries sur les Pyrénées et sur la région de Cannes où il demeure un certain temps. Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 10 *Meissonier –Piguet*, p. 265.

[616] Philippe Benoist (1813-1905), né à Genève de parents français, accomplit une partie de sa formation chez Daguerre. Peintre paysagiste, aquarelliste, homme apparemment très discret, il produit un très grand nombre de lithographies, occasionnellement pour les *Voyages pittoresques…*. Il dessine d'après nature des vues pour une *Italie monumentale et pittoresque* publiée chez Bulla et Delarue (1845-1852). Il partage souvent son travail avec d'autres artistes, ses confrères, comme Jacottet, Gaildrau, Bayot, Bachelier… et surtout avec Eugène Ciceri, notamment pour *La Normandie illustrée*, les vues de Rio de Janeiro, *Rome dans sa grandeur*, *La Bretagne contemporaine*, *Nice et la Savoie* et l'*Album de Dornach*. Il est le lithographe principal de *Paris dans sa splendeur*. Philippe Benoist semble s'être spécialisé dans les vues citadines et la représentation de monuments. Jean Laran le cite comme un très habile perspecteur : Laran, Jean, *Inventaire du fonds français après 1800*, Tome II, *Beauquesne-Boquet*, Bibliothèque Nationale, 1937. Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 2 *Bellangé –Bovinet*, p. 37.

[617] Jean-Louis Tirpenne (1801-1878) se forme aux beaux-arts dans l'atelier de Charles-Marie Bouton et de Daguerre, tous deux créateurs du Diorama en 1822. En tant que peintre, aquarelliste, il produit plusieurs vues de La Malmaison et son parc. Il participe notamment au volume Dauphiné des *Voyages pittoresques…* En 1841, il édite, en collaboration avec Lemercier, une méthode d'apprentissage du dessin vendue par fascicules au prix de 65 cts. En 1867, il publie un opuscule de trente pages *Le Paysage au fusain, conseils aux amateurs sur le dessin d'après nature et l'emploi du fusain, suivi d'explications et de préceptes sur le dessin lithographique*. Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 12 *St-Marcel –Zwinger*, p. 123

[618] Peintre de formation, Jules Gaildrau (1816-1898) expose des dessins et aquarelles au Salon entre 1848 et 1857. En tant que dessinateur, il se spécialise dans les « scènes de genre » et la représentation de costumes. Il intervient dans de nombreux ouvrages tels que *Paris dans sa splendeur* (Charpentier, 1859) ou l'*Album de l'Aube* (Lemaître, 1860), *Nice et la Savoie* (Charpentier, 1862) et les *Voyages pittoresques…* notamment le volume Bourgogne (1863) en dessinant des « figures », ces personnages destinés à meubler ou animer les scènes. En 1861, il illustre un album destiné à la propagande électorale du comte de Chambrun mettant en valeur les vertus du candidat et de son épouse. Il contribue également à l'ouvrage intitulé *Paris et ses ruines en mai 1871*. Adhémar, Jean, *Inventaire du fonds*

Bayot[619], eux, se spécialisent plutôt dans la représentation des personnages. Le baron Taylor mise sur cette nouvelle équipe pour donner un second souffle à sa collection. Ils succèdent en effet peu à peu aux premiers lithographes de paysages qu'étaient les Victor Adam, Michel Petit, Louis Villeneuve, Évariste Fragonard ou Nicolas Chapuy. Ils travaillent aussi pour les mêmes éditeurs, Goupil, Charpentier et Lemercier. Parfois, leur traité graphique est assez proche, par exemple entre Jacottet, Ciceri et Sabatier[620], et il faut un œil exercé pour les distinguer : c'est d'ailleurs ainsi que les *Voyages pittoresques…* gagnent en cohésion.

Nous avons déjà signalé (cf. Annexe 3, Corresp. n°12) une lettre d'Eugène Ciceri adressée à son confrère Adrien Dauzats, qui montre le degré de relations amicales que les deux hommes entretiennent. Ils sont associés sur les *Voyages pittoresques…* durant une dizaine d'années, de 1845 à 1857, mais ils n'apparaissent pas sur les mêmes planches (sauf dans un seul cas[621]). Quoique donnant tous deux une orientation contemporaine à leurs scènes, le dessin de Dauzats apparaît cependant plus technique, plus orienté sur les vues d'architecture (qui s'exprime par exemple dans d'étonnantes vues de la cathédrale de Reims) tandis que les scènes illustrées par Ciceri sont plus paysagées. Parmi toute cette équipe d'intervenants, chacun a sa spécialité et ils se partagent certaines images en fonction de celle-ci : sur la base des dessins préparatoires, l'un, comme Benoist ou Sagot, exécute la partie monumentales, l'autre, comme Eugène Ciceri, l'environnement naturel – les arbres, les prés, les rochers et surtout les ciels qui déterminent les éclairages, donc les volumes – et le troisième, comme Bayot ou Gaildrau, les personnages : ce sont les « faiseurs de bonshommes » . Certains, comme Sagot ou Petit, sont plus souvent sollicités pour des scènes à caractère religieux – intérieurs d'église, par exemple, ce qui est

---

français après 1800, Tome VI, *Follet-Gavarni,* Bibliothèque Nationale, 1954 et Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 6 *Doré –Gavard*, p. 177

[619] Originaire de Perpignan et de formation autodidacte, Adolphe Bayot (1810-1871) se spécialise dans la représentation des personnages, des militaires souvent, et des costumes en particulier ceux de son pays d'origine, le Roussillon. Son talent trouve à s'appliquer dans l'animation de scènes lithographiées représentant des sites ou des monuments. Par l'introduction de ces personnages, il contribue largement aux *Voyages pittoresques…* dès les volumes sur le Languedoc et la Picardie (1832-1837) et jusqu'à celui sur la Bourgogne. Comme Jules Gaildrau, il apparaît en tant que « faiseur de bonshommes ». Laran, Jean, *Inventaire du fonds français après 1800*, Tome I, *Abbéma-Beaumont*, Bibliothèque Nationale, 1930 et Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome I, *Abbéma –Belhatte*, p. 110.

[620] Sur Léon Sabatier (…-1887), les informations sont parcellaires. Malgré l'homonymie, il ne semble pas qu'il y ait de lien avec Aglaé, dite Apollonie Sabatier, muse de Baudelaire et modèle de la *Femme piquée par un serpent* d'Auguste Clésinger, qui était, elle aussi, lithographe. Léon Sabatier travaille avec Eugène Ciceri sur les vues des *Voyages de la Commission scientifique du Nord* (1842-43). Il apporte aux volumes des *Voyages pittoresques…* une notable contribution comme lithographe et nous le voyons aussi en tant que dessinateur du modèle pour la série sur le Dauphiné. Nous le retrouvons ailleurs comme lithographe, entre autres dans l'album intitulé *Bade et ses environs*, dessinés d'après nature par Jules Coignet, ainsi que pour *Nice et la Savoie* et pour *Paris et ses ruines* (1873). Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle (op. cit.)* Tome 11 *Pillement-St-Evre*, p. 280.

[621] Dauzats lithographie la *Halle d'Auray* d'après un dessin d'Eugène Ciceri pour les *Voyages pittoresques… Bretagne*, Volume 1, BNF, DEP, FOL-UB-24 (A) pl. 670 (cat.EV-087).

beaucoup plus rare chez Eugène Ciceri à qui l'on confie plutôt des scènes de rue ou d'extérieur, sans connotation confessionnelle. De même, dans le volumineux ouvrage *Paris dans sa splendeur* (Charpentier, 1859-64) contenant 100 lithographies, il ne réalise que 14 scènes, dont quatre seulement en tant que dessinateur du modèle (cat. ES-220, ES-222, ES-226, ES-228). Parmi les dix autres, on trouve le jardin de l'Élysée, la Naumachie du parc Montceau, le parc de St-Cloud et la terrasse du château de Meudon, toutes scènes d'extérieur où la représentation des arbres et de leurs feuillages est prédominante. De plus, sur les 14 paysages, huit contiennent une partie aquatique – la Seine (cat. ES-226) ou un bassin (cat. ES-228 *Bois de Boulogne – Le Grand Lac et ses cascade)* ou encore une fontaine avec ses jets d'eau (cat. ES-229 *Parc de St-Cloud – La Cascade et le Château*), l'occasion pour l'artiste de jouer sur les reflets ou les effets d'eaux jaillissantes, le miroitement d'une pièce d'eau à la tombée de la nuit (cat. ES-232 *Château de Fontainebleau – Cour de la Fontaine et Etang aux carpes*). Les « morceaux de bravoure » des grands monuments parisiens – Notre-Dame, l'Hôtel de Ville, le Louvre, le Panthéon – sont lithographiés par Philippe Benoist sur des dessins de Félix Benoist. Cette constatation nous amène à penser qu'il y a, de la part des responsables de projets éditoriaux un véritable souci d'optimisation de la répartition des compétences, qui confine à une forme de « taylorisation » du travail avant la lettre.

Cette orientation ou spécialisation n'est cependant pas arbitraire, elle découle des expériences de chacun : il existe une passerelle évidente entre les scènes choisies pour (ou par ?) Eugène Ciceri et le paysagisme qu'il exprime dans ses tableaux, dessins et croquis. D'une certaine façon, il y a dans ses paysages lithographiés une petite part de l'environnement marlottain. On peut dire que la « touche cicérienne », c'est la présence de la nature, des arbres, des ciels, de l'eau : autant mais sans doute mieux qu'un autre, il sait inscrire un monument ou un site dans son cadre paysager : une véritable scénographie par l'environnement naturel. Et aussi par le travail de la couleur. Il faut bien avouer cependant qu'une telle appréciation vaut pour une connaissance un tant soit peu détaillée de sa production. En réalité, l'appréciation globale d'une scène lithographiée aboutit à celle d'un travail collectif, même si chaque intervenant a sa spécialité. On peut ainsi comparer une telle forme d'élaboration d'oeuvre d'art à un ensemble musical, trio ou quatuor, où chaque musicien est effectivement identifié mais pour qui le résultat final doit être l'harmonie qui sera perçu par l'auditeur. La lithographie apparaît donc comme un véritable co-laboratoire.

Reproduction, traduction, transcription, transposition, interprétation[622], l'œuvre lithographique d'Eugène Ciceri passe par toutes ces phases, ou toutes ces applications, et parfois par la création originale. Souvent associé à d'autres confrères et soumis aux attentes de son éditeur, son talent est tributaire d'une forte dose d'humilité. En cela, la lithographie se différencie fondamentalement d'une œuvre d'art classique, unique en son genre et non reproductible sous sa forme d'origine. Ceci nous renvoie bien évidemment aux interrogations posées en son temps par Walter Benjamin[623]. Il demeure une réelle ambiguïté sur le statut de ce type d'œuvre, qu'Eugène Ciceri lui-même n'évite pas puisqu'il se dit, et on le dit, tout au long de sa vie, « artiste-peintre » alors que l'essentiel de son œuvre ne semble pas être en peinture. Certes, le baron Taylor l'écrit dans son introduction au volume *Bretagne* « Ciceri qui avec son crayon semble peindre », mais on peut ne voir là qu'une simple formule de politesse. Serait-ce moins honorable d'être qualifié simplement de « lithographe » ? Bien que le paysagisme ait trouvé dans la lithographie une application spécifique particulièrement bien adaptée[624], ce medium rivalise difficilement avec les grandes productions exposées par les peintres, non seulement du fait de certains *a priori* mais aussi pour être moins facilement spectaculaire. En toute circonstance, il reste un art de cabinet et de bibliothèques comme peut en témoigner par exemple la liste des souscripteurs figurant dans les pages finales des *Voyages pittoresques…* du baron Taylor. Le coût des fascicules est clairement indiqué en début d'ouvrage, ce qui a d'ailleurs donné des arguments à Viel-Castel à l'encontre de Taylor, évaluant que celui-ci « puisse empocher 2.479.000 francs à la charge de l'État pour l'acquisition des différentes livraisons des *Voyages pittoresques…* qui est d'ailleurs un ouvrage sans aucune valeur, le texte est du roman le plus roman, les planches sont exécutées d'après des croquis informes et tout à fait de fantaisie. Les savants et les archéologues, les amateurs du pittoresque vrai se moquent de l'auteur et de son ouvrage, mais le gaillard empoche les écus de l'État, c'est tout ce qu'il lui faut[625]. », une annotation qui fait sourire de la part du bras droit de Nieuwerkerke nommé conservateur du Musée des Souverains. Mais peut-être est-ce là même l'ambiguïté de la lithographie qui, pour avoir vocation de la reproduction en nombre, n'en reste pas moins destiné à quelques cercles distingués. Sollicité pour l'Exposition universelle de 1867, pour l'inauguration du chemin de

[622] Nous empruntons volontairement cette suite de termes par référence à Bobet-Bezzasalma, Sophie, *La Lithographie d'après les peintres en France au XIXe siècle : essai sur une histoire du goût 1798-1913*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1999.
[623] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Payot, Paris, 2013
[624] Ce point de vue est particulièrement mis en évidence dès 1824 par un article d'Adolphe Thiers paru dans *La Pandore*. Cf. Brouwers, Gervaise, op. cit.
[625] Viel-Castel, comte Horace de, *Mémoires sur le règne de Napoléon III (1851-1864)*, Tome 2, Paris, 1883-84, pages 259-260 pour la date du jeudi 20 octobre 1853.

fer de Savoie ou du canal de Suez, Eugène Ciceri ne serait-il qu'un « artiste officiel »[626], brillant certes mais faisant inévitablement allégeance au pouvoir en place ? Orientée sur des lieux de loisirs tels que Vichy, Interlaken, Luchon, Biarritz, Nice, sa production semble tout autant se destiner aux classes privilégiées de la société : la lithographie de paysage ne serait-elle sous le crayon cicérien qu'un art élitaire et pratiquement un art « mondain » conforme à l'environnement culturel d'Ancien Régime décrit par Antoine Lilti[627], celui des « amateurs » au sens du XVIIIe siècle ? Mais nous n'avons pas encore épuisé, tant s'en faut, toutes les ressources de l'artiste.

De l'œuvre foisonnante produite par Eugène Ciceri, nous retenons essentiellement la variété des sujets qu'elle aborde. Ses dessins, ses tableaux et ses lithographies forment comme un vaste voyage imaginaire. Mais pas seulement : en parcourant sommairement le catalogue général, on y décèle comme des intrus, des images qui a priori ne présente pas de façon évidente un attrait pittoresque ou esthétique, comme les « usines Dollfus » ou une « station de la Compagnie de l'Ouest ». Le nombre et la diversité de ses travaux font de Ciceri un exemple significatif et c'est à ce titre que nous allons désormais aborder son œuvre.

[626] C'est du moins ainsi qu'il apparaissait dans *L'Art officiel à la fin du XIXe siècle, dessins et peintures*, catalogue d'exposition rédigé par Michel Aubert, Conservation du Château de Blois, Janv.-Fév. 1976, page 133.
[627] Lilti, Antoine, *Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, thèse dirigée par A. Roche (2003), Fayard, Paris, 2005

Notre art s'apprend en deux manières,
c'est à savoir par enseignement d'un maistre,
bouche à bouche, et non autrement,
ou par inspiration et révélations diuines :
ou bien par liures lesquelz sont moult obscurs et embrouillez,
et pour en iceux trouuer accordance et vérité moult
conuient estre subtil, patient, studieux et vigilant.

L'Alchimiste in *Gaspard de la nuit*, Aloysius Bertrand (1842)
D'après *La clef des secrets de filosofie* de Pierre Vicot

Troisième partie

Les inattendus d'une carrière de paysagiste

Dans les premières années du XIXe siècle, le paysage romantique s'émancipe peu à peu du paysage historique. Il en conserve une composante philosophique[628] qui peut alors s'exprimer dans la reconstruction du passé, les souvenirs, la rêverie et l'imaginaire. Les images du paysage incitent à l'introspection, la méditation, le repli sur soi. Or, l'exemple des *Voyages pittoresques…* nous a montré que, sous le crayon de Ciceri comme celui de Dauzats, une transformation se produit au cours de laquelle les apparences, ou les « artifices », romantiques disparaissent peu à peu, ce que regrettait d'ailleurs Jean Adhémar. Au fil des différents volumes illustrés par Eugène Ciceri, les paysages empreints de nostalgie, avec ou sans ruines, font place à des images simplement réalistes, des paysages bâtis ou naturels, vus d'un œil contemporain, animés de personnages non pas empruntés à un passé inventé mais au monde présent.

Même dans les *Voyages pittoresques…*, la partie réservée au texte est, à partir de 1845 (volumes Picardie, Bretagne) séparée de celle des images, ce qui fait que l'on peut lire l'une et l'autre partie de façon indépendante. Cela provient d'une nécessité technique, on l'a vu, en raison de la différence du procédé d'impression entre la presse traditionnelle et la « bête à cornes », mais de cette pratique résulte un effet : l'image lithographique doit et peut se suffire à elle-même, elle n'est plus seulement une « illustration » du texte, elle *est* le texte, et elle doit pouvoir se *lire* au même titre[629]. Même dans les séries les plus volumineuses, il n'y a pas ou très peu de texte[630], à peine une simple introduction, et le contenu rédigé se limite aux légendes de chaque scène. Eugène Ciceri n'est donc pas, ou pas seulement, un « illustrateur », l'image qu'il crée est sensée se suffire à elle-même et montrer *ce qui est* réellement et non pas *ce qui est dit,* éventuellement sujet à interprétations diverses. Et si Eugène Ciceri a recours parfois à l'auto-représentation, c'est encore pour confirmer la véracité de ce qu'il représente, comme une manière de résister à la concurrence montante de la photographie qui, du moins dans sa phase de daguerréotypie (image positive unique et non modifiable) semble détenir une plus grande part de vérité et d'objectivité[631]. D'une façon ou d'une autre, la lithographie de paysage est donc une image « parlante » et si elle n'est pas œuvre d'imagination, elle est du moins vectrice d'informations.

---

[628] « Pour le romantisme, le paysage naturel n'est donc pas étranger à l'investissement éthique ou à la contemplation métaphysique, c'est même au sein de cette grande nature correspondant à sa démesure que l'homme romantique va se définir […] » Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, Seyssel, 2007, argumentaire.

[629] Une version « Atlas » des volumes *Champagne* ne comprend que des images, donc hors texte, elles-mêmes issues de la version intégrale.

[630] Il existe par exemple plusieurs versions de la série des *Pyrénées* mais la version d'origine n'est constituée que d'une suite d'images. Du texte a été ajouté – de façon anonyme d'ailleurs – dans des versions postérieures et quelquefois en y introduisant des scènes provenant d'autres séries, par exemple celles de Gorse, père ou fils.

[631] Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIXe siècle*, La Maison des amis du livre, Paris, 1936, réédition Christian Bourgois, Paris, 2011, pp. 59-60 et 90.

3.1. Eugène Ciceri, témoin et acteur de l'acculturation aux loisirs

Bretagne, Pyrénées, Savoie, Suisse, Nice, pays rhénans… ces noms seuls suffisent à évoquer des lieux de villégiature, destinations pointées de nos jours encore par la littérature touristique comme offrant de réels atouts. Ces sujets auxquels Eugène Ciceri a consacré une partie non négligeable de son travail nous incitent donc à faire certains rapprochements tout en sachant qu'il est des évidences dont on doit se méfier.

Du Grand Tour tel que le pratiquent les Anglais au XVIIIe siècle jusqu'à l'apparition du tourisme proprement dit en tant qu'activité accessible à un plus grand nombre, il s'écoule près d'un siècle. Or, le terme « tourisme » contient en soi une signification que Stendhal[632] a déjà exprimée en 1838 : le narrateur des *Mémoires d'un touriste* voyage « pour son plaisir », sans autre souci que d'observer le monde de façon hédoniste. Cette image du voyageur dilettante et relativement superficiel nuit parfois au mot (on sait quelles digressions douteuses Stendhal tire de ses observations) et, de nos jours encore, qualifier une personne de « touriste » n'est pas toujours à son avantage.

Il nous faut donc employer ce terme avec prudence, quoique les voyages auxquels nous convient les images créées par Ciceri entrent bien dans ce domaine qu'il convient désormais d'appréhender non plus comme un passe-temps d'oisifs mais comme une activité à caractère économique.

Les cures thermales sont parmi les plus anciennes raisons de voyager et le renouveau du thermalisme[633], soutenu par des arguments plus ou moins médicaux, qui s'observe au début du XIXe siècle parallèlement à l'hygiénisme dont il est l'une des constituantes, se fonde notamment sur des problématiques de logistique.

Dans ce sens, Eugène Ciceri est sollicité à plusieurs reprises pour représenter les sites thermaux de l'Allier, soit sous forme de recueils de lithographies (cat. ES-199 à ES-218, ED-099 à ED-103, ED-215 à ED-220) soit pour des vues isolées comme une image de grand format de Cusset (Fig. 107). Les sources de Vichy ont connu une renaissance au XVIe siècle et sont fréquentées par de nombreuses personnes, pas seulement de la noblesse comme pourraient le faire croire la

[632] Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, FM/La Découverte, Paris, 1980

[633] Penez, Jérôme, *Histoire du thermalisme en France au XIXe siècle – Eau, médecine et loisirs*, Economica, Paris, 2004, pages 67-89. L'auteur montre comment le développement du thermalisme est tributaire des infrastructures de transport et du développement notamment du chemin de fer, ce qui conditionne le type de clientèle – locale, nationale ou internationale – de chaque site.

publicité faite au séjour de Madame de Sévigné et aux filles de Louis XV[634]. L'activité thermale s'affaiblit néanmoins durant la période révolutionnaire puis reprend de la vigueur grâce à un inspecteur nommé en 1799, le Docteur Rabusson-Durier. En s'y rendant en cure, Laetitia Bonaparte et la duchesse d'Angoulême attirent l'attention sur la petite cité qui croît rapidement et développe pour les buveurs d'eau de nombreuses distractions, au point de submerger la ville voisine de Cusset. La présence de Napoléon III en personne dès 1861 renforce encore le prestige de la ville qui se trouve reliée au chemin de fer dès l'année suivante. Au fil des lithographies réalisées par Eugène Ciceri en 1851 et en 1856, on peut constater le souci des édiles locaux de promouvoir le tourisme autour de l'activité thermale comme *Le Parc* (cat. ES-202), offrant des promenades au bord de l'Allier (cat. ES-209) ou de l'un de ses affluents (cat. ES-210), des vues de châteaux (cat. ES-213 à 216), la demeure de Mme de Sévigné (cat. ES-204) et diverses réjouissances comme la Fête du 15 août (cat. ES-217) et une démonstration de « bourrée » (cat. ES-218). La lithographie de paysage se révèle ici comme l'un des multiples rouages du développement de l'activité touristique.

[634] Maurice Gontard, *Vichy : l'irrésistible ascension 1800-1870*, Centre de recherches archéologiques et historiques de Vichy et de sa région, Créer, Nonette, 1998

Souvenir(s), souvenir

Les eaux thermales n'attirent pas les curistes uniquement dans des lieux spécifiquement reconnus mais elles peuvent également déclencher une autre forme de villégiature. Avec 2.700 kilomètres de côtes, la Bretagne regroupe 42% du littoral français, ce qui fait d'elle, de nos jours, la troisième région touristique de France avec 18 millions de nuitées[635] : or, l'étude menée par Philippe Clairay et Johan Vincent[636] montre que l'origine de cette activité n'est pas aussi évidente qu'on pourrait le croire et résulte d'un processus inattendu. Nous avons relevé précédemment[637] la réputation négative attachée à cette région au début du XIXe siècle, dont le roman d'Honoré de Balzac, *Les Chouans*, paru en 1829, n'est pas le moindre vecteur, montrant les Bretons comme de purs barbares, cruels et fanatiques. Ce n'est cependant pas tout, car la géographie des lieux n'est pas non plus a priori très favorable. Johann Vincent relève combien les dunes d'Escoublac, là où s'édifie La Baule à partir de 1880, forment jusqu'au milieu du XIXe siècle un désert humain plutôt répulsif, battu par les vents, un espace de tristesse et de solitude entouré de marais et d'étangs[638].

L'image de la Bretagne qu'Eugène Ciceri diffuse dans les *Voyages pittoresques…* est, nous pensons l'avoir montré, notoirement différente, surtout parce que la série s'attache aux sites naturels pittoresques, aux châteaux et aux cités présentant un intérêt architectural et historique, ce qui permettrait de dire que dans bien des cas, le tourisme dit « culturel »[639] a précédé le tourisme balnéaire, sportif ou simplement de villégiature.

Cependant, les premiers sites bretons de bains de mer, à vocation thérapeutiques tout d'abord, apparaissent en 1835 à St-Malo et en 1837 à Pornic et au Croisic. Grâce à un érudit malouin, Eugène Herpin, on apprend que les premiers résidents étrangers à sa région sont, non pas des

---

[635] Chiffres 2018 du CRT Bretagne.

[636] Clairay, Philippe et Vincent, Johan, *Le développement balnéaire breton : une histoire originale*, Annales de Bretagne et des pays de l'ouest, Varia 2008 115-4, Presse Universitaires de Rennes, pp. 201-233.

[637] Cf. supra, 2e partie, page 179

[638] Johan Vincent cite ce texte d'Edouard Richer extrait de *Voyage pittoresque dans le département de la Loire-Inférieure* (1823) : « […] on arrive au pied de ces montagnes, dont le sommet, aperçu de si loin, se découvre dans toute sa nudité. On gravit avec peine ce sol qui fuit sous les pieds et qui n'offre aucune végétation qui aide à escalader sa pente verticale. On arrive sur le point le plus élevé, et d'autres sommets aussi stériles et séparés par d'autres vallées se prolongent jusqu'à la mer qui vient, en bouillonnant, recouvrir la rive de dépôts plus récents. De là, jusqu'au Pouliguen, à une lieue à l'ouest, au nouveau bourg d'Escoublac, à un quart de lieue au nord, et au village de Pornichet, à une demie lieue à l'est, la vue ne trouve partout que le même aspect : ce sont les sables et la mer, vous êtes là seul entre une plage déserte et des dunes abandonnées » in *De la répulsion à la spéculation - La transformation du foncier littoral en Bretagne-sud et en Vendée (1800-1939),* Annales de Bretagne et des pays de l'ouest, Varia, 2006 113-4, Presses universitaires de Rennes, page 38.

[639] Ceci, compte tenu des réserves exprimées notamment par Olivier Lazzarotti dans *Tourisme culturel et patrimoine : quelques analyses pour un monde habitable, Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Briefings, 2010

baigneurs, mais comme à Vichy, des buveurs d'eau. Ils fréquentent deux sources, celle de Vaugarni et celle de Fontaine-aux-Eaux près de Dinan. Autour d'eux se développe dans les années 1820-1830 une « microsociété de type thermal aux installations régulières mais temporaires[640] » qui reproduisent une forme de vie mondaine. Chronologiquement comparable, un cercle de buveurs d'eau se crée à Pornic autour d'une source ferrugineuse proche de la plage de la source et de la corniche de Gourmalon[641]. Or, revenons vers un document évoqué précédemment (Fig. 106). Sur un croquis de Léon Gaucherel, Eugène Ciceri nous propose une vue du château de Pornic datant de 1844-45, et soudain, nous ne sommes plus dans l' « ancienne France » : le thème cher au baron Taylor, sensé orienter l'intérêt principal de la scène sur le château de Pornic, se trouve mis en concurrence avec une activité nouvelle, en train de naître, les bains de mer. Non plus seulement de façon téméraire et expérimentale mais, comme on le voit, dès lors qu'une certaine infrastructure s'y est installée : au sommet de la plage du Château, des constructions apparemment en bois, l'une plus grande que les autres, offrent un abri, de véritables petites « cabines » comme il en existe encore de nos jours sur les plages d'Europe. Au-devant, du linge est mis à sécher. Sur la plage, un groupe de personnes, des femmes semble-t-il, assises à même le sable, profitent du soleil. Un homme, lui, se dirige vers la mer. Sur l'estran, deux groupes se baignent, apparemment des femmes également, vêtues de robes de bain comme cela va se pratiquer jusqu'au début du XXe siècle. Les unes marchent dans l'eau, les autres se maintiennent à une corde disposée là semble-t-il tout exprès. On ne voit personne nager. Si l'on compare avec le croquis de Léon Gaucherel, on constate clairement l'apport de Ciceri dans les détails. S'il n'a pas assisté à la scène elle-même, il a pu transposer les éléments d'une vue analogue, en Bretagne ou en Normandie. Selon la tradition, les premiers bains de mer auraient été lancés par la duchesse de Berry à Dieppe en 1824[642], donc environ vingt ans plus tôt. Cette scénette nous incite à relativiser l'idée d'enclavement de la Bretagne, car elle traduit le fait que dès la première moitié du siècle, des visiteurs (lointains ou proches, rien ne l'indique visuellement) se livrent à cette activité considérée alors comme curative ou du moins hygiénique. Certes, nous sommes non loin de Nantes, la partie accessible de la province (mais, nous l'avons précédemment relevé, il n'y a pas encore de chemin de fer, on ne vient ici qu'en malle-poste ou en bateau). L' « ancienne France », sous le crayon de Ciceri, offre donc des accents de modernité qu'on peut aussi retrouver ailleurs, comme à Nantes ou à Brest. Les

[640] Clairay, Philippe, et Vincent, Johan, *op. cit.*, page 206.
[641] « Les premiers baigneurs furent des buveurs d'eau simplement, et non pas des amateurs de natation ou des partisans de l'eau froide. » Léon Maître, *Pornic et la côte de Retz, de la Bernerie à Mindin*, Nantes, Dugas et Cie, 1908, page 79.
[642] Rauch, André, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Pluriel, Hachette, Paris, 2001, page 15.

images de cette dernière, telle que nous la montre Ciceri (cat. EV-102, EV-104) mettent à l'écart les activités militaires et portuaires traditionnelles visibles sur une autre scène (cat. EV-103) telles que les représentait Joseph Vernet, afin d'orienter le lecteur sur le simple pittoresque des lieux.

Une seconde série lithographiée par Eugène Ciceri pourrait renforcer cette impression : il s'agit de *La Bretagne contemporaine* édité par Charpentier en 1864-65. Cette série se situe donc vingt ans plus tard que les *Voyages pittoresques…*, et les vues sont censées tenir compte des nombreux changements socio-économiques intervenus entretemps. La scène de Pornic y trouve son pendant (Fig. 108) : le site est représenté cette fois depuis la corniche de Gourmalon. En face, de l'autre côté de la baie, on retrouve la plage du Château. Si l'on regarde en détail, on s'aperçoit que les installations y sont assez identiques à l'image vue précédemment, à ceci près que des maisons nouvelles s'élèvent à ses alentours. Le bourg de Pornic lui-même paraît moins sombre, les maisons plus blanches (est-ce là un des effets du tourisme en développement ?). Au second plan, dans l'Anse aux Lapins, les baigneurs se jettent à l'eau de façon semble-t-il plus spontanée et enthousiaste. D'une façon générale, les vues de cette série semblent cependant moins personnelles et plus conventionnelles. Ciceri n'est ici « que » lithographe, il transcrit fidèlement les dessins de Félix Benoist (cf. pour Pornic Fig. 108 A) qui, on l'a vu, fournit des esquisses très abouties. Les figures sont de Bayot. Au premier plan à droite, on remarque deux Bretonnes en coiffe et un homme à leurs côtés en costume supposé traditionnel. Cette scène semble relativement apprêtée et inscrite dans une filière folklorique qui, elle-même, à cette époque est en train de se développer[643]. Les autres vues de la série, qui révèlent une réelle différence avec les scènes des *Voyages pittoresques…* , confirment d'ailleurs cette impression : on y voit soit des visiteurs, hommes, femmes et enfants, bourgeoisement habillés, soit des

[643] Il s'agit là précisément de l'une des spécialités de l'éditeur Charpentier. Dès 1829, il publie des *Suites de costumes*, vendues également par fascicules et en souscription. Dans ce domaine, l'œuvre de François-Hippolyte Lalaisse semble prédominante. Professeur de dessin à l'Ecole Polytechnique, spécialiste de la représentation des uniformes militaires, il contribue aux ouvrages édités par Charpentier avec la *Galerie armoricaine* (1845-46), *Nantes et la Loire inférieure* (1850-51) et *La Bretagne contemporaine* (1864-65) subdivisée selon les quatre départements : Loire-Inférieure, Morbihan, Finistère, Côtes-du-Nord et Ille-et-Vilaine. Il ne semble pas qu'Eugène Ciceri ait directement travaillé sur les croquis de Lalaisse puisque, dans cet ouvrage, les figures sont pratiquement toujours dessinées par Adolphe Bayot. Lalaisse effectue un important travail documentaire afin de recueillir les éléments vestimentaires de la population rurale bretonne. Les mises en scène semblent cependant relativement artificielles car les coiffes, les bijoux et les vêtements richement brodés, évidemment réservés aux jours de fête, n'auraient pas lieu d'être dans des scènes quotidiennes, un écueil qu'Eugène Ciceri évite systématiquement. On peut reconnaître là une tendance barbizonienne de réalité et de sensibilité qu'exprime par exemple Jean-François Millet. L'imagerie rurale du XIXe siècle se partage ainsi entre une vision paupériste mettant en évidence la condition paysanne misérable et une vision folkloriste insistant sur le pittoresque. A propos de François-Hippolyte Lalaisse, voir Cuisenier, Jean et Delouche, Denise, *Un carnet de croquis et son devenir : François-Hippolyte Lalaisse et la Bretagne*, éditions de la Cité, Brest-Paris, 1985. Cf. également l'article de Anne-Marie Thiesse, *La construction du folklorique français*, in Histoire par l'image : www.histoire-image.org/fr/etudes/construction-folklore-francais.

habitants locaux revêtus de tenues caractéristiques. D'images en images, ces paysans bretons, ou supposés tels, arborent des vêtements en décalage avec leur activité, ou bien ils sont situés dans un moment exceptionnel, comme ce jour de fête à *Ste-Anne-d'Auray* (cat. ES-570) ou la *Procession nocturne du Pardon de Guingamp* (cat. ES-599). L'imagerie proposée par *La Bretagne contemporaine* permet néanmoins et par ailleurs de constater les avancées du tourisme en Bretagne dès les années 1860. Sous le crayon d'Eugène Ciceri, on retrouve ainsi des sites comme Le Croisic (cat. ES-565), Douarnenez (cat. ES-582) ou Rennes (cat. ES-615). Les innovations liées aux transports sont également lisibles : un pont suspendu à La Roche-Bernard (cat. ES-568), un viaduc de chemin de fer à St-Brieuc (cat. ES-600) ou à Dinan (cat. ES-605).

Et cependant, le propos de l'ouvrage n'est pas celui-ci. Dans l'introduction, l'éditeur exprime sa volonté de montrer une Bretagne « préservée, au moins dans ses campagnes, de cette froide uniformité qui a enlevé au reste de la France tout cachet original »[644]. Les aspects matériels du tourisme y sont considérés comme plutôt négatifs, ce qu'exprime la suite du texte évoquant l'inauguration de la gare de Quimper :

> « Au moment où ce pays privilégié a déjà subi, par l'envahissement des voies ferrées, un travail de transformation dont se préoccupent, non sans cause, certains esprits, n'est-ce pas faire œuvre utile et intéressante que de recueillir avec soin et de reproduire avec exactitude ce qui distingue le peuple breton de ses voisins ? C'est ce que nous nous étions demandé dans le temps où nous songions déjà à cette publication en lisant l'invitation suivante, adressée aux notabilités de Quimper, la veille de l'inauguration du chemin de fer :
> « Vous êtes prié d'assister au convoi funèbre des mœurs, coutumes, langage et traditions de la vieille Bretagne-Armorique, décédée aujourd'hui dans la 1900e année de son âge. La cérémonie aura lieu demain, 7 septembre 1863, à la gare, vers 3 heures de l'après-midi.
> Une larme pour elle ! – de la part de ses enfants. »[645]

On peut en toute vraisemblance se demander si Eugène Ciceri adhère à ce genre de propos, et si même son avis aurait un intérêt quelconque aux yeux de l'éditeur, dans la mesure tout d'abord où les seuls artistes cités en page de titre sont Félix Benoist et François-Hippolyte Lalaisse, les autres intervenants n'étant indiqués en couverture qu'à titre de lithographes. Mais on peut en savoir plus si l'on se tourne vers une publication où Ciceri est l'auteur principal. Il s'agit de l'ouvrage sur les Pyrénées.

Dans quel contexte celui-ci se situe-t-il ? Les sources thermales pyrénéennes, fort réputées à l'époque romaine et médiévale, ont connu une phase de désintérêt jusqu'au XVIIe siècle, à 1659 plus précisément, année où le docteur La Guthère publie à Toulouse un ouvrage intitulé

[644] *La Bretagne contemporaine*, Charpentier, Nantes et Paris, 1878, Préface, page 7.
[645] *Ibid.*

Du bon usage des eaux de Barèges. Plusieurs communications du même type sont produites durant les années qui suivent. C'est, selon José Cubero[646], l'indicateur du renouveau des cures thermales pyrénéennes, notamment pour les soins des « arquebusades » dont souffrent les soldats. Durant le XVIIIe siècle, une famille de médecins, les Bordeu, apporte des informations de plus en plus précises sur le sujet, tendant à montrer que certaines sources aident à soigner les maux dues à des blessures et d'autres les affections pulmonaires. Quoiqu'il en soit, la clientèle des sources thermales pyrénéennes (Les Eaux-Chaudes, Les Eaux-Bonnes) se fait de plus en plus nombreuse à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Le processus s'accentue au fur et à mesure que l'accès aux sources est facilité par l'édification de routes praticables par des voitures attelées, puis par le chemin de fer : une locomotive arrive pour la première fois à Tarbes le 16 août 1859 (suivi deux jours plus tard par l'arrivée de Napoléon III et Eugénie), à Pau en 1863, à Bagnères-de-Bigorre en 1868. Jean Adhémar situe précisément en 1858[647] la première édition par le libraire Lafont, de Luchon, des lithographies d'Eugène Ciceri sur *Luchon et ses environs*, suivi de près par la seconde partie consacrée aux *Hautes et Basses-Pyrénées*, à laquelle s'ajoutent neuf *Nouvelles vues des Pyrénées* l'année suivante. Occasionnellement associé à Goupil, Lafont réédite l'ensemble en 1868 sous le titre *Les Pyrénées dessinées d'après nature* puis sous des formes diverses jusqu'en 1880, les éditions de 1870-75 étant les plus luxueuses. Certains de ces ouvrages sont couverts de cuir ou de percaline et rehaussés de fers dorés : la qualité de ces éditions traduit peut-être d'ailleurs le souci de renforcer la promotion auprès d'une certaine classe de la société, française et britannique surtout mais élargie à un cercle beaucoup plus étendu – à une période où le couple impérial déchu n'assure plus la communication par sa seule présence[648]. Eugène Ciceri consacre onze vues aux stations thermales pyrénéennes proprement dites, Luchon (cat. ES-259 à ES-261, Bagnères-de-Bigorre (cat. ES-285), Barèges (cat. ES-288), St-Sauveur (cat. ES-291), Cauterets (cat. ES-296 à ES-298), Les Eaux-Bonnes (cat. ES-304) et Les Eaux-Chaudes (cat. ES-306), tandis qu'il en réserve 39 aux environs, à savoir les montagnes, les lacs, les cascades et autres sites accessibles depuis les stations afin de bien mettre en évidence que de nombreuses distractions sont mises à la portée des curistes. A l'exception de la vue des Allées d'Etigny (cat. ES-260), Ciceri fait peu allusion à la vie mondaine, attrait majeur d'une station thermale mais réservée à une certaine catégorie de curistes[649]: il préfère orienter le visiteur vers des lieux où prime la contemplation

[646] Cubero, José, *op. cit.*, page 100.
[647] *Inventaire du fond français après 1800*, Bibliothèque Nationale, département des estampes. Tome quatrième Cabane-Cicéri, par Jean Adhémar, Paris, 1949.
[648] Cubero, José, *L'Invention des Pyrénées*, Cairn, Pau, 2009, page 134.
[649] Penez, Jérôme, *op. cit.*, pp. 97-100.

des paysages. Mais le thermalisme ne fait pas tout. Eugène Ciceri consacre cinq vues à la ville de Pau, montrant le château (cat. ES-309 et 310), les bords du fleuve (cat. ES-307) et l'environnement sous forme de deux vues panoramiques (cat. ES-308). Pau qui, malgré le souvenir lointain des origines du roi Henri IV, demeurait une simple halte sur le chemin des stations thermales, est mise en évidence (de façon d'ailleurs très peu scientifique) par un autre médecin, Alexander Taylor[650] qui publie en 1842 *De l'influence curative du climat de Pau et des eaux minérales des Pyrénées sur les malades*. Ce médecin était rattaché à la Légion britannique intervenue durant la guerre carliste en Espagne (1833-1840). Atteint du typhus, il est évacué sur Bayonne puis sur Pau en 1837 où il guérit, et il attribue sa guérison au climat exceptionnel de cette ville. Comme beaucoup d'autres militaires britanniques, il se fixe dans cette ville qui accueille rapidement une colonie anglaise friande de distractions, de *steeple-chase* et de chasse au renard (*The Pau-Hunt*). Au-delà de Pau, Eugène Ciceri poursuit le parcours vers l'ouest avec une vue de Bayonne (cat. ES-311) et une autre, la dernière, de Biarritz. Quoiqu'unique sur le sujet, l'image créée par Ciceri (Fig. 109) est particulièrement efficace : la baie s'étend sous les yeux du lecteur/futur voyageur potentiel. L'océan, où voguent paisiblement quelques navires sous voiles, y est rythmé de vagues régulières, harmonieuses. Vue depuis les rochers du Phare, édifié en 1834 sur le cap Hainsart, la cité apparaît au loin, derrière la vaste plage où les promeneurs ne se comptent que par quelques dizaines. La silhouette des contreforts des Pyrénées, où se distingue le massif de la Rhune, constituent le fond du décor dans lequel se devine St-Jean-de-Luz. La lithographie cependant n'est pas une simple description et Eugène Ciceri joue sur les volumes, les ombres et la lumière, le reflet d'un soleil haut perché dans le ciel, hors du cadre de l'image, pour rendre la scène attractive. Biarritz, ce petit port de pêche situé sur la côte basque, périclite depuis la fin de la chasse à la baleine en 1690. La pratique des bains de mer y apparaît durant la seconde partie du XVIIIe siècle. En 1780, des personnes dites « de qualité » demandent l'aménagement de loges pour changer de vêtements en toute discrétion et en 1810 un voyageur s'offusque de leurs nudités, preuve du moins que l'activité perdure. La bourgeoisie bayonnaise ne semble pas si prude puisqu'en 1839 une cinquantaine de voiture fait la navette entre Bayonne et Biarritz où la duchesse de Berry est déjà venue en 1828 et la duchesse d'Angoulême en 1833. Là aussi, la première guerre carliste ajoute ses effets indirects, en refoulant vers Biarritz des officiers britanniques et des Madrilènes habitués à résider l'été à San-Sebastian. C'est ainsi qu'en 1838, Eugénie de Montijo, alors âgée de 12 ans, y séjourne avec sa famille. En 1854, l'impératrice y attire son époux et le couple y

[650] Aucun rapport, semble-t-il, avec Justin Taylor.

séjourne durant deux mois pour décider ensuite d'y faire construire une villa en bord de mer. C'est chose faite l'année suivante et, après qu'Eugénie s'est rendue aux Eaux-Bonnes, elle y retrouve Napoléon III arrivé sur les lieux en chemin de fer. En y revenant pratiquement chaque année jusqu'en 1868, le couple impérial favorise le développement de la station.

L'ensemble de la série réalisée par Ciceri constitue donc une sorte de résumé du potentiel pyrénéen. Ce n'est ni un guide touristique, ni une publication scientifique. Selon les diverses déclinaisons qui en sont faites et la qualité choisie pour l'édition, la collection peut avoir divers objectifs. Nous avons déjà noté la rupture effectuée par l'artiste avec les paysages romantiques, souvent bouleversés et tragiques : la façon aimable et paisible trouve ici sa justification. Il s'agit de plaire au public et de le séduire, donc de l'attirer par un environnement calme, reposant, dénué de préoccupations. Les affiches touristiques des compagnies de chemin de fer durant la première partie du XXe siècle, ainsi que les sites web de nos jours, n'agissent pas autrement, en ne montrant pratiquement jamais un lieu ou un site autrement que sous un ciel parfaitement bleu, couleur dont « on fait un usage immodéré » comme l'explique Michel Pastoureau[651]. Mais pour l'heure, avec ses ciels mouvementés, Eugène Ciceri se tient encore éloigné d'une telle systématique. Cependant, l'usage qui est fait des lithographies par l'éditeur, Lafont en l'occurrence, peut nous renseigner sur une orientation plus sytématisée comme ce titre (Fig. 110) : *Souvenir des Pyrénées* ou *Souvenir de Luchon et ses environs*. « Souvenir » sans « s », notons-le bien. Ce simple détail orthographique qui pourrait paraître anodin se révèle en fait très significatif : les images rassemblées ne sont pas *les souvenirs d'Eugène Ciceri*, mais un ouvrage qu'on achète *à titre de souvenir*, une sorte de mémoire préfabriquée proposée à ceux qui fréquentent les lieux et qui n'ont pas le talent d'un artiste pour dessiner ou peindre ce qu'ils ont aimé. L'éditeur met donc à la disposition de ses clients une belle publication qu'on feuillettera chez soi, plus tard, en souvenir des beaux jours, ou qu'on offrira à l'un de ses parents ou amis, une publication qui dès lors fait penser à ce que va devenir l' « industrie » du souvenir touristique dès les années 1880-1890[652]. Serait-ce un anachronisme d'y rattacher l'utilisation

[651] Pastoureau, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2000. En fonction du même constat, mais cette fois pour s'y opposer, *Le Quotidien du tourisme* écrivait le 9 janvier 2019 : « Difficile pour les TO [càd les *Tour Operators*] de sortir des schémas publicitaires classiques qui ont fait leur succès pendant des années. Plages de sable fin, ciel bleu, transat, l'image de carte postale semble presque surannée, comme l'indiquaient tout récemment deux publicitaires de l'agence Glory Paris lors du forum du Seto le 12 décembre dernier. En clair, il faut être déconnecté, décalé, loin des codes habituels et oublier les images d'Epinal pour attirer la clientèle à venir […] ».

[652] Ce sujet a été exploré lors d'un séminaire organisé par l'université de Rouen sous la direction de Jean-Claude Vimont et Elisabeth Lalou selon différents axes de recherche, dont un résumé a été publié sous le titre *Objets-souvenirs, objets d'histoire* in *Sociétés et représentations* 2010/2 n°30. L'ouvrage collectif intitulé *Souvenirs de rivages, bibelots et images du tourisme balnéaire*, Somogy, Paris 2001 traitant de ce sujet met aussi en évidence la difficulté de dresser une chronologie précise car ces « objets-souvenirs » ne sont pratiquement jamais datés.

faite sous cette forme des lithographies de Ciceri, qui prendrait ainsi valeur paradigmatique, lorsque les *vedute* deviennent « cartes postales »[653] ? A titre de comparaison, lorsque durant cinq saisons estivales, de 1824 à 1829, la duchesse de Berry se rend à Dieppe, lançant ainsi la « mode » des bains de mer en France, elle acquiert, à un prix fort élevé, des objets façonnés par les ivoiriers dieppois, des objets qui, eux également, peuvent être déjà considérés comme *souvenir* de son séjour[654]. La comparaison avec ce *souvenir* de Dieppe n'est d'ailleurs pas neutre car c'est un lieu que fréquente également Eugène Ciceri et qui l'inspire. Plusieurs de ses œuvres y sont situées (exemple, cat. D-222[655]), malheureusement non datées sauf le tableau *Un coin du Pollet* (cat. T-084-H), donc assez tardif puisqu'il est de 1887[656]. Cependant, le catalogue du Salon de 1855 montre qu'Eugène Ciceri expose dès cette date une lithographie intitulée *Canal de Dieppe*[657]. Cet artiste que l'on a vu précédemment s'éloigner de la capitale et s'installer dans une sorte de refuge, à Marlotte, ne choisit pas pour autant une vie d'ermite et reste attaché, en observateur et en acteur, au monde qui l'environne.

---

[653] Il existe au moins une preuve de cette orientation : le réemploi d'une vue de la *Bretagne* des *Voyages pittoresques…* (cat. EV-204) sous forme de carte postale, malheureusement non datée, mais éditée par les Anciens Ets Le Deley pour le compte du syndicat d'initiative de Fougères probablement dans la première moitié du XXe siècle (Fig. 111 et 111A). Rappelons que la carte postale tire son origine d'une initiative prussienne : Heinrich von Stephan lance la proposition lors de la conférence postale de Karlsruhe de 1865 puis Emanuel Hermann en 1869 qui fait adopter le projet définitivement sous forme d'un feuillet cartonné mais non illustré. Les premières cartes postales circulent en France à la faveur de la guerre franco-prussienne, lors du siège de Strasbourg. La carte postale illustrée n'apparaît en France qu'en 1883. En 1891, Dominique Piazza, un commerçant marseillais, crée la première carte postale photographique pour écrire à un de ses amis en Amérique du sud. Une vue étendue sur le sujet se trouve dans Bénard, Daniel et Guignard, Bruno, *La carte postale des origines aux années 1920*, Alan Sutton, St-Cyr-sur-Loire, 2010. Nous rejoignons ce même thème par la carte postale reproduisant des œuvres d'art qui appartient « pleinement à l'industrie culturelle majeure que constituèrent l'invention et l'acculturation de la carte postale illustrée dès la Belle Époque » selon Bertrand Tillier. Cf. Tillier, Bertrand, *La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre*, in *Perspective – Actualité en histoire de l'art, « Multiples »*, 2019-2, INHA, Paris, 2019, page 239 et ss.

[654] C'est du moins ce que tend à montrer les objets conservés au château-musée de Dieppe où la vogue des bains de mer au XIXe siècle relance une activité, celle des ivoiriers, en fonction de la demande des familles en villégiature cherchant à acquérir ces œuvres d'art traditionnelles.

[655] Dessin auquel on peut ajouter le D-221 pour lequel la localisation « d'Étretat », qui n'est pas d'origine, est très certainement fausse car le paysage représenté ne se situe aucunement dans ce lieu, même s'il s'agit de falaises. En fonction de sa configuration, il se situe beaucoup plus probablement aux environs de Dieppe.

[656] Le Pollet est le quartier populaire de Dieppe, celui des marins-pêcheurs. D'autres œuvres sont probablement liées à Dieppe mais elles ne sont indiquées que dans le catalogue de la vente posthume de 1891 sans plus de précision.

[657] Cf. *supra*, Première partie. Le « canal de Dieppe » est un canal creusé au XVIIIe siècle, alimenté par les eaux du fleuve côtier l'Arques et servant, aux heures de marée basse, à chasser la vase qui tend à se déposer dans le port proprement dit.

Quand le tourisme impose ses codes

Il semble que la montagne soit pour Eugène Ciceri un thème de choix puisque, en contrepoint des Pyrénées, il publie chez Goupil cette grande série intitulée *La Suisse et la Savoie* (1859-65), sur les photographies de Frédéric Martens. En 1857, il avait déjà réalisé en tant qu'auteur la série relative au chemin de fer Victor Emmanuel. Puis il revient sur un thème proche avec *Nice et Savoie* (1864-65) chez Charpentier, ainsi que dans diverses vues, comme les six *Chalets suisses* (1862) publiés également chez Goupil, et d'autres encore, publiés de façon éparse.
Le titre *La Suisse et la Savoie* peut tout d'abord surprendre car, sous ce déterminatif à sens généraliste, on ne doit pas s'attendre à un panorama complet de ces deux pays mais à la mise en image des sites pouvant attirer la clientèle touristique potentielle. La publication n'est pas prévue sous forme d'album relié – les vues peuvent donc être vendues séparément – et l'éditeur publie une série parallèle intitulée *Petites vues de Suisse* qui reprennent les mêmes scènes en format réduit des trois-quarts et dont le dessin apparaît simplifié. Il n'est pas impossible donc, comme pour la série des Pyrénées, que ces images soient principalement destinées aux voyageurs de passage qui souhaitent rapporter un *souvenir* de la région car, comme on l'a déjà remarqué, la série s'oriente sur des paysages à caractère touristique, essentiellement alpins mais montre aussi quelques villes : Genève, Lausanne, Brigue (en Valais), Fribourg, Berne, Thoune, Lucerne et Zürich. Le sujet n'est pas nouveau et abondamment traité depuis le XVIIIe siècle[658]. Comment l'éditeur Goupil parvient-il donc à se démarquer et à répondre à des objectifs propres ? La première réponse est technique : l'association de la photographie et de la lithographie apporte à la fois véracité et esthétique. Martens et Ciceri sont tous deux des professionnels, chacun dans sa spécialité, ce qui est garant d'un résultat séduisant pour une clientèle exigeante. Ensuite, le choix des lieux : les vues urbaines paraissent secondaires[659] par rapport aux scènes de montagne et plus encore, la véritable originalité de cette publication, ce

[658] Selon Claude Reichler (*Les Alpes et leurs imagiers – Voyage et histoire du regard*), la clientèle du Grand Tour suscite, dès le XVIIIe siècle, la création de nombreuses vues de Suisse, les plus célèbres étant celles des Lory, père et fils. On retrouve un grand nombre de ces images, créées par des artistes locaux qui connaissent bien leur ville ou leur région, connus sous l'appellation convenue de *Petits maîtres suisses*, tel Samuel Jakob Weibel pour le canton de Berne. Il s'agit cependant de publications locales n'ayant pas d'objectif généraliste. Jusqu'alors, la seule série de gravures qui couvre avec succès l'ensemble de la Suisse, est l'œuvre de Beat-Fidel von Zurlauben (1720-1799) et de Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794), publiée à Paris de 1780 à 1788 sous le titre de *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse*. L'édition complète comprend 430 illustrations et débute par une carte de l'ensemble de la Suisse qui permet de localiser chacun de ces lieux. L'esprit rousseauiste préside à cette belle publication, ce qui chronologiquement s'avère tout à fait explicable.
[659] Pour la Savoie, il n'y a que des sites naturels et aucune ville, alors que Chambéry, Annecy et Evian font l'objet de scènes spécifiques dans *Nice et Savoie*. Chambéry et Montmélian apparaissent déjà dans la série consacrée au *Chemin de fer Victor Emmanuel*.

sont les vues de glaciers car Frédéric Martens est le premier à collecter un si grand nombre de clichés photographiques s'y rapportant[660]. A la même époque, le guide Joanne[661] consacre une grande partie de son introduction aux glaciers, comme un centre d'intérêt particulier. Dans le travail de Ciceri, ils sont l'objet central d'une quinzaine de lithographies : en Suisse, Grindelwald et Rosenlaui, glacier supérieur et inférieur, glacier du Rhône, Corner, Aletsch, Fee, Findelin, Viesch, puis en Savoie, les Bossons, la mer de Glace, le Grézi et le Buet. Quoique souvent associés aux périls de la montagne (neige, froid, avalanches), il semble qu'il y ait une véritable fascination pour les étendues gelées ou couvertes de neige, un espace pratiquement vierge à explorer[662], comme une zone polaire[663] qui serait accessible - par exemple, les deux vues du lac Moerill (cat. ES-438 et ES-439). Pour ceux qui hésiteraient à se rendre auprès, ou même sur, des étendues glacées, il reste les cascades : elles sont également nombreuses dans les lithographies cicériennes et l'artiste y exerce son talent pour exprimer les mouvements de l'eau. On note ainsi le Staubbach, le Reichenbach, la Saas, la Handek, la Reuss, les chutes du Rhin, la cascade de Pissevache, de la Barberine, du Bérard, du Trient, du Dard…

Au début des années 1860, plusieurs ouvrages couvrent les Alpes mais leur forme évolue. Les premiers guides, issus des souvenirs de voyages, sont considérés désormais comme insuffisamment précis et documentés : Murray et Baedeker sont désormais les plus appréciés, mais plus de cent titres tentent de se faire une place sur ce marché lucratif[664]. Les uns et les autres, tout en indiquant les lieux les plus intéressants à visiter, tentent d'apporter à leurs lecteurs des informations concrètes sur les transports, les lieux de séjour, les repas, les prix, le change et divers renseignements d'ordre pratique. La notion de Grand Tour disparaît progressivement pour orienter les déplacements vers des lieux situés dans une zone plus restreinte car on va désormais en Suisse pour la Suisse et non plus comme une étape vers l'Italie, et pour une durée plus courte : le voyage du groupe de Jemima Morrell ne dure en effet qu'une

---

[660] Les daguerréotypes ou photographies prises par Frédéric Martens ayant été dispersées, on ne connaît pas exactement le nombre de vues ayant servi à la série *La Suisse et la Savoie*. Cf. *supra*, Deuxième partie.

[661] Adolphe Joanne, *Manuel du voyageur en Suisse et à Chamonix*, 1859, Hachette, Paris, 1859.

[662] Comme nous l'avons signalé à propos du glacier du Rhône, les prises de vue effectuées par Frédéric Martens et lithographiées par Ciceri offrent un aspect documentaire important car on estime généralement que les années 1850 voient la dernière avancée du Petit Âge Glaciaire (selon tableau établi par Max Maisch, Institute für Geographie, Université de Zürich).

[663] L'exploration de l'Arctique relève d'abord de la recherche du passage du Nord-Ouest avec l'expédition de Ross en 1818, Parry en 1819 et Franklin en 1854. Nordenskjöld découvre le passage du Nord-est en 1878. Edgard Allan Poe situe la fin terrifiante des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (ouvrage publié en 1838) dans un Antarctique imaginaire. Jules Verne y situe l'un des épisodes de *Vingt mille lieues sous les mers* (1870). Le 6e Congrès international de géographie en 1895 évoque la perspective d'atteindre les deux pôles comme le dernier défi à relever.

[664] Laurent Tissot, *Histoire du tourisme en Suisse au XIXe siècle – Les Anglais à la conquête de la Suisse*, Livreo Alphil, Neuchâtel, 2017.

douzaine de jours[665]. Peu à peu, en effet, une nouvelle catégorie de voyageurs apparaît, montrant un élargissement des classes sociales[666] pouvant accéder au voyage. Bien qu'elle participe chronologiquement du même engouement et qu'elle présente bon nombre de lieux renommés, la publication de Goupil n'a cependant pas le même objectif qu'un guide de voyage, d'autant que le format ne s'y prêterait guère. Il s'agit ici de *donner à voir* des lieux et des sites sans y *être* véritablement. On y retrouve cette ambivalence entre le souvenir d'un voyage, l'envie de l'accomplir ou simplement le plaisir de regarder des paysages qu'on ne pourra pas contempler soi-même. En revanche, par les lieux sélectionnés, la série révèle une attirance pour un autre type de tourisme : l'alpinisme. En 1852 et 1853, Albert Smith remporte un succès considérable avec ses conférences sur les Alpes et le mont Blanc : à Londres, 200.000 personnes y assistent. L'Alpine Club est fondé en 1857, John Ball est élu président l'année suivante. Dès 1863, le guide Murray introduit une rubrique concernant ce nouveau sport, et cette année-là Rudolf Theodor Simler (1833-1873), privat-docent de l'université de Berne, propose à ses collègues de créer le Club Alpin Suisse. Dix ans plus tard, en 1873, naissent les clubs alpins allemands, autrichiens et polonais. Le Club alpin français naît en 1874, année où la Compagnie des Guides de Chamonix célèbre déjà son cinquantième anniversaire. Année après année, chacun des sommets est vaincu. Le Wetterhorn en 1854, le Weisshorn en 1861, la Dent Blanche en 1862, le Cervin en 1865 clôturant ainsi la conquête de tous les grands sommets alpins, à l'exception de la Meije (1877)[667]. Les Alpes sont véritablement devenues le « terrain de jeu de l'Europe » tel que l'exprime Leslie Stephen qui en 1861 trace la « haute route » permettant de relier Chamonix à Zermatt sans redescendre dans les vallées.[668]

Les lithographies d'Eugène Ciceri prennent donc toute leur valeur dans ce contexte. Par le choix des prises de vue, on a précédemment remarqué que les images de *La Suisse et la Savoie* ne suivaient pas exactement le parcours de Jemima Morrell : l'objectif est différent, celle-ci préférant passer par un haut-lieu du tourisme thermal (Leukerbad) tandis que Martens/Ciceri orientent leurs scènes vers les espaces qui s'ouvrent aux randonneurs et, même, aux grimpeurs. Une autre différence s'exprime de façon sensible entre les guides de voyages et la série des lithographies : Laurent Tissot relève le fait qu'au travers de ce type de littérature,

[665] Jemima Morrell, *Voyage dans les Alpes*, Cabédita, Yens, 1995.
[666] Ceci du moins pour le public anglais, et sous l'égide de James Cook.
[667] *L'Invention de l'alpinisme – La montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée (1786-1914)*, collectif sous la direction d'Olivier Hoibian, Université P. Sabatier Toulouse, Belin, Paris, 2008
[668] Il convient de rappeler que les activités liées au tourisme dans les Alpes – Suisse ou Savoie – ne concernent, outre les séjours à caractère hygiéniste, que la randonnée à pied ou à cheval et, très récemment, l'alpinisme, uniquement en saison d'été. Les séjours et les sports d'hiver n'existent qu'à l'état expérimental, initiés (selon la tradition) par Johannès Badrutt à St-Moritz dans les Grisons, en 1864. Davos ouvre son site de cure en 1868. Les courses de luge y deviennent rapidement populaires.

essentiellement britannique, seul le point de vue du visiteur compte – ce qui est compréhensible puisque le voyageur est la personne cible. C'est, dit-il, « une Suisse sans Suisses »[669]. Eugène Ciceri nous propose une autre approche. Lui qui ne passe pas pour un virtuose de la représentation des personnages anime ses scènes en faisant intervenir deux types d'acteurs, les voyageurs et les habitants locaux. Mais il faut, pour le percevoir, concentrer le regard sur des détails qui pourraient passer inaperçus et qui nous paraissent néanmoins révélateurs. De nombreuses scènes se situent soit au bord d'un lac paisible, dans un environnement évoquant Jean-Jacques Rousseau ou Byron[670] – le Léman (cat. ES-386, ES-405, château de Chillon en ES-387), lac de Thoune (cat. ES-460 et ES-461), le lac de Brienz (cat. ES-368, ES-477) ou en moyenne montagne, à des niveaux accessibles à tous et même aménagés pour les visiteurs non expérimentés, comme la Wengernalp (cat. ES-382) ou le tunnel du Passage de la Tête-Noire (cat. ES-452). Mais on relève aussi d'autres vues montrant des sites en plus haute altitude, où l'on suppose un certain effort physique pour y parvenir, comme la vue prise de l'Aeggischhorn (Fig. 112). Dans ces situations, les voyageurs sont le plus souvent des hommes mais pas toujours[671]. Peu d'entre eux portent le costume classique de l'excursionniste montagnard, même si parfois apparaît dans leurs mains un *alpenstock*. Ils se montrent généralement bien habillés, en vêtements de ville, pantalon clair, jaquette et chapeau haut-de-forme. Les femmes ne dérogent pas à la mode des longues robes, telles d'élégantes citadines, même au sommet du mont Buet[672] (Fig. 113), très différentes en cela d'Henriette d'Angeville, équipée de vêtements spécialement conçus, avec fourrures et pantalons, pour atteindre le sommet du mont Blanc en 1838. Comme nous l'avons évoqué précédemment[673], Eugène Ciceri n'hésite pas à ajouter ici une note d'humour, montrant avec ironie les voyageurs (majoritairement citadins) dans des postures maladroites prêtant à sourire. On retrouve ce même genre de personnages dans une autre série, celle des *Bords du Rhin*, avec de bons bourgeois ventripotents, joufflus, le visage

[669] Un processus qui aboutit aussi à une sorte de « domestication touristique de la Suisse [qui] s'est traduite par le rejet de ses habitants ». Tissot, Laurent, *op. cit.*, page 284.
[670] Voir aussi à ce propos la lithographie du château de Clarens par Ciceri, cat. ED-086.
[671] La participation féminine aux randonnées alpestres est plus fréquente qu'on ne le pense. On relève tout particulièrement la scène relative au Buet, où Ciceri place des personnages féminins. Ce n'est pas un hasard puisque cette montagne porte le nom de « mont Blanc des Dames », non pas parce qu'il est moins élevé que le mont Blanc mais en hommage aux trois femmes, Jane, Elizabeth et Mary Parminter qui l'ont gravi en 1786, l'année où le guide Balmat et le Dr Paccard font la « première » du mont Blanc. Voir à ce propos Alain Lachaud, *La Conquête du Buet*, Le Tour Livres, Samoëns, 2015.
[672] La scène telle que Ciceri la lithographie peut paraître surprenante car le groupe semble se promener sans peine sur un sommet totalement recouvert de neige. Quelques excursionnistes, inconscients du danger, se risquent même sur la corniche de neige qui surplombe la vallée. La photographie prise par Martens n'étant pas connue, on ne peut pas savoir si cette scène est purement inventée par Ciceri (ce qui est probable) ou si elle repose sur un fond de vérité. L'atmosphère générale de cette vue mêle l'aspect fascinant de la haute montagne enneigée et l'apparente facilité pour y accéder.
[673] Cf. *supra*, 2e partie.

naïf ou l'allure péremptoire, côtoyant d'humbles passants (Fig. 114). Les habitants de la montagne, eux, sont présentés différemment. Comme dans la série bretonne par exemple, Ciceri nous montre de simples paysans occupés à leurs tâches agricoles (comme cette vue de Bürglen, cat. ES-392), ou des femmes dans leurs gestes quotidiens – par exemple, à la cascade du Grézi, ce groupe allant chercher l'eau dans des jarres que l'une d'entre elles porte sur la tête (Fig. 115). Au moment où il réalise ces lithographies (début des années 1860), il habite déjà Marlotte. Même s'il y vit en citadin retiré à la campagne, il touche de près le monde rural. Ses voisins, ses interlocuteurs sont paysans ou artisans. On peut se demander si, là aussi, il ne tente pas de nous montrer des gens « normaux », comme dans la série bretonne, de simples êtres humains non caricaturaux. Sans doute cède-t-il à une certaine nostalgie rousseauiste, comme dans cette vue montrant un Chalet près de Saas (cat. ES-419) et quelques autres qui ne sont pas sans rappeler les bergeries du siècle précédent, dont témoignent les œuvres des *Petits maîtres suisses*. Si l'œil de Ciceri se montre aiguisé devant l'architecture vernaculaire alpine, les « chalets » dont les détails sont traités avec une précision quasi ethnologique sur la base de documents peut-être photographiques (*Chalets suisses*, cat. ED-257[674] à ED-262) ou d'après nature (Fig. 116) répondant ainsi aux goûts de son siècle pour « cette forme accomplie de la maison particulière », selon l'expression de Michel Vernes[675], il reste, d'une façon ou d'une autre, nourri de culture romantique, décalé par rapport à la vie réelle, ne serait-ce que par le point de vue adopté dans les scènes qui n'ont ni premiers plans, ni plans rapprochés[676]. Mais sa vision s'avère du moins différente de l'image que retransmettent les guides touristiques anglais, tel que l'explique largement Laurent Tissot[677], décrivant les autochtones comme des gens peu accueillants[678] ou même de misérables mendiants[679]….. Quant à Leslie Stephen, lui, il ne voit

[674] Dans cette scène, on remarquera la silhouette symbolique du Cervin/Matterhorn dans le lointain.
[675] Michel Vernes, *Le Chalet infidèle ou les dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Varia, 32-2006, page 117.
[676] A comparer avec le passage où John Ruskin décrit la « demeure d'un honnête Savoyard » : « Près du seuil, le sol est sale et piétiné par le bétail ; les poutres sont noires de fumée, le jardin étouffé de mauvaises herbes et de déchets sans nom, les chambres vides et sans joie, le jour et le vent s'infiltrent par les fissures de pierre » John Ruskin, *The Mountain Gloom, Modern painters* 4, VI (1856) cité par Emma Sdegno et Claude Reichler in John Ruskin, *Ecrits sur les Alpes*, PUPS, Maison de la recherche, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2013, page 206.
[677] Tissot, Laurent, *op. cit.*
[678] De Saussure écrivait déjà, à propos des Chamoniards : « Les premiers étrangers connus, que la curiosité des glaciers ait attirés à Chamouni, regardaient sans doute cette vallée comme un repaire de brigands, car ils y allèrent armés jusqu'aux dents, accompagnés d'un nombre de domestiques, qui étaient aussi armés ; ils n'osèrent entrer dans aucune maison, ils campèrent sous des tentes qu'ils avaient portées, et ils tinrent des feux allumés et des sentinelles en garde pendant toute la nuit [...]Les vieillards de Chamouni s'en souviennent et ils rient encore des craintes de ces voyageurs et de leurs précautions inutiles » Saussure, Horace-Bénédict de, *Voyage dans les Alpes*, Tome II, Genève, 1766, paragraphe 732.
[679] La Suisse rurale de cette époque est encore une contrée pauvre où l'émigration reste très importante (émigration vers les pays voisins comme la France ou plus lointains comme les États-Unis). Voir à ce propos *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Payot, Lausanne, 1986, pp. 532-539.

dans les Alpes qu'un « terrain de jeu » qu'il arpente avec une élégance désinvolte peu éloignée d'une certaine arrogance, voire du mépris pour tous ceux qui ne pratiquent pas son sport. A l'inverse, respectueuses du petit monde de la campagne ou du travail (rappelons-nous l'image des ouvriers sur le chantier de Vervins dans les *Voyages pittoresques…*, *Picardie* datée 1840), les images cicériennes renferment même une certaine ambiguïté qui n'est pas sans intérêt : en effet, que pensent ces deux jeunes femmes de la vallée de Fee, mises en scène par l'artiste, qui observent avec étonnement, peut-être même avec ironie, ces « citadins » se préparant à leur excursion, à grands renforts de palabres (Fig. 117) ? Ou cette jeune mère tenant dans ses bras un enfant (Fig. 117A) ? On ne saurait trouver chez notre artiste une critique des conditions de vie paysanne dans les montagnes (comme le fait Ruskin[680] et comme le souligne encore le Valaisan Maurice Zermatten[681]), car tel n'est pas son propos mais il s'attache du moins à insuffler chez ses « figurants » (revenons au langage du théâtre) une part de vraisemblance. C'est du moins le grand intérêt de *La Suisse et la Savoie*, car ces représentations fugaces et, pourrait-on dire, fragiles, qui ponctuent la série, ne se retrouvent pas avec autant de signification dans une autre collection plus purement touristique celle-ci, ayant pour titre *Nice et Savoie*. Mais nous avons vu que pour cette publication Eugène Ciceri ne bénéficie pas d'une aussi large part d'initiative puisque les croquis de Félix Benoist sont très élaborés et que les figures sont dessinées par Adolphe Bayot. Cette série néanmoins s'inscrit elle aussi dans le cadre du développement touristique. Elle offre le grand intérêt de montrer deux régions, entrées depuis peu dans le domaine français, et déjà orientées vers ce type d'activité. Le parcours proposé par Benoist ne se limite pas aux grandes étapes traditionnelles mais pénètre un peu plus en profondeur dans le pays même. L'itinéraire en Savoie débute par ce qui constitue un *topos* depuis Lamartine (le lac du Bourget, cat. ES-629 et ES-630), mais nous découvrons assez vite des routes jusqu'alors connues seulement de quelques passionnés. Nous remontons la vallée de l'Arc vers Moûtiers et Aime, ou la vallée du Giffre vers La Roche, Saint-Jeoire, Taninges et Sixt-Fer-à-cheval. Dans le comté de Nice, le regard s'ouvre vers Eza, La Turbie, L'Escarène, Sospel, Saorge, Lantosque, Vence… des villages encore peu révélés au tourisme[682] même si de

[680] « Pour eux, il n'y a ni espérance, ni passion de l'esprit ; pour eux ni amélioration ni allégresse. Du pain noir, un toit sommaire, une nuit obscure, une journée épuisante, des bras fatigués quand se couche le soleil ; et la vie qui décline. Pas de livres, pas de pensée, pas d'accomplissement, pas de repos » John Ruskin, *op. cit.*, page 205.
[681] « Dans l'insécurité de leur existence quotidienne, menacée par la pauvreté, la sécheresse, les orages et les avalanches, ils acquièrent cet air soumis des êtres qui ont l'habitude de tout perdre. » Maurice Zermatten, *Les Années valaisannes de Rilke*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2016, page 68.
[682] L'invention de la *Côte d'Azur* ne date que de 1887, année de publication de l'ouvrage de Stéphen Liégeard dont le titre lui est inspiré par son département natal, la Côte d'Or. Les riches Anglais qui fréquentent la côte méditerranéenne, de Nice à la côte ligure, depuis le XVIIIe siècle dénomment la région sous une dénomination d'origine italienne : *Riviera*. Boyer, Marc, *L'invention de la Côte d'Azur – L'hiver dans le midi*, Editions de l'Aube, La Tour-d'Aigues, 2002.

riches familles, majoritairement anglaises, viennent passer l'hiver sur la côte, loin des brumeuses cités.

Les lithographies d'Eugène Ciceri accompagnent donc l'acculturation rapide à un tourisme multiforme. Leur emploi va même au-delà de ces publications puisqu'en 1855, il réalise en collaboration avec Philippe Benoist une affiche pour l'Hôtel de la Grande-Bretagne tenu par Henri Brezzi à Nice (Fig. 118). Il s'agit donc ici d'une image à caractère promotionnel[683] pour une activité qui se professionnalise rapidement. Autre exemple : en 1872 paraît aux Editions Hachette l'ouvrage de Camille Flammarion *L'Atmosphère*. Comme de nombreuses publications de cet auteur, il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation scientifique, en l'occurrence des phénomènes atmosphériques. Dans un but pédagogique, l'objectif est donc de partir d'exemples visuels évidents. Dans le chapitre consacré au Soleil et à ses effets sur le globe terrestre, l'un des sujets traité concerne les effets lumineux perçus à différentes heures de la journée, et notamment aux levers et aux couchers du soleil. Avant d'expliquer techniquement les raisons de ces colorations, l'auteur fait le récit d'une observation de lever de soleil. Et où cela se passe-t-il ? Au sommet du Righi[684]. Il y consacre une page entière, dont voici un extrait significatif :

> « […] la scène, l'instant, la situation, la nouveauté forment un excellent prélude à ce spectacle. Une heure avant le lever du soleil, le chant pastoral d'une trompette de bois éveille les voyageurs. Nous étions 230 ! La lune répandait une faible clarté dans l'Atmosphère, et on distinguait dans le lointain les glaciers blancs éclairés par une teinte mélancolique et silencieuse. Jupiter brillait à côté de la Lune, et Vénus resplendissait à l'orient. A ce tableau particulier de la nuit succéda la toilette des montagnes. Peu à peu, lentement, elles se lavent en quelque sorte de l'obscurité qui les environnait, et se montrent dans leurs formes et dans leur fraternité. Une lumière diffuse se manifeste et s'accroît dans l'air froid et humide du matin. A l'est, l'horizon est crénelé par les dentures grises qui dessinent seulement sur l'espace plus lumineux la silhouette des sommets.

[683] Développée sous l'impulsion de la demande britannique, et à l'origine uniquement pour les séjours d'hiver, l'hôtellerie niçoise voit l'intervention simultanée de divers investisseurs. Parmi eux, des Italiens comme François Vitali qui crée une pension sur les hauteurs de Cimiez, Zichitelli qui en 1856 tient le *Victoria* (ancien *Hôtel de Rome* fondé en 1842), premier hôtel sur la Promenade des Anglais, et Henri Brezzi qui crée le *Grand Hôtel Brezzi* baptisé ensuite *Hôtel de la Grande-Bretagne* dont la façade donne sur le Jardin Public. Plus tardivement, on note également Louis Léospo avec *L'Alhambra* et Léon Martinez avec le *Ruh*l. Une Britannique, Mademoiselle Elizabeth Parr, vers 1860, ouvre *l'Hôtel des Anglais*. Un Roumain crée également son établissement : il s'agit d'Henri *Negresco*. Une famille autrichienne, les Agid, tiennent *L'Hermitage* et le *Winter Palace*. Belges, Allemands et Suisses s'installent également sur ce créneau. Les investisseurs français restent peu nombreux – les Prevel, originaires de Normandie, et les Tschann, alsaciens. Il ne s'agit en fait que d'investisseurs étrangers, les Niçois eux-mêmes contribuant peu à ce développement, sauf en tant qu'employés ou pour tenir de petites pensions familiales peu réputées. Actes du Colloque organisé par le Centre d'études et d'histoire du tourisme de la Côte d'Azur et de la Méditerranée (mars 2007).

[684] Le mont Righi, ou Rigi, altitude 1.797 m, situé dans le canton de Schwyz, est un site emblématique du tourisme helvétique, fréquenté depuis le XVIIIe siècle. En 1873, un train à crémaillère (le premier en Europe) y est mis en service, permettant aux excursionnistes d'accéder au sommet. www.swissinfo.ch.

> C’est alors que vers le sud les glaciers pâles, à peine visibles sous le règne de la lune et de l’aurore, deviennent roses, d’un rose tendre et véritablement céleste : le soleil vient de se lever pour ces sommets lointains. […] Le Finsteraarhorn, l’Aigle, le Moine, la Jungfrau, le Blakenstock, l’Uri, le Saentis, le Gloernisch et cent autres apparaissent dans la douce splendeur. […]»

Il s’agit d’un ouvrage de vulgarisation scientifique, rappelons-le. Sans être une lecture mot à mot du texte, l’image créée par Eugène Ciceri (Fig. 119) exprime des impressions comparables. Il met à profit sa pratique de la chromolithographie pour rendre compte, du mieux possible, des couleurs évoquées par Flammarion. Un paysage dans les montagnes suisses comme modèle d’un lever de soleil ? Avec d’autres moyens techniques, cela deviendrait pratiquement une « image subliminale ».

Avatars du paysagisme

Quoique mise en pratique dans une application spécifique à objectif économique, la lithographie cicérienne reste encore jusqu'à présent liée directement à la représentation du paysage dans son cadre naturel. Mais le spectre s'élargit bien au-delà. Le XIXe siècle est en grande partie le siècle du chemin de fer : le nouveau mode de transport engendre une autre façon de voir le paysage et Eugène Ciceri en a fait la preuve avec l'album *Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor Emmanuel*. Il est vrai que, quoique la ligne ferroviaire soit l'objet central de la série, le chemin de fer y apparaît très peu, comme un simple accessoire du décor et pour rythmer la série, de station en station. Cependant, en 1858, Eugène Ciceri réalise pour Lemercier, deux vues de « stations » (cat. ED-227 et ED-228), pour lesquelles il travaille en collaboration avec Chaperon et Philippe Benoist. Ces deux stations, à savoir Audrieu[685] et Valognes, se trouvent sur la ligne Paris-Cherbourg, dont la concession du dernier tronçon (Caen-Cherbourg) a été accordée en 1852 à une société intégrée en 1855 aux Chemin de fer de l'Ouest. Les deux vues panoramiques concernent l'implantation des infrastructures ferroviaires, un « paysage ferroviaire[686] » en formation, comprenant la gare proprement dite, les hangars et espaces de stockage, alors que la ligne est en cours de finalisation[687]. Tandis que Philippe Benoist nous est connu, on peut se demander si le dessinateur de la scène appelé Chaperon peut être identifié à Philippe Chaperon (1823-1906), scénographe et décorateur de théâtre et d'opéra, ce qui tendrait à prouver que ni l'un ni l'autre ne trouve ce genre de vue technique indigne de leur profession[688]. Or, à ces deux scènes, s'en ajoute une troisième (Fig. 120) assez inattendue. Elle date de 1866. Il s'agit d'un projet de bordures pour les voies ferrées qui seraient formées d'arbres fruitiers palissés. Malheureusement, les renseignements manquent. Peut-on imaginer que Ciceri soit à l'origine de ce projet ? Il est mentionné seul. Ou bien lui a-t-il été demandé de concrétiser par le dessin un projet suggéré par un autre professionnel, ce qui paraît plus vraisemblable? Il s'agit certainement d'un projet suffisamment abouti car la vue mesure 35 x 48 cm, imprimée sur un papier épais : ce n'est donc pas un vague

[685] Transcrite « Andrieux », il s'agit en fait de la station d'Audrieu, village situé entre Bayeux et Caen.
[686] Étienne Auphan, *Qu'est-ce que le paysage ferroviaire ? Défrichement d'un concept*, in *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 32-33, 2005, pp. 19-41.
[687] Ce dernier tronçon est mis en service en 1858, la gare de Cherbourg étant inaugurée par Napoléon III le 4 août. L'exploitation commerciale débute réellement en 1859. Cf. Henri Nicolle, *De Paris à Cherbourg en chemin de fer, Guide-itinéraire contenant l'historique complet des travaux de la digue et du port de Cherbourg*, Alfred Bouchard, Caen, 1860, pp. 1-3 et p. 232 et ss.
[688] Il existe également, au Musée Thomas Henry de Cherbourg, une vue de la gare de Cherbourg, incluant un descriptif détaillé (Quai découvert, Quai aux marchandises, Remise à locomotives, etc) , où Eugène Ciceri est cité avec deux autres lithographes, Philippe Benoist et Henri Charles Guérard (1846-1897), sur un dessin de Chaperon.

croquis. Quoiqu'il en soit, rappelons qu'Eugène Ciceri compte, parmi ses proches, un chef de station, Paul Masse, le mari de sa sœur Jeanne-Charlotte, et ceci dans le contexte de liens avec le saint-simonisme (Docs 6, 7, 8 et 17)[689].

Eugène Ciceri, nous l'avons dit, aime représenter les paysages liés à l'eau. De ce fait, il est aussi amené à représenter des embarcations de toutes sortes, de la simple barque sur la Seine, sur le Loing, à Montargis ou sur un lac de montagne, jusqu'à de plus grands navires. Les bateaux de travail (donc, non liés à l'idée de loisirs) l'intéressent. Nous en voyons dans deux tableaux, une petite marine à l'huile (cat. T-013-H), et une aquarelle (cat. T-180-A) qui représente de façon bien réaliste, respectant le jeu du vent dans les voiles, un *Départ pour la pêche*. On note encore, plus particulièrement, une autre aquarelle (cat. T-179-A) dont la scène se situe, en fonction de l'arrière-plan du paysage constitué de falaises, très probablement au nord de la Normandie ou sur la côte picarde. Cela se vérifie par le type de bateau, caractéristique du flobart, embarcation de pêche traditionnelle utilisée sur les côtes de la Manche, dans la région de Boulogne-sur-Mer[690]. Cette scène aquarellée n'est pas la seule à montrer ce type d'embarcation : on la retrouve également sous forme de dessin lithographié dans *Croquis pittoresques* (Fig. 121), *Le Paysage* (cat. EE-018) et le *Cours progressif de paysage* (EE-062 et EE-069). On sait aussi que Ciceri fréquente cette région (Cayeux, Mers-les-Bains, Ault) et qu'il produit cinq lithographies de grand format pour la Société des Amis des Arts de Boulogne-sur-Mer (cat. ED-146, ED-167, ED-168, ED-195, ED-221, ED-222). Son dessin linéaire souligne les robustes formes de la coque, bordée à clins, au franc-bord élevé et arrondi sur l'avant, étudiée pour résister aux fortes mers, s'adapter au ressac et être hissée sur la plage car les ports en eau profonde sont peu nombreux dans ce secteur[691]. Les apparaux de pêche sont techniquement bien observés et Ciceri parvient à traduire, aussi bien en aquarelle que par le lavis, la texture rugueuse de la voilure.
L'espace maritime n'est pas le seul concerné, car on retrouve aussi d'autres bateaux fonctionnels, « naus » ou « bricks », sur le lac d'Annecy ou sur le Léman (cat. ES-643, ES-661

[689] Un article du *Monde illustré* du 8 septembre 1868 relate une anecdote impliquant Ciceri père lors d'un voyage également en chemin de fer.
[690] L'aspect de la côte en arrière-plan semble très proche du cap Blanc-Nez, entre Boulogne et Calais. Il se pourrait que la scène ait été dessinée sur la plage de Wissant ou celle d'Escalles, où l'on trouve ce type de barque de pêche. La planche 16 est particulièrement instructive quant aux détails techniques de l'embarcation. Le peintre Francis Tattegrain (1852-1915) a peint plusieurs scènes relatives au monde de la pêche sur les côtes du nord de la Manche. Plusieurs de ses œuvres se trouvent au château-musée de Boulogne-sur-Mer et au musée de Berck, suite au legs de sa petite-fille, Marguerite Tattegrain.
[691] Cf. Gaucher, Jean-Louis, *Pêcheurs de Berck* in *Chasse-Marée –Des bateaux et des hommes*, Douarnenez, n° 166 pp. 50-63 et n° 176, pp. 38-49.

ES-662). Les barques savoyardes ont, pour l'artiste, une vertu esthétique[692], avec leurs grandes antennes ou leurs voiles déployées en oreilles. Le point de vue adopté est-il le choix de Ciceri ou de Félix Benoist, le dessinateur[693] ? Ce type de question reste toujours sans réponse tant qu'on ne peut se référer au croquis d'origine. D'une façon ou d'une autre, l'intérêt de la scène est de mettre en évidence un navire de charge. La vue de Meillerie (cat. ES-662) contient une double signification, car d'une part nous sommes dans un site essentiellement romantique à forte charge émotionnelle[694], lié à Jean-Jacques Rousseau car c'est ici en effet que se situe l'un des principaux épisodes de *La Nouvelle-Héloise* (Doc. n°45). Mais d'autre part, Meillerie est le centre d'approvisionnement en pierres pour la construction de la plupart des bâtiments de Genève[695] et ce sont ces bateaux-là que montre la scène de *Nice et Savoie*. Toutefois, la mise en scène (pêcheurs au premier plan, bateaux en retrait sur fond lacustre parfaitement calme) n'évoque en rien le dur travail des ouvriers-bateliers.

Dans un espace social totalement différent, Eugène Ciceri est également sollicité pour représenter l'un des plus beaux navires de plaisance de son temps, le yacht *Eros*, (cat. ED-304). Pour d'autres scènes maritimes, la représentation des bateaux est souvent confiée, voire supervisée, par un artiste spécialiste, comme Durand-Brager ou Morel-Fatio. C'est le cas en particulier des navires de guerre. Ici, si l'on en croit la légende de l'image, il est seul intervenant. Ce navire exceptionnel est une goélette mixte (voile et vapeur) mais Ciceri le représente ici sous voiles, au large d'une côte apparemment peu habitée difficilement identifiable. La légende sous l'image précise que le bateau est enregistré au Yachting Club de France. Son propriétaire est le baron Arthur de Rotschild (1851-1903). Il s'agit ici du premier yacht portant le nom d'*Eros*, construit en 1876 à Renfrew en Ecosse et mesurant 46,5 m de long x 6,5 m de large[696].

---

[692] Sujet favori de François Bocion (1828-1890), peintre vaudois pratiquement contemporain de Ciceri. Voir également *D'une rive à l'autre, voyage autour du Léman*, Collectif, Libel, Lyon, 2017, catalogue d'une exposition associant les estampes du Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire de Genève et du Musée du Chablais à Thonon-les-Bains.

[693] On relève d'ailleurs, à ce sujet, la faiblesse du procédé en binôme. Le navire de charge, ou brick, représenté au mouillage apparaît disproportionné selon les propos d'un spécialiste de la question, cf. Philippe Grandchamp, *Bateaux de charge du lac d'Annecy*, *Chasse-Marée –Des bateaux et des hommes*, Douarnenez, 2019, n° 305 pp. 38-49.

[694] *D'une rive à l'autre – Voyage autour du Léman*, *ibid.*

[695] La carrière de La Balme s'ouvre en 1840 et la production de pierres de construction à Meillerie atteint dès 1870 un niveau de production élevé, employant jusqu'à 450 ouvriers-bateliers.

[696] Passionné par la navigation, le baron Arthur de Rotschild fit tout d'abord construire *Le Lutin*, yacht fluvial très élégant, racheté plus tard par la famille Menier qui le fit naviguer sur la Seine. Il acquit alors *Stella*, un yacht à vapeur anglais. Il fit ensuite construire Eros en 1876, puis Eros II construit en 1885 chez Chapman à Londres dont un article du *Journal de Monaco* du 23 février 1886 détaille les luxueux aménagements. Henri de Rotschild (1872-1947), entrepreneur et philanthrope, poursuivit la tradition avec Eros III (réquisitionné et transformé en patrouilleur auxiliaire de 1914 à 1918), Eros IV (ex-Venetia) et Eros V réquisitionné et devenu le *P 140* durant la Seconde Guerre mondiale. https://www.rothschildarchive.org/family/family_interests/yachting

Le livre de bord du navire témoigne de plus de 85.000 milles marins[697] accomplis au large des côtes d'Espagne, en Adriatique, en Hollande, en Algérie, en Sicile, en Italie, à Nice où il remporte une course en 1883. Comme il s'agit d'un bateau connu, il en existe d'autres représentations, ce qui permet de savoir que le dessin de Ciceri est parfaitement fidèle au modèle, très probablement parce que le commanditaire[698] de la lithographie a fourni à l'artiste des éléments documentaires détaillés. De la simple barque au plus grand yacht français de son époque, Eugène Ciceri couvre un grand écart entre les modes de navigation. Cette lithographie témoigne du moins que l'artiste, même s'il vit à l'écart de la capitale, n'est pas éloigné d'une certaine haute société : c'est là un élément sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Un autre navire lithographié par Eugène Ciceri (cat. ED-214) nous apporte des renseignements différents. Aucune légende au bas de l'image ne nous renseigne sur ce bâtiment qui est visiblement un bateau de guerre et, selon le drapeau, un navire de la flotte ottomane. L'information qui attire l'attention est celle du document modèle : une photographie de « P. Sebah », à savoir Pascal Sebah (1823-1886). Dans la veine orientaliste, les photographes occidentaux se sont très tôt intéressés au Proche et Moyen-Orient. Gaspard-Pierre Joly de Lotbinière (1798-1865) rapporte des daguerréotypes de Palestine, Syrie et Turquie qui figurent dans les *Excursions daguerriennes* (1840-1844). Plus tard, Maxime du Camp, Giraud de Prangey, Pierre Trémeaux, Ernest de Caranza enrichissent les premières collections de photographies représentant le Proche-Orient[699]. La tradition coranique ou juive étant peu favorable à la représentation de figures, les premiers photographes dans l'Empire ottoman sont des chrétiens, arméniens ou grecs. Basile Kargopoulos (1826-1886) ouvre un premier atelier à Péra en 1850. Il produit des images d'Istanbul et des personnages en costumes traditionnels.

Pascal Sebah, lui, est un Syrien installé à Istanbul, où il ouvre en 1857 son premier atelier, « El Chark Société Photographique ». En 1873, il fonde un second atelier au Caire pour satisfaire l'importante demande des voyageurs occidentaux en vues locales – scènes de rue, personnages, « femmes orientales ». Son fils Jean-Pascal s'associe plus tard à Polycarpe Joaillier pour fonder le studio Sebah-Joaillier qui acquiert un grand renom. D'autres ateliers prennent naissance rapidement, comme celui d'Abdullah Frères. En vue de cette représentation, relativement rare, d'un navire de la Marine ottomane, Ciceri est associé à Morel-Fatio pour la représentation des

[697] Informations dues à Philippe Daryl, *Histoire de la navigation de plaisance, 2014,* https://archive.org/stream/leyachthistoired00dary/leyachthistoired00dary_djvu.txt

[698] Probablement le Yachting Club de France plutôt qu'Arthur de Rotschild lui-même. Le yacht est en effet représenté avec la flamme de l'YCF.

[699] Les informations sur ce sujet sont issues du dossier *Turquie, album de photographies (1853-1895)*, réalisé par le musée Guimet, département photographies, Paris.

détails techniques. A cette époque, la flotte du sultan, fortement prise à partie durant la guerre de Crimée, connaît une profonde et indispensable mutation pour accomplir le passage de la voile à la vapeur, un secteur totalement dominé par les Occidentaux et surtout par l'Angleterre[700]. L'image de ce navire, à la silhouette caractéristique des constructions navales des années 1870 avec son éperon de proue destiné à enfoncer la coque des navires adverses, témoigne donc d'une évolution en cours.

Toujours dans le domaine des voyages, Eugène Ciceri réalise une série de chromolithographies sur un thème encore différent pour l'ouvrage intitulé *Voyages aériens*. Son auteur, James Glaisher (1809-1903)[701] est un scientifique anglais, astronome et météorologiste. Il travaille tout d'abord à l'observatoire de Madingley (Cambridge) puis à l'observatoire royal de Greenwich en tant que directeur de la division magnétique et météorologique, fondateur en 1866 de *The Aeronautical Society of Great Britain* et *The Meteorological Society*. Il explore les phénomènes météorologiques et cherche des moyens scientifiques de prévision du temps. Il estime que les vols en ballon permettraient d'obtenir des renseignements plus précis et plus complets qu'en restant au niveau du sol. Il s'associe à Henry Coxwell (1819-1900), constructeur de ballons, avec qui il accomplit de nombreux vols. Tous deux réalisent le record d'altitude en ballon, à 8.838 mètres le 5 septembre 1862, au cours d'une ascension dramatique durant laquelle ils manifestent des troubles physiologiques graves – expliqués plus tard par la raréfaction de l'oxygène. L'ouvrage intitulé *Voyages aériens*, publié en 1870 par la « Librairie de L. Hachette et Cie » est constitué d'un épais volume in-8° de 612 pages. Il ne se résume pas aux seules expériences de James Glaisher mais entend faire un point sur le sujet. Il s'agit d'ailleurs d'un ouvrage collectif auxquels participent Camille Flammarion (1842-1925), Wilfrid de Fontvielle (1824-1914), ami de Nadar, et Gaston Tissandier (1843-1899), tous trois adeptes des vols en ballon. Chacun de ces auteurs racontent ici leurs expériences et ce qu'ils en déduisent d'un point de vue scientifique[702] car il ne s'agit pas d'un roman d'aventures[703]. Le livre est abondamment illustré par 117 gravures sur bois, 15 diagrammes ou cartes et enrichi de six chromolithographies d'Eugène Ciceri. Celui-ci réalise d'ailleurs les dessins de certaines

[700] Daniel Panzac, *La marine ottomane – De l'apogée à la chute de l'Empire (1572-1923)*, CNRS, Paris, 2009 ; Decencière, P. et Emiroğlu, G., *L'arsenal d'Istanbul (1800-1920)* in *Neptunia – Histoire du patrimoine maritime*, AAMM, Paris, 2019, pp. 22-31.
[701] *Au gré des vents – Histoire illustrée des ballons libres*, Edita, Lausanne, 1971, page 99. Ne pas confondre avec James Whitbread Lee Glaisher (1848-1903), son fils, mathématicien et astronome.
[702] Compte tenu de la valeur des témoignages de chacun des aéronautes, sachant que Camille Flammarion se pose plus en vulgarisateur qu'en homme de science.
[703] La version in-8° de l'ouvrage de Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, illustrée par Riou, est publiée par Pierre-Jules Hetzel en 1865.

gravures sur bois (mises en gravure par «Ettlin »)[704], les autres étant l'œuvre d'Adrien Marie. On a vu précédemment[705] que la gravure sur bois n'était pas son medium favori, mais cette double contribution lui permet néanmoins de travailler sur un sujet qu'il connaît bien : le ciel. Il y a donc 7 gravures et 6 chromolithographies (cat. ES-737 à 749), qui sont toutes traitées en hors-texte légendés, chaque scène occupant une page entière. Certaines vues situent l'action, et pour celles-ci Ciceri est libre d'interpréter les effets de ciel, les nuages, les éclairages de la lune ou du soleil. C'est le cas par exemple des vues page 53 *nuages éclairés avec une vigueur inouïe* (cat. ES-737), page 87 *pluie intense* (cat. ES-738) ou page 213 *Effet de clair de lune* (ES-740). Ici, l'image doit rendre compte d'un texte qui demeure relativement poétique, même s'il y ajoute des remarques sur la différence entre les vents d'altitude et ceux au sol :

> « La lumière argentée de la lune descendait du haut des cieux comme une rosée divine ; dans la paix du ciel limpide étincelaient les étoiles pâlissantes ; et la terre sommeillait dans un profond rêve, comme un être vivant qui se repose d'un travail et reprend en silence ses forces dispersées. »

Cependant, d'autres scènes doivent transcrire ce que l'auteur, c'est-à-dire le voyageur-expérimentateur, souhaite montrer pour soutenir son discours. Nous avons ainsi, page 271 un *Halo lunaire observé par M. Flammarion* (cat. ES-741). L'image se rapporte à un chapitre d'une dizaine de pages où Flammarion raconte un vol de Paris en Prusse.

> Autour de cet astre [la Lune] une auréole d'un aspect particulier se dessine vaguement. Bientôt c'est un magnifique arc-en-ciel se déployant au-dessus du disque lunaire. On ne distingue que trois couleurs, rouge, vert, violet, encore ces nuances sont-elles fort pâles et peu définies. Un instant après, au lieu de se déployer au-dessus de l'astre, cet arc-en-ciel se dessina au-dessous. J'ai pu constater que ce cercle était un halo lunaire. Arago (*Œuvres, tome XI*) a déjà appelé l'attention sur ces phénomènes, qu'il ne faut pas confondre avec des arcs-en-ciel lunaires.

On suppose – ce n'est qu'une hypothèse, car rien ne le confirme – des échanges entre Eugène Ciceri et l'aéronaute pour aboutir à une vue consensuelle la plus proche possible de ce que l'un a vu et que l'autre doit traduire. Une interprétation du même type est nécessaire page 292b *Effet de mirage et d'auréole lumineuse* (cat. ES-742) qu'on pressent difficile à exprimer. Il s'agit d'un vol au-dessus de la vallée de la Seine, parti du Conservatoire des Arts et Métiers, le 15

[704] Le nom du graveur ne figure pas dans la nomenclature. Sa signature est parfois visible. Il s'agit très probablement de J. Ettlin qui est également cité parmi les artisans-graveurs employés dans l'atelier de Gustave Doré, comme Pisan, Hildebrand, Pannemaker. Cf. Sueur-Hermel, Valérie, Gustave Doré, lithographe et graveur in http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/arret/graveur.htm

[705] Cf. supra, 2e partie, pp. 146 et ss.

avril 1868. Camille Flammarion et Eugène Godard, son pilote, ont le regard fixés sur les appareils techniques :

> « Et voilà que devant nous, à 30 mètres peut-être, apparaît à l'opposite du soleil qui se révèle, la partie inférieure d'un ballon presqu'aussi gros que le nôtre, et sous cette partie inférieure une nacelle suspendue au filet, et dans cette nacelle deux voyageurs si faciles à distinguer qu'on aurait pu les reconnaître sans peine.
> […]
> Et autour de la nacelle des cercles concentriques de diverses nuances : d'abord au centre, un fond jaune-blanc, sur lequel ressort la nacelle, puis un cercle bleu pâle ; alentour, une zone jaune, puis une zone rouge-gris, et enfin, comme circonférence extérieure, une légère nuance de violet se fondant insensiblement sur la tonalité grise des nuages. »

Nul doute que l'image soit un passionnant exercice pour un maître en chromolithographie comme Eugène Ciceri. Néanmoins, cela ne l'empêche pas d'ajouter une touche onirique à des scènes dans lesquelles le détail technique est moins indispensable, comme *Ombre et reflet lumineux de l' « Entreprenant »* (Fig. 122), ou *Après le coucher de soleil* (cat. ES-748), même dans une gravure en noir et blanc telle que la scène *Effet de voûte de nuages* (Fig. 123) où l'artiste laisse libre cours à son imagination. Par le biais de son expression artistique, Eugène Ciceri contribue donc, au même titre que les auteurs de l'ouvrage mais à sa façon, à sensibiliser les lecteurs aux vols aérostatiques tout en mettant en valeur une « contemplation exceptionnelle du monde »[706]. Les *Voyages aériens*, publiés en 1872, donc après la guerre franco-prussienne, relatent des vols ayant eu lieu de 1862 à 1868. Cette même année 1872, Gaston Tissandier participe, avec Abel Hureau de Villeneuve, à la création de la Société française d'encouragement à la navigation aérienne, renouvelant l'intérêt pour une technologie qui est en marche depuis près de cent ans[707], où les applications pratiques le disputent à l'imaginaire[708]. L'épisode de Gambetta quittant Paris en ballon lors du siège de la capitale acquiert alors toute

[706] Robène, Luc, Bodin, Dominique et Héas, Stéphane, *Le Bonheur est dans les airs – L'aérostation 1880-1914* in *Terrain, Anthropologie et sciences humaines*, 46 - mars 2006, page130. Dans cet article où les auteurs mettent en lumière l'aspect élitiste de l'aéronautisme mais dont l'analyse porte essentiellement sur des témoignages de la fin du siècle, l'ouvrage de James Glaisher tient une place à part en termes de valeur scientifique. Sur ce même thème, mais avec un point de vue différent, l'exposition *Vues d'en-haut* (Centre Pompidou-Metz, 2013) mettait en valeur l'incidence sur l'art contemporain de la vision aérienne par laquelle « la terre se mue en une surface plane où les repères se confondent et se perdent », véritable « renversement perspectif » induisant une vision abstraite du paysage dénué de tout relief. Lampe, Angela, dir. , collectif, *Vues d'en-haut*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou-Metz, Metz, 2013.
[707] Voir entre autres la rubrique « aérostat » du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1876.
[708] Voir à ce sujet l'ouvrage de Marie Thébaud-Sorger, *Une histoire des ballons – Invention, culture matérielle et imaginaire – 1783-1909*, RMN, Paris, 2010.

une valeur symbolique valorisant l'utilité de cette pratique qui s'exerce à plusieurs reprises[709] durant le siège de Paris comme en témoigne le récit de Gaston Tissandier lui-même[710].

Nous constatons ainsi que, tout en restant dans l'art du paysage, nous nous éloignons sensiblement d'objectifs purement esthétiques pour nous rapprocher d'applications concrètes et pratiques. Quoique vivant à l'écart dans son refuge marlottain, Eugène Ciceri se trouve, et se retrouve, confronté et associé aux transformations de son environnement socio-culturel. Ce cheminement nous réserve encore quelques étapes.

[709] L'*Armand-Barbès* et le *George Sand*, pilotés l'un par M. Trichet, aéronaute, et l'autre par J. Revilliod, « propriétaire », conduisent Léon Gambetta et Eugène Spuller hors des lignes prussiennes le 7 octobre 1870. En tout, ce sont 64 ballons qui s'échappent de Paris entre le 23 septembre 1870 et le 28 janvier 1871. Cinq seulement tombent aux mains des armées prussiennes et deux se perdent en mer. L'administration de la Poste aérienne, créée par décret le 27 septembre 1870, a pour charge d'acheminer les lettres des Parisiens assiégés. La fabrication des aérostats est confiée à Eugène et Jules Godard, qui installent leurs ateliers dans la gare d'Orléans, et à Gabriel Yon et Camille Dartois à la gare du Nord. Gaston Tissandier accomplit un vol périlleux le 30 septembre 1870. Son frère, Albert, lors d'un autre vol, échappe aux balles prussiennes en montant à 2.500 mètres. La plupart des pilotes de ballons sont des marins mais on recense aussi des ingénieurs, deux mécaniciens, deux gymnastes et un écrivain (Wilfrid de Fontvielle). *Au gré des vents – Histoire illustrée des ballons libres*, Edita, Lausanne, 1971, pp. 106-108.

[710] Tissandier, Gaston, *En ballon au siège de Paris – Souvenirs d'un aérostier*, Témoignages Histoire, Jourdan, Paris, 2012.

3.2 L'artiste dans son siècle

En 1851, Eugène Ciceri réalise pour Lemercier une série de douze lithographies de paysages (cat. ES-077 à ES-088) sur les esquisses d'un artiste au nom à consonance italienne, E. Chelli. Ce sont des planches de format in-4° sur lesquelles sont imprimées des estampes d'assez grandes dimensions (environ 28 x 40,5 cm) ayant pour légendes des noms de petites cités : Monte Cerboli, Castel Nuovo, Sasso, Monte Rotondo, St-Frédéric, St-Edouard, Lago, Lustignano et Serrazzano qui toutes se trouvent en Toscane. Chaque vue est datée « en 1818 » et tous ces paysages ont un aspect comparable : on y voit (Fig. 124), sur un fond de moyenne montagne, des collines rocailleuses, couvertes d'une maigre végétation. Au pied de celles-ci coule un torrent et, par endroits, de certaines anfractuosités du sol s'élèvent des nuages de fumées blanches et opaques. On pourrait se croire dans une contrée fantastique imaginaire, quoiqu'assez peu pittoresque, au décor vaguement romantique propice à des apparitions d'êtres étranges. Mais cette première impression se doit d'être approfondie : dans la légende inscrite sous chaque image, il est ajouté la mention suivante, nettement moins onirique : « Avant la création de l'Industrie Boracique ». Cela demande à nouveau quelques explications. Cette région de la Toscane, au sud-ouest de Florence, correspond à l'ancienne Étrurie. Depuis l'Antiquité, les eaux chaudes souterraines arrivant en surface sont réputées pour leurs vertus curatives et les Étrusques ainsi que les Romains y ont installé des bains, à *Aquas Volaternas et Aque Populanie* indiqués sur la carte de Peutinger. Ces eaux sous pression naturelle percent le sol par endroits sous forme de petits geysers[711], les *soffioni*, et s'écoulent ensuite dans des mares, les *lagoni*, chargées d'éléments chimiques[712]. Dès le Moyen Age, ces *lagoni* sont utilisés pour laver la laine produite en quantité dans la région, dans le cadre du développement de la production lainière à l'origine de la richesse toscane au temps de la Renaissance italienne. Cette forme d'exploitation reste cependant artisanale jusqu'au XVIIIe siècle, lorsque le Grand-Duc Pierre-Léopold de Toscane fait l'inventaire des ressources naturelles de son duché et que l'analyse des eaux des *lagoni* exécutée en 1777 révèle la présence d'un taux élevé d'acide borique (ou boracique). Quelques tentatives d'exploitation sont lancées mais échouent par manque de rentabilité : la production exige une importante énergie et le bois des forêts avoisinantes, rasées, n'y suffit plus.

[711] Il semblerait que ces jets sous pression naturelle, accompagnés de sourds grondements, soient à l'origine de la légende mythologique du chien Cerbère, gardien des Enfers.
[712] Mazoyer, Agnès, *L'homme et le volcanisme en Toscane – La géothermie*, Bulletin de l'Association des Géographes Français, 1999, 74-4, pp. 341-347. Et aussi Simonin, Louis-Laurent, *Les merveilles du monde souterrain*, Hachette, Paris, 1874, pp. 218-240.

En 1818, la couronne de Toscane attribue la concession du terrain à trois Français dont deux se désintéressent très vite du projet. Le troisième et dernier se nomme François-Jacques de Larderel (1789-1858). Issu d'une famille de petite noblesse dauphinoise ruinée, il est ingénieur et saint-simonien, et il a l'idée qui manquait jusqu'alors : exploiter la chaleur naturelle des *soffioni* pour extraire l'acide borique[713]. La production se développe rapidement, engendrant une activité économique aux retombées positives – créant rapidement de l'emploi dans une contrée où régnait la misère et engendrant un flux économique jusqu'au port de Livourne. Le borax et l'acide borique sont peu à peu exportés dans l'Europe entière[714] car de multiples applications sont découvertes, en médecine, en agriculture et en industrie, notamment métallurgique pour braser le fer ou faciliter la fusion des métaux[715]. François de Larderel est fait comte de Montecerboli, du nom de la petite cité auprès de laquelle s'élève dès 1827 un gros centre industriel auquel est donné de nom de *Larderello*. L'homme est considéré comme un bienfaiteur, réalisant, dans l'esprit saint-simonien, des fondations à caractère social et culturel. Pour consolider son entreprise, il acquiert tous les terrains des communes situées aux alentours susceptibles d'intéresser l'activité principale : ce sont les sites qu'Eugène Ciceri est chargé de lithographier en 1851[716], sur les croquis d'un certain Eugenio Chelli[717]. En 1855, Ciceri est à nouveau chargé de lithographier, sur des croquis de G. Toci[718], une vue d'ensemble des établissements de Larderello (cat. ED-179 et ED-180[719]) qui atteignent déjà à cette date une certaine ampleur[720]. François de Larderel lance une autre idée novatrice : utiliser la pression souterraine comme force motrice. En 1840, il fait réaliser un forage artésien à 100 m de profondeur qui, par effet de concentration des gaz, produit un jet de vapeur puissant, mettant

[713] *La Terre et la vie, revue d'histoire naturelle*, février 1932.
[714] En date du 8 décembre 1844, *L'écho du monde savant : journal analytique des nouvelles et des cours scientifiques* écrit : « Les *lagoni* de Monte-Cerboli sont au nombre des plus grandes merveilles d'Italie. [… M. Larderel] fournit de borax presque tout le commerce de l'Europe » in *L'Investigateur - Journal de l'Institut Historique*, Paris, 1844, page 408.
[715] Louis-Laurent Simonin, *op. cit.*, cite page 227 le chiffre de 1.200 tonnes en production annuelle.
[716] Il existe une version reliée de ces lithographies : voir le dossier sur François de Larderel au CNAM, Gr Fol Ke-4. La lithographie représentant Monte Cerboli avant 1818 (cat. ES-077) a été reprise par Alphonse de Neuville sous forme de gravure sur bois pour illustrer le chapitre consacré à Larderello dans l'ouvrage de Louis-Laurent Simonin, *op. cit.* , ci-dessus.
[717] Il n'a pas été possible d'en savoir plus sur cet homme : l'Annuaire du Commerce à Paris en 1857 signale un Chelli graveur mais ce nom est suffisamment répandu en Italie pour ne pas se limiter à cette seule piste.
[718] Comme pour Chelli, ce nom n'a pas pu être élucidé.
[719] Cette vue ainsi que celle de Monte Cerboli (cat. ES-077) sont reprises dans l'ouvrage de Louis-Laurent Simonin intitulé *Les pierres, esquisses minéralogiques*, Hachette, Paris, 1869, page 290.
[720] Dès la génération suivante, Frédéric de Larderel (1815-1876), fils de François, bénéfice d'une grosse fortune. La famille de Larderel s'allie aux grandes familles aristocratiques et défraie la chronique du gotha, comme ce comte de Larderel blessé en duel selon un entrefilet paru dans *La Petite Presse* du 31 juillet 1881.

ainsi en évidence le principe de ce qu'on dénommera plus tard géothermie[721]. Ce sujet, qui méritait ces quelques lignes d'approfondissement, montre quelles implications peuvent avoir une représentation d'apparence banale d'un paysage. Le lithographe Eugène Ciceri joue un ainsi le rôle de révélateur d'une activité et de son histoire qui, sinon, aurait pu rester ignoré d'un public non averti. Et ce n'est pas le seul cas.

Nous retrouvons ainsi d'autres représentations d'entreprises industrielles sous la main de notre artiste. En 1855[722], pour une commande de Goupil, il lithographie en collaboration avec l'auteur du modèle une peinture de François Bonhommé représentant Le Creusot (cat. ED-181). Spécialiste de la représentation du monde industriel, François Bonhommé s'est attaché ici à représenter l'ensemble du site avec le détail des différentes usines – et leurs cheminées qui crachent chacune des fumées noires ou grises. Le panorama lithographié mesure 31,5 cm sur 1 mètre de long[723]. Il est probablement destiné à une diffusion assez étendue, auprès de clients potentiels à l'étranger, car les trois filiales de l'éditeur, à Londres, Berlin et New York sont citées, en plus du siège de Paris. Tous deux, Bonhommé et Ciceri, produisent, également pour Goupil, une vue de mêmes dimensions représentant la Société de la Vieille-Montagne en Belgique (cat. ED-182). L'origine de cette entreprise remonte à 1806, lorsque que le chanoine Jean-Jacques-Daniel Denis (1759-1819), de Liège, passionné de sciences, obtient par décret impérial la concession d'exploitation des mines de zinc de Moresnet (vallée de l'Ourthe, dans les Ardennes belges), sous condition qu'il s'avère capable de produire du métal sous forme laminée. Ayant fait ses preuves, il tente de commercialiser son produit mais échoue et en 1813 doit céder ses parts à son associé, Dominique Mosselman. A la chute de l'Empire, le territoire de Moresnet, que convoitent plusieurs puissances et surtout la Prusse, est déclaré indépendant et neutre au Congrès de Vienne. L'exploitation industrielle du site, sous le nom de Société des Mines et Fonderies de la Vieille-Montagne[724] débute réellement en 1837, après que la proclamation de l'indépendance de la Belgique (1830) stabilise la situation politique du lieu. En 1855, date de la lithographie qui nous intéresse, l'entreprise produit 18.000 tonnes de zinc[725].

---

[721] Larderello fut le premier centre de production d'énergie géothermique dans le monde, en 1911. Il fournit de nos jours l'électricité à environ un million de foyers italiens. Voir à ce propos le *Museo della geotermia* à Pomarance http://www.museivaldicecina.it/it/museo_della_geotermia.php.

[722] Datation Jean Adhémar

[723] Ce panorama a fait l'objet d'une vente privée en 2017 mais il en existe également un exemplaire à l'Académie François Bourdon (Le Creusot), exposée en 2017-18 au Familistère de Guise.

[724] Malgré divers alea, l'exploitation se poursuit sous ce nom jusqu'en 1990. La société est officiellement dissoute en 2010.

[725] *Société des Mines et Fonderies de la Vieille-Montagne – 1837-1962*, Cuypers, Bruxelles, 1962

De nouveau en cette même année 1855, Eugène Ciceri lithographie également, et toujours pour le compte de Goupil[726], une *Vue générale des usines Marquise*. (Fig. 125). Il existe en fait deux usines dans la cité industrielle de Marquise (Pas-de-Calais), l'une créée en 1837 par Pinart Frères (produisant 8 tonnes de fonte par jour et employant 200 personnes) et la seconde, créée en 1838 par M. Brouta. Les deux établissements, que l'on voit de façon bien détaillée sur la lithographie, sont des fonderies. Elles comprennent quatre haut-fourneaux et traitent le minerai du Boulonnais[727]. Et enfin, toujours en 1855, Eugène Ciceri et Philippe Benoist, produisent une vue panoramique des établissements Dollfus et Mieg, à Mulhouse-Dornach (cat. ED-184).

On note que ces quatre vues d'entreprises industrielles datent de la même année : sans que ce soit clairement exprimé, il est tout à fait probable que ces représentations soient réalisées pour l'Exposition Universelle de 1855. Mais en 1857, Ciceri réitère l'exercice, seul cette fois, pour l'imprimeur-éditeur Becquet Frères en représentant l'usine Maquennehen et Imbert à Escarbotin (cat. ED-208)[728]. De taille plus modeste que les précédentes, l'image – toujours vue de façon panoramique – nous montre un établissement d'architecture assez classique, avec du côté droit la maison de maîtres agrémentée d'un jardin, et du côté gauche la partie professionnelle dont le style rappelle que les origines de l'entreprise remontent à 1636.

Dans un registre assez comparable, on trouve également une affiche (Fig. 126) pour la maison de champagne *Montebello*, datée de 1858[729]. Ce document est intéressant à plusieurs titres, non seulement par la lithographie d'Eugène Ciceri mais aussi parce que, d'une part cette maison de champagne a été créée en 1834 par les frères Montebello, fils du maréchal Lannes (ce qui peut constituer un lien ténu avec le bonapartisme)[730], d'autre part parce que le dessinateur est nommé *N. Bouquet*, ce qui doit être lu non pas *N.* mais *M.* à savoir Michel Bouquet (1807-1890), peintre

---

[726] La lithographie indique la collaboration d'A. Bry. S'agit-il d'Auguste Bry (1805-1880), imprimeur-lithographe, connu pour ses opinions bonapartistes et imprimeur des dessins de Raffet ? Cependant, l'imprimeur indiqué pour la scène est Lemercier.

[727] Fiche Fonderie de Marquise https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/fonderie-de-marquise/

[728] Cette usine de la Somme est spécialisée dans la serrurerie.

[729] Le XIXe siècle est la grande époque de développement des maisons de champagne, comme Moët, Lanson ou Mercier, parmi lesquelles deux femmes se distinguent, Mmes Veuves Clicquot et Pommery, et souvent avec des capitaux étrangers comme Roederer, Heidsieck, Krug, Mumm, Ayala.

[730] Napoléon-Auguste Lannes de Montebello est le fils aîné du maréchal Lannes, qui s'illustra dans les campagnes napoléoniennes et trouva une mort glorieuse à la bataille d'Essling. Il s'installe en 1805 au château de Mareuil-sur-Aÿ et s'associe avec deux de ses frères, le marquis Alfred, qui sera député du Gers, et le général comte Gustave, pour fonder en 1834 la maison de Montebello. Or, il se trouve que le duc de Montebello devient en 1847 ministre de la Marine. S'il affiche son nom sur ses étiquettes, il est en retour affiché dans la presse républicaine, trop heureuse de pouvoir le brocarder à propos de sa qualité de négociant en champagne. On lit dans le *Charivari* du 15 juin 1847 : « M. Lannes, maréchal d'Aï en bouteilles, se fait apprenti marin. De champagne à mousse, la transition est toute naturelle ». En 1850, il n'est plus ministre, mais il est nommé membre d'une commission d'étude du suffrage universel. Il est à nouveau pris à parti par le *Charivari*, du 30 avril, qui publie une excellente caricature de Daumier, avec pour légende : « A voir cet air mélancolique et lugubre, qui se douterait jamais que c'est un marchand de vin de Champagne ?» François Bonal, *Histoire du champagne – Le XIXe siècle*, Union des maisons de Champagne, 2019 https://maisons-champagne.com/.

d'origine bretonne qui accomplit de nombreux voyages, au cours desquels il dessine, entre autres, des paysages de Roumanie lithographiés dès 1843 par Eugène Ciceri (cat. ED-32 à ED-38) et dont le duc de Montebello rassemble une importante collection d'œuvres[731]. Attachons-nous un instant au contenu de cette affiche : tout d'abord, le mot « champagne » figure en premier ce qui est nouveau car depuis l'« invention » du champagne à la fin du XVIIe siècle jusqu'au premier XIXe siècle, les étiquettes ou les affiches annoncent du vin « mousseux » car c'est ce caractère qui est jusqu'alors mis en évidence et, selon François Bonal[732], les négociants du champagne commencent seulement, dans les années 1850, à se soucier de l'origine des raisins[733]. Le format de cette affiche (38 x 82 cm) reste relativement modeste mais elle est déjà en chromolithographie, une technique sur laquelle Eugène Ciceri s'expérimente depuis une dizaine d'années (*Album Ciceri*, 1853). On y retrouve son style paysagiste par lequel il représente le château des Montebello, le clocher du village de Mareuil, une barque de pêcheur et le tout se reflétant dans l'eau du canal qui passe au pied de la terrasse. Les pampres et les grappes sont soigneusement et élégamment dessinés ainsi que le blason de la famille de Montebello, ce qui rappelle au futur consommateur, en l'occurrence américain ou du moins new yorkais, les origines aristocratiques du produit. En somme, une image bien sage pour un produit qui ne cherche pas à l'être ! L'imagerie produite à la fin du siècle, les affiches de Mucha par exemple, vont apporter un ton très différent mis en évidence par l'exposition « Les arts de l'effervescence. Champagne ! »[734]. L'essentiel est de constater que dès les années 1850-60, le paysagisme peut adopter des formes variées montrant avec évidence que les frontières entre les diverses applications artistiques ne sont pas (ou ne sont plus) hermétiquement tracées, l'image de l'artiste dût-elle en souffrir. Du moins, Eugène Ciceri ne semble pas trop s'en soucier (nous avons vu plus haut qu'il avait déjà réalisé avec Philippe Benoist une affiche pour l'Hôtel de la Grande-Bretagne à Nice) : on peut y voir l'écho d'une formation pragmatique (celle des décors de scène) moins soumise à l'académisme. On aimerait savoir si notre artiste a travaillé sur d'autres supports dits « non nobles », mais s'ils existent, nos recherches ne les ont pas décelées.

---

[731] Une partie de cette collection figure à l'hôtel de Montebello à Paris, habité jusqu'en 1856 par Louise de Guéhenneuc, épouse du maréchal de Lannes, dont Jean-Baptiste Isabey a dessiné une miniature en 1802. www.louvre.fr

[732] François Bonal, *Histoire du champagne – Le XIXe siècle, op. cit.*

[733] Se souciant de l'usage du mot « champagne » (avec un c minuscule), Émile Littré, le premier, précise « Le champagne, le vin de Champagne. Mais il écrit aussi : « Le champagne est un vin factice qui s'est fait d'abord avec le vin de la Champagne, plus propre en raison de sa légèreté à être travaillé de la sorte, mais qui a été imité en Bourgogne et ailleurs (…) » Littré, Émile, Dictionnaire de la langue française, Tome 1, Hachette, Paris, 1863, page 545.

[734] Delot, Catherine, Liot, David et Thomine-Berrada, Alice, *Les arts de l'effervescence. Champagne !*, catalogue de l'exposition éponyme au Musée des Beaux-Arts de Reims, avril-mai 2013.

En marge de l' « art utile »

Les productions d'Eugène Ciceri en lien avec le monde professionnel sont donc relativement fréquentes – rappelons aussi les représentations des établissements thermaux, celle du Palais de l'Industrie[735] ou la vue panoramique de l'Exposition Universelle de 1867, en gravure sur bois qui entrent dans le même registre (une exposition à laquelle participe aussi Frédéric Martens en tant qu'exposant). Ses travaux dans ce domaine ne se limitent pas à la période faste du Second Empire puisqu'il réalise une nouvelle vue des établissements Dollfus-Mieg de Belfort en 1880 (Fig. 127). Et ceci, en lien avec une autre série de lithographies réunie sous le nom d'*Album de Dornach* (1872).

L'ouvrage (cat. ES-771 à ES-787), de format couronne à l'italienne et joliment relié, contient vingt planches lithographiques reliées sur onglet, sans texte à l'exception des légendes au bas des pages. Il est dédié à Julie Engel-Dollfus, épouse de Frédéric Engel, tous deux propriétaires et dirigeants de l'entreprise DMC, spécialisée dans les textiles, et située à Dornach, un village tout proche de Mulhouse. Les scènes mises en image ne portent pas sur l'activité industrielle proprement dite, mais montrent plutôt son environnement et le domaine privé de la famille Engel-Dollfus, un espace en quelque sorte préservé à l'intérieur du périmètre industriel. Il s'agit de représenter le cadre de vie, les paysages (rue, village, demeure, jardin avec verrière et étang, terrain de sport, etc.) dans lesquels la famille évolue quotidiennement. Les bâtiments d'exploitation sont en arrière-plan mais la vie professionnelle n'est pas effacée : on y voit des engins de livraison, des employés qui s'activent, un chemin de fer ou une cheminée qui fume. On comprend qu'il y a là une intense activité économique dont les échos se font sentir dans l'espace privé. Ce n'est pas la première fois qu'un chef d'entreprise alsacien fait représenter l'une de ses usines. Au début du XIXe siècle, c'est même là un secteur où la lithographie a trouvé ses premières applications puisque Godefroy Engelmann (1788-1839), fondateur de la Société industrielle de Mulhouse, a lithographié de nombreuses usines alsaciennes[736]. Une étude de Nicolas Pierrot[737] montre aussi l'importance et la signification de l'imagerie industrielle à Mulhouse au travers des *36 vues de manufactures alsaciennes* de Jean Mieg (1791-1862)[738]. Pour l'*Album de Dornach*, Eugène Ciceri travaille en partie avec Philippe

[735] *Palais de l'Industrie* in *Paris dans sa splendeur*, cat. ES-222.
[736] Musée Historique de Mulhouse et Musée de l'impression sur étoffe.
[737] Pierrot, Nicolas, *Mulhouse, berceau de l'imagerie industrielle*, in *Hypothèse 2001, travaux de l'école doctorale d'histoire*, Université Paris I-Sorbonne, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 103-114.
[738] Artiste issu de la famille d'industriels mulhousiens, dessinateur de la série *Manufactures du Haut-Rhin* (1832).

Benoist, son fidèle co-lithographe qui assure les vues d'architecture et les salles intérieures, et réalise 16 planches sur 20. Comme c'est souvent le cas, il se tient (ou Lemercier le tient ?) à l'écart des scènes qui contiennent essentiellement des personnages[739]. Il exerce tout son talent en revanche dans les vues sylvestres ou rurales : les reflets dans l'eau calme dans *L'Étang et la Serre* (cat. ES-776) ou *L'Étang vu de la Serre* (Fig. 128) ou les effets de nuages dans *La Ferme vue du jardin anglais* (cat. ES-779) ou dans *La Cour de l'Impression* (Fig. 129) sont exemplaires du style cicérien[740]. On sait d'ailleurs qu'il s'est rendu sur place puisque plusieurs vues de la région, localisées, figurent dans les *Croquis à la Minute*[741].

L'*Album de Dornach* est publié en 1872, c'est-à-dire deux ans après la victoire de la Prusse. Cette année-là, conséquences du traité de Francfort ratifié le 10 mai 1871, le rattachement au Reich de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine devient définitif. Les Alsaciens doivent, avant octobre 1872, opter soit pour rester français et donc quitter leur pays pour s'installer quelque part en France ou bien rester sur place et devenir allemand. Un bon nombre de chefs d'entreprise optent pour la France, comme les familles Dreyfus, Koechlin, Lantz, Mieg[742]. Le couple Engel-Dollfus continue de diriger l'entreprise DMC tout en habitant le plus souvent possible à Paris[743]. Il est possible que *l'Album de Dornach* ait donc été offert par Frédéric Engel-Dollfus à son épouse en souvenir d'un temps révolu[744], celui d'avant le rattachement au Reich. On sait en revanche que les Engel-Dollfus recréent à Belfort, donc en zone française, une filiale de DMC[745] que Ciceri représente en dessin, publié chez Lemercier en 1880, sous un angle de vue différent de celle, plus officielle, dessinée par Rudolf Huber et qui sera diffusée sur les boîtes de coton DMC à partir de 1886, comme le signale Nicolas Pierrot[746]. Le choix de Belfort, en plus de sa situation géographique, n'est évidemment pas anodin, par la symbolique du lieu liée à la défense de la citadelle soulignée d'ailleurs par une autre lithographie de Ciceri (ED-295).

---

[739] Les figures sont dessinées par « J. Didier », probablement Jules Didier (1831-1914), peintre et lithographe dont la formation (élève de Cogniet et de Laurens) et les travaux (*Une rue à Marlotte*, Salon de 1853) révèlent une certaines proximité avec Eugène Ciceri. Cf. Bellier de la Chavignerie, *op. cit.* Tome 1, page 434.

[740] On le remarque également dans le traitement des personnages de *La Cour de l'Impression* (Fig. 129), très différent de ceux dessinés par Jules Didier dans les autres scènes.

[741] Voir D-029, D-031, D-032/8a, D-052, D-084 représentant les bords de la rivière Doller, qui passe à Mulhouse, et Gundoldingen, dans la banlieue de Bâle. Certains de ces dessins sont d'ailleurs datés 1873, ce qui tendrait à montrer qu'il est retourné dans la région après l'édition de l'*Album de Dornach*.

[742] Wahl, Alfred, *L'Option et l'émigration des Alsaciens-Lorrains (1871-1872)*, éd. Ophrys, Paris, 1974, abrégé de la thèse de doctorat de 3e cycle soutenue en avril 1972 à l'Université de Strasbourg, pages 122, 173.

[743] L'administration prussienne se montre relativement tolérante sur ce point jusqu'à la circulaire Manteuffel du 28 août 1884 à l'égard des fils de ces industriels poursuivant leurs études en France. Wahl, Alfred, op. cit., page 173.

[744] L'exemplaire consulté à la Bibliothèque municipale de Mulhouse provient de la succession de Mme Engel-Dollfus, n°393.

[745] Afin de créer de l'emploi en faveur des Alsaciens exilés et au chômage, Jean Dollfus, le père, choisit pour sa part d'aider financièrement ceux qui souhaitent s'installer en Algérie.

[746] Pierrot, Nicolas, *op. cit.*

L'*Album de Dornach* s'inscrit donc dans une certaine tradition et dans un passé proche et douloureux, mais tout en se distinguant par son contexte social. DMC en effet n'est pas n'importe quelle entreprise. La famille Engel-Dollfus est connue pour avoir développé une entreprise industrielle dans un esprit humaniste et Frédéric Engel lui-même, de religion protestante, s'efforce durant toute sa vie de mettre en pratique les idées sociales et entrepreneuriales du comte de Saint-Simon (nous avons noté la même orientation chez François de Larderel pour les sites toscans). Sur ce plan, les idées saint-simoniennes ne sont d'ailleurs pas totalement absentes des préoccupations de Bismarck qui met en place une forme avancée de système social qui, de nos jours encore, est à l'origine de l'exception alsacienne.

Comme l'a montré l'étude de Jérôme Blanc[747], Frédéric Engel-Dollfus s'est attaché à améliorer la vie de ses employés, non pas seulement par des œuvres sociales de charité, mais dans une conception intégrée du développement de l'entreprise. Ceci se manifeste en particulier dans la création de lieux d'habitation agréables (les carrés mulhousiens) et l'aide à l'accession à la propriété. Frédéric Engel-Dollfus ne néglige pas non plus un aspect important de la philosophie saint-simonienne qui est le développement culturel du monde ouvrier et son initiation à l'art. Le chef d'entreprise fait également la promotion de la Société des Amis des Arts de Mulhouse dont il est le président : pour Saint-Simon, l'artiste est, avec le savant et l'industriel, l'un des trois personnages clés à l'avant-garde du développement harmonieux de la société[748]. Et que Julie Dollfus y soit associée participe de la même logique puisque l'un des principes du saint-simonisme est que le rôle social des femmes cesse d'être dévolu aux soins du ménage mais qu'elle puisse exercer un rôle identique à celui des hommes[749]. Tout ceci rejoint ce qui a été noté précédemment des liens entre les Ciceri et Prosper Enfantin (qui a d'ailleurs une conception moins utilitariste de l'artiste que Saint-Simon lui-même, comme le fait remarquer Neil McWilliam[750]) ainsi que les autres thèmes traités par Eugène Ciceri comme le chemin de fer et les publications liées à l'inauguration du canal de Suez tout autant qu'à la mise en

[747] Voir entre autres Blanc, Jérôme, *Frédéric Engel-Dollfus, un industriel saint-simonien*, Editions Christian, Paris, 2003 ainsi que les travaux de la Société d'histoire et de géographie de Mulhouse.

[748] Saint-Simon, Henri comte de, *L'Artiste, le savant et l'industriel*, 1824 in Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014.

[749] Voir à ce propos en particulier Antier, Chantal, *Une éducation saint-simonienne au XIXe siècle. L'artiste peintre Rosa Bonheur (1822-1899)*, in Genre & éducation, P.U. Rouen Le Havre, 2009, pp. 419-433. Comme Eugène Ciceri mais pour d'autres raisons, tenant plus à sa volonté d'émancipation féminine, Rosa Bonheur quitte la capitale et s'installe à By, près de Fontainebleau (et donc proche de l'impératrice Eugénie qui lui rend souvent visite), dans un petit domaine où elle élève des animaux et qu'elle baptise *La Parfaite Harmonie*, souvenir de son éducation paternelle saint-simonienne. Antier, Chantal,, *ibid.*., page 426. Rappelons que Rosa Bonheur est la première femme décorée de la Légion d'Honneur à titre civil, décoration qui lui est remise par l'impératrice Eugénie en personne le 9 juin 1865.

[750] Cf. ci-dessus.

image[751], en grand format (56 x 87 cm) et en couleurs, du chantier du barrage sur le Nil (ED-132), en amont du Caire, projet saint-simonien à l'origine[752] et mis en œuvre de 1847 à 1853 par l'ingénieur Dieudonné Eugène Mougel (1808-1890) avec l'appui de Méhémet-Ali qui décerne à celui-ci le titre de bey. Cela pourrait également expliquer son orientation bonapartiste, considérant que le prince-président devenu empereur ait mis en œuvre une politique économique qui, elle-même, s'inscrit dans l'esprit saint-simonien même si, lui-même, ne l'a jamais affirmé ainsi mais tel que ce qu'exprime *L'Extension du paupérisme*, dans un esprit que partagent nombre de ses contemporains estimant que le progrès technique sera facteur de développement économique et de progrès social. Relevons du moins chez notre artiste un intérêt pour cette façon de penser l'avenir, sans basculer en l'occurrence dans le sectarisme d'une religion de substitution[753] dont on ne trouve nulle part trace dans les productions de la *famiglia* Ciceri. Et il n'est pas impossible, non plus, que l'*Album de Dornach* soit l'une des manifestations nostalgiques d'un temps où l'on a cru à la possibilité d'un avenir radieux, un imaginaire partiellement balayé par la guerre franco-prussienne et l'épisode de guerre civile qui l'a suivi.

Eugène Ciceri est également amené à travailler sur des publications encore plus exigeantes en termes de rigueur. Dès 1842, au tout début donc de sa « carrière » de lithographe, il participe à la réalisation de cinq scènes faisant partie d'une longue série de fascicules relatant un voyage d'exploration dans les pays nordiques. Ces images pourraient passer inaperçues, comme un simple « exercice de style », si le sujet n'était pas significatif d'une autre orientation à laquelle l'artiste reste fidèle. La publication porte le nom de *Voyages de la Commission scientifique du Nord, en Scandinavie, en Laponie, au Spitsberg et aux Feroë, pendant les années 1838, 1839 et 1840*.

Les avancées de la connaissance dans le domaine polaire se produiront essentiellement à partir des années 1880[754], lorsque les moyens techniques – l'emploi du télégraphe, l'utilisation de

[751] La collaboration régulière d'Eugène Ciceri avec Lemercier donne un autre signe d'un certain idéalisme, à tendance « utopiste », puisque Rose-Joseph Lemercier a lui-même un lien avec les fouriéristes et qu'il s'investit dans le projet du premier phalanstère. On a vu également Rose-Joseph Lemercier, témoin au second mariage d'Eugène Ciceri. Alfred Lemercier, quant à lui, choisit une vue de Ciceri en lien avec Suez (*Entrée de Port-Saïd*, cat. ES-756) pour illustrer le chapitre sur la chromolithographie dans l'ouvrage représentatif du savoir-faire de l'entreprise, *La Lithographie française de 1796 à 1896. Manuel pratique*, Lemercier, Paris, 1896, hors-texte non paginé inséré entre p. 90-91.

[752] Voir à ce propos *Les saint-simoniens et l'Orient, vers la modernité*, Edisud, Cahors, 1989 ainsi que Levallois, Michel, *Les saint-simoniens en Égypte*, Bulletin de la Sabix, Ecole Polytechnique, 54-2014.

[753] Emmanuel Fureix, François Jarrige, *La Modernité désenchantée – Relire l'histoire di XIXe siècle français*, La Découverte, Paris, 2015, pp. 152-153.

[754] La première édition de l'Année polaire internationale est de 1882-83.

coques en fer pour les bateaux et de la vapeur pour leur propulsion – permettront de progresser dans des zones où les conditions climatiques le rendent difficiles. A la fin des années 1830, les conditions matérielles ne sont donc pas du tout les mêmes. Le but premier de cette expédition, étudiée très en détail par Einar-Arne Drevenes, de l'université de Tromsø[755] est de partir à la recherche d'un autre bâtiment, *La Lilloise*, envoyé en 1833 en Atlantique Nord comme garde-pêche pour les navires français et pour étudier les zones situées à l'est du Groenland. Plusieurs expéditions sont lancées, sans succès, mais la dernière, en 1835, permet à deux naturalistes, Paul Gaimard et Eugène Robert, d'étudier la faune et la flore d'Islande. De retour en France, ils parviennent à convaincre l'amiral Duperré, ministre de la Marine, de l'intérêt d'une mission de recherche plus approfondie. C'est alors l'expédition de 1838. La corvette *La Recherche* quitte le port du Havre en juin 1838, avec à son bord des scientifiques français : Victor Lottin, responsable des études astronomiques, physiques et magnétiques, Eugène Rover, chargé de la géologie, minéralogie et botanique, Raoul Angles, pour la météorologie et Xavier Marmier pour l'histoire, la linguistique et la littérature. Louis Bevalet et Auguste Mayer sont les dessinateurs attitrés. A cette équipe française se joignent dix scientifiques danois, norvégiens et suédois. Plusieurs récits, décrivant le voyage proprement dit, en ont résulté mais l'intérêt principal, que l'on trouve dans la série des fascicules, est de rendre compte de façon précise et rigoureuse des observations faites par une équipe internationale de chercheurs, ce qui en soi est un fait assez rare à cette époque, dans les régions les plus septentrionales de l'Europe, alors encore très mal connues. Le programme de recherches est vaste : sept ministères y sont intéressés. Les Affaires intérieures demandent des renseignements sur les communications, les prisons et l'administration des communes ; les Travaux publics, l'Agriculture et le Commerce cherchent à se documenter sur le commerce intérieur et l'organisation médicale. Le Ministère de l'Armée souhaite des informations d'ordre stratégique et politique. L'Instruction publique demande des documents ou des objets pour compléter les collections des bibliothèques et des musées (par exemple, des textes en écrits runiques) et même des documents relatifs au séjour de Descartes en Suède. Les observations s'étendent du relevé de hauteur des étoiles sous basses températures jusqu'à l'étude des vessies natatoires de certains poissons, en incluant l'étude de « l'homme physique dans ses rapports avec la connaissance de l'homme moral »… De riches archives[756] résultent de cette expédition dont les résultats sont communiqués sous forme de rapports et les

[755] Drevenes, Einar-Arne, *Transpol'air – l'aventure polaire*, Inter-Nord n°20, http://transpolair.free.fr/routes_polaires/recherche.htm

[756] Einar-Arne Drevenes estime que cette expédition de recherches, novatrice pour son temps par son objectif et par son aspect pluridisciplinaire international, s'avère insuffisamment connue en France où d'importantes archives restent inexploitées. Drevenes, Einar-Arne, *ibid.*

scènes dessinées dans la collection publiée par fascicules. L'intervention d'Eugène Ciceri est évidemment encore bien modeste par comparaison avec tout ce déploiement d'efforts. Il a pour tâche de transcrire en lithographie cinq vues de paysages d'après les dessins modèle d'Auguste Mayer[757] (cat. ED-022 à ED-026), des paysages qu'il n'a donc pas vus de ses propres yeux mais qu'il doit reconstituer d'après son acquit personnel. On y voit des rochers, des gorges encaissées, des surfaces glacées baignées d'une lumière froide ou brumeuse. L'essentiel, ici, est qu'il se trouve confronté à un monde fait non d'imagination mais de données relativement précises qu'il doit essayer de retranscrire du mieux possible. Il semble que son trait, déjà précis et linéaire, corresponde à l'attente de l'équipe éditoriale et scientifique.

En 1845, la réputation d'Eugène Ciceri semble désormais bien établie et il est souvent sollicité (c'est l'année de publication de la troisième partie de la *Picardie* et de la série *Bretagne* des *Voyages pittoresques…*). Il participe néanmoins, avec une dizaine de lithographies (cat. ED-312 à ED-321), à la publication de l'*Atlas pittoresque* publié en 1846 et relatif au tour du monde de l'expédition Dumont d'Urville[758]. Nous y retrouvons pratiquement les mêmes intervenants qu'auprès du baron Taylor : Gide comme éditeur, Thierry Frères en tant qu'imprimeur et l'équipe des lithographes : Blanchard (il couvre à lui seul près de la moitié de la série), Sabatier, Guiaud, Bayot, Lassalle et Mayer pour les vues essentiellement maritimes. La publication est superbe, exécutée sur des feuilles de 35,5 x 53,5 cm et un papier de qualité qui mettent en valeur les lithographies. Dans l'ensemble, l'œuvre exerce un pouvoir presque magique d'évocation des grands espaces maritimes et d'un monde exotique qui répond à l'imaginaire occidental, mais l'*Atlas* contient néanmoins un nombre important de vues à caractère ethnographiques (Fig. 130) auxquelles le tracé de Ciceri apporte sa précision. Dans cet ouvrage, son intervention reste cependant relativement accessoire. En 1851, en revanche, il contribue de façon proportionnellement plus importante à une autre publication à caractère géographique : il s'agit du *Voyage à la côte orientale d'Afrique* réalisé de 1846 à 1848 par le brick *Le Ducouëdic* commandés par le capitaine de frégate Guillain. L'album, édité par Arthus-Bertrand et publié « par ordre du gouvernement », n'est pas seulement un récit de voyage mais plutôt un recueil de documents ethnographiques centré géographiquement sur le secteur compris entre Zanzibar, Monbassa, les Comores et le nord-est de Madagascar. Il comprend des cartes marines très précises, résultant des relevés et des sondages effectués par les responsables de l'expédition, et

[757] C'est bien le même Auguste Mayer avec qui il va collaborer deux ans plus tard sur la *Bretagne* des *Voyages pittoresques*, cf. *supra*, 2e partie.

[758] Jules Sébastien César Dumont d'Urville, *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée, exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840*, Paris, Gide, 1841-1853. L'ouvrage dans sa totalité comprend 10 volumes dont deux in-folio constituant l'*Atlas pittoresque*.

46 planches présentant paysages et habitants locaux. Parmi les artistes chargés des images, on retrouve des lithographes connus – Jacottet, Sabatier, Bayot, chacun dans sa spécialité – et Eugène Ciceri pour les vues de paysages de Mayotte et Dzaouzi sa capitale, siège du gouverneur. Les lithographies (cat. ES-068 à 076) sont fondées, et c'est un élément notable, sur des épreuves daguerriennes réalisées par les capitaines de vaisseau Caraguel et Bridet. L'expédition se déroule à un moment historiquement important pour cette région, car elle correspond au développement de l'Empire osmani sous l'autorité de Sayyid Sa'îd de 1840 à 1856[759]. Le compte rendu qu'en fait le capitaine Guillain, dans les deux volumes de texte, expose de façon détaillée le rôle joué à cette époque par Zanzibar, ville et port aux activités florissantes, comme pivot du commerce africano-arabo-indien sur cette partie de l'océan Indien. Mais l'objet de la mission Guillain est aussi de manifester la présence de la France à Mayotte, vendue à Louis-Philippe par le sultan Adrian-Souly en 1843, dans le cadre d'une rivalité grandissante avec la Grande-Bretagne. Sur une telle base, il est donc possible que les auteurs d'autres publications à caractère géographique (*Views of Trinidad*, *Album of Demerara*, *Album Martiniquais* entre autres, témoins du contexte colonial) aient souhaité profiter de l'expérience de Ciceri dans ce domaine pour le charger de lithographier leurs propres publications, et pour cela, notamment, d'interpréter des prises de vue photographiques qui constituent des sources documentaires encore plus fiables que le dessin, même si celui-ci est réalisé d'après nature.

Le savoir-faire cicérien ne se trouve pas appliqué uniquement dans des paysages maritimes (du moins, indirectement) puisqu'on le retrouve également associé à la publication d'études archéologiques. C'est le cas par exemple des prises de vue faites par Louis Vignes en 1863 puis par Henry Sauvaire en 1866[760] lors de deux voyages d'étude au Liban menés par le duc de Luynes (le promoteur bien connu de la photographie), accompagné dans le second cas par un architecte, Christophe Mauss (1829-1914) sur le site de Qala'at al Hosn (cat. ED-283 à ED-292). A cette époque, il n'est pas encore convenu de dénommer cette forteresse le Crac des chevaliers[761] et l'architecture des châteaux-forts bâtis par les croisés au Proche-Orient reste en grande partie ignorée. Le plus ancien témoignage de cet intérêt date de 1812, le site étant

[759] Le sujet a fait l'objet d'une étude par Jean-Louis Miège, *L'Oman et l'Afrique orientale au XIXe siècle* in *La péninsule arabique aujourd'hui, Tome II, étude par pays*, Paul Bonnenfant dir., IREMAM, Aix-en-Provence, 1982, pp. 293-314.

[760] Desclaux, Vanessa, *Le Voyage en Orient du duc de Luynes*, Blog Gallica : https://gallica.bnf.fr/blog/14082018/le-voyage-en-orient-du-duc-de-luynes?mode=desktop

[761] L'étude archéologique complète est menée, sous le mandat français sur la Syrie et le Liban après la Première Guerre mondiale, par Paul Deschamps en 1927-28, 1929 et 1936. L'exposition à la Cité de l'architecture en 2018-19 *Le Crac des chevaliers – Chroniques d'un rêve de pierre* montrait comment la forteresse présentée à l'Exposition coloniale de 1931 était alors devenue comme un symbole national, « témoin le plus majestueux de l'art français en Orient ».

incidemment identifié par Johan-Louis Burckhardt (1784-1817), voyageur orientaliste d'origine suisse. En 1859, le baron Guillaume Rey (1837-1916), géographe membre de la Société des antiquaires de France, effectue lui aussi un voyage d'étude dont il publie les résultats en 1871 sous le titre *Etude sur les monuments d'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*, illustrée de dessins d'après photographies, de coupes et de schémas, réutilisés ensuite par Max van Berchem (Voyage en Syrie) et surtout – c'est le plus connu – par T.E. Lawrence (Lawrence d'Arabie) suite à son voyage de 1909[762]. Il semble que ce bâtiment, symbole de l'échec des croisades et oublié pendant plus de cinq cents ans, soit brusquement redevenu un sujet majeur d'intérêt. C'est du moins dans ce contexte que prend place la transcription lithographique des photographies par Eugène Ciceri. Son savoir-faire et la précision de son trait sont là aussi efficaces. Le résultat (Fig. 131) nous permet de constater que désormais l'interprétation romantique a totalement disparu au profit de la vision « objective » (celle de l'objectif précisément d'un appareil photographique).

En 1879, l'éditeur Georges Masson publie un grand in-4° intitulé *Santorin et ses éruptions*. Son auteur est un géologue français, Ferdinand Fouqué (1828-1904), professeur d'histoire naturelle au Collège de France à partir de 1877, membre de l'académie des Sciences en 1881. Il travaille plus particulièrement sur les phénomènes volcaniques et sismiques, étudiant les minéraux et les roches éruptives. En 1866, il est envoyé en mission d'étude dans l'archipel de Santorin où une activité volcanique (elle dure quatre ans, de 1866 à 1870) bouleverse le sol et suscite l'intérêt des chercheurs car des vestiges sont apparus, révélant l'existence d'une « Pompéi préhistorique »[763]. Avec son équipe, il met au jour les premiers vestiges de la civilisation minoenne, des vases enfouis sous les ponces. L'un de ses élèves, Henri Gorceix, poursuit les recherches en 1869, 1870 et 1871. Dans l'ouvrage édité en 1879, Ferdinand Fouqué décrit ses recherches[764] et accompagne son texte de 61 planches, qui sont des gravures, des lithographies ou des photolithographies. Eugène Ciceri est chargé d'en lithographier vingt tandis que vingt autres sont gravées par E. Morieu[765]. Les coupes microscopiques des minéraux sont reproduites en photolithographies (ou photoglypties). La répartition entre Morieu et Ciceri est sélective : le premier grave les plans ou les coupes techniques, Ciceri est chargé des 18 vues extérieures (EE-238 à 255) où les couleurs, les formes et les volumes (notamment des matières volcaniques,

[762] T.E. Lawrence, *Crusader Castles*, Oxford University Press, 1936.
[763] Gran-Aymerich, Ève, *Les chercheurs de passé (1798-1945) – Aux sources de l'archéologie*, CNRS, Paris, 2016, page 183. Par ailleurs, le fonds Fouqué a fait l'objet d'un inventaire publié en 2012 par Constance Barny et Florence Greffe, Institut de France, Académie des sciences 28 J.
[764] Un récit de son expédition paraît également dans la *Revue des Deux-Monde* en 1866.
[765] E. Morieu (dates inconnues), graveur travaillant souvent pour Masson est actif entre 1879 et 1924.

laves ou bombes) ont leur importance[766]. Dans cet ouvrage purement scientifique, le paysagiste apporte avec la lithographie une vision que d'autres media ne peuvent rendre. Il est probable que le matériel de base d'après lequel il réalise les scènes est constitué de photographies mais il doit interpréter certaines vues de façon à ce qu'elles soient compréhensibles et instructives. On le constate notamment dans les planches montrant les différentes phases de l'éruption et de la formation des îles Kaménis. En tant que paysagiste, Ciceri doit s'astreindre à représenter la réalité en interprétant les documents, comme il l'a déjà fait pour d'autres créations, notamment photographiques, de telle manière que les éléments importants soient visibles. Il ne se contente pas de reproduire mécaniquement des surfaces ou des tracés mais il joue effectivement le rôle de l'interprète qui transmet un savoir (ici, c'est un savoir visuel) permettant à d'autres chercheurs, ou des néophytes, de comprendre ce que les découvreurs ont voulu transmettre (Fig. 132). L'acte artistique acquiert donc ici valeur pédagogique, ce qui n'exclut pas un aspect esthétique comme cette belle planche double (qui se déplie sur deux pages du grand in-4°) montrant les blanches falaises au sud de l'île de Théra (Fig. 133) : nous sommes bien loin de Marlotte et surtout des commentaires acides des critiques du Salon. Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas où Eugène Ciceri représente des vues de volcans, sous ce double aspect, artistique et scientifique. Il contribue en effet, avec seize chromolithographies hors-texte (cat. ES-721 à ES-736)[767] à un important volume dont l'auteur est Arnold Boscowitz[768] *Les Volcans et les tremblements de terre*[769]. L'ouvrage envisage le volcanisme à l'échelle planétaire et prend divers exemples, aussi bien en Italie qu'au Mexique, en Islande, en Turquie, en Indonésie. Il recueille les récits de divers voyageurs ayant accompli l'ascension de certains volcans. Basés sur les informations recueillies à l'époque, il contient également la description des phénomènes volcaniques et sismiques, ainsi que quelques conseils permettant, tant que faire se peut, de prévenir une éruption. Sans reposer sur une rigueur rigoureusement scientifique, c'est un ouvrage qui s'adresse à un public averti. Comme pour les *Voyages aériens*, et sans doute plus encore, on doit supposer une collaboration étroite entre l'auteur et l'artiste afin de réaliser des

[766] De même, les travaux de Morieu sont imprimés chez Becquet tandis que ceux de Ciceri sont imprimés par Lemercier.
[767] L'ouvrage comporte également 40 compositions sur bois qui, selon la page de titre, seraient également dessinées par Eugène Ciceri. Cependant, comme celles des *Voyages aériens*, elles sont gravées par Ettlin. Le traité graphique justifierait l'attribution des dessins-modèles à Ciceri. Un chapitre (pp. 423-431) y traite d'ailleurs également de l'éruption volcanique de Santorin en 1866-67.
[768] Sur Arnold Boscowitz (1826-18 ?), les informations sont rares. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le même sujet.
[769] Cet ouvrage est édité par Paul Ducrocq, libraire-éditeur, et imprimé chez Raçon. La date d'édition n'est pas indiquée mais en fonction du contenu elle est nécessairement postérieure à 1867. Il est réédité en 1885 et certaines pages sont reprises dans un autre ouvrage du même auteur intitulé *Les Volcans*, publié chez Roy en 1888.

vues techniquement crédibles. Grâce à sa maîtrise de la chromolithographie, Eugène Ciceri joue des effets de couleurs et des contrastes pour rendre les scènes vivantes et impressionnantes, comme l'éruption du Stromboli (cat. ES-727) ou celle de l'Etna en 1669 (Fig. 134). De façon à assurer un résultat de qualité, ces chromolithographies sont imprimées par Lemercier tandis que le reste de l'ouvrage est tiré chez Simon Raçon. Il est bien précisé que Ciceri en est l'unique auteur – dessinateur ainsi que lithographe – et certaines planches ont d'ailleurs donné lieu à des tirés à part, validant ainsi l'idée que ces vues peuvent être considérées comme des œuvres d'art autonomes n'ayant pas nécessité d'être liées à un texte pour être appréciées.

On l'a déjà remarqué, plusieurs témoignages concordent sur le fait qu'Eugène Ciceri était d'opinion bonapartiste. Au dire de certains[770], cela l'aurait même desservi dans la période postérieure à la chute de l'Empire durant laquelle il aurait subi une sorte de mise à l'index. Son positionnement politique, si tant est qu'on puisse l'exprimer ainsi, peut aussi simplement résulter de l'histoire familiale car la branche Isabey, du moins en ce qui concerne Jean-Baptiste, doit probablement une partie de son succès à ses affinités avec le couple Bonaparte-Beauharnais. Mais l'ensemble de la famille Isabey-Ciceri paraît plutôt avoir traversé les soubresauts politiques, de l'Empire à la Restauration, de la Monarchie de Juillet à la Seconde République, du Second Empire à la Troisième République, sans conséquences fâcheuses. Sauf pour Eugène. Mais son bonapartisme aura eu au moins quelques effets positifs dans un réseau lui permettant d'accéder à certaines commandes : on a vu l'exemple de l'affiche *Montebello* en lien avec la famille Lannes et le peintre Michel Bouquet. Cependant, ce fil conducteur est assez ténu et ne constitue qu'une part infime de ses ressources. La très grande majorité de ses œuvres n'a qu'un rapport très lointain avec l'environnement politique de son temps, si ce n'est le fait que ses travaux s'inscrivent dans un contexte de développement économique dont profitent certaines classes sociales qui détiennent ou qui acquièrent les moyens de se montrer réceptives aux œuvres qu'il produit. Cela dit, il ne se montre pas non plus hermétique aux événements qui marquent son temps et il intervient au moins, dans son domaine artistique, à deux moments déterminés : en 1848 et lors de la guerre de Crimée.

[770] Cf supra, 1ère partie.

Souvenirs des journées de Juin 1848

Loÿs Delteil mentionne, dans l'article de *L'Artiste* qu'il lui consacre, les éléments suivants :

> « A la révolution de Février, Cicéri qui avait eu des relations suivies avec plusieurs membres de la famille royale, voulut s'expatrier. Il partit pour l'Angleterre ; c'est de là que dataient ses relations avec le prince Louis Bonaparte dont il devait demeurer pour toujours un des plus fervents partisans. Pourtant son séjour y fut de courte durée ; il rentra en France quelques mois après ; c'est alors qu'il produisit cette belle série de lithographies, *Souvenirs des Journées de Juin 1848* qui passent, avec raison, pour le chef d'œuvre d'Eugène Ciceri. »

Considérons tout d'abord que s'il y a des relations suivies avec « plusieurs membres de la famille royale », il n'en est guère resté de traces. Le seul élément visuel qui pourrait s'y rapporter est cette lithographie datant de 1844 et représentant le roi Louis-Philippe et la reine Victoria à Windsor (cat. ED-041). L'auteur du dessin de base est Alfred de Dreux, un artiste avec qui il a déjà collaboré pour des scènes d'équitation. De plus, il partage la lithographie avec un certain Thuret[771]. A cela, on pourrait ajouter deux lithographies[772] relatives à Napoléon 1er – une vue de la tombe à Sainte-Hélène (cat. ED-039) et une autre montrant le transport du cercueil à bord de *La Belle-Poule* (cat. ED-040), scènes qu'il n'a pas non plus dessinées lui-même et qui nous rapprochent plus du bonapartisme que de la famille royale, même si la politique de Louis-Philippe se bâtit partiellement sur la mémoire napoléonienne. Il faudrait donc d'autres éléments, des images ou des écrits, qui permettraient d'en savoir plus sur le sujet. Il est néanmoins certain que, jusqu'à cette époque, sa clientèle se trouve dans les milieux proches du pouvoir, un lien probablement issu des relations paternelles. Il n'en reste pas moins que, par comparaison avec le nombre de travaux assez abondants des cinq années précédentes, et à nouveau une production assez dense durant les années immédiatement postérieures, l'année 1848 paraît plutôt vide : aucun tableau à l'huile[773] et seulement deux aquarelles ainsi que trois dessins lithographiés qui sont localisés dans le département de la Creuse[774]. Ceci, à l'exception

[771] S'agit-il de l'imprimeur-lithographe Thuret à Rueil, mentionné dans l'édition 1855 du *Manuel-annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse* ?

[772] Selon un document conservé au Musée Carnavalet, il y en aurait une troisième, représentant Ladder Hill, d'après un dessin de Paul Braudey (?), lithographie, 43,6 x 61,7 cm. Eugène Ciceri est cité comme « lithographe imprimeur » (?). Document non référencé.

[773] A l'exception peut-être d'une « commande », celle qui aurait abouti au tableau *Paysage* du musée de Blois, mais les Archives nationales n'en portent pas la trace documentée.

[774] Il s'agit de deux aquarelles peintes dans les environs de Crocq (cat. T-007-A) ainsi que trois lithographies représentant des rues de ce même village (cat. ED-080, ED-081 et ED-082) où le sens du pittoresque met en évidence un état de rusticité contrastant assez nettement avec les vues de Bretagne réalisées à peine quatre ans auparavant. Renseignements pris auprès de la mairie de Crocq, le souvenir d'Eugène Ciceri y est toujours présent. Il est dit qu'il aurait été hébergé à cette époque par la famille Cornudet des Chaumettes qui y possédait son château d'origine. Cette très riche famille issue d'une tradition de parlementaires d'Ancien Régime était

des lithographies pour le *Charivari*. Les représentations des journées de juin 1848 sont nombreuses et ont fait l'objet d'études complètes, notamment sur la base de la collection de Vinck[775]. Il serait tout à fait hasardeux de tenter une interprétation uniquement basée sur ces huit scènes (cat. ES-046 à ES-053) mais on peut se demander si elles nous révèlent quelques pistes. Il s'agit de combats de rue, qui ne sont pas datés de façon précise mais qui, selon la chronologie des événements, se situent entre le 22 et le 26 juin. Le point de vue ne surprendra pas : l'auteur se place du côté républicain, ce qui est conforme à ce que l'on sait du *Charivari* à cette époque, alors que ce journal a déjà perdu de sa verve satirique développée au temps de Louis-Philippe (la publication des très connues caricatures des poires sont de son fait) et qu'il se range plus volontiers du côté de l'ordre, fondamentalement contre le socialisme.

Mais en fait, qui est l'auteur de ces huit scènes ? Pour sept d'entre elles, Ciceri est associé à Edouard de Beaumont. On ne sait pas exactement comment les deux artistes se sont partagé le travail. Dans la mesure où Edouard de Beaumont a réalisé d'autres scènes seul, on possède au moins un repère : celui des personnages. Il est peu probable qu'ils soient dessinés par Ciceri, sauf ceux de la scène *Rue de La Roquette* (cat. ES-050) mais dont l'échelle est très réduite. Quoiqu'il en soit, supposons que les deux artistes aient travaillé d'entente : à la différence d'autres représentations des événements, on remarque tout d'abord l'absence d'un héros, dans l'image aussi bien que dans le légendage. Nous n'avons pas ici de *Trait de courage d'un jeune garde mobile* ou *d'une jeune vivandière*, pas de Mgr Affre ni de général Cavaignac. L'accent est essentiellement mis sur les lieux : Rue Perdue, Rue Clovis, rue de Charenton, etc. et sur les groupes de soldats qui s'opposent aux insurgés. Ces soldats sont, d'après les vêtements, les gardes mobiles. L'impression générale est que nous avons à faire à des scènes « prises sur le vif ». Le trait est rapide, les gestes paraissent vrais (le sont-ils ? c'est une autre question) et non figés dans des poses théâtrales ni caricaturales. On pense à du croquis de reportage : est-ce cela qui a touché Loÿs Delteil ? Graphiquement parlant, apparaît ici un traité linéaire très efficace que nous avons déjà signalé sous le terme de « ligne claire » et qui constitue une caractéristique du dessin cicérien. Dans la scène *rue Clovis* (cat. ES-046) ou *Barricade Poissonnière* (cat. ES-047), les gardes mobiles ne montent pas à l'assaut dans une posture héroïque : ils se protègent

propriétaire de plusieurs centaines d'hectares de terres, au nord de la France, dans l'Oise et dans la Creuse, son fief. Etienne-Emile Cornudet des Chaumettes (1795-1870), avocat, sous-préfet, membre de la chambre des pairs, fut un soutien actif de la politique ministérielle sous Louis-Philippe. *Dictionnaire des parlementaires français (1789-1889)*, de Robert, Bourloton et Cougny, éd. Bourloton, Paris, 1889-1891 ainsi que *Dictionnaire des parlementaires du Limousin sous la IIIe République, Tome I-Creuse*, sous la direction de Jean El Gammal et Pascal Plas, PULIM, Limoges, 2001.

[775] Voir plus particulièrement Emmanuel Fureix, *Mots de guerre civile – Juin 1848 à l'épreuve de la représentation* in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Tome XV, 1997/2

derrière les murs, ils observent. Il y a chez eux de l'inquiétude et de la peur. Lorsqu'ils montent à l'assaut d'une barricade (rue Perdue, rue de Charenton[776]), c'est… face au vide. Ces gardes mobiles apparaissent comme un bloc anonyme, une force de répression pratiquement intemporelle. Est-elle rassurante, vraiment ? Ne pourrait-on lire ce dessin de deux manières ? Le choc des affrontements se vérifie surtout sur les murs des bâtiments qui portent les traces des tirs et des fusillades (on pense aux pages de Hugo dans *Choses vues*) mais il y a deux détails qui étonnent par leur violence : le corps à corps sur la barricade de la rue St-Antoine (Fig. 135) et la tête tranchée que tient une femme au bout d'un pique place Maubert (cat. ES-051). Dans le premier cas, cette empoignade mortelle est presqu'un symbole de la guerre civile, la guerre fratricide, tandis que l'un des protagonistes (est-ce réellement le garde mobile ?) tient le drapeau tricolore. Place Maubert, le point de vue se met du côté des insurgés, qui nous paraissent des combattants comme les autres, non caricaturaux – en fait, c'est la légende du dessin qui nous explique ce qu'il faut y voir – hormis cette femme qui est l'image même de la transgression, du monde inversé ou incompréhensible, inacceptable – comme peut le paraître l'ensemble de cette insurrection alors que quatre mois plus tôt s'annonçait le « printemps des peuples ». Contribuant à ces images parues dans le *Charivari*, Eugène Ciceri ne fait donc pas œuvre d'exception dans la perception des événements de l'été 1848, sauf par ce style sobre et dépouillé de toute emphase. Il n'est d'ailleurs pas impossible que ces journées dramatiques aient contribué à l'éloigner de la capitale[777], quoique la relation n'apparaisse pas avec évidence dans les faits[778]. Pour le reste, il s'agit de la seule et brève incursion de l'artiste dans le monde des périodiques à caractère politique.

Dès cette époque, son orientation politique ne transparaît plus, du moins au plan de la presse et de la caricature. Il faut attendre plus de vingt ans pour qu'il se manifeste dans ce domaine, et encore de façon très limitée, à propos des événements de 1871. A cette date en effet, Eugène Ciceri collabore à l'ouvrage publié l'année suivante par Charpentier ayant pour titre *Paris et ses ruines en mai 1871*. Cet ouvrage, écrit par Victor Fournel et dont on connaît la puissance d'évocation grâce aux lithographies de Sabatier et Adam, montre des paysages hallucinés de

[776] Il existe d'ailleurs deux versions de la scène rue de Charenton, l'une avec l'explosion d'une bombe (?), l'autre avec les gardes mobiles présentés en un groupe compact et anonyme.
[777] En 1848, Eugène Ciceri demeure rue Bréda (cf. *supra*, Première partie), à quelques pas de la rue de la Tour d'Auvergne et de la rue Rochechouart où se dressent les premières barricades. Le faubourg Poissonnière et le Clos St-Lazare, qui constituent l'un des derniers réduits des insurgés, font partie du même secteur.
[778] Rappelons qu'il ne s'installe réellement à Marlotte qu'en 1853 et qu'il n'y acquiert sa maison qu'en 1859.

flammes et de fumées propres à impressionner les lecteurs[779]. Dans la première partie de l'ouvrage, l'éditeur réemploie des vues exécutées pour *Paris dans sa splendeur* dont celle de *Meudon, vue prise de la terrasse supérieure* par Ciceri (cat. ES-231). Pour la seconde partie, Eugène Ciceri et Philippe Benoist ne réalisent que la vue panoramique (cat. ED-293) qui, sous un ciel lourd et sombre, montre les différents points touchés par les incendies. Cette vaste image semble cependant moins efficace du point de vue médiatique que les scènes des autres contributeurs, une vision réduite en somme à une démonstration opérationnelle des faits, basée sur une présentation pratiquement technique, un plan en perspective cavalière, une façon peut-être moins engagée de s'associer au discours soutenu par l'éditeur, Charpentier, dont on observe à plusieurs reprises l'orientation traditionnaliste. La troisième vue (cat. ED-294) n'a pas de lien avec les événements de la Commune puisque l'état du château de St-Cloud résulte de la présence des armées prussiennes.

[779] Sur ce sujet, se reporter à Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Champ Vallon, Seyssel, 2016. Voir également le dossier de Daryl Lee au Centre d'histoire du XIXe siècle, Paris I Sorbonne http://www.pantheonsorbonne.fr/unites-de-recherche/crhxix/virtuallibrary/autour-de-paris-et-ses-ruines-commentaire-par-daryl-lee/

Imagier de la guerre de Crimée

Chez Eugène Ciceri, l'art de traiter le paysage s'exerce cependant à propos d'autres événements, et cette fois de façon assez soutenue. Le conflit qui, de 1853 à 1856, oppose l'Empire russe à l'Empire ottoman, lui-même allié à la France, à l'Angleterre et au Piémont-Sardaigne, est l'un des épisodes qui marque profondément les débuts du Second Empire dans le domaine des relations internationales. Eugène Ciceri n'en est pas acteur, sur le terrain, mais ses travaux en portent cependant la marque. Il réalise une première approche du sujet avec une série datée de 1851-53. Ces vues (cat. ES-119 à ES-139) font partie intégrante de l'atlas qui accompagne l'important ouvrage intitulé *Asie Mineure : description physique, statistique et archéologique de cette contrée* dont l'auteur est Pierre de Tchihatcheff et publié en huit volumes par Gide et Baudry de 1852 à 1868. Cette publication s'insère dans un contexte marqué par l'intérêt pour l' « Orient » au sens très général mais plus particulièrement l'Empire ottoman, que ce soit sous l'angle de l'archéologie antique ou de la stratégie économico-militaire[780].
Pierre de Tchihatcheff[781] (1808 ?-1890) est un noble russe promis à une carrière diplomatique. Attaché à l'ambassade de Russie à Constantinople (1841-1844), il s'oriente vers les sciences naturelles et géographiques pour explorer l'Orient. Il est chargé d'une première mission dans l'Altaï[782]. Peu après, il se libère de toute contrainte officielle, vend ses propriétés et part – seulement accompagné d'un Tatar et d'un domestique français - réaliser une étude approfondie de l'Asie Mineure[783]. Le voyage dure six ans. Il en tire un ouvrage assez complet, basé sur des observations personnelles, couvrant la géographie, la climatologie, la zoologie, la botanique, la paléontologie et la géologie. Les scènes qu'Eugène Ciceri est chargé de lithographier sont de diverses sources[784], et certaines de Tchihatcheff lui-même. Il s'agit ici d'un ouvrage à caractère

[780] Voir à ce propos la thèse de Ségolène Debarre, *Cartographier l'Asie Mineure : l'Orientalisme allemand à l'épreuve du terrain (1837-1895)*, 2017, hal-01585504
[781] Il existe plusieurs graphies pour ce nom : Piotr Aleksandrovitch Tchihatcheff ou Tchikhatchew ou Čihačev. D'une famille originaire de Bohême émigrée en Pologne, il est né à Gatchima, près de St-Pétersbourg, en 1808, ou selon d'autres sources, en 1812. Ayant accompli une partie ses études à Paris, il demeure le plus souvent dans cette ville, publie ses travaux pour partie en langue française (chez Gide et Baudry) et est même reçu aux soirées du Louvre dont une caricature de Giraud porte la trace.
[782] *Voyage scientifique dans l'Altaï et dans les contrées adjacentes*, Gide et Baudry, Paris, 1846.
[783] Le *Bulletin de la Société de géographie*, Troisième série, Tome VI, Arthus-Bertrand, Paris, 1846, annonçant le voyage d'étude en Asie Mineure de Xavier Hommaire de Hell (1812-1848), évoque déjà le projet de Pierre de Tchihatcheff.
[784] Entre autres, la vue du Mont Argée est due à Frank Calvert (1828-1908), né à Malte et attaché consulaire anglais à Constantinople. Archéologue amateur, il entame des fouilles sur un terrain acquis par son frère à Hisarlik et met au jour des artefacts qui, plus tard, convainquent Heinrich Schliemann de chercher à cet endroit les vestiges de l'antique Troie (1873-1890).

encyclopédique, a priori dénué d'objectifs stratégiques[785] quoiqu'il soit réalisé en partie durant la guerre de Crimée. Dans ses *Lettres sur la Turquie*[786], Pierre de Tchihatchev s'exprime d'ailleurs à ce propos :

> « […] que cet humble opuscule ne m'expose point au reproche d'avoir eu l'intention de calomnier la Turquie, reproche auquel je serais très sensible, parce qu'il impliquerait en même temps une accusation d'ingratitude. Or, je ne dois ni ne puis oublier les témoignages de bienveillance dont j'ai été l'objet dans ce pays, tant de la part des populations que de la part du gouvernement. »

La seconde publication concernant l'Empire ottoman est contemporaine de la guerre, ou du moins à ses prémices[787]. Edité en 1854 par Goupil et Gambart, le *Voyage dans la mer Noire, les Dardanelles et le Bosphore*, lithographié sur la base des dessins réalisés sur place par Henri Durand Brager[788], apparaît très centré sur la zone de possibles opérations navales en mer Noire et sur les ports stratégiques de l'allié ottoman comme Gallipoli, Varna, Bourgas, Platana, Kaffa, Batoum, Soujak Bay, Sulina (cat. ES-152 à ES-164). Ces paysages s'apparentent à des repérages tels qu'on peut les effectuer depuis le pont d'un navire. Nous retrouvons ici des vues pratiquement techniques, agrémentées certes de la main d'un artiste mais comparables à celles des ouvrages d'Instructions nautiques. Cette même année, Ciceri lithographie également deux vues de ports militaires russes, sur grand format 40 x 50 cm, Cronstadt (cat. ED-169) et Sébastopol (cat. ED-170), d'après les données de deux peintres de marine, Durand-Brager cité ci-dessus et d'Ossoard[789]. Mais il serait abusif d'en déduire qu'il se spécialise dans ce type de représentation : cette même année 1854, il lithographie aussi bien des vues de Cuba d'après Hoefler (cat. ED-147 à ED-149), des photographies du Brésil, la reproduction des tableaux de James Randell sur la Norvège, une vue du port de Livourne, deux vues pour la Société des Amis des Arts de Boulogne-sur-Mer, huit Décorations de théâtre, sans oublier les cinquante vues du volume *Champagne* des *Voyages pittoresques…* : éclectisme, s'il en est, au niveau des sujets

---

[785] Tchihatcheff reste du moins en relation avec les autorités de son pays d'origine et dresse une carte très précise de l'Asie Mineure en collaboration avec le général de Bolotov. Carte gravée par Avril Frères et éditée par Gide et Baudry, Paris, 1853. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531363677

[786] Pierre de Tchihatcheff, *Lettres sur la Turquie*, Schnée (Bruxelles) et Bohné et Schulz (Paris), 1859

[787] La rupture des relations diplomatiques entre l'Empire russe et l'Empire ottoman se situe en mai 1853. Devant les victoires successives des Russes, l'Angleterre et la France déclarent la guerre conjointement en février 1854. L'offensive sur la Crimée proprement dite débute en septembre 1854.

[788] Jean-Baptiste Henri Durand-Brager (1814-1879), peintre de marine et orientaliste, est élève d'Eugène Isabey. Il participe au Retour des Cendres et est présent à l'attaque de Tanger, la prise de Mogador et au siège de Sébastopol. En 1860, il choisit de se fixer à la cour de Russie.

[789] A l'encontre de la mention figurant sur la lithographie (cat. ED-169), ce peintre n'est pas référencé dans la liste officielle des peintres de la Marine inaugurée en 1830 par la Monarchie de Juillet pour Louis-Philippe Crépin (1772-1851) et Théodore Gudin (1802-1880).

tout au moins ! Il ne reste cependant pas à l'écart du conflit qui s'installe dans la durée et jusqu'en 1856, sa production reste centrée sur ce sujet.

En 1855, Lemercier publie une série de douze vues montrant différents points névralgiques du *Siège de Sébastopol* (cat. ES-165 à ES-176), dont Eugène Ciceri est le lithographe. Ce n'est, pourrait-on dire, qu'une très petite contribution à l'immense production d'images relatives à la guerre de Crimée qui, comme le dit Pierre-Lin Renié, en « précipite la révolution »[790]. Ciceri travaille ici sur la base d'esquisses fournies par Henri Durand-Brager. La guerre de Crimée, ou plutôt la « guerre d'Orient » selon la terminologie de l'époque, et plus particulièrement le siège de Sébastopol[791], ont fait l'objet de prises de vue photographiques, répondant en cela, pour le côté français, à la volonté de Napoléon III qui souhaitait que ce media soit utilisé pour montrer la véracité des faits et des lieux. La campagne photographique menée par Jean-Charles Langlois assisté de Léon Méhédin et Frédéric Martens en est un exemple. La collaboration d'Henri Durand-Brager avec Lassimonne est du même ordre. Cependant, la difficulté technique de reproduire ces images photographiques, et surtout leur coût, implique que la lithographie prenne le relai pour en assurer une plus grande diffusion[792]. Dans le cas présent, il ne semble pas que Durant-Brager ait fourni à Ciceri des photographies comme base documentaire, la mention « del. » après le nom de Durand-Brager indiquant en principe qu'il s'agit de dessins ou de croquis. Mais il est possible aussi que Durand-Brager ait utilisé les prises de vues photographiques pour préparer l'esquisse dessinée. Nous ne sommes pas ici dans le même registre que les *Épisodes de la guerre d'Orient*[793] : il n'y a pas de recréation de bataille, pas de gestes héroïques à vertus morales pérennes. Comme on l'a déjà amplement remarqué, avec Eugène Ciceri nous sommes toujours en compagnie d'un paysagiste et ce qu'il nous représente, ce sont des « paysages de guerre » et non pas des actions de guerre. En cela, il reste proche des photographies réalisées pendant le conflit, ces prises de vue qui nous montrent non pas les actions (les contraintes techniques ne le permettent pas) mais les effets résiduels de la guerre,

---

[790] « La guerre de Crimée (1853-1856) donne lieu à une production pléthorique d'images. Située à une époque charnière, où toutes les techniques, formes et supports coexistent – lithographie, photographie, gravure, presse illustrée, recueils, feuilles volantes – et où commence à s'organiser un marché international des images, elle cristallise nombre d'expériences fondatrices pour le nouveau régime des images qui se met en place » Renié, Pierre-Lin, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée – Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)* in *Etudes photographiques n° 20*, juin 2007, page 22. L'auteur rappelle l'importance dans ce domaine de la lithographie en tant que technique rapide particulièrement adaptée à l'actualité.

[791] 9 octobre 1854-11 septembre 1855

[792] En 1853, Lemercier fait un essai de photolithographie et édite un *Premier cahier de lithophotographie*, sur la base de six prises de vue d'Henri Le Secq. Il met en application le procédé inventé par Alphonse Poitevin (1819-1882) qui aboutit par exemple en 1867 au fac-simile de la *Géographie de Ptolémée*, éditée chez Didot. En 1870, il rachète à Goupil et Cie les droits pour la France du brevet de photoglyptie inventée par Walter Woodbury.

[793] Gustave Doré, *Episodes de la guerre d'Orient*, Bulla, Paris, 1855.

le terrain bouleversé, les murs écroulés, les bastions ravagés… Les douze scènes rassemblées ici constituent plutôt des images documentaires potentiellement rassurantes pour le lecteur, comme cette *Batterie des Fuséens* (cat. ES-170)[794] ou la vue du port de Kamiesch (cat. ES-174) montrant la flotte française. C'est comme une collection de « décor de scène » (ne parle-t-on pas du « théâtre de la guerre » ?) animé de ses acteurs-figurants, soldats anonymes aperçus de loin, comme écrasés par un paysage lunaire (par exemple, ce *Ravin des Anglais, juin 1855* cat. ES-172), avec aussi, par opposition, une sorte d'aspect ludique – comme ces petits nuages de fumée qui paraissent bien lointains et bien innocents (Fig. 136). Cela n'est pas sans rappeler certain passage de Léon Tolstoï qui, avec une naïveté feinte, indique à son lecteur, improbable visiteur imaginaire qu'il plonge dans la violence et l'horreur des combats, ce que cache un tel « décor »[795]:

> Le marin vous décrira, si seulement vous le lui demandez, le bombardement du 5, l'état de sa batterie avec un seul canon valide, ses servants réduits à huit, et pourtant le 6 au matin elle faisait feu de toutes pièces. Il vous racontera également comment une bombe pénétra le 5 dans un abri et coucha à terre onze marins ; il vous indiquera, à travers l'embrasure, les tranchées et les batteries ennemies, dont trente à quarante sagènes seulement vous en séparent. Je crains bien pourtant que, en vous penchant en dehors de l'embrasure pour mieux examiner l'ennemi, vous ne voyiez rien, ou si, apercevant quelque chose, vous ne soyez très surpris d'apprendre que ce rempart blanc et rocailleux, à deux pas de vous, et sur lequel jaillissent de petits nuages de fumée, est justement l'ennemi, « lui », comme disent soldats et marins.

Eugène Ciceri ne cherche pas à montrer la vraie face de la guerre et sans aucun doute n'en est-il pas conscient. S'il s'avère bonapartiste, cela se traduit par de très rares manifestations de militarisme et un autre document dont il assure les lithographies, *Nos Souvenirs de Kil-Bouroun* (1856), montre quinze scènes qui paraissent étonnamment éloignées des combats (cat. ES-184 à ES-198)[796] et dont l'esprit évoque plutôt un voyage d'exploration. Ciceri travaille sur les documents fournis par Durand-Brager, les vues lithographiées n'étant pas, là non plus, une simple transposition des photographies prises sur place[797] mais une réinterprétation de l'artiste d'où la volonté esthétique n'est pas absente (Fig. 137).

---

[794] Le corps des Fuséens est constitué d'artilleurs-artificiers employant des fusées Congrève, sorte d'ancêtres des missiles sol-sol inventés au début du XIXe siècle, dont on espérait beaucoup durant la guerre de Crimée. Leur emploi, guère concluant, disparut à la fin des années 1860.
[795] Léon Tolstoï, *Récits du siège de Sébastopol – Sébastopol en décembre*, Hachette, Paris, 1886, pp. 186-187.
[796] Sur ce sujet, nous renvoyons le lecteur à : Philippe Brochard *Une guerre sans violence ?* in *Le Spectacle de la violence*, Transversales n°11, Centre Georges Chevrier, Université Bourgogne-Franche-Comté, 2017. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Spectacle_violence/Ph_Brochard.html
[797] Collection Durand-Brager/Lassimonne, Centre de documentation du Musée de l'Armée.

Sa contribution à l'imagerie de la guerre d'Orient montre encore une autre extension du travail de paysagiste. En 1854, il publie, avec la collaboration de Victor Adam, une vue panoramique de la bataille de l'Alma[798] (cat. EE-033). Cette lithographie, qui mesure 39 x 81,5 cm, est réalisée, comme cela est précisé dans la légende, « d'après les documents officiels » : la scène a toutes les apparences d'une imagerie de bataille ayant pour but de montrer les positions au moment déterminant. Ce panorama est édité par Goupil, imprimé chez Lemercier et rehaussé à l'aquarelle. Bien qu'il s'agisse du point de vue français, le document s'approche plus d'un plan panoramique destiné à faire comprendre l'événement plus qu'à mettre en valeur l'héroïsme de tel ou tel participant. Mais cela reste une représentation traditionnelle de scène de bataille.

Or, dans un esprit totalement différent, Eugène Ciceri réalise, l'année suivante, un plan panoramique de l'ensemble de la presqu'île de Crimée *à vol d'oiseau* (cat. EE-032), un panorama de *Sébastopol et de ses environs* (cat. EE-033) ainsi qu'une carte de la mer Noire dans son ensemble (*L'Orient à vol d'oiseau*, cat. EE-034). Les dimensions sont importantes (52 x 82 cm) et le nombre d'informations élevé. Pour réaliser ce travail, et compte tenu du temps d'exécution[799], Eugène Ciceri s'associe à son confrère Philippe Benoist. L'éditeur Goupil, dont le développement s'inscrit déjà à cette époque dans une commercialisation internationale (Paris et Berlin associé à Gambart à Londres), a prévu plusieurs versions : une en à-plat et une autre pliable en 21 parties pour en rendre l'usage plus commode. Cette façon de faire est empruntée aux guides de voyage, tel que le pratiquent Murray, Baedeker ou Joanne. Ici, cependant, la carte n'est pas seulement pliée mais découpée et chaque partie reliée par un support en tissu de façon à ce qu'elle ne se déchire pas au cours de l'usage : l'éditeur suppose donc que l'utilisateur va la manipuler souvent. On remarquera tout d'abord que Ciceri n'est pas spécialisé dans les cartes de géographie, comme peuvent l'être des artistes comme Barbié du Bocage, Vuillemin, Levasseur, Brué, Dufour et quelques autres, dont on retrouve le nom chez divers éditeurs[800]. L'intervention de Ciceri vaut par la qualité pédagogique du dessin : Sébastopol par exemple est montré dans son ensemble en perspective cavalière, la vue (Fig. 138) se présentant comme un agrandissement de focale par rapport à la vue précédente (la presqu'île de Crimée) afin de mieux

[798] *Panorama de la bataille de l'Alma* (20 septembre 1854). L'œuvre d'origine (il s'agirait d'une aquarelle rehaussée de gouache) et sa version lithographiée sont réalisées de concert par Eugène Ciceri et Victor Adam. Ces lithographies sont éditées par François Delarue (Paris) et vendues au prix de 10 francs pour la version en noir et blanc et 20 francs pour la version en couleurs. Cf. *Catalogue Delarue*, 1858, BNF, DEP, 4-V36-101 (BIS, CATALOGUE DE FONDS).

[799] C'est à ce sujet qu'une lettre d'Eugène Ciceri (adressé à M. Maniguet chez Goupil, l'éditeur, ou chez Lemercier, l'imprimeur) précise que l'auteur a besoin de « trois ou quatre jours » uniquement pour inscrire les noms sur la carte de Crimée, indication concrète sur le temps de travail nécessaire à l'élaboration d'un document de ce type. (Corresp. n°6).

[800] Voir en particulier le Catalogue de Delarue, éditeur spécialisé dans ce domaine, *op. cit.* page précédente.

cibler le sujet. Non seulement le point de vue mais aussi le réalisme dans les modelés du paysage, plus suggestif que celui d'un simple plan ou même d'une carte d'état-major, aide à faire comprendre le relief et la répartition des lieux stratégiques, bien plus efficacement qu'un long récit où le lecteur non directement impliqué a peu de chances de comprendre exactement ce qu'il se passe. Cette application de l'art paysager n'est d'ailleurs pas sans rappeler les plans-reliefs élaborés au XVIIe siècle pour que le roi Louis XIV ait une image concrète, « panoramique », des places-fortes situées aux frontières du royaume. Nous retrouvons ici cette notion de *Vues d'en-haut* évoquée précédemment[801].

Eugène Ciceri reste donc ici un lithographe de paysage mais sous une forme didactique efficace, pour un public probablement généraliste mais aussi semble-t-il pour des utilisateurs militaires à qui pourrait être destinée la version pliable sur tissu. Il renouvelle cette forme de production à propos de la guerre d'Italie en 1859 (cat. EE-035 et EE-036), puis de la guerre entre la Prusse et l'Autriche en 1866 (cat. EE-037) et même en 1870 avec une carte de l'Allemagne (cat. EE-038), témoignage du fait que, côté français, on n'imaginait guère que la guerre se déroulerait… sur le sol national. Toutes ces images traduisent une certaine continuité dans son travail de paysagiste, mais sous une forme qui aboutit à la représentation de lieux géographiques et donc, assez logiquement, à la cartographie.

Avec Eugène Ciceri, la lithographie de paysage trouve donc des applications extrêmement variées qui méritent d'être mises en évidence, où le talent de l'artiste s'associe à son sens de la précision et le souci du détail mais pas seulement sous la forme d'un « objet d'art ». C'est bien un medium vecteur d'informations, où la forme artistique se combine efficacement à une orientation documentaire, instructive ou pédagogique constituant une autre caractéristique de l'œuvre d'Eugène Ciceri qui s'ouvre d'ailleurs sur des productions encore plus ciblées.

[801] Lampe, Angela, dir. , collectif, *Vues d'en-haut (op. cit.)*

3.3. Une démarche engagée dans la pédagogie

Comme de nombreux artistes, Eugène Ciceri prend occasionnellement des élèves dans son atelier. C'est un sujet cependant sur lequel il est difficile de faire le point en fonction de sources de renseignement très fluctuantes. La confusion entre Ciceri père et Ciceri fils est souvent déroutante et très mal documentée. Si on peut être pratiquement assuré que des artistes ayant développé leur activité dans le domaine des décors de spectacles, en particulier de l'opéra, ont bien travaillé dans l'atelier de Pierre-Luc-Charles Ciceri (Rubé, Cambon, Séchan, Diéterlé notamment), la filiation de formation est beaucoup moins évidente pour d'autres artistes qui n'ont pas atteint ou pas recherché la célébrité et sur lesquels les informations sont rares, voire absentes. Il convient donc de se montrer prudent dans ce domaine. L'analyse de l'œuvre d'Eugène Ciceri nous montre en revanche qu'il s'est attaché à des travaux liés à l'enseignement comportant des ramifications assez étendues.

Eugène Ciceri et ses élèves

Eugène Ciceri a deux ateliers, l'un à Paris, rue Bréda puis rue de Laval (avenue Frochot) du début des années 1840 jusqu'à 1870 et l'autre à Marlotte, à partir de 1860. Selon les circonstances, il accueille des élèves dans l'un ou l'autre lieu, mais surtout à Paris et principalement dans la période 1840-1850. Nous ne possédons cependant sur ce sujet que des informations parcellaires. Parmi ceux dont l'apprentissage dans son atelier est avéré, on remarque tout d'abord deux peintres allemands, originaires de Prusse, et un italien, de Parme. Charles Hoguet (1821-1870)[802], issu d'une famille française huguenote, est né à Berlin. Il vient à Paris en 1839 sur les conseils du peintre Wilhelm Krause (1803-1864). Jusqu'en 1841, il est élève dans l'atelier d'Eugène Ciceri. Il part ensuite pour l'Angleterre et revient à Paris pour travailler auprès d'Eugène Isabey. Il obtient une médaille de 2e classe au Salon de 1848 puis repart à Berlin dont il devient membre de l'Académie[803]. En 1841, Eduard Hildebrandt (1818-1868)[804], originaire de Dantzig, le rejoint à Paris, également sur les conseils de Wilhelm Krause, Il y travaille durant une année[805]. Dix ans plus tard, en 1852, c'est Alberto Pasini (1826-1899)[806] qui vient se former dans l'atelier de l'avenue Frochot mais Eugène Ciceri lui fait connaître la peinture de plein air à Barbizon et à Marlotte. Il s'oriente ensuite vers l'Orientalisme et accomplit de nombreux voyages au Proche et Moyen-Orient où il développe son style. Il fait partie des peintres italiens promus par la maison Goupil[807]. De tous les élèves d'Eugène Ciceri, c'est sans doute celui qui reste le plus attaché à son maître comme en témoigne l'article rédigé par Loÿs Delteil[808].

Parmi les artistes français, Félix Ziem (1821-1911)[809] entre à l'atelier d'Eugène Ciceri en 1843 au retour de son premier voyage en Italie. Il y fait la connaissance de Jules Dupré. Jules-Adolphe Chauvet (1828-1898)[810] est élève d'Eugène Ciceri dans les années 1843-1846 (Fig.

---

802 https://www.deutsche-biographie.de/sfz32272.html et ressources Alte Nationalgalerie Berlin.

803 Après son retour en Prusse, Charles Hoguet développe une carrière de peintre de paysages, auteur de 422 toiles où l'influence d'Isabey et de Ciceri se révèle assez nettement. En 1868, il peint *Die Letzten Mühlen auf dem Montmartre* (Fig. 139) qui est un hommage au *Moulin de La Galette* de Ciceri (cat. T-023-H).

804 https://www.deutsche-biographie.de/sfz32272.html

805 De retour à Berlin, Eduard Hildebrandt produit un grand nombre de lithographies de paysages et se spécialise dans la chromolithographie. Son frère, Fritz Hildebrandt (1819-1855), élève d'Eugène Isabey en 1844, est l'auteur de marines.

806 Source *Dizionario biografico degli Italiani*, vol 81, Rome, 2015 http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-pasini_(Dizionario-Biografico)/

807 Serafini, Paolo, collectif, *La maison Goupil et l'Italie – Le Succès des peintres italiens à Paris au temps de l'Impressionnisme*, Silvana Editoriale, Milano, 2013.

808 Delteil, Loÿs, in *La Curiosité universelle*, 23 mai 1892, p. 1-4.

809 Source Comité Félix Ziem http://comitefelixziem.com/biographie.php

810 Source BNF et CTHS.

140) avant de s'engager dans l'armée. Auteur de gravures et d'eaux-fortes, ses représentations des rues de Paris[811], dessinées d'après nature, sont particulièrement attachantes. Auguste Delierre (1829-1891)[812], qui expose au Salon de 1852 à 1889, peintre de paysages, peintre de bataille, est particulièrement connu pour ses illustrations des *Fables* de La Fontaine éditées par Quantin en 1883. Léon Rousseau (1829-1881)[813], s'oriente vers la représentation de décors floraux et de scènes de chasse. Il est l'auteur de trois panneaux peints inspirés des *Fables* de La Fontaine dans la maison natale du poète à Château-Thierry. Octave Saunier (1842-1897)[814], neveu d'Eugène Ciceri qui le prend comme élève dans son atelier et avec qui il apprend la lithographie et réalise de nombreux croquis en forêt de Fontainebleau et vallée du Loing. La forêt est d'ailleurs le sujet principal de ses tableaux. Il peint également des scènes inspirées par son voyage aux États-Unis (1887). Enfin, William Thornley (1857-1935)[815], peintre paysagiste, aquarelliste et lithographe, présent au Salon dès 1878 et actif essentiellement au début du siècle suivant, est également au nombre de ses élèves selon ce qu'indiquent les catalogues du Salon de 1880 à 1888 et comme en témoigne un dessin conservé au musée Senlecq de L'Isle-Adam (Fig. 141). Cet artiste garde de la formation suivie avec Eugène Ciceri une prédilection pour les paysages de montagne, les bords de rivière et les étangs ainsi que… les lavandières.

Eugène Ciceri prend encore d'autres élèves comme le prouvent la lettre à Dauzats annonçant un « jeune Espagnol » (Corresp. n°12) ou le certificat daté du 2 juillet 1856 (Corresp. n°11) mais qui ne peuvent pas toujours être nettement identifiés. Le *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord*[816] cite également J. Develle, né en France, peintre-décorateur de théâtre et professeur de beaux-arts installé à La Nouvelle-Orléans, mais il n'est pas sûr que sa formation se soit déroulée dans l'atelier d'Eugène (peut-être Ciceri père ou Ernest qui lui-même est parti s'installer en Louisiane). Hormis quelques influences décelables ici ou là, comme nous l'avons fait remarquer avec Charles Hoguet, il est difficile d'évaluer la portée de ces formations entre confrères, sachant du moins que l'atelier reste un espace d'apprentissage

[811] Collection au Musée Carnavalet.
[812] Source CTHS.
[813] Source Bellier de la Chavignerie, Emile, *op. cit.*.
[814] Source BNF et Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord : peintres ; sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992.
[815] Georges William Thornley (1857-1935), peintre et lithographe français. Ses œuvres, associées au mouvement post-impressionniste, représentent le plus souvent la vallée de l'Oise (Pontoise, L'Isle-Adam, Conflans, Osny). L'artiste bénéficie des conseils d'Eugène Ciceri conjointement avec ceux d'Achille Sirouy (1834-1904) et d'Edmond Yon (1841-1897). Le château de Grouchy à Osny consacre à cet artiste un très actif petit musée qui détient deux œuvres réalisées sous la conduite d'Eugène Ciceri dont une dédicacée. https://osny.fr/le-musee-william-thornley/

[816] *Op. cit.*. ci-dessus.

mais devient aussi, caractéristique de cette époque, un lieu de sociabilité[817]. L'enseignement artistique ne s'adresse pas seulement à ceux qui veulent faire de l'art leur métier mais aussi à des amateurs souhaitant se perfectionner dans certaines techniques. Dans les années 1880, Eugène Ciceri anime ainsi un cours dans un local du quartier des Champs-Elysées, 18bis Cours-la-Reine. De même qu'une annonce parue dans *Le Gaulois* du 27 novembre 1885 (Doc. n°46), une lettre adressée à l'un de ses amis (Corresp. n°23), le peintre Léon Faivre[818], apporte quelques indications intéressantes quant à son public. Il a peu de participants mais « ils sont du meilleur monde » écrit-il. Qui sont donc ces personnes ? Le baron de Sénarmont[819], petit-fils d'un général d'empire, Edouard, comte Vandal (1813-1889) directeur des postes[820] de 1861 à 1870, Émile Gaget[821], industriel, et le duc de Trévise[822]. Et quelques autres « charmantes personnes » qui restent anonymes. A Marlotte, Ciceri anime aussi un cours dont on sait peu de choses, à l'exception du fait que des bribes d'archives ont pu être récupérées encore récemment et montrent que l'artiste fait travailler ses élèves aussi bien sur des anatomies (fait exceptionnel) que sur des paysages (Fig. 142).

---

[817] Bertrand Tillier consacre un chapitre de *Vues d'atelier* à ce qu'il nomme « l'atelier-cénacle » du XIXe siècle. Outre les réunions représentées autour d'Isabey père, de Courbet ou de Vernet, il rappelle entre autres l'atmosphère d'un atelier comme celui de Gleyre décrit par Charles Clément : « Depuis 4 heures en hiver, un peu plus tard en été, on rencontrait dans ce pauvre atelier une foule de personnes distinguées dans les lettres et dans les arts. On causait debout autour du poêle ou assis sur quelques chaises boiteuses, sur la table à modèles ou sur le divan qui servait de lit. », scène plus intime également retranscrite dans le tableau de Jean Gigoux, *L'Atelier du peintre*. Tillier, Bertrand, *op. cit.* pp. 202-203.

[818] Léon Maxime Faivre (1856-1941), peintre qui se spécialise dans la représentation de scènes préhistoriques. Selon *l'Annuaire-almanach* de 1885, il habite 43 rue de Laval, un retour aux sources pour Eugène Ciceri.

[819] Il peut s'agir d'un petit-fils d'Alexandre Hippolyte Hureau de Sénarmont, baron de Sénarmont, lui-même fils d'un général de division sous Napoléon 1er mort au siège de Cadix en 1810. Selon *l'Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie* de 1885, un baron (et une baronne) de Sénarmont demeurent à Paris au 28 rue Galilée.

[820] Edouard, comte Vandal (1813-1889), commandeur de la Légion d'honneur, directeur des postes du 25 mai 1861 au 6 septembre 1870. En 1885, il est membre du conseil d'administration de la Compagnie des chemins de fer portugais de La Beira Alta (*Annuaire-almanach, ibid.*).

[821] Emile Gaget, architecte fondeur à Paris 17e. Selon le Musée Bartholdi de Colmar, les travaux de confection et d'érection de la "Statue de la Liberté" ont eu lieu dans les ateliers de "Plomberie d'Art et de Couverture" Monduit, Gaget, Gauthier et Cie, puis à compter de 1880 Monduit et Béchet — Gaget, Gauthier successeurs, établis 25 (ou 28 selon l'annuaire-almanach), rue de Chazelles à Paris, et ce entre 1875 et 1884. L'entreprise réalise également de nombreux travaux d'écoulement des eaux à Paris ou, entre autres, la couverture du dôme de l'opéra Garnier. Cet Emile Gaget mérite une attention particulière. Né à Dun-sur-Meuse et ami d'Auguste Bartholdi, c'est lui qui réalise l'assemblage des pièces de la statue de la Liberté dans sa fonderie de la rue de Chazelles, 17e arrondissement de Paris. La petite histoire raconte qu'il a l'idée de vendre aux Américains, à l'occasion de l'inauguration de 1886, des modèles réduits de la statue, fabriqués dans son atelier. Les objets remportent un grand succès si bien que la nouvelle se répand : « *Have you your Gaget* ? », ce dont dériverait le mot « gadget ».

[822] Probablement Hippolyte Charles Napoléon Mortier de Trévise (1835-1892), duc de Trévise, issu de la famille du maréchal Mortier. Marié à une riche héritière de l'île de La Réunion, son talent de dessinateur est reconnu. Il demeure 18 avenue de Friedland. Les objets d'art de la collection de la duchesse de Trévise ont fait l'objet d'une vente à Drouot les 12 et 13 juin 1917 (Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, VP 1917/126).

Le développement d'une pensée didactique

Eugène Ciceri se montre donc accueillant pour ceux qui souhaitent débuter ou se perfectionner dans leur art, mais son enseignement se révèle plus encore par le biais de nombreuses publications pédagogiques et notamment pour le dessin de paysage. Depuis John Locke et Jean-Jacques Rousseau, l'enseignement du dessin est l'une des composantes de la réflexion sur l'éducation dont Agnès Lahalle[823] a souligné la spécificité pédagogique où s'associent l'expérience et l'utilité. Au temps d'Eugène Ciceri, le sujet préoccupe tout autant, suscitant des projets sur lesquels des artistes de premier plan prennent position. On relèvera pour exemple la lettre de Delacroix[824] sur *Le Dessin sans maître* à propos de la méthode de Marie-Elisabeth Blavot-Boulanger, dite Mme Cavé. Plus proche de Ciceri, on relève aussi la contribution de l'un de ses confrères, Jean-Louis Tirpenne, qui propose un *Cours de dessin* connu sous le nom de *méthode Tirpenne*[825]. La première moitié du XIXe siècle voit apparaître un grand nombre de cours de dessin[826] dont l'objectif général est d'apprendre à former la main du dessinateur par la reproduction d'œuvres dessinées ou sculptées. L'apprentissage du dessin s'inscrit non seulement dans la formation des artistes mais aussi dans celle des artisans qui y développent une compétence leur permettant d'exercer un métier.

Eugène Ciceri, dès 1838 (il a 25 ans et n'a pratiquement encore produit aucune œuvre autonome) contribue à l'exercice. Il réalise pour l'éditeur Delloye[827], avec Lemercier comme imprimeur, un *Cours de dessin* constitué d'une série d'études (cat. EE-001 à EE-011)[828] où il fait preuve d'un certain talent et d'une belle maîtrise – déjà – du crayon à lithographier, avec des vues d'arbres, de montagnes et de maisons paysannes. Bien qu'on y trouve un début d'approche didactique dans la première planche (Fig. 143) où le sujet est traité de deux façons, en esquisse puis au réel, la majorité des vues présente des images finies qu'on propose à l'apprenant de copier. Fruit d'un travail de jeunesse contemporain de ses premières

[823] Lahalle, Agnès, *Les École de dessin au XVIIIe siècle – Entre arts libéraux et arts mécaniques*, P.U.R., Rennes, 2006. L'auteur relève également, pp. 28-32, le rôle moral exprimé par les pédagogues dans les projets d'éducation artistique.
[824] Eugène Delacroix, *De l'enseignement du dessin* in *La Revue des Deux Mondes*, septembre 1850.
[825] La Méthode Tirpenne fait l'objet d'un assez long article dans le *Journal des demoiselles* en 1841. Ce cours, ainsi que celui de Mme Cavé, est édité par Lemercier.
[826] Harlé, Daniel, *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : essai critique et catalogue*, sous la direction de Jean Adhémar, Paris, 1975.
[827] Henri Delloye (1787-1846), de formation militaire et officier dans la Garde royale jusqu'en 1830, fonde, sans brevet de libraire, une maison d'édition qui publie les œuvres de Châteaubriand, Vigny, Hugo, Balzac. A sa mort, elle est reprise par Garnier frères, associés plus tard à Flammarion.
[828] La BNF conserve onze planches. On ne sait pas si le dossier d'origine comprenait plus de vues car, à ce jour, il n'a pas été possible de localiser une version complète.

lithographies pour les *Voyages pittoresques…*, c'est le seul « cours de dessin » proprement dit qu'il propose jusqu'en 1866. Or, à cette date, il réalise pour la maison Goupil associée à Leonardi à Turin un grand cours de dessin intitulé *Corso di disegno ad uso delle Scuole militari del Regno d'Italia*. Ce cours comprend 66 planches dans un format 31 x 46 cm et, ne serait-ce que par son importance matérielle, ne peut laisser indifférent.

Voyons tout d'abord le contexte de l'édition : jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'Italie représente pour l'Europe la patrie des arts mais pas celle des vertus militaires[829]. Seules les troupes piémontaises forment une armée moderne qui s'efforce d'apparaître sur la scène internationale (guerre de Crimée) mais qui ne peut amener l'indépendance italienne à la victoire qu'avec l'aide conséquente des troupes impériales de Napoléon III. En 1866, précisément, cette armée subit, sur terre (Custozza) et sur mer (Lissa)[830], deux graves défaites devant les Autrichiens qui eux-mêmes sont, pratiquement en même temps, vaincus par la Prusse à Sadowa. Malgré de petites victoires de second plan, les forces militaires italiennes échouent à faire leurs preuves. Dans cette Italie du Risorgimento, le sentiment national s'accompagne alors, selon Lucy Riall, d'un puissant désir de « reviriliser » l'Italie par un message fort au sens militaire[831]. Dès lors, une politique de remilitarisation italienne est conduite mais de façon divergente, d'une part dans l'esprit volontariste garibaldien, d'autre part dans une tradition monarchique savoyarde.

Le *Corso di disegno…* produit par Eugène Ciceri répond donc aux attentes de cette dernière (il s'agit bien du *Regno d'Italia* et non de la *nazione italiana*). Ce type de spécialité peut paraître d'autant plus surprenant que le militarisme de Ciceri n'a jusqu'alors guère transparu. Ce cours n'est de toute évidence pas destiné au troupier de base mais à ceux qui doivent, à un moment ou à un autre, prendre des décisions responsables, donc des officiers, peut-être des sous-officiers, et des ingénieurs militaires. L'art du dessin de paysage se traduit ici en effet par le perfectionnement de l'observation, car savoir restituer une situation topographique ou tactique est un élément clé dans la conduite d'une troupe[832].

---

[829] « Nous ne sommes pas l'Italie, grâce à Dieu » écrit Jules Michelet dans *Le Peuple* en 1841, cité par Marcello Verga in *Note sull'idea di decadenza nel discorso nazionale italiano*, Storica, 43-45, 2009.

[830] Troisième guerre d'indépendance italienne.

[831] « […] si partout en Europe la guerre était liée à la nation et à la « virilité » en tant qu'éléments de mobilisation patriotique, ce processus prenait dans l'Italie du Risorgimento une dimension morale tout à la fois comme symbole de la rébellion et instrument de renouveau. La guerre était un moyen de réclamer et de définir une patrie qui n'existait pas encore, de montrer à des étrangers sceptiques l'existence d'une *italianità* héroïque, et de surmonter la contradiction entre peuple et gouvernement. » Riall, Lucy, *Guerre et nation dans l'Italie du Risorgimento*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 44-2012, page 54.

[832] L'enseignement du dessin est l'une des composante de la formation des officiers en France depuis l'Ancien Régime, notamment pour la construction de cartes, le lavis de plans et, pour les officiers de la Marine, la représentation des côtes). *Décret du 12 novembre 1811* (génie militaire), Titre II,7-9 : « Pour être fourrier ou sergent, il faudra connaître les principaux détails de la comptabilité d'une compagnie, les quatre règle d'arithmétique, le calcul décimal […] et savoir en outre un peu dessiner. Pour être sergent-major […], il faudra

Dès lors, comment se construit ce cours de dessin ? Les planches (cat. EE-099 à EE-174) dénotent deux objectifs : tout d'abord, un souci de progressivité, passant du croquis simple au dessin complexe, et ensuite un souci de contextualisation car les images font appel au monde militaire (Fig. 144), depuis les simples barrières (représentation aisée) jusqu'aux images des armements ou des fortifications. Soixante-six planches étaient-elles bien nécessaires ? À les parcourir, on s'aperçoit que les nécessités de l'instruction militaire le cèdent rapidement au penchant paysagiste d'Eugène Ciceri. On ne sait quels résultats les soldats italiens en ont tiré mais l'artiste a du moins pu s'y exprimer avec une certaine liberté. Pour une fois, personne ne lui a pas imposé un « faiseur de bonshommes » (Bayot, Gaildrau) et la représentation des personnages révèle, plus que dans les autres dessins, la vivacité de trait dont Ciceri est capable. On notera que les deux cours dits «de dessin » (celui de 1838 et le *Corso di disegno…* de 1866) sont tous deux orientés sur le paysage et se différencient en cela de la conception habituelle d'un cours de dessin où l'anatomie joue le rôle premier, notamment à l'école des Beaux-Arts[833]. L'éditeur, Goupil, n'est d'ailleurs pas en reste puisqu'il met également à son catalogue les trois séries du *Cours de dessin* de Charles Bargue[834], avec le concours de Jean-Léon Jérôme, publiées de 1867 à 1870.

L'engouement pour l'art du paysage au début du XIXe siècle s'accompagne d'une offre grandissante en « cours de paysages », accentuée par l'emploi de la lithographie. Jeremy Strick[835] en dénombre 70 pour la période 1820-1840, avec une décrue progressive dans les années suivantes et une quasi disparition à partir de 1860.

Eugène Ciceri tient dans ce domaine une place non négligeable avec :

- *Le Paysage, études et croquis*, publié en 1842 par Goupil et Vibert
- *Fabriques et baraques*, chez Dardoize (1856)
- *Cours progressif de paysage*, chez Goupil Paris-Londres-Berlin-New York (1857)
- *Le Peintre de paysage*, chez Delarue (1857)
- *Cours élémentaire de paysage*, chez Delarue fils (1879)

---

en outre savoir le dessin […] Pour être lieutenant en second, […] il faudra être particulièrement instruit sur le dessin, les levées d'usines et les constructions de toutes espèces. »

[833] Monnier, Gérard, *L'Art et ses institutions en France – De la Révolution à nos jours*, Folio Histoire Gallimard, Paris, 1995, pp. 68-70. Ce programme de l'École des Beaux-Arts est analysé en détail dans Bonnet, Alain, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle – La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, P.U.R. Rennes, 2006, pp. 54-55 et pp. 263 et ss. pour son évolution.

[834] Bargue, Charles, *Cours de dessin 1ère partie, Modèles d'après la Bosse* (éd. 1867), *2e partie, Modèles d'après les Maîtres* (éd. 1868-69), *3e partie, Exercices au fusain pour préparer à l'étude de l'académie d'après nature* (éd. 1870), Goupil et Cie, Paris.

[835] Strick, Jeremy, *Connaissance, classification et sympathie : les cours de paysages et la peinture de paysage au XIXe siècle* in *Paysages*, Littérature, 61-1986, page 18.

- *Le Paysagiste,* chez Delarue (1889)

A quoi peuvent s'ajouter, que nous avons cité par ailleurs comme témoignage de ses croquis, mais qui, sous forme de publication, ont sensiblement le même objectif:

- *Album Ciceri, compositions artistiques à teintes graduées,* chez Gache (1853)
- *24 croquis pittoresques,* chez Goupil et Cie (1854)
- *Croquis à la minute*[836]*,* chez Delarue (1874-75)
- *Vues et intérieurs pittoresques,* chez Goupil (1877)

Et ceci, sans compter le *Corso di disegno…* qui est pratiquement plus un cours de paysage qu'un cours de dessin. S'il y a une baisse de demande dans ce type de publication, elle n'affecte guère la production cicérienne, l'ensemble représentant plus de 400 lithographies ou dessins et croquis reproduits, dans le but de montrer ce qu'est l'art du paysage, ce qui contredit légèrement ce qu'affirme Jeremy Strick[837]. Dans cet ensemble, on peut cependant distinguer les anthologies à vocation pédagogique et les cours proprement dit à savoir le *Cours progressif* de 1857 et le *Cours élémentaire* de 1879.

Le *Cours progressif*[838] se compose de quatre séries de 12 planches, sans texte explicatif ni accompagnement théorique. Le qualificatif « progressif » retient bien évidemment notre attention. Comment s'exprime-t-il ? La première série (cat. EE-046 à EE-094) débute avec quelques objets aux formes simples (Fig. 145), des objets présents dans un paysage (pensons à l'accessoiriste de théâtre, comme nous l'avons déjà noté), une sorte de catalogue en somme, et l'on passe assez rapidement à des « objets » plus complexes, à caractère pittoresque (arbres, maisons à pans de bois, barque) dont on peut comprendre qu'il faut s'exercer à les dessiner avant de se lancer dans la réalisation d'un paysage d'après nature. La progressivité, certes relative, relève de la complexité plus ou moins grande des objets mais sans aborder spécifiquement la notion de mise en page, perspective, plans divers, etc. Les trois séries

---

[836] Editée par François Delarue (18 rue Jean-Jacques Rousseau à Paris) en 1874-75, la série des *Croquis à la minute* se compose de 124 feuillets qui comprennent en tout 168 croquis (44 feuillets incluant deux dessins). On ne sait, de l'artiste ou de l'éditeur, qui a choisi le titre de cette collection. Est-ce pour insister sur la virtuosité d'Eugène Ciceri ou pour servir d'exercices d'entraînement aux jeunes artistes en cours d'apprentissage ? Hélène Sorbé (université de Montaigne-Bordeaux III) opte pour cette version et rappelle que le peintre allemand Franz Schrader a toujours conservé dans ses archives les *Croquis à la minute* de Ciceri. Cf. Sorbé, Hélène, *Franz Schrader (1844-1924), géographe peintre : le dessin germano-bordelais d'une vocation de pyrénéiste* in *Présence de l'Allemagne à Bordeaux du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale,* dir. Alain Ruiz, PUB, 1998, page 162. Le fait est que, si certains croquis peuvent être dessinés rapidement en quelques traits, la plupart d'entre eux exigeraient un bon nombre de minutes pour leur exécution. Cette série aura beaucoup de succès puisqu'on note encore une édition chez Delarue et fils datée de l'année 1900.

[837] « Les années 50 accélèrent ce déclin et, vers 1860, on ne publie plus aucun cours » Jeremy Strick, *op. cit.*, page 18. Jean Adhémar cite les titres des recueils sans s'attarder sur l'objectif des productions de Ciceri à ce sujet.

[838] Sur la page de couverture de chaque série, l'éditeur prend la précaution d'indiquer que les planches sont inspirées de « divers artistes » mais ceux-ci ne sont pas précisés. Seul, le nom d'Eugène Ciceri est mentionné.

suivantes montrent cette fois des paysages dans leur ensemble mais l'absence de texte rend difficile l'appréciation de l'articulation pédagogique. Nous restons dans le domaine des exemples-modèles d'apparence esthétique qui ne peuvent avoir de valeur réellement éducative qu'avec l'accompagnement d'un professeur – d'un *maître*.

Le *Cours élémentaire* qui comprend 26 planches doubles comprenant chacune plusieurs dessins (cat. EE-212 à EE-237) reprend pratiquement le même schéma que le *Cours progressif*, mais de façon moins fournie, comme un parcours accéléré, ce qui rend la trame plus rapidement décelable. Il débute dans les deux premières planches par la représentation d'objets élémentaires (tuiles, éléments de barrières, pierres taillées) que l'on retrouve dès la planche 3 comme « assemblées » dans des parties de constructions (toitures, tourelles, colombages). De la quatrième à la huitième planche, Ciceri aborde le dessin des arbres, en commençant par les feuilles puis les branches, les troncs et les racines : à la différence des bâtiments, l'élève se retrouve ici face à des formes et des volumes inattendus. Et dès la 9e planche, le sujet porte chaque fois sur des scènes complexes dont Ciceri puise le sujet dans son propre parcours (Bourron-Marlotte, bords du Loing, Morlaix, Nantes…) : en planche 10, on reconnaît ainsi le village de Crocq, dominé par son château. L'image est dédoublée afin de montrer d'une part le tracé de base et d'autre part le dessin définitif. La difficulté s'accroît ainsi peu à peu, jusqu'à la représentation de coques de bateaux (en l'occurrence boulonnais) dont le tracé exige effectivement une grande dextérité. On peut d'ailleurs remarquer que ce *Cours élémentaire* se complète, chez le même éditeur, par la série *Le Paysagiste, études d'après nature*, qui ne présente que des œuvres finies, et toutes originales puisqu'elles sont clairement issues des séjours ou des voyages d'Eugène Ciceri lui-même (on y retrouve la forêt de Fontainebleau, les bords du Loing, la Maurienne, les Pyrénées, Granville, Chartres et la Côte d'Or) comme un testament en images puisque le recueil date de 1889. Sur le modèle du *Cours progressif*, l'ensemble se compose uniquement de planches, sans légende, sans texte explicatif. Il s'agit donc là aussi de cahiers d'exercices où l'apprenant va puiser des exemples à recopier pour s'entraîner, pour se former la main et pour s'exercer, en conserver la souplesse et la dextérité, comme le fait le pianiste ou le violoniste qui répète ses gammes et joue chaque jour de son instrument. Nous avons au moins une preuve de la façon dont on use de ces cours, et elle se trouve dans une lettre de Vincent van Gogh à Théo en date du 18 mars 1883 (Doc. n°47), où l'artiste en herbe (il a alors trente ans et s'oriente depuis peu vers la peinture) cite spécifiquement les exemples lithographiés d'Eugène Ciceri[839] ainsi qu'un autre recueil, le

[839] « […] C'est pour cette raison que je pense que quand tu reviendras ici, tu pourras me donner des conseils sur certaines choses. Par exemple, pour moi qui n'ai pas encore la moindre connaissance des dessins de Lhermitte

Cours d'aquarelle, qui est l'une des productions majeures de l'artiste dans le domaine de la pédagogie.

Le *Cours d'aquarelle*

Eugène Ciceri a beaucoup pratiqué ce medium, comme le montre notre catalogue général qui ne peut d'ailleurs prétendre à l'exhaustivité car il est évident que les collections privées recèlent d'autres aquarelles pour l'instant inconnues du public. Sans doute est-ce moins sa spécialité[840] que celle de son père qui, lui, n'a semble-t-il jamais réalisé de peintures à l'huile. A l'époque romantique, la matière elle-même est encore difficile à travailler : le tube de peinture n'existe qu'à partir de 1841, il n'est réellement diffusé en France par la maison Lefranc qu'à partir de 1859[841]. Dans le cadre de son travail comme décorateur de spectacles, et aussi à titre individuel, il a plutôt peint des aquarelles et des gouaches. Pour les Ciceri, aquarelle et gouache sont des techniques qu'ils peuvent s'approprier plus aisément que d'autres. La détrempe, utilisée pour les décors de théâtres, est basée sur un principe équivalent : il s'agit de pigments mêlés à une matière collante (œuf ou colle de poisson) et dilués dans l'eau. Malgré les différences évidentes qui séparent ces deux procédés, la ressemblance se fait sur la rapidité d'exécution (l'eau sèche plus vite que l'huile) par rapport à la peinture à l'huile qui permet, elle, de travailler plus lentement et de réaliser des retouches et des repentirs, ce qui est occasionnellement possible en gouache mais pratiquement pas en aquarelle.

(tu sais que j'ai dû me renseigner à leur sujet), qui connais les aquarelles de Ciceri ainsi que ses anciens dessins lithographiés, mais rien à propos de ses dessins en noir et blanc dont tu parles, c'est donc, comme je l'ai dit, assez difficile pour moi de comprendre exactement ce que tu voulais dire quand tu m'as parlé d'un essai/peinture que je pourrais faire: « Tu ne pourrais pas faire quelque chose qui ressemblerait aux dessins évoqués ? » Je suis sûr que ces deux artistes sont infiniment plus talentueux/ ont plus d'expérience que moi, mais quand même, ton idée pourrait être réalisable. Je suis sûr que j'y apprendrai des choses, n'est-ce pas ? En tout cas, ce ne sera pas impossible.
Et je voulais te redire ceci : de mon point de vue je pense que si j'arrive à faire quelque chose de correct à ce sujet, il y a aussi une certaine douceur qui ressort du dessin en noir et blanc, qui peut être source de forte créativité une fois la bonne direction trouvée. Pas sans beaucoup de travail évidemment, mais pour moi c'est déjà le cas de toute façon.[…] Vincent van Gogh, extrait de la lettre à Théo n°330 selon la classification établie par le Vincent van Gogh Museum, Amsterdam http://vangoghletters.org/vg/letters/let330/letter.html
L'éditeur des lettres, dans sa note n°10, propose l'hypothèse que ces « dessins lithographiés » fassent référence au *Cours élémentaire* et au *Cours progressif de paysage*. Cette dernière proposition s'appuie sur le fait que l'ouvrage est édité chez Goupil (1857) où Théo travaille depuis 1880. Le *Cours élémentaire de paysage* est édité chez Delarue en 1879.

[840] François Daulte ne cite pas même son nom dans *L'Aquarelle française au XIXe siècle*, Office du livre, Fribourg, 1969.

[841] Quelques dates-repères : 1720, Charles Laclef, apothicaire à Paris, fournit les pigments des peintures à Jean-Siméon Chardin et en 1753, il devient fournisseur attitré de la cour de Versailles grâce à sa production de peintures pures, stables et non nocives. 1766, William Reeves commercialise l'aquarelle. 1841, John Goff Rand dépose le brevet du tube souple en étain fermé par une pince. 1825, Jules et Alphonse Lefranc reprennent la boutique Laclef. 1859, Alexandre Lefranc commercialise le tube à bouchon à vis de son invention.

Pratiquée dès le XVIe siècle (notamment par Albrecht Dürer) mais longtemps considérée comme une technique secondaire, réservée le plus souvent au dessin topographique, l'aquarelle jouit d'un engouement subit en Angleterre au XVIIIe siècle, notamment dans le cadre du Grand Tour. C'est aussi le medium employé par les artistes associés aux voyages de découverte, comme Hodges (1744-1797) qui accompagne James Cook lors de son second voyage. L'aquarelle en effet incite à réaliser des lavis, comme le pratique William Gilpin, ou des pochades rapides et spontanées, permettant de fixer dans la mémoire un souvenir fugitif. Cet aspect primesautier et spontané est mis en valeur par Alexander Cozens (1717-1786) vers 1750 qui incite à faire travailler les élèves à partir de taches jetées sur le papier, de façon à développer l'invention et l'improvisation. Il publie en 1786 *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*.[842] La diffusion du procédé s'accentue aussi grâce à des améliorations techniques, comme celle apportée par les frères Reeves vers 1780 dans la fabrication des pâtes toutes prêtes et, vers 1830, la mise au point de petits morceaux de couleur, aisément transportables, par Winsor et Newton. Et l'aquarelle se fait connaître au grand public par la fondation de la Society of Painters in Water Colours en 1804 qui organise dès l'année suivante une première exposition à Londres, puis en 1832 par la New Water Colour Society, attirant mécènes et amateurs comme William Taverner, Lady Eastlake, Lady Farnborough... L'aquarelle se diffuse en France surtout sous la Restauration, bénéficiant de l'anglomania du moment, un courant que nous retrouvons chez les Ciceri, les Isabey et dans l'entourage du baron Taylor, avec Bonington par exemple, engagé dans la démarche des premiers volumes des *Voyages pittoresques…* et qui compte au nombre des artistes contribuant à une meilleure connaissance de l'aquarelle en France. L'aquarelle est le medium romantique par excellence, associant la spontanéité à la fugitivité du temps qui passe et du sentiment[843]. Mais grâce à l'Exposition Universelle de 1855, le grand public français découvre les aquarellistes anglais. Désormais, ce n'est plus une technique réservée à certains cercles avertis. Eugène Ciceri pratique l'aquarelle en professionnel. Quand il publie chez Lemercier (Doc. n°48) ce *Cours d'aquarelle* (cat. EE-187 à EE-211), il n'est pas seul sur le marché. Il existe déjà d'autres ouvrages sensés enseigner cette technique à des amateurs ou de futurs artistes peintres. Cependant, on remarque que l'aquarelle s'apprend plus souvent dans des

[842] Voir sur ce sujet Gérald Bauer, *Le siècle d'or de l'aquarelle anglaise 1750-1850*, Anthèse, Arcueil, 1998.
[843] « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. » Charles Baudelaire, *Salon de 1846*.

cours, donc par la pratique, que dans des manuels. C'est en particulier l'opinion de François-Alexandre Pernot (1793-1865) qui écrit dans l'*Album* de 1845[844]:

> « Nous n'avons jamais eu la pensée de faire un cours d'aquarelle comme quelques auteurs en ont eu la prétention dans plusieurs ouvrages relatifs à ce type de peinture. Nous savons qu'il n'est pas possible d'expliquer la pratique de l'aquarelle d'une manière complète et d'en indiquer les procédés avec une telle précision que le lecteur se trouve dispensé de recourir aux conseils d'un professeur. »

Cependant, « quelques auteurs » précisément relèvent le défi. Mieux connus en Angleterre où se développe l'enseignement de cet art sous l'obédience des *societies*, les notions à leur sujet restent parcellaires en France. Retenons en particulier les trois plus connus, le manuel Roret[845] daté de 1830, le *Traité complet de peinture à l'aquarelle* de A. DD. Chirac, édité par Delarue en 1839 et le *Traité d'aquarelle* d'Armand Cassagne[846] publié en 1875. Le manuel Roret de 1830 considère l'aquarelle comme une sous-rubrique de la miniature. L'auteur, Langlois de Longueville, rappelle son origine dans le lavis, procédé traditionnellement employé pour réaliser des esquisses. L'ouvrage détaille la technique mais ne met guère en évidence les spécificités de l'aquarelle (la transparence des teintes), partant du principe qu'il s'agit d'une « autre gamme de couleurs » que la gouache. L'auteur du *Traité complet* de 1839 aborde le sujet de façon assez différente car il insiste sur cette spécificité. Il évoque la transparence et compare l'aquarelle à la peinture à l'huile, lui attribuant ainsi *ipso facto* ses lettres de noblesse (« L'aquarelle, dit-il, a été trop longtemps abandonnée aux architectes et aux dessinateurs de topographie »). L'ouvrage cependant reste basé sur le principe du manuel Roret, détaillant en une petite centaine de pages les teintes, les papiers et les sujets (notamment les types d'arbres présentés comme des *modèles*) que l'on peut traiter avec l'aquarelle – limitant son application aux paysages. Le *Traité d'aquarelle* d'Armand Cassagne, bien plus complet (418 pages), reprend finalement le même enchaînement en en approfondissant les rubriques. On y trouve par

---

[844] Pernot, François-Alexandre, *Lavis - Pratique de l'aquarelle – Nouvelle série d'études*, page 4 in *L'Album – Recueil destiné à l'enseignement du dessin et de la peinture, 4e année*, Edouard Legrand, Paris, 1845.

[845] Constant-Viguier, Steven-François et Langlois de Longueville, F.-P., *Manuel de miniature et de gouache, lavis à la seppia et de l'aquarelle*, Manuels-Roret, Roret, Paris, 1830. Nicolas-Edme Roret (1797-1860), ayant débuté comme commis chez Arthus-Bertrand, s'installe comme éditeur à Paris en 1822. Il publie tout d'abord quelque grands auteurs du moment et lance, en 1825, une « collection de manuels formant encyclopédie des sciences et des arts » qui devient les *Manuels-Roret*. Bénéficiant d'un grand succès auprès du public français, cette encyclopédie « de poche » (les ouvrages sont édités in-16° ou in-18°) couvre, en 1860, 315 ouvrages, rédigés par des spécialistes, avec des titres aussi variés que la danse, le moulage des médailles, l'astronomie, la politesse et la bienséance, l'arithmétique, la reliure ou la construction des chemins de fer… Concrète, pratique, écrite dans un lange simple et faisant l'objet de nombreuses rééditions ou nouveautés, elle sera produite jusqu'en 1939.

[846] Cassagne, Armand, *Traité d'aquarelle*, Fouraut et fils, Paris, 1875

exemple de nombreuses précisions sur les types de pinceaux, sur les boîtiers de rangement, sur la qualité des papiers à utiliser, les différences entre les propriétés du *torchon*, du *whatman* et du *harding*. Globalement, la lecture de ces ouvrages donne la nette impression que le procédé de l'aquarelle reposerait sur des outils et non sur un savoir-faire – ce savoir-faire présenté comme difficile à atteindre, étant sous-entendu qu'il doive s'acquérir auprès d'un *maître*, ce mot revenant sans cesse sous la plume d'Armand Cassagne.

Dès lors, en quoi le *Cours d'aquarelle* d'Eugène Ciceri, publié en 1878[847], est-il différent et éventuellement novateur ? Comme référence, l'artiste y est indiqué en tant que *Membre du Jury à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts*, ce qui induit une forme de reconnaissance officielle de sa production. Précisons que ce cours est édité sous deux formes : le *Cours d'aquarelle* complet et une version allégée baptisée *Cours élémentaire d'aquarelle à l'usage des écoles*.

Tout d'abord, il n'a pas le format d'un livre mais il se présente sous la forme d'une pochette contenant 25 leçons, elles-mêmes constituées de figures accompagnées de leurs explications, au format 25 x 32,5 cm soit le quart de raisin, ce qui correspond à celui d'un petit tableau. Chaque planche est une chromolithographie reproduisant une aquarelle : il y a donc un principe d'immédiateté dans la présentation. L'utilisateur a sous les yeux le *fac-simile* d'une véritable aquarelle. Ciceri ne s'encombre pas de digressions utilitaires sur les outils mais entre directement dans le vif du sujet (Fig. 146), le *Ton appliqué à plat en grande teinte* et le *De la teinte dégradée*. La feuille présente deux rectangles tout simples, dans lesquels l'utilisateur *voit* un à-plat, un dégradé clair et un autre foncé. L'apparente facilité d'exécution, comme le montrent les planches 1 et 2 (cat. EE-187 et EE-188) rassure l'apprenant. Eugène Ciceri s'adresse directement à son public par le truchement du cours car il semble cette fois que c'est bien lui qui prend la parole, ou du moins la plume mais sous une forme élocutive telle que *vous préparez votre couleur…, vous trempez ensuite le pinceau…, ayez soin de…, vous voyez que… vous constatez que…*. La répétition de la deuxième personne incite à une meilleure appropriation par son utilisateur. Armand Cassagne, lui, s'exprime tout au long du *Traité* de façon impersonnelle, l'apprenant étant dénommé *le peintre* ou *l'aquarelliste*, parfois *l'élève*, les références étant systématiquement ramenées à des personnalités-modèles comme Isabey, Harding, Bonington, et l'auteur lui-même, se positionnant comme un maître, intervient à la première personne (nous) pour expliquer ce qu'il fait, lui. Le ton familier d'Eugène Ciceri

[847] Le *Cours* lui-même ne porte pas de date d'édition. On peut cependant retenir la date de 1878 par la mention du Dépôt Légal sur les exemplaires de la Bibliothèque Nationale. Par ailleurs, la presse en parle, comme le montre cet entrefilet paru dans le Figaro du 23 décembre 1878 (cf. Doc.n°47) qui en indique « la récente apparition».

traduit une approche différente et la critique ne s'y trompe pas. On peut lire, par exemple dans *Le Rappel* du 25 décembre 1878 à propos du *Cours d'aquarelle*:

> « C'est là une excellente façon d'enseigner. On assiste, en quelque sorte, à la confection de l'aquarelle, elle se fait sous vos yeux. […] Une autre impression, c'est que, devant les explications si simples et si claires de M. Ciceri et devant ces jolies aquarelles qu'on voit éclore si naturellement, il semble que rien n'est plus facile à faire et qu'on aura soi-même dès qu'on le voudra la science des teintes dégradées, des tons superposés, des lumières et des ombres. »

Ensuite, le *Cours* se construit sur un schéma progressif, basé sur un cours de paysage : Eugène Ciceri n'évoque pas le portrait à l'aquarelle, peut-être parce qu'il n'est pas à l'aise dans ce type de représentation mais aussi parce que cette technique prolonge l'enseignement du paysage, ce qui est sa véritable spécialité. Les cinq premières leçons portent sur des formes indéterminées, l'application au paysage commence à la sixième leçon. Mais, et c'est un point essentiel, il ne s'agit pas de modèles à copier. Il écrit :

> Cette aquarelle doit être précédée d'un croquis pittoresque exécuté à la mine de plomb avec assez de soin pour que l'élève ne se trouve point embarrassé lorsqu'il en entreprendra la peinture. […]
> Habituez-vous dès vos premiers exercices à interpréter le croquis au pinceau, en interrompant un peu vos touches, ou coups de pinceau : de la sorte, vos dessins ne ressembleront point à des dessins d'architecte et seront vraiment ce qu'on nomme des dessins pittoresques ou artistiques. »[848]

De toute évidence, Eugène Ciceri réemploie ici sa propre expérience de paysagiste. Et en artiste issu du monde du théâtre (Fig. 147), il insiste sur la notion de perspective[849] qui en principe relève plutôt de l'enseignement du dessin et de l'architecture. La succession des leçons d'après les planches du *Cours* montre comment il conçoit la progressivité[850]. Les remarques de Ciceri

---

[848] Ciceri, Eugène, Cours d'aquarelle, planche VI, *Des ombres portées*, Lemercier, Paris, 1878.

[849] L'expérience théâtrale est effectivement importante car un atelier de décors fait appel, comme ceux des peintres de panoramas ou d'œuvres de grand format, à un spécialiste indispensable, le perspecteur. C'est lui qui sait juger comment les décors seront perçus par le public afin que l'impression de réalité des volumes (alignements de maisons, de rues, etc) soient restitué sur la scène afin d'assurer l'illusion optique.
« Le perspecteur est un des produits les plus curieux de notre époque. Entrepreneur de perspective à domicile, il court d'atelier en atelier armé de ses compas, d'un T, et d'une pelote de ficelle. Il bâtit à volonté les palais et les chaumières, il arrondit les voûtes, il établit les plafonds et les planchers […]. On le prend à l'heure et, s'il s'agit d'un important ouvrage, on le traite à forfait. » *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1860. Cf. également Jules Adeline, *Lexique des termes d'art*, Quantin, Paris, 1885.

[850] L'idée de progressivité dans l'apprentissage se présente de façon toute différente chez Armand Cassagne, qui écrit en introduction à la partie *Application* : « Quand on est suffisamment instruit sur l'art, qu'on possède bien les principes qui sont la base fondamentale de toute création, qu'on a enfin bien compris l'exécution en théorie, il faut naturellement arriver à la pratique ; mais c'est alors seulement qu'il faut y arriver, car la pratique sera toujours défectueuse si elle n'a pas la théorie pour guide et pour appui. « La théorie est comme le bâton de

nous orientent sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement de recopier les planches qu'il propose, mais d'acquérir son autonomie en partant de l'observation de la nature : par cette notion d'autonomie, il se révèle véritable pédagogue, remplissant exactement le contrat éducatif annoncé par ce *Cours* (au sens originel d'éduquer= *ex ducere*, « conduire au-delà » et non pas dans l'acception restrictive communément admise au XVIIIe et XIXe siècles). Son usage est donc fondé sur la pratique, par l'observation soutenue et par différents exercices d'entraînement : « étudiez aussi d'après nature quelques troncs d'arbres un peu grands, afin d'acquérir une sûreté de main dans l'exécution des détails. » écrit-il à la fin de la *IXe Leçon Étude d'arbres*. La *Leçon XIV Effet de neige* (Fig. 148) est elle aussi explicite : Eugène Ciceri y explique que le blanc du papier ne saurait traduire la blancheur de la neige, qu'il convient d'en traduire les modelés et les tons, et termine ainsi : « […] comparez aussi la différence du ton de neige avec le blanc d'un mur éclairé au soleil, et vous verrez que la neige emprunte aux objets qui l'entourent mille variétés de couleurs ». De la neige aux mille couleurs, c'est là un contenu qui ouvre d'intéressantes perspectives sur la conception de la peinture par Eugène Ciceri à la fin des années 1870 et qui n'est pas sans évoquer une voie explorée par d'autres artistes, ses contemporains. Même lorsqu'il se fonde sur l'observation de la nature, Eugène Ciceri n'exclut pas le travail en atelier « pour exécuter une aquarelle avec finesse et avec toutes les facilités » (*XVe Leçon, Un village*). Dès lors, par cette exigence qualitative, une aquarelle devient bien une œuvre en soi et non plus seulement une technique provisoire, une sorte d'intermédiaire entre le dessin et la « vraie » peinture (à savoir la peinture à l'huile). On peut alors se demander à qui ce cours est destiné. Dans son *Traité*[851], Armand Cassagne, lui, indique à qui cette forme d'art est destinée:

> « Jeunes artistes, elle vous permet de fixer rapidement le rayon de soleil ou l'effet qui vous frappe et qui plus tard vous donnera le motif d'un chef d'œuvre,
> Touristes amateurs, elle peut, en remplissant vos albums, vous conserver de précieux souvenirs de voyage,
> Géologues, botanistes, savants de tous ordres, elle vous offre son aide intelligente pour protéger vos études contre l'oubli mieux que ne le feraient parfois des volumes d'explications,
> Artistes industriels, qui tenez une place si importante dans la société moderne, vous avez en elle un précieux auxiliaire.
> Pour tous, l'aquarelle peut unir aux qualités simples et sévères de l'art utile le charme d'un ensemble sincèrement artistique. »

---

l'aveugle » a dit Decamps, un de nos plus illustres peintres modernes. » Armand Cassagne, *Traité d'aquarelle*, Ch. Fouraut et fils, Paris, 1875. On ne saurait mieux tuer dans l'œuf toute velléité d'apprendre l'aquarelle.

[851] Cassagne, Armand, *op. cit.*, Préambule *Au Lecteur*, page X.

D'après cette courte énumération, l'aquarelle tient donc une place à part dans les arts, cataloguée dans ce qu'on dénomme alors « l'art utile », le distinguant en cela de l'art « véritable »[852]. Si l'artiste professionnel utilise l'aquarelle, c'est sous la forme de croquis[853], pour mémoriser un effet qui sera réemployé plus tard dans un véritable tableau[854]. Cassagne aurait pu aussi évoquer l'emploi de l'aquarelle et du lavis dans un domaine bien connu des Ciceri, celui des esquisses de décors de théâtre, ainsi d'ailleurs que dans bien d'autres situations professionnelles : citons par exemple *L'Architecte paysagiste* d'Armand Péan[855] qui, dans son manuel de jardinage, inclut un « cours d'aquarelle en quatre leçons » au même titre que des notions usuelles de droit et l'étude de la comptabilité des travaux.

La page de titre du *Cours élémentaire* de Ciceri indique *à l'usage des écoles*, ce qui est vaste. Une réclame dans le catalogue du Salon de 1881 précise : « Ouvrage admis à l'École de St-Cyr et dans de nombreuses maisons d'éducation ». On ne sait exactement ce que sous-entend les termes « maisons d'éducation » sans que l'enseignement public soit explicitement nommé, peut-être des établissements pour « jeunes filles de bonnes familles » mais ce n'est pas certain[856]. Le fait que Saint-Cyr soit cité comme référence renforce d'une part le rôle para-officiel que joue Eugène Ciceri à cette date (en lien avec sa participation au jury de l'Exposition nationale) mis en valeur par Lemercier pour commercialiser sa publication, et d'autre part la destination militaire du cours alors que rien n'évoque quoi que ce soit de ce genre dans le contenu. On a vu qu'il s'agit d'un cours de paysage purement artistique. Cela rappelle la confection par Eugène Ciceri du *Curso di disegno…* mais aussi le fait que la pratique de l'aquarelle contribuait à une meilleure perception de la topographie. Le *Cours* d'Eugène Ciceri peut donc rencontrer des applications fort diverses, conséquences des conceptions elles aussi très diverses de cette forme d'art, du moins connaît-il un réel succès. Il est réédité en 1882, ensuite il fait l'objet d'une édition augmentée et corrigée en 1886, rééditée en 1890 puis en

---

[852] Rappelons la sentence de Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* : « Tout ce qui est utile est laid ».

[853] Ce en quoi l'aquarelle est souvent assimilée au dessin, ainsi que le montrent les catalogues du Salon.

[854] D'après le quotidien *Le XIXe siècle* du 19 avril 1886, un cours d'aquarelle proposé par M. Gérard Gaston reçoit une médaille de la Ville de Paris dans la 5e section « Dessins industriels et d'enseignement ». L'aquarelle proprement dite fait l'objet d'une section avec le pastel, de même que le dessin, le fusain et la gravure.

[855] Armand Péan, *L'Architecte paysagiste - Théorie et pratique de la création et de la décoration des parcs et jardins*, Librairie centrale d'agriculture et de jardinage, Auguste Gouin, Paris, 1886.

[856] Le débat sur l'enseignement obligatoire pour tous, lancé depuis 1848, se maintient durant le Second Empire (on rappelle à Napoléon III les termes du discours de Bordeaux) avant de revenir sur la scène politique et aboutir aux Lois Ferry de 1881-82 et Goblet en 1886. La Ligue de l'enseignement, défendant le projet d'une école obligatoire, gratuite et laïque, est créée en 1866 par Jean Macé. Cinq ans plutôt, le 29 mai 1861, le baron Chapuys-Montlaville a présenté au Sénat quatre pétitions simultanées demandant l'établissement de l'éducation obligatoire pour tous, provenant de Paris, Strasbourg, le département du Doubs et la Société industrielle de Mulhouse, et ceci dans le cadre d'un contrôle moral de l'enfance. Cf. *Le Journal d'éducation populaire*, IVe série, tome IX, année 1861 et *Enfants au travail – Attitudes des élites en Europe occidentale et méditerranéenne au XIXe et XXe siècle*, Roland Caty dir., Presses Universitaires de Provence, 2002

1900. A cela s'ajoute le fait que Karl Robert[857] publie en 1877 un petit ouvrage intitulé *L'aquarelle, traité pratique et complet sur l'étude du paysage*, qui, dès la deuxième édition en 1879, se réfère au *Cours d'aquarelle* d'Eugène Ciceri. En fait, il greffe un traité complémentaire au *Cours* de Ciceri, en se basant sur le même schéma de formation[858]. Cet ouvrage est édité au moins jusqu'en 1907. Le journal *Le Gaulois* du 18 mars 1893 (soit trois ans après la mort d'Eugène Ciceri) contient en page 4 un encart des *Éditions artistiques* de l'imprimerie Lemercier qui associe plusieurs réclames, où l'on trouve (Doc. n°49) : le *Cours d'Aquarelle* de Ciceri, son *Cours élémentaire d'aquarelle à l'usage des écoles* mais aussi un *Cours élémentaire et gradué du dessin de la figure humaine,* lithographié par Jules Laurens, l'auteur de *La Légende des ateliers*[859], les *Etudes classiques de dessin* par Félix Ravaisson, le *Cours de dessin au fusain* de Karl Robert, une *Méthode de dessin à l'usage des écoles et des lycées* par Adolphe Yvon[860] et un Album de 12 planches sur *La Forêt de Fontainebleau* par Allongé[861]. Cette page à caractère publicitaire est intéressante car elle révèle aussi la cohérence des éditions Lemercier. On ne s'étonnera pas de la présence d'un ouvrage de pratique artistique écrit par Félix Ravaisson, qui prolonge très logiquement ce qu'il publie sur l'art en termes philosophiques. Entre 1837 et 1846, lorsqu'il rédige l'ouvrage complémentaire à *l'Essai sur la métaphysique d'Aristote*, il fréquente le salon de la comtesse de Belgiojoso où l'on rencontrait également Pierre-Luc-Charles Ciceri. L'approche d'Eugène Ciceri ne paraît donc guère éloignée de l'apprentissage de l'art tel que Ravaisson le conçoit[862] et tel qu'il s'exprime dans la controverse avec Eugène Guillaume[863].

Le *Cours d'aquarelle* de Ciceri a donc un impact certain sur le public des vingt dernières années du XIXe siècle, une époque où les cours d'aquarelle, au sens d'un art d'agrément ouvert à des non-professionnels, se font de plus en plus fréquents. On relève ainsi dans la presse un accroissement du nombre des annonces à partir des années 1880 (Doc. n°50), ce qui montrerait

---

[857] Pseudonyme de George Meusnier, peintre né en 1848 et auteur de divers ouvrages de vulgarisation artistique : *Le Fusain* (1874), *L'Aquarelle* (1877), *Le Pastel* (1884), *L'Enluminure* (1888), *La Peinture à l'huile* (1888), *Le Vitrail simplifié* (1895). De 1890 à 1922, il dirige chez Henri Laurens la collection *Bibliothèque pratique des beaux-arts* ou *Bibliothèque d'enseignement pratique des beaux-arts*, également appelée *Petite bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts*. Plus condensés que les Manuels Roret, les ouvrages de Karl Robert comprennent une centaine de pages. Ils sont réédités et se vendent jusqu'au début des années 1950.

[858] Karl Robert agit de même avec *Le Fusain* d'Allongé.

[859] Laurens, Jules, *op. cit*

[860] Adolphe Yvon (1817-1893), peintre d'histoire spécialiste de la représentation des batailles, gendre et disciple d'Horace Vernet.

[861] Auguste Allongé (1833-1898), peintre et lithographe installé à Bourron-Marlotte, spécialiste du fusain.

[862] Bonnet, Alain, *op. cit.*, pp. 263-267. La planche 48 par laquelle Eugène Ciceri conclut son *Cours progressif de paysage* (cat. EE-094) et qui peut paraître décalée par rapport aux paysages rustiques la précédant pourrait être une allusion à la philosophie helléniste de Ravaisson.

[863] Cf. rubrique Ravaisson sur le site de l'INHA. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ravaisson-felix.html

que l'aquarelle est désormais devenue une pratique courante dans les familles bourgeoises de bon ton. Nous rejoignons là le public du cours de dessin qu'Eugène Ciceri anime en personne au Cours-la-Reine, à Paris et dont nous avons parlé précédemment[864]. Mais pas seulement : la pratique s'étend car on trouve, par exemple, dans *La Liberté* du 9 juin 1910, sous la rubrique *Chroniques fantaisistes* de G. de La Fouchardière ce passage :

> « […] il y a huit jours, je priai ma bonne de passer chez le serrurier. Mais ma bonne étudiait son piano et devait se rendre à son cours d'aquarelle : comme elle le fait observer très justement, elle va avoir cinquante-trois ans et n'a que le temps d'apprendre ces arts d'agrément. »

Par la simplicité des moyens mis en œuvre, l'aquarelle (et son associée, la gouache) peut être considérée comme une extension de l'art pour tous. Si le Cours d'Eugène Ciceri n'est pas le vecteur principal du développement de cette pratique, il en est du moins l'un des promoteurs et l'un des acteurs, par publication interposée, durant une trentaine d'années.

[864] Le *Cours d'aquarelle* de Ciceri figure par exemple dans l'inventaire après décès du comte de Rapetti. Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, YD-1 (1885-12-04)-8.

Une nouvelle finalité pour l'art du paysage

Si l'on regarde cette juxtaposition de « cours » de façon globale, Eugène Ciceri a donc produit un ensemble assez cohérent (même s'il ne l'est pas chronologiquement), allant de cahiers d'exercices de dessin élémentaires puis complexes jusqu'à la présentation d'œuvres de divers artistes, puis ouvrant sur les techniques de la couleur. Impliqué dans la formation artistique sous diverses formes, Eugène Ciceri reste ici dans un secteur familier : un artiste parle de son métier, quoi de plus naturel en somme ? Or, sa démarche pédagogique va un peu plus loin et elle rejoint une autre facette de son expérience, évoquée précédemment, concernant la topographie et l'interprétation géographique du paysage. Il s'agit tout d'abord des *Tableaux géographiques* édités en 1881 par Delagrave, pour lesquels Ciceri crée douze planches en chromolithographie de format 31 x 46 cm[865] (cat. EE-256 à EE-267). Les sujets traités sont *Les cours d'eau – Les glaciers, Le confluent – Les collines, Le canal – L'écluse, Le lac – Les glaciers, Le golfe – Le volcan, Le détroit, L'archipel, Le cap – La falaise, L'isthme, La vallée – Le torrent, La côte – Le port* et pour finir *Le chemin de fer – Viaduc – Tunnel – Routes et cours d'eau*. Ces tableaux sont destinés aux écoles afin d'initier les élèves aux éléments de géographie du paysage. Quoique restant sur la marge des importantes réformes alors en cours dans l'enseignement public, nous sommes ici en concordance chronologique avec les lois du 16 juin 1881 et du 28 mars 1882 rendant l'enseignement primaire, pour les enfants de 6 à 13 ans, obligatoire, gratuit et laïc. Cette contribution à l'enseignement de la géographie[866] d'Eugène Ciceri s'inscrit donc dans un contexte favorable à l'innovation pédagogique. Dès les années 1840, les premières cartes de France sont apparues sur les murs des écoles, comme compléments aux manuels qui

[865] Format assez classique pour les lithographies qui peu à peu se normalisent. On a vu qu'au début du siècle, à l'intérieur d'une même publication, les formats pouvaient fortement varier d'une page à l'autre, par exemple dans les *Voyages pittoresques…*

[866] Programme d'enseignement prévu par la loi du 28 mars 1882 (abrogeant la loi du 15 mars 1850)
Article 1
L'enseignement primaire comprend :
L'instruction morale et civique ;
La lecture et l'écriture ;
La langue et les éléments de la littérature française ;
La géographie, particulièrement celle de la France ;
L'histoire, particulièrement celle de la France jusqu'à nos jours ;
Quelques leçons usuelles de droit et d'économie politique ;
Les éléments des sciences naturelles physiques et mathématiques, leurs applications à l'agriculture, à l'hygiène, aux arts industriels, travaux manuels et usage des outils des principaux métiers ;
Les éléments du dessin, du modelage et de la musique ;
La gymnastique ;
Pour les filles, les travaux à l'aiguille.
A noter que ce texte a été officiellement remplacé par l'article 7 de l'Ordonnance n°2000-549 du 15 juin 2000 (cf. legifrance.gouv.fr)

ne sont pas encore illustrés. Cette façon de faire se développe pour s'imposer à la fin des années 1880[867]. Delagrave fait partie des éditeurs, comme Hachette, Armand Colin, Belin, Larousse et Nathan (la plus récente, fondée en 1881), qui assurent ce type de publications. Eugène Ciceri réalise donc ici les scènes souhaitées par Félix Hément[868] mais celles-ci ne sortent pas de sa pure imagination. L'artiste reprend des vues réelles qu'il a déjà représentées pour telle ou telle de ses créations. Par exemple, le tableau n°1 (Fig. 149) est un dérivé de la scène *Station de St-Jean-de-Maurienne* (cat. ES-233) introduisant l'album *Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor Emmanuel*. Le tableau n°5 (cat. EE-260) résulte de son travail pour *Les Volcans* de Boscowitz. La scène n°7 (cat. EE-262) est construite à la façon de son travail sur les photographies de Santorin. La scène n°8 (cat. EE-263) est directement inspirée de ses séjours au bord de la Manche, à Ault ou dans la région de Boulogne-sur-Mer. La vue n°10 (cat. EE-265) est une reprise des *Pyrénées d'après nature* et la vue n°11 (cat. EE-266) dérive de sa lithographie montrant l'entrée du port de Marseille (cat. ED-019). Les *Tableaux géographiques* sont accompagnés d'un livret explicatif et commercialisés par l'éditeur jusqu'en 1924, sur supports cartons avec oeillets d'accroche au format 41 x 51 cm et en trois langues étrangères (anglais, espagnol et portugais), prolongements éditoriaux que l'artiste n'imaginait peut-être pas. On imagine alors combien d'enfants, de toutes régions et de toutes classes sociales, ces *Tableaux géographiques* ont pu faire rêver, derrière le pupitre d'une salle de classe. Si Eugène Ciceri n'entre pas dans la cohorte des artistes qui bouleversent le monde des arts, il fait du moins preuve d'une réelle probité dans son travail et met en application son expérience de peintre paysagiste au service des formes les plus diverses, sans rechercher uniquement la gloire superficielle et éphémère des Salons. Nous sommes là bien loin de la conception purement romantique de l'artiste.

La contribution de Ciceri à la pédagogie du paysage ne se limite pas là. L'éditeur Gustave Guérin fait également appel à lui pour documenter la série d'atlas primaires qu'il édite en 1888. Les ouvrages sont de format in-16°, à couverture cartonnée pour une meilleure résistance dans les mains des élèves. Sur la base du programme de l'Instruction publique, ils sont déclinés en cours préparatoire, cours primaire et cours moyen. L'esprit est proche de celui des *Tableaux*

[867] « L'usage des planches didactiques […] prend un essor considérable à partir des années 1880, accompagnant les « leçons de choses » et l' « enseignement par l'aspect ». […] Dès les débuts du XXe siècle, l'image investit tous les supports pour la jeunesse, scolaires et de loisirs. Son utilité, voire sa nécessité, pédagogique est universellement admise ». Renonciat, Annie, *Voir/Savoir – La pédagogie de l'image aux temps de l'imprimé, Petit Journal de l'exposition*, INRP, Musée national de l'éducation, Rouen, 2011, page 12.

[868] Félix Hément (1827-1891), inspecteur général de l'Instruction publique de 1884 à 1888 et auteur de nombreuses publications pédagogiques et para-pédagogiques. Il s'intéresse tout particulièrement à l'instruction des sourds-muets.

géographiques, mais adapté au livre. Les aquarelles (cat. EE-268 à EE-271) sont destinées au Cours moyen mais on les retrouve au cours primaire, en plus petites dimensions et en noir en blanc (Fig. 150). Compte tenu du format et d'une information adaptée à l'âge des enfants, pour expliquer des textes de quelques mots, les images sont elles aussi relativement simplifiées. Ciceri doit donc s'adapter à son tour, et montrer ce que souhaite l'auteur (G. Pauly) tout en puisant dans son réservoir d'images de paysages. Retrouver Eugène Ciceri dans ce type de publication s'inscrit dans une logique de pédagogie par l'image initiée au XVIIIe siècle avec la très populaire encyclopédie du janséniste abbé Pluche *Le Spectacle de la nature* (critiquable sans doute dans son contenu[869]), et d'une façon plus élargie, dans une pensée rousseauiste (*Emile ou de l'éducation*) mise en pratique par Madame de Genlis (1746-1830) au Pavillon de Bellechasse et de façon plus étendue par Johann-Heinrich Pestalozzi (1746-1827) qui, dans son institut de Berthoud ou à Yverdon, s'efforce de mettre en pratique le principe de l'*Anschauung* et que l'enseignement se fonde sur les premières sensations de l'enfance[870]. Il réagit en cela à l'enseignement de la géographie qui n'était alors basée que sur les cartes et le « par coeur », sans lien avec la réalité. Lui, il va sur le terrain avec les enfants leur montrer ce qu'est une colline, une rivière, un pont, etc. C'est aussi la démarche que Rodolphe Töpffer développe par ses voyages en zigzag[871] mis en images *a posteriori* afin de fixer la mémoire. Elisée Reclus s'inscrit bien évidemment dans une démarche comparable (*L'histoire d'un ruisseau* date de 1869) mais qui s'avère plus andragogique que pédagogique par l'auditoire auquel il s'adresse. Dans la mesure où la pédagogie de terrain n'est pas toujours possible, le livre est un intermédiaire indispensable. Réagissant à l'égard de la défaite de 1870, le ministre de l'instruction publique Jules Simon charge Charles Levasseur et Auguste Himly d'une mission sur l'enseignement de la géographie qui aboutit aux instructions de 1872 puis de 1881 et 1887[872]. Dans ce contexte, Gabriel Compayré[873] écrit :

---

[869] Renonciat, Annie, *op. cit. , page 7.* Voltaire le surnomme « le charlatan des ignorants » mais pour des raisons autres que sa démarche pédagogique.
[870] Houssaye, Jean, dir., *Quinze pédagogues – Leur influence aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 1994, page 46.
[871] Le *Voyage en zigzag ou excursion d'un pensionnat en vacances dans les cantons de Suisse et le revers italien des Alpes* est édité à Paris en 1844. Les *Nouveaux voyages en zigzag à la Grande-Chartreuse autour du mont Blanc* datent de 1854. Voir à ce propos Hoibian, Olivier, *Les Voyages en zigzag de Rodolphe Töpffer*, in *Le Voyage initiatique, découvertes, rencontres, expériences en montagne (XVIIe-XXe siècles)*, Babel, Littératures plurielles, Université du Sud Toulon-Var, 2003-8.
[872] Broc, Numa, *L'établissement de la géographie en France : diffusion, institutions, projets (1870-1890)* in *Annales de géographie*, T. 83, n° 459, 1974, pp. 547-548.
[873] Compayré, Gabriel, *Cours de pédagogie théorique et pratique*, Paul Delaplane, Paris, 1897, Leçon VI. Gabriel Compayré (1843-1913) fut député modéré du Tarn, professeur de pédagogie à l'École normale supérieure de Fontenay-St-Cloud puis inspecteur général de l'enseignement secondaire en 1905. Buisson, Ferdinand, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire - Répertoire biographique des auteurs*, Institut national de recherche pédagogique, 2002, 17, page 57.

> « Le point de départ de l'enseignement géographique est assurément dans l'étude de la géographie locale. Entre l'ancien système qui étudiait d'abord le globe […] et la nouvelle méthode qui part du village ou de la ville où l'on habite pour s'étendre de proche en proche et embrasser peu à peu la terre entière, notre choix ne peut hésiter. »

Ces travaux s'inscrivent donc dans un contexte de stratégie républicaine dont l'artiste ne mesure peut-être pas la portée, mais peut-on supposer qu'il ait contribué à des publications pédagogiques de façon fortuite et occasionnelle, dans un but uniquement alimentaire?
Village, bord de rivière, canal, falaises, route bordée d'arbres, les images d'Eugène Ciceri répondent aux attentes des professionnels de l'enseignement, en offrant des vues de paysages où chacun peut se reconnaître, plus encore sans doute quand on est de la campagne que de la ville, mais la société de la fin du XIXe siècle (du moins, dans la période post-impériale) n'est pas encore majoritairement citadine. Et même plus : Christophe Charle met en évidence l'émergence du monde paysan[874] comme nouvelle classe sociale dont la IIIe République souhaite obtenir le soutien, ce qui se reflète – écrit-il – dans les « manuels scolaires officiels où la République s'appuie sur le roc inébranlable de la démocratie paysanne des petits. »

Pour conclure sa carrière de paysagiste, Eugène Ciceri pouvait-il trouver mieux que de transmettre aux enfants le goût d'observer leur environnement et, à l'aide d'outils cognitifs fondamentaux, de découvrir le monde ? Pour y parvenir, il met en œuvre deux techniques qui résultent de son expérience, à la fois de peintre et de lithographe. La chromolithographie tout d'abord, sur laquelle il travaille dès les années 1850, ne devient un medium populaire qu'à partir des années 1880, le fameux « chromo », la peinture dite du pauvre, qui prend son envol avec les images publicitaires des bouillons Liebig (1871), du chocolat Poulain (1890) ou du Bon Marché (1895), un art à caractère industriel et commercial également sous la forme que Jules Chéret a mis en application et développé depuis 1866. La ligne claire d'autre part, qui se dégage nettement dans sa façon de représenter les personnages dans les estampes (avec un souci du geste et du mouvement qui prédomine sur le respect académique de l'anatomie), et qui transparaît également dans ses tableaux par cette façon de surligner d'un trait les formes des objets (pensons à la barque dans *Au bord du Loing*), mettra un certain temps avant d'être appréciée. Quoiqu'avec toute la prudence qui s'impose, on ne peut s'empêcher de rapprocher quelques-unes des estampes cicériennes avec des œuvres d'Henri Rivière, notamment les vues

[874] Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Seuil, Paris, 1991, page 141.

de bateaux et de littoraux bretons. Eugène Ciceri n'a sans doute pas approfondie cette voie pour des raisons qui lui sont propres mais en partie peut-être parce qu'elle ne correspondait pas – pas encore – au goût majoritaire de ses contemporains. Nous n'hésiterons cependant pas à dire que le trait linéaire cicérien n'aurait pas dépareillé un magazine de bandes dessinées des années 1950, voire un album qui aurait sa place au Salon d'Angoulême… En associant ces deux aspects caractéristiques de son style, le trait et la couleur, Eugène Ciceri est finalement parvenu à la réalisation de ces grandes images au format affiche, les *Tableaux géographiques* destinés au public des écoles et qu'il réalise à la fin des années 1880 dont on peut voir un prolongement dans ces *Images pour l'école* parues en 1896[875]. A ce propos, rappelons simplement quelques lignes de Roger Marx[876] :

> « […] visons à dépouiller de sa tristesse l'école morne et laide avec ses parois grises et ses bancs de bois, l'école trop souvent semblable à un lieu de réclusion.
> […] Ce qu'il faut pour orner l'école, c'est l'imagerie murale, c'est la vaste chromolithographie, à couleurs harmonieuses et vives, à sujet d'emblée intelligible.
> […] Comme il serait beau cependant qu'à Paris, et dans le bourg, et partout, l'école cesse d'être la maison maussade et haïe, et que l'enfance, naguère rebutée, soit demain, dès le seuil, accueillie, réconfortée par la grâce souveraine de l'image, par le radieux sourire de l'art ! »

Ce texte date de 1895 et il est repris quelques années plus tard dans *L'Art social*[877] car Roger Marx doit batailler pour en faire admettre l'idée. Une dizaine d'années auparavant, Eugène Ciceri, sans penser déroger à son statut d'artiste-peintre, se livrait à un tel exercice : par le biais de la lithographie de paysage, ne franchissait-il pas allègrement cette frontière qui au XIXe siècle paraissait imperméable entre l'*art pour l'art* et l'*art utile*, et ne se plaçait-il pas insensiblement sur le chemin de l'art social dans une logique qui pourrait résulter des liens entraperçus avec l'esprit saint-simonien ?

[875] Et notamment l'affiche pédagogique intitulée *L'Hiver*, d'Henri Rivière, réalisée en 1894.
[876] Marx, Roger, *L'Art à l'école* paru dans le *Français quotidien*, 5 mars 1895.
[877] Marx, Roger, *L'Art social*, Fasquelle, Paris, 1913, pp. 309-310

Conclusion

Par l'ampleur de son œuvre artistique, essentiellement lithographique, Eugène Ciceri ne se laissait pas aisément appréhender, d'autant que la superposition d'avis et d'informations contradictoires rendent indispensable une mise au point fondamentale. Nous pouvons désormais tirer un bilan de ce que les recherches nous ont appris tant sur l'homme que sur son œuvre et chercher à définir la place que l'un et l'autre occupent dans l'art du XIXe siècle.

Issu d'une forte tradition artistique familiale en tant que membre de la famille Isabey et formé dès son enfance par son père, Pierre-Luc-Charles Ciceri, le plus grand décorateur de théâtre et d'opéra de l'époque romantique, Eugène Ciceri se vit tout d'abord confronté à l'obligation de s'imposer face à un héritage potentiellement pesant : peut-être fut-il en grande partie poussé dans des voies nouvelles en raison de la faillite de l'atelier de décors de son père. Toujours est-il qu'il connut une jeunesse relativement aisée, assimilable à celle d'un *dandy*, mais insouciante et économiquement fragile, baignée de l'atmosphère romantique cultivée par sa famille et vécue au quotidien par le fait que son lieu de vie se situait dans un quartier de Paris caractéristique de cette période, La Nouvelle Athènes. Or, vers l'âge de 35 ans, Eugène Ciceri, probablement confronté à la nécessité d'assumer son autonomie, fit le choix de s'éloigner de ce milieu brillant pour rejoindre les artistes de Barbizon et s'adonner à la peinture de paysage. Mais pas seulement car, en parallèle, il exerça son talent de dessinateur pour réaliser ses premières lithographies.

Au début des années 1850, il découvrit ce qui devint son havre et son point fixe, le hameau de Marlotte, au sud de la forêt de Fontainebleau, tout en préservant, tant que faire se pouvait, son pied-à-terre dans la capitale de façon à ne pas perdre contact avec le marché de l'art et avec ses éditeurs, Goupil, Lemercier, Charpentier, Delarue, Arthus-Bertrand pour ne citer que les plus importants dans ses relations. Il s'engageait ainsi dans un mode de vie qui préfigurait le rythme pendulaire adoptée plus tard par des millions de banlieusards du XXe et du XXIe siècle. Cette existence lui permit de passer une grande partie de son temps dans une coquette maison située en lisière d'un espace forestier, ouvert sur la vallée du Loing, dont son œuvre picturale tire l'essentiel de sa substance. Mais pour finir, ce petit patrimoine immobilier ne lui survécut pas, car sa seconde épouse dut le liquider pour désintéresser ses créanciers.

Comme nous l'avons rappelé au début de cette étude, Harrison et Cynthia White estimaient pour l'année 1863 pouvoir mettre au nombre des artistes vivant à Paris 3.000 peintres et 1.200 non peintres. Eugène Ciceri fut l'un d'eux. Sa « carrière » de peintre, si ce terme est justifiable en ce qui le concerne, se déroula en trois phases : tout d'abord, de la fin des années 1830 au milieu des années 1850, son style de peinture s'affirma dans le paysagisme des espaces naturels avec un traité particulier soulignant les formes et les masses par un tracé linéaire, rappelant par là qu'il se montrait avant tout dessinateur. Son œuvre fut appréciée puisqu'il obtint les honneurs du Salon par une médaille de 3e classe en 1852 accompagnés par quelques achats de l'État. Ensuite, après une interruption de quelques années durant lesquelles l'artiste se consacra presqu'exclusivement à sa deuxième spécialité, la lithographie, sa peinture connut une seconde période, de 1865 à 1870, qu'on peut qualifier de « phase de maturité » durant laquelle sa présence au Salon fut à nouveau remarquée et aboutit à des acquisitions de l'État. Après les événements de 1870-71, qu'il vécut hors de la capitale, ce fut une troisième période durant laquelle sa production picturale n'évolua guère et prit une tournure routinière ou maniériste, une forme d'art préconstruit qui le tint éloigné des nouveaux courants de la peinture européenne. Il fut un participant discret mais assidu au Salon jusqu'à ses derniers jours.

Durant l'essentiel de sa vie d'artiste-peintre, son domaine de prédilection fut le sud de la forêt de Fontainebleau, le hameau de Marlotte et la vallée du Loing dans sa portion comprise entre Montargis, Nemours et la confluence avec la Seine. Ses croquis nous prouvent qu'il voyageait au-delà mais jamais très loin, en Bretagne ou sur la Côte d'Opale, dans les Pyrénées ou sur les bords du Rhin, mais toujours le crayon en main. Eugène Ciceri aurait pu ainsi se contenter d'une aimable carrière d'artiste-peintre et rester un « petit-maître » porteur d'un grand nom (celui de son père). Or, il avait aussi le souci d'assurer la sécurité financière de son foyer, car il tentait de vivre de sa peinture soit par sa présence au Salon dans l'attente d'éventuels acquéreurs, soit par l'intermédiaire de marchands d'art (Beugniet, Goupil), soit par la vente directe (vente aux enchères). Les faits nous ont montré qu'aucune des trois solutions ne fut totalement satisfaisante. Il opta donc pour une quatrième voie, celle de la diversification et de l'alternative qui lui était ouverte par la production lithographique. Elle fut, à son niveau, foisonnante, c'est-à-dire dans un rapport de 1 à 10 entre le nombre de tableaux ou aquarelles et celui des lithographies. Eugène Ciceri fut bien peintre « et » lithographe, peut-être à son corps défendant et aussi à son détriment puisque cette situation justifia que le peintre italien Alberto Pasini puisse écrire à son propos dans un article paru dans *L'Abeille de Fontainebleau* du 10 juin 1892:

> « Si mon maître n'est pas plus connu, plus estimé des amateurs, c'est qu'il n'a pas produit d'œuvre capitale. Lié par ses travaux avec les éditeurs, il ne put jamais donner assez de temps à des toiles importantes que sûrement il eut faites avec beaucoup de talent, et qui eussent donné de l'écho à son nom. Travaillant toujours, ce vaillant artiste n'a quitté son travail que pour descendre dans la tombe.»

Par ce témoignage, le peintre relevait trois éléments : à son avis, l'artiste spécialisé dans l'estampe perdait sa liberté de créateur par le fait d'être lié par contrat à un ou plusieurs éditeurs. Par ailleurs, il rappelait incidemment qu'une « toile » si possible « importante », en surface ou en intention, avait plus de « valeur » aux yeux du public, averti ou non, que toute autre production graphique, même si en l'occurrence il s'agissait de plusieurs centaines de très belles estampes. Et finalement, il constatait aussi que l'artiste ne pouvait exercer son métier sans faire preuve d'un certain sens de la communication (« donner de l'écho à son nom ») induisant la notion de promotion d'une œuvre.

Bien que fort apprécié par ses confrères, sinon de la critique, Eugène Ciceri ne fut donc pas intégré dans le prestigieux cénacle des « grands » artistes. La pratique de l'estampe rend modeste, peut-être simplement parce qu'elle n'est pas spectaculaire. Elle se regarde dans un cabinet ou dans une bibliothèque, bref un espace restreint, tandis que les tableaux s'exposent dans une galerie, une salle, un Salon… Modeste aussi, parce qu'il s'agit d'un art partagé et collectif, surtout pour la lithographie, un « art à plusieurs mains » compte tenu du nombre d'intervenants qui concourent à une même œuvre, et d'un art qui est conçu pour la multiplication. Elle n'a pas la « vertu » de l'œuvre unique et irremplaçable, ceci dans une conception traditionnelle et héroïsante de l'œuvre d'art. Sa fidélité au Salon tendrait à le placer parmi les artistes académiques mais produit-on un art académique lorsqu'on ne peint pas d'époustouflantes anatomies ?

Que ce soit en peinture, en dessin ou en lithographie, Eugène Ciceri se montra exclusivement paysagiste, dans une production qui se circonscrivait aux paysages naturels, arbres, campagne, espaces aquatiques, montagnes, bords de mer et même… steppes, déserts ou espaces tropicaux. Fut-ce par choix ou par obligation ? On tendrait à pencher pour la deuxième solution car lorsque ses commanditaires ou ses éditeurs cessaient de le confiner dans son rôle, on le vit tout à fait capable de s'exprimer sur d'autres sujets. Son sens du pittoresque se révélait dans la représentation de chalets, de maisons à pans de bois, de bâtiments agricoles ou de châteaux, comme le montrent ses croquis (en Bretagne par exemple), ses cours de dessin de paysage ou les productions lithographiques dans lesquels il se sentait plus libre (*Les Pyrénées* ou les *Bords du Rhin*, par exemple). Et plus encore, s'il hésitait à représenter des êtres vivants (humains ou

animaux) qui apparaissent souvent comme de simples silhouettes ou des taches de couleur animant ses tableaux, on peut déceler chez lui un trait vigoureux, presque caricatural, dans les personnages qui, si l'on y prend garde, s'approchent de ceux qui peuplent ces « histoires en images » qu'on peut considérer comme à l'origine des bandes dessinées. Mais Eugène Ciceri n'est pas passé à l'acte comme son jeune confrère Albert Robida, par exemple, à qui l'on pourrait comparer l'esthétique de notre artiste. Simple question de génération peut-être ? Ou peut-être pas. Eugène Ciceri fut un paysagiste au sens basique du terme, c'est-à-dire qu'il aimait représenter des paysages, qu'il les mettait en scène et se tint à l'écart de l'anthropocentrisme portraitiste récurrent dans l'art, et en particulier chez ses contemporains. Nous l'avons remarqué à plusieurs reprises : ses paysages ne sont pas des îles désertes, vides d'humanité ce qui aurait été très étonnant de la part d'un homme qui appréciait tant l'amitié de ses semblables, au dire des quelques témoignages rapportés par ceux qui le fréquentèrent. Bien au contraire, son œuvre en est imprégnée mais la présence humaine s'y glisse, s'y fond de manière à laisser au paysage le rôle premier, un peu à la façon des peintres d'Extrême-Orient envers lesquels quelques indices nous font supposer chez lui un certain goût, sans que cela fût opposé à son intérêt pour le paysagisme des romantiques allemands ou des peintres hollandais du Siècle d'Or.

Si l'on cherche à toutes forces une réponse à la question de savoir si Eugène Ciceri entre dans tel ou tel courant esthétique, voire en le classant par facilité dans l'« éclectisme », son œuvre lithographique ne donne pas de réponse précise et absolue sinon qu'elle confirme un cheminement entre le romantisme et une forme douce du réalisme. L'étendue de la production cicérienne ne peut cependant laisser indifférent : il en a joué sur tous les registres, de la simple reproduction à la création originale, restant fidèle à son style, déjà expérimenté dans la peinture : c'est un art descriptif, transparent, « objectif » au sens visuel du terme (l'objectif de l'appareil photographique). En apparence, Eugène Ciceri ne cherchait pas à déranger ou à critiquer (ou si peu, juste avec une petite pointe d'ironie de temps en temps). Mais il ne faut pas s'y laisser prendre car son pittoresque de bon aloi fait souvent place à un anti-pittoresque désidéalisé qui peut s'avérer perturbant.

Eugène Ciceri fut un praticien, éloigné de toute conceptualisation abstraite. Les seuls écrits que nous ayons de sa part sont techniques, y compris sa correspondance. Il ne se livrait pas. Il peignit, il dessina, il agit, il produisit. Et en cela, il se révéla (consciemment ou inconsciemment) saint-simonien : un « producteur ». Un producteur d'images à une époque où l'imagerie se démocratisait et se banalisait, où l'artiste devait répondre à la soif d'images caractéristique notamment de la seconde moitié du XIXe siècle. Dès lors, nous le percevons à la fois reflet, témoin et acteur de son temps. Reflet car sa production s'inscrit dans un cadre socio-culturel

qu'il ne chercha pas à remettre en cause (voir par exemple les images des mondes colonisés comme le Brésil, Demerara, Trinidad, La Martinique) mais également témoin, des Journées de 1848 tout autant que d'une société qui allait vers plus de loisirs, plus de voyages, plus d'ouverture sur les contrées lointaines. L'acculturation aux loisirs, fait marquant du siècle, passait par la lithographie qui diffusa ses images de bords de mer, de montagnes, de bourgades pittoresques, bref d'un ailleurs potentiellement accessible. Ce fut donc aussi et surtout un acteur, membre d'une « troupe » (nous revenons ici au vocabulaire du théâtre), la cohorte des lithographes attachés à des projets, plus ou moins ambitieux : Eugène Ciceri est de la troupe du baron Taylor, il est de celle de Goupil, de Charpentier et aussi de Lemercier. Son ego n'en souffrit pas, ce fut un artiste acharné à son travail, attaché, lié à sa planche lithographique mais qui ne s'en plaignait qu'à peine car il conservait à tout moment une sorte de détachement moqueur.

Dans ces troupes, dans ces équipes, il apporta son savoir-faire, sa spécificité de paysagiste. Il fut embauché dans ce rôle (on oserait presque dire « soldé » pour ce travail, au sens propre du mot « soldat »). Cela ne l'empêcha en rien d'y apporter sa touche personnelle et sans qu'on y prenne garde il infléchit le cours de la représentation des choses : comme son ami Dauzats, il rompit dès 1845 avec le romantisme et amena dans les *Voyages pittoresques…* une vision contemporaine très éloignée des premiers volumes tout comme il s'éloigna (toutes proportions gardées) de son modèle et ami Corot en peuplant ses paysages de lavandières. Sous les murs de Vervins ou au pied de la cour de Bar, à Dijon, il vit des ouvriers, des maçons, des tailleurs de pierre, pas de chevaliers d'un Moyen Âge de fantaisie. Dans les rues du mont St-Michel, il remarqua, et nous montra, un rémouleur ou une vieille femme ravaudant du linge, révélant par là un sens de l'observation aiguisé qui se révèle presqu'en contradiction avec l'image de fond qui lui sert de décor. Quand il publia un ouvrage sur *Les Pyrénées d'après nature*, celui-ci se trouva édité, réédité, transformé, déformé peut-être même, en un produit touristique, un « livre souvenir ». Quand il représentait un « panorama », ce n'était plus un « Panorama dramatique », c'était une planche panoramique apte à charmer et séduire les touristes et donc un panorama non-dramatique, paisible, rassurant, dans l'atmosphère serein de la baie de Biarritz, du sommet de l'Entécade ou du glacier d'Aletsch. Un panorama de loisirs. A ce titre, Eugène Ciceri s'avère témoin et acteur d'un changement des mentalités. Limitées tout d'abord à une certaine élite intellectuelle ou sociale, ces images se diffusèrent largement auprès d'autres catégories qui se les approprièrent, non seulement en tant qu'objets d'art mais aussi comme porteurs d'informations, parfois avec des variantes éditoriales les mettant à la portée des bourses plus modestes (*La Suisse et la Savoie* déclinée en *Petites vues de Suisse*, par exemple).

Et si son crayon lithographique ne chercha pas à innover dans l'art, c'est que son projet était autre : il souhaitait montrer et faire connaître. Son art fut-il éphémère car très vite remplacé par la photographie ? Sans doute mais l'important est que, à un moment donné, on ait eu besoin de son savoir-faire pour produire des images et des vues à portée didactique : savoir dessiner un plan qui fasse comprendre à ses contemporains comment se déroulait la bataille de Sébastopol en perspective cavalière lui prenait autant de temps (voire plus) que peindre le nième tableau de la Mare-aux-Fées et comptait au moins autant à ses yeux. Et quand la peinture de paysage devint tableau pédagogique pour la classe, ne fut-ce pas également un aboutissement esthétique ? Eclectique peut-être le fut-il mais plus dans le contenu que dans la forme, ce qui se traduisit par une grande variété de sujets dits « paysagistes », allant de la représentation en vue cavalière de l'Exposition Universelle de 1867 à celle de de simples demeures paysannes et d'une chaloupe de pêcheurs boulonnais au yacht appartenant à l'un des hommes les plus fortunés de France, Arthur de Rotschild.

A l'inverse d'autres artistes, il ne chercha donc pas à déterminer une nouvelle voie pour son art, mais ce fut sa propre technique artistique, son coup de crayon précis, net et aisément lisible, qui le détermina dans une voie descriptive, didactique, pédagogique pour l'amener à un art qu'on n'hésitera pas à qualifier d'éminemment « social » même si par ses options politiques et en raison même de la chronologie on ne saurait l'affilier à une conception esthétique novatrice qui se cristallisa durant la dernière décade du XIXe siècle.

Eugène Ciceri fut un artiste plein de ressources, ouvert aux horizons les plus variés et pour conclure, nous aimerions ajouter une dernière pièce à son dossier. Il s'agit d'une série d'aquarelles monochromes (cat. T-188-A à T-218-A), ou lavis à la sépia, présentées lors d'une exposition mise en place en 1970 à l'occasion du centenaire de la banque de Chiavari et de la Riviera Ligure, en Italie. Elles ont été réunies sous la forme d'un recueil de format « à l'italienne » sous le titre *Paesaggi della Riviera di Levante,* inconnu en France mais référencé dans plusieurs bibliothèques italiennes. Il s'agit de trente-et-une vues de sites et de villages situés sur la côte orientale ligure, entre Gênes et La Spezia. On y trouve des noms évoquant de nos jours le grand tourisme, comme Portofino, Santa-Margherita, Rapallo, Riva, Chiavari et d'autres lieux, des maisons agglutinées, accrochées aux collines, au-dessus de la mer : Levanto, Monterosso, Vernazza, Corniglia, Manarola, Riomaggiore… que l'on réunit habituellement sous un même nom de région, les *Cinque Terre*. Il s'agit de véritables *vedute*, à la mode ancienne, et l'on y trouve des bourgades silencieuses animées de quelques passants et traversées

de-ci de-là par un cabriolet à cheval ou une charrette à âne, de minuscules ports se reflétant dans la mer ou des plages resplendissantes de soleil sur lesquelles des pêcheurs étendent leurs filets à sécher. Un monde d'avant le déferlement du tourisme de masse. Le travail d'Eugène Ciceri, le lavis à la sépia, a ceci d'original qu'il réunit deux techniques qui lui sont familières : l'aquarelle et la monochromie propre à l'imagerie descriptive de la plupart des lithographies. L'intérêt de cette série est que l'éditeur de l'album confia la rédaction de la préface au grand poète italien Eugenio Montale (1896-1981)[878] qui offrit là quinze pages inédites, ce qui n'était pas, on en conviendra, une mince contribution. *La Riviera di Ciceri (e la mia),* dont on trouvera la traduction intégrale en Annexe 2 (Doc. n°51), n'est pas un texte de circonstance qui aurait pu se révéler anodin, mais au contraire très personnel. Au fil de sa prose poétique et humoristique, nous apprenons que Montale chercha à mieux connaître l'artiste[879] notamment pour savoir dans quelles circonstances Eugène Ciceri avait réalisé les aquarelles. Il émit quelques suppositions :

> Je n'ai pas l'impression que celles-ci [ses aquarelles liguriennes] appartiennent aux dernières années de l'artiste ; et je ne pense pas non plus que Ciceri ait séjourné plusieurs saisons en Italie. Sa découverte de la Riviera du Levant doit avoir occupé une seule saison. Une seule saison, mais méticuleuse et complète. Quelque chose comme un voyage sentimental et pictural : une page de journal par jour. […]
> Quelle que soit la place ou la date que ces vues occupent dans l'activité de Ciceri, il est incontestable qu'elles sont nées d'un grand amour pour la contrée de laquelle il a laissé un inventaire quasi complet. Même moi qui ai passé plus de trente ans en Ligurie, dans *cette* Ligurie, je suis bien loin d'avoir accompli une exploration d'une telle importance.[880]

Même si Montale ne se pose pas en historien de l'art, ces quelques lignes s'avèrent convaincantes. Il est possible de situer ce voyage d'Eugène Ciceri dans un créneau d'une quinzaine d'années, entre 1874 (date de la mise en service du chemin de fer[881] que l'on

---

[878] Né en 1896 à Gênes, Eugenio Montale suit d'abord une formation de comptable avant de vivre l'expérience de la guerre dans le Trentin. Il signe le *Manifeste des intellectuels anti-fascistes* rédigé par B. Croce qui paraît dans *Il Mondo* le 1er Mai 1925. Cette même année, il publie son premier et célèbre recueil de poésies, *Ossi di seppia*. En 1927, il s'établit à Florence et travaille aux éditions Bempora. Il entretient une fidèle correspondance avec Italo Svevo. Journaliste au *Corriere della sera* et écrivain, il obtient le prix Nobel de littérature en 1975. Voir à ce propos Gonin, Jean, *L'Expérience poétique de Eugenio Montale*, P.U. Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1996.

[879] Les notes prises à cette occasion par Eugenio Montale sont conservées à l'APICE **(**Archivi della parola dell'immagine e della comunicazione editoriale), Università degli studi di Milano, 54/4, 1970. L'écrivain puise ses informations dans l'article de Charles Blanc : Blanc, Charles, *Le Salon de 1866*, *op. cit.*, *supra*, Première partie

[880] Montale, Eugenio, *La Riviera di Ciceri (e la mia),* préface à *Paesaggi della Riviera di Levante,* éd. Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Chiavari, 1970, p. 5-6 (cf. version française en Doc. 51).

[881] Merger, Michèle, *Les chemins de fer italiens et leurs effets amont (1860-1915)* in *Histoire, économie et société*, 1992, 11e année, n°1. *Les transports terrestres en Europe Continentale (XIXe-XXe siècles)* pp. 109-129 ainsi que le périodique *I Treni Oggi* n° 47 (février 1985) *Cinque Terre, una ferrovia*, n° 126 et 127 (mai-juin 1992) *La ferrovia ligure*.

aperçoit dans six des 31 vues) et sa mort en 1890, ou peut-être même avant 1883, année où Loÿs Delteil situait les débuts de ses soucis de santé.

Montale retrouve dans ces aquarelles ses souvenirs d'enfance, qui se déroule dans la première décennie du XXe siècle et donc à peine un quart de siècle après la disparition de l'artiste, avant le temps du tourisme de masse et de la bétonisation du littoral dont il parle quelques pages plus loin. Dès lors, la relation qui s'établit entre Eugenio Montale et Eugène Ciceri enrichit notre connaissance de l'artiste et de sa réception par le public, en tant descripteur attentif mais sensible :

> Ciceri ajuste l'image comme font les grands photographes de son temps (surtout Nadar). Mais pendant que l'ajustement du photographe nécessite une certaine préparation (une lumière favorable, la disparition physique de tout élément perturbateur), Ciceri invente et stylise la réalité qu'il a sous les yeux. Il est présent sur les lieux mais n'a pas les obligations du peintre en « plein air ». Il a besoin de lumières et d'ombres, mais il n'a pas besoin de les trouver là, prêt à l'usage. Son filtre est purement mental. Son œil est simplificateur, il se fait interprète. En conséquence, ses vues reflètent la vérité de la photographie sans en avoir la précision mécanique. L'artiste photographe, quand il développe, corrige et nuance ses négatifs, il s'approche sensiblement de l'effet pittoresque, mais il se laisse guider par sa bonne étoile, et je dirais presque par le hasard. Mais Ciceri a son objectif dans le cerveau. Tout ce qu'il voit est toujours correct par rapport à une image interne qui préexiste en lui.[882]

En travaillant sur ces aquarelles ligures, Eugène Ciceri semblait renouer avec ses origines italiennes qu'il n'avait jamais totalement abandonnées comme en témoigne de nombreuses publications s'y rapportant (Naples, Rome, Florence et… un cours de dessin pour l'armée du royaume piémontais !). Ici même, il s'inscrit tout entier dans l'esprit d'Eugenio Montale, qui construisit son plus célèbre poème, *Ossi di seppia*, sur l'image d'un os de seiche gisant sur la plage qui, roulé par le ressac, change de forme et devient un « objet » inattendu, dans une réflexion ontologique sur le sens historique de la culture. Mais l'os de seiche est aussi l'un des outils du lithographe, celui qui lui permet les plus délicates corrections. Quant à la seiche elle-même, elle a fourni l'encre avec laquelle l'artiste réalisa ces intrigantes aquarelles. En parcourant la côte ligure, notre voyageur aboutissait au golfe de La Spezia que l'on surnomme aussi le « golfe des poètes » car c'est là, sur la plage, que Byron éleva un bûcher funéraire en l'honneur de son ami Shelley, noyé dans le naufrage de son navire *l'Ariel* le 8 juillet 1822. Eugène Ciceri, pourtant habituellement bien ancré dans son monde et dans son temps, cherchait-il à évoquer un bref moment le romantisme de ses jeunes années ?

---

[882] Montale, Eugenio, *La Riviera di Ciceri (e la mia), op. cit.*, p. 6-7 (cf. version française en Doc. 51).

Eugène Ciceri (1813-1890) - Chronologie

1813 26 janvier : naissance d'Étienne Eugène Ciceri, fils d'Alexandrine Isabey (1791-1871) et de Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868), peintre-décorateur à l'Opéra de Paris.

1814 Naissance de Jeanne Charlotte, sœur cadette d'Eugène. En 1836, Victor Hugo lui dédie la romance *Rêverie* des *Chants du crépuscule*.

1815 Naissance d'Ernest, frère cadet d'Eugène.

1819 Naissance de Nancy Lucie, 3e sœur d'Eugène. En 1842, elle épouse Alfred Auguste Rubé, élève de Ciceri père et lui-même décorateur d'opéra.

1822 Naissance de Charles James, frère benjamin d'Eugène.

1829 Fortuné Delarue réalise une aquarelle représentant la famille Ciceri en forêt de Fontainebleau.

Durant sa jeunesse, Eugène Ciceri se forme au dessin et à la peinture dans l'atelier de son père.

1833 Mars : « Les Ciceri » décorent les plafonds de l'appartement d'Alexandre Dumas au square d'Orléans pour la fabuleuse soirée du 30 mars.

1834 Publication d'un *Keepsake lyrique* où une chanson italienne, *Ondina,* est illustrée d'un dessin d'Eugène Ciceri (une cour de ferme) lithographié par Charles Motte.

1835 Il réalise les décors d'un vaudeville, *La Folle de la Bérézina,* au théâtre du Palais-Royal.

Première collaboration avec le baron Taylor pour le premier volume *Picardie* des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

Félicie, sœur aînée d'Eugène (née en 1811), épouse François-Joseph Nolau, élève de Ciceri père et associé d'Alfred Rubé.

1838 Janvier : il charge Amédée Susse d'encadrer l'un de ses tableaux pour « le bal de la Liste civile ».

L'éditeur Delloye publie son *Cours de dessin*. Le baron Taylor le charge de 17 dessins préparatoires à la gravure sur l'Égypte pour illustrer le second volume de *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée*.

Vers 1840 Il complète sa formation de peintre dans l'atelier d'Eugène Isabey (1803-1886), son oncle, en compagnie de Johann-Barthold Jongkind.

Quatre lithographies pour le deuxième volume *Picardie* des *Voyages pittoresques…*

1842 Eugène Ciceri fréquente l'auberge Ganne à Barbizon.
Il est remarqué par Balzac pour ses lithographies de *La Chine et les Chinois* d'Auguste Borget.
Il réalise cinq planches lithographiées, sur les croquis d'Auguste Mayer, pour la relation du voyage d'exploration en Scandinavie et au Spitzberg de Commission scientifique du Nord.
L'éditeur Goupil et Vibert publie *Le Paysage, études et croquis*.

Le plus ancien tableau connu d'Eugène Ciceri date de cette année; il représente un village en montagne.

1843 Félix Ziem élève d'Eugène Ciceri.

1844-45 Voyage en Bretagne (probablement avant l'été 1844) et réalisation de 149 lithographies pour le volume *Bretagne* des *Voyages pittoresques…*

Parallèlement, il réalise 56 lithographies pour le troisième volume *Picardie* des *Voyages pittoresques…*

1846 Jules-Adolphe Chauvet est élève d'Eugène Ciceri.

1848 *Souvenirs des Journées de Juin 1848* : onze lithographies publiées dans *Le Charivari*, avec Edouard de Beaumont.

Eugène Ciceri séjourne quelque temps à Crocq (Creuse), hébergé par la famille Cornudet des Chaumettes. Il réalise deux aquarelles des environs de Crocq et trois dessins représentant des vues pittoresques du village.

1849 Il installe son atelier au 26 rue Laval à Paris (avenue Frochot) et prend régulièrement des élèves.

30 octobre : il charge sa « petite femme » de porter un tableau à Adolphe Beugnet. Il en demande 20 francs – dont il a, écrit-il, « vivement besoin ».

1850 9 mars : première vente volontaire de ses œuvres (tableaux, aquarelles et dessins).

Suite à une commande officielle datant de 1848, il peint un tableau acquis par l'État pour un montant de 1.000 francs et attribué en 1851 au musée de Blois, enregistré au catalogue sous le titre *Paysage.*

1851 25 janvier : seconde vente volontaire de ses œuvres (tableaux, aquarelles et dessins).

Eugène Ciceri expose au Salon cinq tableaux.

Intense production lithographique : 21 vues sur l'Auvergne, 9 vues dans *Voyage à la côte orientale d'Afrique*, 12 vues sur le site de Larderello (Toscane), 12 vues dans *Souvenirs d'Égypte* d'Eugène Barbot, 12 vues dans *Views of Trinidad* de J. Cazabon, 21 vues dans l'*Asie Mineure* d'après Dogoroff et divers.

1852 L'artiste obtient une médaille de 3e classe au Salon pour *Vue prise au bord du Loing*. Le tableau est acquis par l'État pour 1.500 francs. Il est ensuite attribué au musée des Beaux-Arts de Mulhouse.

Alberto Pasini élève d'Eugène Ciceri.

1853 Publication de l'*Album Cicéri, compositions artistiques à teintes graduées*, série de chromolithographies (Gache éditeur).

Juin : Eugène Ciceri correspond avec le comte Stanislas Grimaldi qui souhaite résider à Marlotte pour suivre quelques leçons.

1854 Goupil publie l'album intitulé *24 croquis pittoresques par Eugène Ciceri* et un *Panorama de la bataille de l'Alma* (20 septembre 1854), lithographié en couleurs, par Victor Adam (personnages) et Eugène Ciceri (paysage).
Goupil et Gambart coéditent *Voyage dans la mer Noire, les Dardanelles et le Bosphore* d'après les croquis de Durand-Brager.

Eugène Ciceri réalise également 50 vues pour le volume *Dauphiné* des *Voyages pittoresques…*

1855 26 juillet : mariage avec Constance Augustine Boulanger (1817-1877).

Septembre-octobre : l'artiste travaille à une carte de la Crimée, probablement *La Crimée à vol d'oiseau* (éditeur Goupil, imprimeur

Lemercier) ou *L'Orient à vol d'oiseau* (idem). Lemercier publie *Le Siège de Sébastopol*, d'après les croquis de Durand-Brager.
Il lithographie les paysages pour l'*Album du pèlerin à Notre-Dame de La Salette* (éditeur Charpentier).

1856 Eugène Ciceri peint *Le Moulin de la Galette à Paris* (musée Carnavalet). L'État acquiert *Une vue d'automne* (paysage de la forêt de Fontainebleau) pour 1.200 francs. Ce tableau est attribué au musée des Beaux-Arts de Nevers.

L'éditeur Dardoize publie la série lithographiée d'Eugène Ciceri, *Fabriques et baraques*. L'artiste réalise également 20 vues sur *Vichy*, édité par Wild et entame quelques scènes pour *Paris dans sa splendeur* (éditeur Charpentier).
L'éditeur Arthus-Bertrand publie *Souvenirs de Kil-Bouroun*, album lithographié par Eugène Ciceri, Léon Morel-Fatio et Adolphe Bayot. L'État en acquiert 36 exemplaires pour un montant de 1.728 francs.

1857 Eugène Ciceri peint *Hommage à Jules Dupré*. L'État acquiert *Chemin forestier*, tableau attribué au musée Adrien Dubouché de Limoges.

Cours progressif de paysage pour les écoles de dessin, publié chez Goupil. *Le Peintre de paysages*, édité par Delarue. *Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor-Emmanuel*, édité par Lemercier.

L'artiste réalise également 100 vues pour les deux volumes *Champagne* des *Voyages pittoresques…*

15 octobre : dans une lettre à Adrien Dauzats, il évoque un voyage fait en sa compagnie et lui confirme qu'il prendra volontiers comme élève un « jeune et très aimable Espagnol » recommandé par lui.

1858 Lemercier édite les *Vues d'Italie* d'après les croquis de Frédéric Bourgeois de Mercey.

Juin : échange de correspondance avec Louis-Nicolas Cabat à propos d'une représentation de l'Ecole de Sorèze, pour le compte du Père Lacordaire.

1859 75 exemplaires du *Cours progressif de paysage pour les écoles de dessin*, publié chez Goupil, sont acquis par l'État pour un montant de 4.500 francs.

Eugène Ciceri acquiert de la famille Poinsard une maison de deux pièces avec grange et jardin, rue de Beauregard à Marlotte, pour une valeur de 3.000 francs..

Cette même année, son frère Ernest s'installe à La Nouvelle-Orléans où il est chargé de réaliser les décors de l'Opéra Français.

1859-1865 Publication par Goupil de la série lithographiée *La Suisse et la Savoie*, en collaboration avec le photographe Frédéric Martens.

1860 Publication par Lemercier de l'*Album Martiniquais* d'après les photographies de Hartmann, et de l'*Album of Demerara* d'après les prises de vues de J. Cazabon

1861 Dusacq et Cie publient *L'île d'Elbe, vues pittoresques*, lithographies d'Eugène Ciceri d'après les dessins d'André Durand.

1862 31 mars : une déclaration hypothécaire évalue ses biens immobiliers à Marlotte pour une valeur de 3.450 francs. À cette date, il déclare également être domicilié à Paris, 21 rue de Laval.

1863 Eugène Ciceri réalise 33 vues pour les deux volumes *Bourgogne* des *Voyages pittoresques…*

Goupil publie l'album lithographié à deux teintes *Les Bords du Rhin.*

1864-65 Eugène Ciceri réalise 79 lithographies pour *La Bretagne contemporaine*, 63 autres pour *Nice et la Savoie* ainsi que 26 vues pour *Rome dans sa grandeur*, trois séries éditées par Charpentier.

1865 Début de sa collaboration (1865-68) au *Tour du monde*, revue éditée par Hachette.

Après avoir été absent du Salon pendant neuf ans, Eugène Ciceri y expose à nouveau un tableau, *Bords de l'eau*. A cette date il se déclare domicilié à Marlotte par Bourron mais indique une nouvelle adresse à Paris, 59 rue de Dunkerque.

1866 16 mai : dans une lettre adressée au *Journal des Arts*, il se déclare favorable à la sélection d'entrée par le jury du Salon, sans exemption pour les artistes ayant déjà été primés, y compris pour lui-même. Il reçoit réponse directement de Georges-Maryé.

5 juillet : décès d'Ernest Ciceri à La Nouvelle-Orléans.

Goupil (Paris) et Leonardi (Turin) coéditent le *Corso di disegno ad uso delle Scuole militari del Regno d'Italia*.

Présenté au Salon, le tableau *Un Temps de pluie* est acquis par l'État pour un montant de 1.800 francs et attribué au musée des Beaux-Arts de Troyes.

Eugène Ciceri est domicilié uniquement à Marlotte.

1867 *Vue à vol d'oiseau de l'Exposition universelle*.

Au Salon, Eugène Ciceri expose *Au bord du Loing,* acquis par l'État au prix de 1.200 francs. L'année suivante, ce tableau sera attribué au musée de Bar-le-Duc.

L'éditeur Ducrocq publie *Les Volcans* contenant 16 chromolithographies d'Eugène Ciceri (date incertaine mais postérieure à 1867).

1868 22 août : décès de Pierre-Luc-Charles Ciceri à Saint-Chéron.
Octobre/novembre : Eugène Ciceri se trouve à Tarbes.

Les fascicules de la série *Les Pyrénées* sont publiés chez Lafont à Luchon et repris ensuite par Goupil.

1869 Au Salon, Eugène Ciceri expose *Environs de Saint-Mammès,* tableau acquis par l'État et prêté pour l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich. L'oeuvre est ensuite attribuée au musée Vivant-Denon à Chalon-sur-Saône (1869-1875). L'artiste expose également deux panoramas lithographiés, extraits de la série *Les Pyrénées*.

Il lithographie les aquarelles de Riou réalisées pour l'inauguration du canal de Suez.

1870 Hachette publie *Voyages aériens* contenant 6 chromolithographies et 7 dessins d'Eugène Ciceri.

Marlotte est occupé par les troupes prussiennes. La maison des Ciceri est épargnée des saccages. Octave Saunier, neveu de Constance et d'Eugène, s'engage dans les francs-tireurs en forêt de Fontainebleau.

1871 8 janvier : décès d'Alexandrine Pauline Mary Ciceri, née Isabey, mère de l'artiste.

1872 Eugène Ciceri réalise 15 lithographies en couleurs pour *L'Atmosphère* de Camille Flammarion. Avec Philippe Benoist, il lithographie l'*Album de Dornach* pour le compte de la famille Dollfus (édité par Lemercier).

Egalement associé à Philippe Benoist, l'artiste expose au Salon la *Vue à vol d'oiseau de l'Exposition de 1867*, version en aquarelle.

En plus de Marlotte, il déclare une adresse à Paris, chez M. Ottoz, 35 rue de La Rochefoucauld.

1873 Eugène Ciceri lithographie 12 vues du *Voyage d'exploration en Indo-Chine* de Delaporte.

1874 Première édition des *Croquis à la minute* par Delarue.

Il expose deux lithographies au Salon.

1875 Il peint *Hommage à Corot*, en l'honneur de l'artiste qui vient de décéder (22 février).
Il expose trois œuvres au Salon. La Galerie Goupil met en vente 36 de ses tableaux.

Nouvelle adresse à Paris, 61 quai des Grands-Augustins.

1876 Eugène Ciceri expose deux tableaux et deux lithographies au Salon. Il reçoit une médaille de 3e classe pour ses lithographies.

Juillet : il correspond avec le peintre Maxime Lalanne à propos d'une exposition organisée à Fontainebleau.

Nouvelle adresse à Paris : chez M. Goupil, 5 rue Chaptal.

1877 Décès de Constance Ciceri.

Goupil publie le début de *Vues et intérieurs pittoresques*.

Eugène Ciceri expose deux tableaux et deux lithographies au Salon.

Il déclare deux adresses à Paris, chez Mme veuve de St-Martin, 4 rue de Seine et chez M. Dangleterre, 42 rue de Seine.

1878 Eugène Ciceri expose deux tableaux au Salon.

Goupil publie la suite de *Vues et intérieurs pittoresques*.

Publication du *Cours d'aquarelle*. Dernières lithographies (47 planches) pour les *Voyages pittoresques…,* 3e volume sur la *Normandie*.

6 juin : second mariage, avec Catherine Daubourg (1832-1915). Alfred Rubé, son beau-frère, et Rose-Joseph Lemercier sont témoins.

En plus de Marlotte, il déclare une nouvelle adresse à Paris, définitive cette fois, 21 quai St-Michel.

1879 Delarue Fils publie le *Cours élémentaire de paysage*.

Il expose deux tableaux au Salon.

Il félicite Théophile Chauvel pour l'obtention de la Légion d'honneur.

6 septembre : décès du baron Taylor.

1880 Il expose au Salon deux tableaux, un dessin aquarellé et quatre lithographies.

1881 Il dessine et lithographie les *Tableaux géographiques* pour Félix Hément aux éditions Delagrave.

Il expose au Salon deux tableaux, deux dessins et une lithographie.

1882 Il expose au Salon deux tableaux, deux dessins et trois croquis d'après nature lithographiés.

1883 Il expose au Salon deux tableaux, deux dessins et deux lithographies.

Charles Moreau-Vauthier signale à cette période les premiers soucis de santé de l'artiste.

1884 Eugène Ciceri expose au Salon deux tableaux et deux dessins.

1885 Il expose au Salon un tableau et deux aquarelles.

Il anime un cours de dessin au 18 bis Cours-la-Reine, à Paris. Il a comme élèves, entre autres, le baron de Sénarmont, le comte Vandal, l'industriel Emile Gaget, le duc Mortier de Trévise.

1886 Il expose au Salon un tableau et deux aquarelles.

1887 Il expose au Salon deux tableaux et deux dessins.

1888 Il expose un seul tableau au Salon.

Gustave Guérin édite l'*Atlas primaire de géographie*, texte de G. Pauly, illustré par Eugène Ciceri. L'ouvrage est décliné en trois versions selon le niveau des classes et réédité en 1890 et 1891.

1889 Delarue édite *Le Paysagiste, études d'après nature* (24 planches d'après nature par Eugène Ciceri).

L’artiste expose au Salon deux tableaux, un fusain et une aquarelle.

1890 20 avril : décès d’Eugène Ciceri à Marlotte. L’acte de notoriété est signé par Olivier de Penne et Armand Charnay.

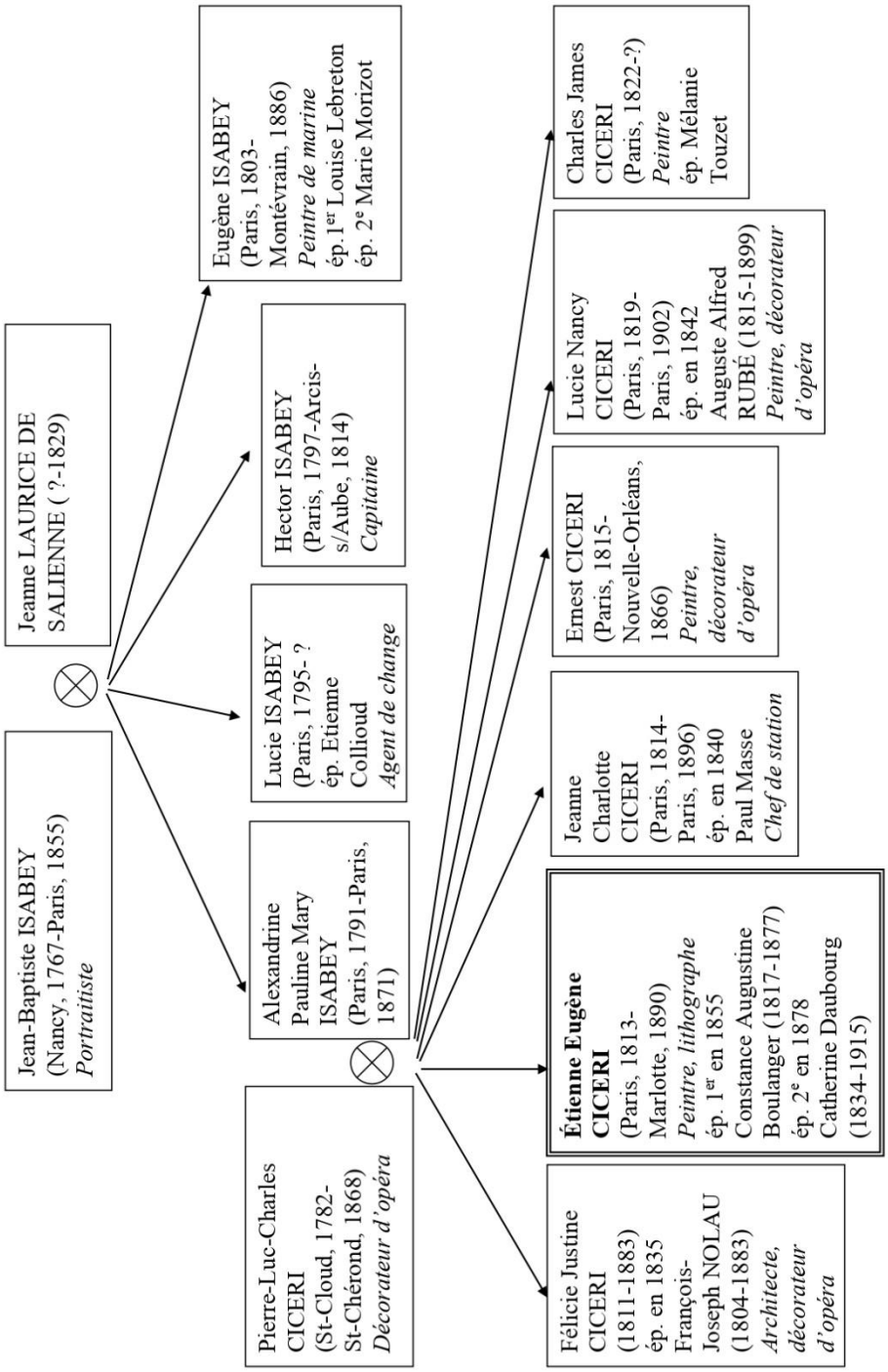
Au Salon, sont exposés deux tableaux, une aquarelle, quatre fusains et deux lithographies.

1891 11 mars : première mise en vente du fond d’atelier (24 tableaux, 20 aquarelles, 20 fusains, 15 dessins, 5 albums de croquis d’après nature et 80 œuvres d’artistes divers).

1892 18 février : la maison de Marlotte est vendue par Catherine Ciceri pour 25.000 francs au docteur Legrix.

27 avril : seconde mise en vente du fond d’atelier (24 tableaux, 17 dessins, fusains ou aquarelles et nombreuses autres œuvres diverses).

Famille Ciceri-Isabey – Tableau généalogique simplifié



BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

1) Gravures et lithographies

Bibliothèque Nationale de France (Tolbiac)

054 TOUR

4-S-660 ; 4-S-8225

8-G-65-17

8-V-14810

FOL-V-695 ; FOL-V-1675

GR FOL-P2-45 ; GR FOL-O2N-625

PET FOL-EO-15 (2)

RES G-S-6

RESERVE FOL-LK4-803

V-17-907

Bibliothèque Nationale de France, Département de la littérature et des arts

V-17135 ; V-17655 ; V-17657

8-V36-4401

Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie

Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France

Bourgogne : FOL-UB-23 (E) ; FOL-UB-23 (F)

Bretagne : UB-24-FOL ; UB-24-FOL (A) ; UB-24-FOL (B) ; UB-24-FOL (C)

Champagne : FOL-UB-23 (A) ; FOL-UB-23 (B) ; FOL-UB-23 (C) ; FOL-UB-23 (D)

Dauphiné : FOL-UB-22

Normandie (3e partie) : FOL-UB-17 (B)

Picardie : FOL-UB-21 (1, 2) ; FOL-UB-21 (2, 1) ; FOL-UB-21 (3, 1) ; FOL-UB-21 (3, 2)

Recueil – Œuvres d'Eugène Ciceri

DC-110 (A)-FOL ; DC-110 (B)-FOL ; DC-110 (C)-FOL ; DC-110 (D)-FOL ; DC-110 (E)-FOL ; DC-110 (F)-FOL ; DC-110 (G)-FOL ; DC-110 (H)-FOL ; DC-110 (I)-FT 5 ; DC-110 (J)

SNR 3 (Eugène Ciceri 1) ; SNR 3 (Eugène Ciceri 2) ; SNR 3 (Eugène Ciceri 3)

Recueil – Collection de Vinck

RESERVE QB-370 (127) -FT4 ; QB-370 (116) -FT4 ; QB-370 (117) -FT4

Divers

AA-5 (Eugène Ciceri); AA-6 (Eugène Ciceri)

DC-157 (A)-FOL

E0-44 (1) BOITE FOL A ; E0-44 (2) BOITE FOL A ; E0-44 (3) BOITE FOL A ;

EO-483-BOITE FOL B

FOL-UB-43 ; FOL-VF-68 (C)

RESERVE FT 4-NA-87 ; RESERVE FT 5-NA 87 (7) ; RESERVE QB-370 (101)-FT4 ;

RESERVE QB-370 (103)-FT4 ; RESERVE B-16 (1-7)-BOITE ECU

SNR 3 (Eugène Ciceri) ; SNR 3 (Eugène Ciceri 4) ; SNR 6 (Eugène Ciceri)

Ub-133 (a)

Ve-67 ; Ve-161 ; Ve-138-FOL ;

VF-33-FOL

YD-1

Bibliothèque Nationale de France, Cartes et plans

SGy F-132, F-133, F-152

C-5451

C-10980

Bibliothèque Nationale de France, Société de géographie

GR FOL-SG-46

GR FOL-03B-323

Autres

Archives départementales de la Creuse : IVR74_81230858, _81230856, _81230860

Archives et patrimoine mobilier de l'Essonne, 2 E 78/511

Archives de la Seine, dossier Me Ridel, commissaire-priseur

Archives départementales de Seine-et-Marne, 4Q2/2/292-92 ; 4Q2/1/411-69 ; 4Q2/2/470-17 ; 075 EC V4E ; PZ 1/16 ; 4Q2/2/751 à 775

Archives nationales, base Léonore LH/539/6, F/21

Archives de Paris V3E/N 495-7 à 10 ; V3E/M 208-47 à 50

Bordeaux, Bibliothèque de Bordeaux : Del. Carton 49/32

Chambéry, Archives de Savoie: série Fi-5

Cherbourg, Musée Thomas Henry : MTH 2011.0.156

Clermont-Fr[d], Bibl. num. de l'Université Clermont Auvergne : (Ciceri)

Le Mans, Archives du Mans, cotes 4M50, 2R231, 2R233, 0/1585 ; délibérations du Conseil municipal du 10 septembre 1838 cote 1D12 et du 10 juin 1850 cote 1D18

Mulhouse, Bibl. municipale : F-900034

Nice, Bibl. municipale Louis Nucéra à vocation régionale : R GARY FRE21

Paris, Bibl. de l'Arsenal : FOL-H-343 (2) ; EST-199 ; Fonds Enfantin, Ms-7707, Correspondances diverses

Paris, Bibl. Historique de la Ville de Paris : FOL 20392, FM 32638

Paris, Bibl. du Musée de l'Armée : INV EST A42

Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Ciceri, RES

Paris, Bibl. du Musée de la Marine : B 2078

Paris, Bibl. du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac: INV 75.2012.0.2619

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 31706 + base Joconde

Sainte-Ménehould, Musée d'Art et d'Histoire : Réserve

Strasbourg, Bibl. Nat. universitaire : NIM 000715 ; NIM 23585

Toulouse, Bibl. d'Etudes et du Patrimoine: Res. B XIX 49 (1) ; Res. B XIX 129

Hors France (documents en ligne)

Brésil, Bibl. nacional do Brazil (Ciceri)

Espagne, Bibl. Castilla y Leon : GE-G 73 v_3

USA, Boston Museum of Fine Arts collections (Ciceri)

USA, Getty Research Institute database, registres de la Galerie Goupil

USA, Yale University Library (Ciceri)

USA, New York, Met Collection (Ciceri)

2) Manuscrits

INHA, collection Jacques Doucet

Autographes, carton 9 : peintres Cho-Cor, n° 2930 à 2951 (sauf 2944)

Fondation Custodia

Inv.1978 – A.2711

Inv. 1989-A.164/164a

Inv. 1990-A.405

Inv. 2017 – A.112 ; Inv. 2017 – A.113 ; Inv. 2017 – A.114

Inv. 8350/8350a

Inv. 2016-A.7(7f)

Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Manuscrits autographes, de Abadie à Laval, ms. 3019 à ms. 3077 (Ms 3040, fol 299 et 300)

3) Correspondance imprimée

- Archives départementales de Seine-et-Marne PZ 1/12 – 4-MI-350

Abeille de Fontainebleau du 20 avril 1906, rubrique « Corbeille aux vieux papiers »

- Association des amis de Bourron-Marlotte

Bulletin d'information et de liaison n°22, automne-hiver 1988

- *Journal des Arts*, 24 mai 1866, BNF, V-5171

4) Ressources en ligne présentant des œuvres d'Eugène Ciceri

- Moteur « Collections » http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections
- Base Joconde http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm
- Base Leonore http://www2.culture.gouv.fr/documentation/leonore/NOMS/nom_00.htm
- Archives Nationales, salle des inventaires virtuels https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr
- Archives départementales de Seine-et-Marne, base Archinoe, recensements de population par commune, listes nominatives, années disponibles : 1851, 1856, 1861, 1866, 1872, 1876, 1881, 1886 http://archives.seine-et-marne.fr/archives-en-ligne

5) Ouvrages reliés comprenant des estampes (lithographies ou dessins gravés)

- Barbot, Émile Prosper, *Souvenirs d'Égypte*, Lemercier, Paris, 1851
- Benoist, Félix, *Album du Pèlerin à N.-D. de La Salette*, Charpentier, Paris, 1855
- Benoist, Félix, *La Bretagne contemporaine*, Charpentier, Paris, 1864-65
- Benoist, Félix, *Nice et Savoie*, Charpentier, Paris, 1864
- Benoist, Félix, *Paris dans sa splendeur*, Charpentier, Paris, 1856-61
- Benoist, Félix, *Rome dans sa grandeur*, Charpentier, Paris, 18665-70
- Borget, Auguste, *La Chine et les Chinois*, Rittner et Goupil, Paris, 1842
- Boscowitz, Arnold, *Les Volcans*, Ducrocq, Paris, sd (après 1867)
- Bour, Charles, *Auvergne (Puy-de-Dôme)*, Talbot, Clermont-Fr^{d}, 1851
- Bourgeois de Mercey, Frédéric, *Vues d'Italie*, Lemercier, Paris, 1858
- Caraguel et Bridet, *Voyage à la côte orientale d'Afrique*, Arthus-Bertrand, Paris, 1851
- Cazabon, Michel-Jean, *Album of Demerara***,** Lemercier, Paris, 1860

• Cazabon, Michel-Jean, *Views of Trinidad*, Lemercier, Paris, 1851
• Ciceri, Eugène et Benoist, Philippe, *Album de Dornach*, Lemercier, Paris, 1870
• Ciceri, Eugène et Martens, Frédéric, *La Suisse et la Savoie*, Goupil, Paris, 1859-65
• Ciceri, Eugène, *Album Cicéri*, Gache, Paris, 1853
• Ciceri, Eugène, *Corso di disegno ad uso delle Scuole militari del Regno d'Italia*, Goupil, Paris, Leonardi, Turin, 1866
• Ciceri, Eugène, *Cours d'aquarelle*, Lemercier, Paris, 1878
• Ciceri, Eugène, *Cours de dessin*, Delloye, Paris, 1838
• Ciceri, Eugène, *Cours élémentaire de paysage*, A. Delarue fils, Paris, 1879
• Ciceri, Eugène, *Cours progressif de paysage*, Goupil, Paris Londres Berlin NewYork, 1857
• Ciceri, Eugène, *Excursions pittoresques sur le chemin de fer Victor-Emmanuel*, Lemercier, Paris, 1857
• Ciceri, Eugène, *Fabriques et baraques*, E. Dardoize, Paris, 1856
• Ciceri, Eugène, *Le Paysage*, Goupil et Vibert, Paris, 1842
• Ciceri, Eugène, *Le Paysagiste, études d'après nature,* Delarue, Paris, 1889
• Ciceri, Eugène, *Le Peintre de paysages*, Delarue, Paris, 1857
• Ciceri, Eugène, *Les Bords du Rhin*, Goupil Paris, Berlin, New York, 1863
• Ciceri, Eugène, *Les Pyrénées*, Lafont, Luchon, 1858
• Delaporte, Louis, *Voyage d'exploration en Indo-Chine*, Hachette, Paris, 1873
• Dogoroff, Tchikatchef, Calvert et alii, *Asie Mineure*, Gide et Baudry, 1851-53
• Dumont d'Urville, Jules, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie*, Gide, Paris, 1846
• Durand, André, *L'Ile d'Elbe*, vues pittoresques, Dusacq et Cie, Paris, 1861
• Durand-Brager, Henri, *Siège de Sébastopol*, Lemercier, Paris, 1855
• Durand-Brager, Henri, *Voyage dans la mer Noire, les Dardanelles et le Bosphore*, Goupil et Gambart, Paris-Londres, 1854
• Fichot, *Les Monuments de Seine-et-Marne*, Aufauvre et Fichot, Paris, 1852-58
• Flammarion, Camille, *L'Atmosphère*, Hachette, Paris, 1873
• Fontane et Riou, *Voyage des souverains : inauguration du canal de Suez*, Dupont et Lachaud, 1870
• Fouqué, Ferdinand, *Santorin et ses éruptions*, Masson, Paris, 1879
• Gaimard, Paul et alii, *Voyages de la Commission scientifique du Nord*, Arthus-Bertrand, Paris et Ackermann, Londres, 1842-43
• Glaisher, James, *Voyages aériens*, L. Hachette, Paris, 1870
• Hartmann, Hippolyte-Antoine, *Album Martiniquais*, Lemercier, Paris, 1860
• Hément, Félix, *Tableaux géographiques*, Delagrave, Paris, 1881
• Hoffbauer, Frédéric, *Paris à travers les âges*, Firmin Didot, 1875-82
• Jauvin, Jules, *Croquis de Naples et des environs*, Rittner et Goupil, Paris, 1841
• Moullin, Jean-Baptiste Louis, *Vichy*, Wild, Vichy, 1856
• Pâris, Cdt Edmond, *Nos Souvenirs de Kil-Bourou*n, Arthus-Bertrand, Paris, 1856
• Pauly, George, *Atlas primaire de géographie*, Gustave Guérin et Cie, Paris, 1888
• Riou, *Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez*, Dupont et Lachaud, 1870
• Taylor, Baron Justin, *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée*, B. C. des dictionnaires, Paris, 1838
• Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Picardie*, Gide fils, Paris, 1835-45
• Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bretagne*, Gide fils, Paris, 1845-46
• Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Dauphiné*, A.F. Lemaître, Paris, 1854

- Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Champagne*, A.F. Lemaître, Paris, 1857
- Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Bourgogne*, A.F. Lemaître, Paris, 1863
- Taylor, Baron Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Normandie*, 3e partie, A.F. Lemaître, Paris, 1878
- van de Velde, Charles William Meredith, *Le Pays d'Israël*, Vve J. Renouard, Paris, 1857

6) Estampes parues dans des périodiques

- *Souvenirs des Journées de Juin 1848, Le Charivari*, Aubert, Paris, 1848
- *Voyage au Taka* par Guillaume Lejean, *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Librairie Hachette, Paris, 1864
- *Voyage à la Nouvelle-Zélande* par M. Ferdinand de Hochstetter, *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Librairie Hachette, Paris, 1865
- *Voyage en Abyssinie* par Guillaume Lejean, *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Librairie Hachette, Paris, 1865-67
- *Le Japon* par M. Aimé Humbert, *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Librairie Hachette, Paris, 1866
- *Le Far-West américain* par M. L. Simonin, *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*, Librairie Hachette, Paris, 1866

OUVRAGES CRITIQUES

1) Dictionnaires et ouvrages généraux

- *Annuaire général de l'industrie et du commerce, corps constitués, administrations professions libérales, propriétaires, rentiers, etc…de Paris et du département de la Seine*
- Bellier de La Chavignerie, Emile, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours [Texte imprimé] : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes* / ouvrage continué par Louis Auvray, Renouard, Paris, 1882-1885
- Béraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle : guide de l'amateur d'estampes*, Lib. L. Conquet, Paris, 12 tomes, 1885-1892
- *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Institut national de l'histoire de l'art https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html
- *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, E. Bénézit et alii, édition entièrement refondue, Gründ, Paris, 1976
- *Dictionnaire de peinture et de sculpture - L'Art du XIXe siècle*, Larousse, Paris, 1993
- *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*, Ecole nationale des chartes, dictionnaire en ligne
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de A. Rey, vol. 2, Le Robert, Paris, 1998
- *Encyclopédie de l'art lyrique*, www.artlyrique.fr/personnages
- Gabet, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française*, Vergne, Paris, 1831
- *Inventaire du fond français après 1800, graveurs du XIXe siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, 1930-1985 (15 tomes, de Abbéma à Marville)
- *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts* (1831-1904)
- Lanoë, Georges, *Histoire de l'école française de paysage, depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, Société nantaise d'éditions, Nantes, 1905
- Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, 1869 et 1876
- *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris (Salon), Vinchon, 1831-1855, Ch. de Mourgues frères, 1857-1870 et 1881-1882, Imprimerie nationale, 1872-1880, E. Bernard, 1883-1885, P. Dupont, 1886

2) Ouvrages critiques en lien avec le sujet

- *Abeille de Fontainebleau (L'), journal administratif, judiciaire, agricole, industriel et littéraire, feuille de l'arrondissement paraissant le vendredi,* imp. E Bourges, visé par le maire de Fontainebleau
- Adeline, Jules, *Lexique des termes d'art*, Quantin, Paris, 1885
- Adhémar, Jean, *Inventaire du fond français après 1800, Tome 4e, Cabane-Cicéri,* Bibliothèque Nationale, Département des estampes, 1949
- Adhémar, Jean, *La France romantique – Les lithographies de paysage au XIXe siècle* [édition aug.], Somogy, Paris, 1997
- Adhémar, Jean, *La Gravure* [3e éd. mise à jour], PUF, Paris, 1990
- Adhémar, Jean, *La Gravure des origines à nos jours,* Somogy, Paris, 1979
- *Album (L') – Recueil destiné à l'enseignement du dessin et de la peinture, 4e année,* Edouard Legrand, Paris, 1845
- Allégret, Marc, *Revue du Souvenir napoléonien*, n° 431, Paris, 2000
- *Ambassadeur extravagant (L') - Alexandre Vattemare, ventriloque et pionnier des échanges culturels internationaux,* éd. Boston Public Library – le Passage, 2007
- Anceau, Eric, *Napoléon III*, Texto-Tallandier, Paris, 2012
- Antier, Chantal, *Une éducation saint-simonienne au XIXe siècle. L'artiste peintre Rosa Bonheur (1822-1899)*, in Genre & éducation, P.U. Rouen Le Havre, 2009
- *Arts de l'Yveline (Les). Exposition rétrospective des œuvres de Pierre-Luc-Charles Ciceri*, 1931
- Assunto, Rosario, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par Hervé Brunon, Paris / Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et Paysages », 2003
- *Au gré des vents – Histoire illustrée des ballons libres*, Collectif, Edita, Lausanne, 1971
- Aubenas, Sylvie, *D'encre et de charbon : le concours photographique du duc de Luynes, 1856-1867* : Bibliothèque nationale de France, Galerie de photographie, 1994
- Aubert, Michel, *L'Art officiel à la fin du XIXe siècle, dessins et peintures*, catalogue d'exposition, Conservation du Château de Blois, Janv.-Fév. 1976
- Aubrun, Marie-Madeleine, *Théodore Caruelle d'Aligny et ses compagnons*, catalogue de l'exposition (février-septembre 1979, Orléans-Dunkerque, Rennes)

• Auclair, Mathias, *L'Atelier des décors de l'Opéra (1803-1822)* in *Revue de la BNF*, 2011/1, n°37

• Auphan, Étienne, *Qu'est-ce que le paysage ferroviaire ? Défrichement d'un concept*, in *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 32-33, 2005

• Baillargeon, Claude, et Mondenard, Anne de, *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002

• Bajac, Quentin. *La Commune photographiée – exposition*, Catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, RMN, Paris, 2000

• Bann, Stephen, University of Bristol, *Photographie et reproduction gravée – L'économie du visuel au XIXe siècle* in *Photographie et illustration – A la poursuite du relief, Etudes photographiques*, 9, mai 2001 – article traduit par Pierre Camus

• Barbier, Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Balzac et de Rossini, Paris 1800-1850*, Hachette Littératures, Paris, 2003

• Bargue, Charles, *Cours de dessin 1ère partie, Modèles d'après la Bosse* (éd. 1867), *2e partie, Modèles d'après les Maîtres* (éd. 1868-69), *3e partie, Exercices au fusain pour préparer à l'étude de l'académie d'après nature* (éd. 1870), Goupil et Cie, Paris

• Baridon, Laurent, *Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie*, in *Ridiculosa n°13*, Brest, 2006

• Basily-Callimaki, Eva de, *Jean-Baptiste Isabey, sa vie, son temps (1767-1855), suivi du catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey*, Frazier-Soye, Paris, 1909

• Bassy, Alain-Marie, *Les Fables de La Fontaine, quatre siècles d'illustrations,* Cercle de la librairie, Paris, 1986

• Baudelaire, *Ecrits sur l'art,* Les Classiques de poche, LGF, Paris, 1992

• Bauduin, Anne, *Adolphe Hervier, un artiste indépendant entre romantisme et impressionnisme*, in Revue du Nord, vol 62, 1980

• Bauer, Gérald, *Le siècle d'or de l'aquarelle anglaise 1750-1850*, Anthèse, Arcueil, 1998

• Bazin, Jean-François, *Le Tout Dijon*, Cléa, Dijon, 2003

• Bénard, Daniel et Guignard, Bruno, *La carte postale des origines aux années 1920*, Alan Sutton, St-Cyr-sur-Loire, 2010

• Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, Petite bibliothèque Payot, Payot, Paris, 2013

• Bergeret-Courbin, Anne-Marie, *Honfleur et ses peintres, 1820-1920*, éditions des Falaises, Rouen, 2007
• Berthomé, Jean-Pierre, *Les décorateurs du cinéma muet en France*, 1895- Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur le cinéma, 2011 n°65
• Blanc, Charles, *Le Salon de 1866* in *Gazette des Beaux-Arts, Tome XXIe, Courrier européen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, 1866
• Blanc, Jérôme, *Frédéric Engel-Dollfus, un industriel saint-simonien*, Editions Christian, Paris, 2003
• *Bloc-note parisien, Les peintres décorateurs* in *Le Gaulois*, 14 avril 1899
• Bobet-Bezzasalma, Sophie, *La Lithographie d'après les peintres en France au XIXe siècle : essai sur une histoire du goût 1798-1913*, thèse de doctorat, Université Paris I-Sorbonne, 1999
• Bonal, François, *Histoire du champagne – Le XIXe siècle*, Union des maisons de Champagne, 2019 https://maisons-champagne.com/
• Bonnet, Alain, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle – La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006
• Bouiller, Jean-Roch, Le Men, Ségolène, Madeline, Laurence et Pisano, Giusy, dir., *Le panorama, un art trompeur*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2019
• Bouquin, Corinne, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle : l'imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse en doctorat de l'histoire de l'art, Paris I-Sorbonne, 1993
• Bourdieu, Pierre, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris, 1965
• Bouret, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle, Ides et calendes, Paris, 1972.*
• Bourguignat, Nicolas et Vogt, Gilles, La Guerre franco-allemande 1870 – Une histoire globale, Champs Histoire, Flammarion, Paris, 2020
• Boyer, Marc, *L'invention de la Côte d'Azur – L'hiver dans le midi*, Editions de l'Aube, La Tour-d'Aigues, 2002

• Bradi, Madame la comtesse de, *Le Secrétaire du dix-neuvième siècle, faisant suite au Savoir-vivre en France*, P. Bertrand, Paris, 1844
• Brauener, Hélène, *Images du canal de Suez. Une autre vision de l'Orient*, Mare et Martin, Le Kremlin-Bicêtre, 2019
• Brinkmann, Bodo, *Caspar Wolf (1735-1783) and the Aesthetic Conquest of Nature*, Catalogue de l'exposition, Kunstmuseum Basel, Hatje Cantz Verlag, Bâle (CH),2014
• Broc, Numa, *L'établissement de la géographie en France : diffusion, institutions, projets (1870-1890)* in *Annales de géographie*, T. 83, n° 459, 1974
• Brochard, Philippe, *Eugène Ciceri (1813-1890) – Le Paysage mis en scène*, Les éditions du Sabot Rouge, Découverte-Art, Bourron-Marlotte, 2019. Introduction de Bertrand Tillier
• Brochard, Philippe, *Une guerre sans violence ?* in *Le Spectacle de la violence, Transversales* n°11, Centre Georges Chevrier, Université Bourgogne-Franche-Comté, 2017. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Spectacle_violence/Ph_Brochard.html
• Brouwers, Gervaise, *La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques*, in *Sociétés et représentations*, 2015/2, n° 40, pages183-200
• Bruhat, Jean, Dautry, Jean, et Tersen, Émile, *La Commune de 1871*, Éditions sociales, Paris, 1970
• Buisson, Ferdinand, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire - Répertoire biographique des auteurs*, Institut national de recherche pédagogique, 2002
• Caille, Marie-Thérèse, *L'Auberge Ganne*., Gaud, Moisenay, 1994
• Caracalla, Jean-Paul, *Lever de rideau – Histoire des théâtres privés de Paris*, Denoël, Paris, 1994
• Cassagne, Armand, *Traité d'aquarelle*, Fouraut et fils, Paris, 1875
• Catafal, Jordi & Oliva, Clara, *La Gravure*, Parramon-France, Vineuil, 2013
• Caty, Roland, dir., *Enfants au travail – Attitudes des élites en Europe occidentale et méditerranéenne au XIXe et XXe siècle*, Presses Universitaires de Provence, 2002
• Cazaux, Thierry, *Paris romantique, la capitale des enfants du siècle*, Parigramme, Paris, 2012
• *Cent ans de la mairie-musée de Bourron-Marlotte*, Catalogue de l'exposition, Collectif, Mairie-Musée de Bourron-Marlotte, 2007
• Centre d'études et d'histoire du tourisme de la Côte d'Azur et de la Méditerranée, actes du colloque de mars 2007

• Champin, Jean-Jacques, *Habitations des personnages les plus célèbres de France depuis 1790 jusqu'à nos jours* (1833)
• Champin, Jean-Jacques, *Paris- Orléans – Album Champin, Vues pittoresques du chemin de fer de Paris à Orléans*, Abel Ledoux, Paris, 1843
• Charle, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Points Histoire, Seuil, Paris 1991
• Charle, Christophe, *La Dérégulation culturelle – Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, PUF, Paris, 2015
• Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (Dir.), *Histoire de l'édition française*, Fayard, 4 vol., Paris, 1990-1991
• Chavanne, Blandine, et alii, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), portraitiste de l'Europe*, éd. RMN, Paris, 2005
• Cherbuy, Elsa, *La genèse de l'opéra Le Peletier : un opéra pour le XIXe siècle*, Livraison d'histoire de l'architecture, École nationale des chartes, Paris, 26, 2013
• Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Plon, Paris, 1958
• Chevreul, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839
• Chirac, A. DD., *Traité complet de peinture à l'aquarelle*, Delarue, Paris, 1839
• Christout, Marie-Françoise, *Aspects de la féérie romantique, de « La Sylphide » (1832) à « La Biche au bois » (1845), chorégraphie, décors, trucs et machines*, in *Romantisme*, année 1982
• *Chronique des arts et des curiosités, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 27 avril 1890
• Clairay, Philippe et Vincent, Johan, *Le développement balnéaire breton : une histoire originale*, Annales de Bretagne et des pays de l'ouest, Varia 2008 115-4, Presse Universitaires de Rennes, pp. 201-233
• Claval, Paul, *Les voyages américains de Vidal de Lablache et Demangeon* in *Cahiers de géographie du Québec*, n°255, 2011
• Cogeval, Guy, *De la scène au tableau*, Skira-Flammarion, Paris, 2009
• Colson, Jean, *Le IXe arrondissement*, Hervas, Paris, 1999
• Compayré, Gabriel, *Cours de pédagogie théorique et pratique*, Paul Delaplane, Paris, 1897

• Constant-Viguier, Steven-François et Langlois de Longueville, F.-P., *Manuel de miniature et de gouache, lavis à la seppia et de l'aquarelle*, Manuels-Roret, Roret, Paris, 1830
• Corbin, Alain, *Histoire buissonnière de la pluie*, Champs, Paris, 2017
• Cornette, Joël, *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, Tome 2, *Des Lumières au XXIe siècle*, Seuil, Paris, 2005
• *Corot (1796-1875)*, Catalogue de l'exposition organisée conjointement par le Grand Palais - Paris, The National Gallery of Ottawa, The Metropolitan Museum of Art – New York, Coll., RMN, Paris, 1996
• Courthion, Pierre, *Genève ou le portrait des Töpffer*, Grasset, Paris, 1936
• Coutin, Cécile, *Tromper l'ennemi – L'invention du camouflage moderne en 1914-1918*, éd. Pierre de Taillac et Ministère de la Défense, Paris, 2015
• *Crac des chevaliers (Le) – Chroniques d'un rêve de pierre, Collectif,* Cité de l'architecture en 2018-19
• Croal Thomson, David, *The Barbizon School of painters*, Chapman and Hall, London, 1891
• Cubero, José, *L'Invention des Pyrénées*, Editions Cairn, Pau, 2009
• Cuisenier, Jean et Delouche, Denise, *Un carnet de croquis et son devenir : François-Hippolyte Lalaisse et la Bretagne*, éditions de la Cité, Brest-Paris, 1985
• Curinier, Charles-Emmanuel (1860-1924), *Dictionnaire national des contemporains*, Tome 2, OGE Brunel et Cie, 1899-1919
• *D'une rive à l'autre, voyage autour du Léman*, Collectif, Libel, Lyon, 2017
• Daulte, François, *L'Aquarelle française au XIXe siècle*, Office du livre, Fribourg, 1969
• *De la scène au tableau*, catalogue de l'exposition au musée Contini, Marseille, 6 octobre 2009- 3 janvier 2010
• *De Turner à Monet, La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIXe siècle* exposition organisée par le musée de Quimper (2011)
• Debarre, Ségolène, *Cartographier l'Asie Mineure : l'Orientalisme allemand à l'épreuve du terrain (1837-1895)*, 2017, hal-01585504
• Debelfort Anne-Marie, Cadier Jean-Marc, Giess, Frédérique, *Adrien Dauzats et les « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » du baron Taylor*, , sous la direction de Bruno Foucart, Fondation Taylor, Paris, 1990

• Decencière, P. et Emiroğlu, G., *L'arsenal d'Istanbul (1800-1920)* in *Neptunia – Histoire du patrimoine maritime*, AAMM, Paris, 2019

• Delacroix, Eugène, *De l'enseignement du dessin*, *La Revue des Deux Mondes*, septembre 1850

• Delas, Raphaele, *Les frères Duthoit « derniers imagiers du Moyen Age »*, Marges, Revue d'art contemporain, 7/2008

• Delon, Michel, *Compte-rendu sur l'édition de « Histoire de ma vie » de J-C Mannlich* par Bender et Kléber, Trèves, 1994, in *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 17, 1994

• Delteil, Loÿs in *La Curiosité universelle*, 29 décembre 1890

• Delteil, Loÿs, in *L'Artiste, Revue de Paris, Histoire de l'art contemporain, nouvelle période*, 61e année, Septembre 1891, tome II

• Delteil, Loÿs, in *La Curiosité universelle*, 23 mai 1892

• Démidoff, Anatole de, *Voyage pittoresque et archéologique en Russie par le Hâvre, Hambourg, Lubeck, Saint-Petersbourg, Moscou, Nijni-Novgorod, Yaroslaw et Kasan, exécutée en 1839 sous la direction de M. Anatole de Démidoff.* Paris, Gihaut frères, (1840–1848)

• Denoinville, Georges, *Gazette des Beaux-Arts*, Tome XXVIII, septembre et novembre 1902

• Desclaux, Vanessa, *Le Voyage en Orient du duc de Luynes*, Blog Gallica : https://gallica.bnf.fr/blog/14082018/le-voyage-en-orient-du-duc-de-luynes?mode=desktop

• Dewitte, Philippe, *1830-1848 : les Bannis de l'Allemagne, in Hommage à Philippe Dewitte*, Hommes et Migrations, septembre-octobre 2005, n°1257

• *Dictionnary of Louisiana biography*, Louisiana Historical Association, Lafayette LA (USA), 1987

• *Dizionario biografico degli Italiani*, vol 81, Rome, 2015 http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-pasini_(Dizionario-Biografico)/

• Doin, Jeanne, *Alfred de Dreux*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1921, Tome IV, 63e année

• Doin, Jeanne, *Charles Séchan et son atelier de décoration théâtrale pendant le Romantisme*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, Juin 1925, Tome XI, 67e année

• Drevenes, Einar-Arne, *Transpol'air – l'aventure polaire*, Inter-Nord n°20, http://transpolair.free.fr/routes_polaires/recherche.htm

• *Droit d'auteur (Le)*, Sixième année, n°11, 15 novembre 1893
• du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires, En Bretagne*, Hachette, Paris, 1906
• Dumas, Alexandre, *Causeries*, chap. *Un plan d'économie*, Calmann-Lévy, Paris, 1902
• Dumas, Alexandre, *Mes Mémoires*,
http://www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/memoires.html
• Dumas, Alexandre, *Impression de voyage. Quinze jours au Sinaï*, Calmann-Lévy, Paris, 1892
• Dumont d'Urville, Jules Sébastien César, *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée, exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840*, Paris, Gide, 1841-1853
• Duvivier, Christophe, *L'Arbre dans la peinture de paysage (1850-1920)* Somogy, Paris et musée Tavet-Delacour à Pontoise, 2012
• El Gammal, Jean et Plas, Pascal, *Dictionnaire des parlementaires du Limousin sous la IIIe République, Tome I-Creuse*, sous la direction de, PULIM, Limoges, 2001
• Eloy, Sophie, dir., *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Catalogue de l'exposition, Musée de la Vie romantique, Paris, 2014
• Enfantin, Barthélémy-Prosper, *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin publiées par les membres du conseil institué par Enfantin pour l'exécution de ses dernières volontés*, Quarante-cinquième volume de la Collection Générale, 1865-1871
• Engel, Claire-Eliane, *Histoire de l'alpinisme des origines à nos jours*, Je sers, Paris, 1950
• Engelmann, Godefroy, *Manuel du dessinateur lithographe ou description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur pierre dans tous les genres connus*, à Paris, chez l'auteur, 1824, 2e édition
• Etevenaux, Jean, *Napoléon III, visionnaire de son temps* Cabédita, Bière (CH), 2014
• *Eugène Boudin, L'Atelier de la lumière*, Collectif, MuMa Le Havre, 2016
• Fanica, Pierre-Olivier, *Charles Jacque (1813-1894)*, Art Bizon, Montigny-sur-Loing, 1995
• Farigoule, Jérôme, et alii, *La Fabrique du romantisme – Charles Nodier et les Voyages Pittoresques*, Catalogue de l'exposition, Musée de la Vie romantique, Paris, 2014
• Ferrier, Jean-Louis (Dir.), avec la collaboration de MONNERET, Sophie, *L'Aventure de l'Art au XIXe siècle* Chêne-Hachette, Paris, 1991
• Fick, Bill & Grabowski, Beth, *Manuel complet de gravure*, Eyrolles, Paris, 2009

• Fierro, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont/Bouquins, Paris, 1996
• Finck, Hans-Dieter et Ganz, Michael, *Le Panorama Bourbaki*, Editions Cêtre, Besançon, 2002
• Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale,* Classiques Le Livre de Poche, Paris, 1964
• Flaubert, Gustave, *Voyage en Bretagne. Par les champs et par les grèves* (1847), réédition Le Regard littéraire/Complexe, présentation Maurice Nadeau, Paris,1989
• *Fonderie de Marquise* https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/fonderie-de-marquise/
• Fontaine, Gérard, *L'Opéra Charles Garnier, une œuvre d'art total*, Editions du Patrimoine, Paris, 2018
• Font-Réaulx, Dominique de, *Le Vrai sous le fantastique, esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps*, Etudes photographiques, n°5, mai 2005
• Font-Réaulx, Dominique de, *Les origines théâtrales de la photographie* in *Actes des congrès de la société française Shakespeare*, 2015, 33
• *Formes brèves (Les). De l'imprimé au numérique (XIXe-XXIe siècles)*, colloque 16-17 mars 2017, MSH de l'Université de Dijon
• Fournier, Éric, *Paris en ruines: du Paris haussmannien au Paris communard*. Imago, Paris, 2008
• Fournier, Fanny, *Danse, émotions et pensée en mouvement*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Grenoble, 2012
• Fraipont, Georges, *Eau-forte, burin, pointe sèche, lithographie : les procédés de reproduction en creux et la lithographie*, H. Laurens, Paris, 1931
• Freund, Gisèle, *La Photographie en France au XIXe siècle*, La Maison des amis du livre, Paris, 1936, réédition Christian Bourgois, Paris, 2011
• Froment, Henri, *Histoire de Bourron-Marlotte des origines à nos jours*, éd. Association des Amis de Bourron-Marlotte, 2005
• Froment, Henri, in *Bulletin des Amis de Bourron-Marlotte* n° 19, Printemps-été 1987
• Fugier, Anne-Marie, *La Vie d'artiste au XIXe siècle* Arthème Fayard, Coll. Pluriel, Paris, 2012
• Fureix, Emmanuel, Jarrige, François, *La Modernité désenchantée – relire l'histoire du XIXe siècle français* Editions de La Découverte, Paris, 2015

• Fureix, Emmanuel, *Le Siècle des possibles 1814-1914* Presses universitaires de France, Paris, 2014
• Fureix, Emmanuel, *Mots de guerre civile – Juin 1848 à l'épreuve de la représentation* in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Tome XV, 1997/2
• Gassies J.-G., *Le Vieux Barbizon, Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste 1852-1875* (1907), rééd. Le Livre d'histoire, 2004
• Gaucher, Jean-Louis, *Pêcheurs de Berck* in *Chasse-Marée –Des bateaux et des hommes*, Douarnenez,2004, n° 166 et 2005, n°176
• Gauthier, Guy, *Edouard Riou, dessinateur – Entre Le Tour du Monde et Jules Verne, 1860-1900*, L'Harmattan, Paris, 2008
• Gautier, Théophile, *Italia. Voyage en Italie*, La Boîte à documents, Paris, 1997
• Gautier, Théophile, *La Peau de Tigre - Sylvain*, Michel-Lévy frères, Paris, 1866
• Gautier, Théophile, *Portraits contemporains*, Charpentier, Paris, 1874 (2e édition)
• *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 17 octobre 1857
• Georgel, Chantal, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, éd. RMN-Musée d'Orsay, Paris, 2007, catalogue de l'exposition faite sur ce même thème
• Georges, Jean-Aubry, *Eugène Boudin : la vie et l'œuvre d'après les lettres et les documents*, Ides et Calendes, Paris, 1977
• Gilpin, William, chanoine de Salisbury, *Trois essais : sur le beau pittoresque ; sur les voyages pittoresques ; et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture du paysage*, traduction française par M. le baron de B***, Breslau, 1799
• Gilpin, William, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland*, chez Defer de Maisonneuve, à Paris, 1789
• Goncourt, Edmond et Jules de, *Etudes d'art – Le Salon de 1852 – La peinture à l'exposition de 1855*, Librairie du bibliophile, Paris, 1893
• Goncourt, Edmond et Jules de, *Journal*, août 1855, Robert Laffont T. 1
• Gonin, Jean, *L'Expérience poétique de Eugenio Montale*, P.U. Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1996
• Gonnet, Paul. *La réunion de Nice à la France*, Du Cabri, Nice, 2003

• Gontard, Maurice, *Vichy : l'irrésistible ascension 1800-1870*, Centre de recherches archéologiques et historiques de Vichy et de sa région, Créer, Nonette, 1998

• Gouttman, Alain, *La Guerre de Crimée 1853-1856*, Perrin, Coll. Tempus, Paris, 2006

• Gran-Aymerich, Ève, *Les chercheurs de passé (1798-1945) – Aux sources de l'archéologie*, CNRS, Paris, 2016

• Grandchamp, Philippe, *Bateaux de charge du lac d'Annecy*, *Chasse-Marée –Des bateaux et des hommes*, Douarnenez, 2019, n° 305

• Grange, Juliette, *Comte de Saint-Simon – Ecrits politiques et économiques*, Pocket, Paris, 2005

• Grange, Juliette, et alii, *Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825). Œuvres complètes*, Presses universitaires de France, Paris, 2012

• Granger, Catherine, *L'Empereur et les arts – La liste civile de Napoléon III*, Ecole des chartes, Paris, 2005

• Guichonnet, Paul, *Nouvelle histoire de la Savoie*, Privat, Toulouse, 1999

• *Guignol (Le), Journal-programme du théâtre de Saumur*, Première année, n°57, mercredi 12 décembre 1866

• Guilbert L., *Giselle*, Livret du ballet de l'Opéra de Paris, Montreuil, STIPA, 2009

• Guillaume, Isabelle, *Les Trois vies de Louis Garneray*, Le Chasse-Marée n° 274, Douarnenez, 2016

• Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, PUF, Paris, 1967, pages 33-34

• Gunthert, André, *L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique*, In *Études photographiques*, 2002, no 12, p. 37-63.

• *Gustave Doré, L'imaginaire au pouvoir,* exposition au Musée d'Orsay, 2014.

• Harlé, Daniel, *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : essai critique et catalogue*, sous la direction de Jean Adhémar, Paris, 1975

• Heinich, Nathalie, *Authentique ? Art contemporain et fabrication de l'inauthentique* Revue Terrain, Paris, septembre 1999

• Heinich, Nathalie, *Cahiers de sociologie* n°16,1991 ainsi que Sapiro, Gisèle, *La vocation artistique en don et don de soi*, Actes de la recherche en sciences sociales, 2007/3

• Hélias, Pierre-Jacquez, *Le Cheval d'Orgueil, mémoires d'un Breton du pays bigouden*, Plon, Paris, 1977
• Hervé-Commereuc, Catherine, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor – Bretagne*, Bibliothèque de l'Image, Rennes, 2005
• Hillairet, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Éditions de minuit, Paris, 1979
• *Histoire de la noblesse du Comté-Venaissin* (sic)*, d'Avignon et de la principauté d'Orange, dressée sur les preuves, dédiée au Roy, par Pithon-Curt, chez David et Delormel à Paris, 1743*
• *Historisches Lexicon der Schweiz*, VEB E.A. Schwabe, Basel, 2001-2014
• Hoibian, Olivier, et alii, *L'Invention de l'alpinisme – La montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée (1786-1914)*, Belin, Paris, 2008
• Hoibian, Olivier, *Les Voyages en zigzag de Rodolphe Töpffer*, in *Le Voyage initiatique, découvertes, rencontres, expériences en montagne (XVIIe-XXe siècles)*, Babel, Littératures plurielles, Université du Sud Toulon-Var, 2003-8
• Houssaye, Jean, *Quinze pédagogues, leur influence aujourd'hui. De Rousseau à Rogers.*Armand Colin, Paris, 1994
https://www.deutsche-biographie.de/sfz32272.html
• Hugo, Victor, *Le Rhin, lettres à un ami*, Le Voyage littéraire-François Bourin, Paris, 2011
• Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Charpentier, Paris, 1883
• Jal, Auguste, *Souvenirs d'un homme de lettres*, Léon Téchener Libraire, Paris, 1877
• Jarrassé, Dominique, *Les thermes romantiques – Bains et villégiatures de 1800 à 1850*, Publications de l'institut d'études du Massif Central, Université Blaise Pascal-Clermont II, 1992
• Joanne, Adolphe, *Manuel du voyageur en Suisse et à Chamonix*, 1859, Hachette, Paris, 1859
• Joanne, Claire, *Eugène Cicéri (1813-1890) : Œuvre lithographié*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 1995
• Join-Diéterle, Catherine, Batifoulier, Alain, Tovar, Simon de, *L'Envers du décor (à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle)* , coédition Gourcuff Granedigo et CNCS, catalogue de l'exposition éponyme organisée à Moulins en 2015 par le Centre national du costume de scène à Moulins
• *Journal des Arts* n°3 Première année, Jeudi 24 mai 1866

• *Journal pour rire* (23 avril 1852)
• Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord : peintres ; sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992
• Klark, Kenneth, *L'Art du paysage* Arléa, Paris, 2010
• Kortländer, Bernd et Siepe, Hans. T., *Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français*, in Revue d'histoire littéraire de la France, 2005/4, vol.105
• *La Presse*, 12 avril 1849, 7 juillet 1875
• Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques*, Grassart et Gaudin, Paris, 1856
• Lachâtre, Maurice, *Nouveau Dictionnaire universel*, Tome Premier, Docks de la librairie, Paris, 1865
• Lachaud, Alain, *La Conquête du Buet*, Le Tour Livres, Samoëns, 2015
• Lafont-Couturier, Hélène, *La maison Goupil ou la notion d'œuvre d'art originale remis en question* in *La Revue de l'art*, année 1996, Volume 112/1
• Lahalle, Agnès, *Les École de dessin au XVIIIe siècle – Entre arts libéraux et arts mécaniques*, P.U.R., Rennes, 2006
• Laisney, Vincent, *Le Salon de Charles Nodier* in *La Fabrique du Romantisme*, Musée de la Vie romantique, Paris, 2014
• Laran, Jean, Adhémar, Jean, Prinet, Jean, *L'Estampe*, PUF, Paris, 1959
• *Larderello* in *Museo della geotermia*, Pomarance (Italie)

http://www.museivaldicecina.it/it/museo_della_geotermia.php

• Larue, Anne, *Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit*. In: *Romantisme*, 1996, n°93. Arts et institutions
• Laurens, Jules, *La Légende des ateliers*, éd. Fischbacher, Paris, 1901
• Lawrence, T.E., *Crusader Castles*, Oxford University Press, 1936
• Lazare, Félix et Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris*, Courrier municipal, Paris, 1879
• Lazzarotti, Olivier, *Tourisme culturel et patrimoine : quelques analyses pour un monde habitable*, *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Briefings, 2010
• Le Bas, Philippe, *Encyclopédie de l'histoire de France*, Tome V, Paris, Firmin Didot, 1841

• Leanca, Gabriel et Bruley, Yves. *La politique extérieure de Napoléon III*, L'Harmattan, Paris, 2011.
• Lebeuffe, T., *Un monument lithographique : les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, in *Revue britannique*, Tome 2e, Paris, 1893
• Lécosse, Cyril, *Jean-Baptiste Isabey – Petits portraits et grands desseins*, CTHS-INHA, Paris, 2019, thèse de doctorat présentée par Cyril Lécosse en 2012, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : l'artiste et son temps*, 2 vol., université Lumière – Lyon II
• Lee, Daryl, *Paris et ses ruines*, Centre d'histoire du XIXe siècle, Paris I Sorbonne http://www.pantheonsorbonne.fr/unites-de-recherche/crhxix/virtuallibrary/autour-de-paris-et-ses-ruines-commentaire-par-daryl-lee/
• Lemagny, Jean-Claude et Rouillé, André, *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1993
• Lemaire, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, Paris, 2004
• Lemaître, Henri, *Histoire du dépôt légal, 1ère partie : France*, A. Picard et fils, Paris, 1910
• Le Men, Ségolène, *La recherche sur la caricature : état des lieux* in *Perspective – Actualité en histoire de l'art*, INHA, 3/2009
• Le Men, Ségolène, *L'Art de la caricature*, Les arts en correspondance, P.U. Paris-Ouest, Paris, 2011
• Le Men, Ségolène, *Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants* in Glenisson, Jean et Le Men, Ségolène dir., *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, Société des bibliophiles de Guyenne, Bordeaux, 1994
• Lemercier, Alfred, *La Lithographie française de 1796 à 1896 et les arts qui s'y rattachent*, Lorilleux, Paris, 1896
• Lemire, Clémentine, *Le décor allemand dans la première moitié du XIXe siècle*, in Revue de la BNF 2011/1 n°37
• Lemonnier-Mercier, Aline, et Haguet, Luciel, *A l'aventure, Edouard Riou, illustrateur de Jules Verne*, exposition à la bibliothèque Armand-Salacrou, Le Havre, 2019
• Leribault, Christophe, *Eugène Isabey*, éd. Le Passage, Musée du Louvre, Paris, 2012
• *Les Contemporains* n° 641 du 22 janvier 1905
• Le Scanff, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, Seyssel, 2007

• Levallois, Michel, *Les saint-simoniens en Égypte*, Bulletin de la Sabix, Ecole Polytechnique, 54-2014

• Lilti, Antoine, *Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, thèse dirigée par A. Roche (2003), Fayard, Paris, 2005

• Lobstein, Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts.*La Martinière, Paris, 2006

• *Louis-Philippe à Fontainebleau, le roi et l'histoire*, Collectif, RMN, 2018, catalogue de l'exposition

• Maître, Léon, *Pornic et la côte de Retz, de la Bernerie à Mindin*, Nantes, Dugas et Cie, 1908

• Manœuvre, Laurent, *Peintres des tempêtes*, Editions des Falaises, Paris, 2018

• Marin, Armel *Ciceri, Pierre Luc Charles* in *Encyclopaedia Universalis*.

• Marthold, Jules de, *Histoire de la lithographie*, L.H. May, Paris, 1898

• Martin, Roxane, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Classiques Garnier, Paris, 2013

• Marx, Roger, *L'Art à l'école*, 1895, document INHA, introduction par Catherine Méneux

• Marx, Roger, *L'Art social*, Fasquelle, Paris, 1913

• Marx, Roger, préface à *Edmond et Jules de Goncourt, études d'art– Le Salon de 1852 – La peinture à l'exposition de 1855*, Librairie du bibliophile, Paris, 1893

• Massin-Le Goff, Guy, *Les châteaux néogothiques en Anjou*, Nicolas Chaudun éd., Paris, 2007

• Mayeur, Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, II. 1789-1930*Perrin, Paris, 2004

• Mazoyer, Agnès, *L'homme et le volcanisme en Toscane – La géothermie*, Bulletin de l'Association des Géographes Français, 1999

• McWilliam, Neil, Méneux, Catherine et Ramos, Julie, (dir.), *Saint-Simon, Henri comte de, L'Artiste, le savant et l'industriel* (1824) in *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014

• Merger, Michèle, *Les chemins de fer italiens et leurs effets amont (1860-1915)* in *Histoire, économie et société*, 1992, 11e année, n°1. *Les transports terrestres en Europe Continentale (XIXe-XXe siècles)*
• Mezin, Louis, et alii, *Voyage Pittoresque dans le Comté de Nice et les Alpes maritimes,* Acadèmia Nissarda, Nice, 2005
• Miège, Jean-Louis, *L'Oman et l'Afrique orientale au XIXe siècle* in *La péninsule arabique aujourd'hui, Tome II, étude par pays*, Paul Bonnenfant dir., IREMAM, Aix-en-Provence, 1982
• Milani, Raffaele, *L'idée du paysage dans les catégories esthétiques*, in *Horizons philosophiques* 11/1, 2000
• Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), L'Ecole de la nature*, Editions de La Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1980
• Miquel, Pierre, *Eugène Isabey (1803-1886), La Marine au XIXe siècle*, Editions de La Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1980
• Miquel, Pierre, *Paul Huet (1803-1869) – De l'aube romantique à l'aube impressionniste,* Somogy, Paris, 2011
• Mollard, Claude et Gauthier, Gilles, *L'épopée du canal de Suez. Des pharaons au XXIe siècle*, Gallimard, Paris, 2018, catalogue de l'exposition montrée à l'Institut du monde arabe, Paris, 2018 et au Musée d'histoire de Marseille, Marseille, 2018-2019
• Mollier, Jean-Yves, Régnier, Philippe, et Vaillant, Alain. *La production de l'immatériel: théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Université de Saint-Etienne, St-Etienne, 2008.
• Monnier, Gérard, *L'Art et ses institutions en France – De la Révolution à nos jours*, Folio Histoire Gallimard, Paris, 1995
• Monnier, Luc, *L'Annexion de la Savoie à la France et la politique suisse,* Librairie Droz, Genève (CH), 2010
• Montalant, Delphine, *En remontant l'avenue Frochot*, Galerie Hopkins-Thomas, Paris, 1994
• Montale, Eugenio, *La Riviera di Ciceri (e la mia)*, préface à l'exposition *Paesaggi della Riviera di Levante*, éd. Banco di Chiavari et della Riviera, Chiavari, Italie, 1970
• Moreau-Vauthier, Charles, in *L'Abeille de Fontainebleau*, supplément du 13 octobre 1911 et 10 novembre 1911

• Morrell, Jemima, *Voyage dans les Alpes en 1863 – Carnet de route*, réédition Cabédita, Yens (Suisse), 1995
• Moulin, Raymonde, *Les bourgeois amis des arts – Les expositions des Beaux-Arts en province 1885-1887*, Revue française de sociologie, XVII/3, 1976
• Moulin, Raymonde, *De l'artisan au professionnel : l'artiste* in *Sociologie du travail*, 4/1983
• Murger, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Lévy frères, Paris, 1851
• Murger, Henri, *Le Sabot rouge*, Michel Lévy frères, Paris, 1860
• Nadar, *Le Journal pour rire*, septembre 1851
• Neil McWilliam, et alii, *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes et sources*, INHA, Sources, 2014
• Neil McWilliam, et alii, *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre.,* PUR, Rennes, 2014
• Nicolle, Henri, *De Paris à Cherbourg en chemin de fer, Guide-itinéraire contenant l'historique complet des travaux de la digue et du port de Cherbourg*, Alfred Bouchard, Caen, 1860
• Noon, Patrick, *Du plaisir de peindre*, Catalogue de l'exposition du Petit Palais, Paris, 1992
• Noon, Patrick, *Richard Parkes Bonington, the complete painting*, Yale University Press, New Haven, (Co – USA), 2009
• *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Collectif, Payot, Lausanne, 1986
• Nunez da Silva, Jussara, *Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle* in *Sociétés*, 2001/1, n°71
• Opperman, C. A. *Visites d'un ingénieur à l'exposition universelle de 1867, notes et croquis, chiffres et faits utiles*, J. Baudry, Paris, 1867.
• Oulhen, Anne-Cécile, *Alexandre Vattemare (1796-1864), un collectionneur particulier, une collection universelle* ». Mémoire de deuxième année de second cycle, École du Louvre, sous la direction d'Olivier Meslay et de Pierre-Alain Tilliette, 2008, 3 vol.
• Oulhen, Anne-Cécile, *Alexandre Vattemare, ventriloque, voyageur, visionnaire*, château de Fontainebleau, juin 2012
• Palau, François et Maguy, *Le Rail en France – Le Second Empire*, Tome 3, Paris 2004

• Palmier-Chatelain, Marie-Elise et Lavagne d'Ortigue, Pauline, *L'Orient des femmes*, Université de Marne-la-Vallée, ENS Editions, Lyon, 2002
• Panzac, Daniel, *La marine ottomane – De l'apogée à la chute de l'Empire (1572-1923)*, CNRS, Paris, 2009
• *Paris ou le Livre des Cent-et-un*, Ladvocat, Paris, 1831-1834
• Pastoureau, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2000
• *Paysages historique (Le). Le Prix de Rome (1817-1863)*, musée d'art et d'histoire de Meudon, 2015
• Péan, Armand, *L'Architecte paysagiste - Théorie et pratique de la création et de la décoration des parcs et jardins*, Librairie centrale d'agriculture et de jardinage, Auguste Gouin, Paris, 1886
• *Peindre le ciel*, Artlys, Paris, 2016
• Penez, Jérôme, *Histoire du thermalisme en France au XIXe siècle – Eaux, médecine et loisirs*, Economica, Paris, 2004 (thèse à Paris VII-Denis Diderot)
• Penez, Jérôme, *Les réseaux d'investissement dans le thermalisme au XIXe siècle en France*, Revue des patrimoines, Paris, 2004, no 4.
• Penot, Agnès, *La Maison Goupil – Galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Mare et Martin Arts, Paris, 2017
• *Peintres de la belle boucle de la Seine (Les), 1800-1930*, éd. Ville d'Issy-les-Moulineaux, 2015
• Pernoud, Emmanuel, *Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation* in *Perspective – Actualité en histoire de l'art, « Multiples »*, 2019-2, INHA, Paris, 2019
• Pérot, Nicolas, *La Sylphide de Chateaubriand* in *Revue Atala, culture et sciences humaines*, Lycée Chateaubriand, Rennes, 1998
• Petitfils, Jean-Christian, *Les communautés utopistes au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 2010
• Pierrot, Nicolas, *Mulhouse, berceau de l'imagerie industrielle* paru dans *Hypothèses 2001*, Travaux de l'école doctorale d'histoire, Université de Paris I-Sorbonne, Publications de la Sorbonne 2002
• Plessier, Ghislaine, *Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient, catalogue raisonné de son œuvre peint*, thèse de doctorat (1985) éditée par le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1990

• Plummer, Steve J., *The Wheelwright Family Story*, auteur-éditeur en « Cloth Wrap Publishing », 2010
• Poisson, Georges, *La maison de Pierre Cicéri à St-Chéron (Essonne)* in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1988
• Pomarède, Vincent et De Wallens, Gérard. *L'école de Barbizon: peindre en plein air avant l'impressionnisme*. Musée des beaux-arts, Avignon, 2002
• Poulot, Dominique, Pire, Jean-Miguel et Bonnet, Alain, dir, *L'Éducation artistique ne France du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles (XVIIIe-XIXe siècles)*, PUR, Rennes, 2010
• Price, Julius Mendes, *My bohemian days in Paris*, T.W. Laurie Ltd., London, 1913
• *Promenade à Reims ou journal des fêtes et cérémonies du Sacre*, Bouquin de la Souche, Paris, 1825
• Radcliffe, Ann, *Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return down the Rhine*, 1795
• Ramond de Carbonnières, Louis, *Observations faites dans les Pyrénées (1789)*, rééd. Flammarion, Paris, 2015
• Rauch, André, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Pluriel, Hachette, Paris, 2001
• *Recueil de décorations théâtrales et autres objets d'ornement par MM. Ciceri et Léger Larbouillat*, chez Léger Larbouillat, Paris, 1830
• Régnier, Philippe. *Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste* ,IN *Romantisme*, 1990, vol. 20, no 67, p. 31-46
• Reichler, Claude et Ruffieux, Roland, *Le Voyage en Suisse – Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XXe siècle*, Coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1998
• Reichler, Claude, *Les Alpes et leurs imagiers*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne (CH), 2013
• Renié, Pierre-Lin, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée – Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)* in *Etudes photographiques n° 20*, juin 2007
• Renonciat, Annie, *Voir/Savoir – La pédagogie de l'image aux temps de l'imprimé, Petit Journal de l'exposition*, INRP, Musée national de l'éducation, Rouen, 2011
• Reverdy, Anne, *L'Ecole de Barbizon, évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960*, E.P.H.E., 1973

• *Revue de Paris*, Tome V, Hauman et Cie, Bruxelles, année 1835
• *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 juillet 1870
• Riall, Lucy, *Guerre et nation dans l'Italie du Risorgimento*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 44-2012
• Ricci, Paolo, *I fratelli Palizzi*, Bramante, Busto Arcizio, 1960
• *Roannais illustré (Le)*, 1891
• Robène, Luc, Bodin, Dominique et Héas, Stéphane, *Le Bonheur est dans les airs – L'aérostation 1880-1914* in *Terrain, Anthropologie et sciences humaines*, 46 - mars 2006
• Robert, Bourloton et Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français (1789-1889)*, éd. Bourloton, Paris, 1889-1891
• Robert, Hervé, *La monarchie de juillet*, CNRS Editions, coll. Bibli. 2017
Robert, Karl (pseudonyme de George Meusnier), *L'Aquarelle (paysages)* Henri Laurens, Paris, 1907
• Roesch-Lalance, Marie-Claude, *Dans l'intimité de la communauté artistique de Bourron-Marlotte – Si les maisons racontaient…,* Assoc. Des Amis de Bourron-Marlotte, 2012
• Rosenthal, Léon, *Du romantisme au réalisme – Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 184*8, H. Laurens, Paris, 1914
• Roubert, Paul-Louis, *Gérôme et Goupil. Art et entreprise,* Etudes photographiques, n°9, 2001
• Rougerie, Jacques, *La Commune de 1871*, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, Paris, 2014
• Rouillé, André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871,* Macula, Paris, 1989
• Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Folio Classiques, Gallimard, Paris, 1993
• Rousset, Lt-Colonel, *Histoire générale de la guerre franco-allemande*, Tallandier, Paris, 1910
• Rusi, Christiane C., *Lever de rideau sur Jeanne Arnould-Plessy (1819-1897)*, amie fidèle de George Sand, Editions de l'Amandier, Paris, 2005
• Sagnes, Jean, *Napoléon III, le parcours d'un saint-simonien*. Editions Singulières, Sète, 2008
• Sagot-Duvauroux, Dominique, *La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle*, Alternatives économiques, 2004/2, n°22.

• Saint-Simon, Comte Claude-Henri de, *La Parabole* suivie de *Sur la querelle des abeilles et des frelons*, Textes présentés et annotés par Pierre Musso, D'Ores et déjà, Paris, 2012
• *Saint-simoniens et l'Orient, vers la modernité (Les)*, Collectif, Edisud, Cahors, 1989

• Salamon, Lorenza, *La Gravure – Vocabulaire, genres et techniques*, Hazan, Paris, 2010
• Sand, George, *Correspondance 1812-1876*, Tome 4, Calmann-Lévy, Paris, 1883
• Sand, George, *Histoire de ma vie*, T.4, Michel Lévy, Paris, 1856
• Sand, George, *Promenades autour d'un village* (1857), réédition Christian Pirot, St-Cyr-sur-Loire, 2006
• Saussure, Horace-Bénédict de, *Voyage dans les Alpes*, Tome II, Genève, 1766

• Savale, Christophe, *Frédéric Martens (1806-1885), photographe et graveur*, sous la direction de Pierre Vaisse et Jean-François Chevrier, Université de Paris X Nanterre, juin 1992
• Savale, Christophe, *Les Campagnes photographiques de Frédéric Martens en Suisse et en Savoie* in *La Revue de l'Histoire de l'art*, *Varia*, mai 1994, n°s 25-26
• Schopp, Claude, *Dictionnaire Dumas* CNRS Edition, Paris, 2010
• Schroeder-Gudehus, Brigitte et Rasmussen, Anne. *Les fastes du progrès: Le guide des expositions universelles, 1851-1992*.Flammarion, Paris, 1992
• Sdegno, Emma et Reichler, Claude, *John Ruskin, Ecrits sur les Alpes*, PUPS, Maison de la recherche, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2013

• Séchan, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855) recueillis par Adolphe Badin*, Calmann-Lévy, Paris, 1883
• Senefelder, Aloys, *L'Art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des differens (sic) procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre ; précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès, par M. Aloys Senefelder, inventeur de l'art lithographique*, chez Treuttel et Würtz, Paris, 1819
• Serafini, Paolo, collectif, *La maison Goupil et l'Italie – Le Succès des peintres italiens à Paris au temps de l'Impressionnisme*, Silvana Editoriale, Milano, 2013
• Simonin, Louis-Laurent, *Les merveilles du monde souterrai*n, Hachette, Paris, 1874

• Simonin, Louis-Laurent, *Les pierres, esquisses minéralogiques*, Hachette, Paris, 1869

• Sinisterra, José Sanchez, *Los Figurantes*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2000

• *Société des Mines et Fonderies de la Vieille-Montagne – 1837-1962*, Cuypers, Bruxelles, 1962

• Sorbé, Hélène, *Franz Schrader (1844-1924), géographe peintre : le dessin germano-bordelais d'une vocation de pyrénéiste* in *Présence de l'Allemagne à Bordeaux du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, dir. Alain Ruiz, PUB, 1998

• *Souvenirs de rivages, bibelots et images du tourisme balnéaire*, Collectif, Somogy, Paris, 2001

• Souza, Jörge de, *La Mémoire lithographique (200 ans d'images),* Editions des arts et métiers du livre, Paris, 1998

• Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, FM/La Découverte, Paris, 1980

• Stephen, Leslie, *The Playground of Europe*, Longman, Green and C°, London, 1871

• Strick, Jeremy, *Connaissance, classification et sympathie : les cours de paysages et la peinture de paysage au XIXe siècle* in *Paysages*, Littérature, 61-1986

• Tabarant, Adolphe, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1942

• Tabeaud, Martine, Bourtoire, Constance, Schoenenwald, Nicolas, *Par monts et par vents*, in *La Pluie, le soleil et le vent, une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, dir Alain Corbin, Aubier, Paris, 2013

• Taigny, Edmond, *J.-B. Isabey, Sa vie et ses œuvres*, E. Panckouke, Paris, 1859

• Tchihatcheff, Pierre de, *Lettres sur la Turquie*, Schnée (Bruxelles) et Bohné et Schulz (Paris), 1859

• Tchihatcheff, Pierre de, *Voyage scientifique dans l'Altaï et dans les contrées adjacentes*, Gide et Baudry, Paris, 1846

• *Terre et la vie (La), revue d'histoire naturelle*, février 1932

• Texier, Edmond, *Voyage pittoresque sur les bords du Rhin*, Librairie Morizot, Paris, 1858

• *Théâtre de la cour impériale à Fontainebleau (Le) – Théâtre Cheikh Khalifa bin Zayed Al Nahyan*, sous la direction de Vincent Cochet, Monelle Hayot/Château de Fontainebleau, 2019

• Thébaud-Sorger, Marie, *Une histoire des ballons – Invention, culture matérielle et imaginaire – 1783-1909*, RMN, Paris, 2010

• Thiess, Anne-Marie, *La construction du folklorique français*, in Histoire par l'image : www.histoire-image.org/fr/etudes/construction-folklore-francais

• Thieme, Ulrich, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Sechster Band, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1912

• Thornston, Lynne, *Les Orientalistes, peintres voyageurs*, ACR Edition internationale, Courbevoie, 2001

• Thuillier, Guy, *Pour une histoire régionale de l'eau en Nivernais au XIXe siècle*, Annales ESC, 1968

• Thuret, Marc, *La crise du Rhin et le malentendu franco-allemand (1839-1841)*, in *Aspects du Vormärz, Société et politique en Allemagne au XIXe siècle*, Gilbert Krebs dir., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1984

• Tillier, Bertrand, *La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre*, in *Perspective – Actualité en histoire de l'art, « Multiples »*, 2019-2, INHA, Paris, 2019

• Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris : révolution sans images ?*, Champ Vallon, Seyssel, 2004

• Tillier, Bertrand, *Le Siège et la Commune de Paris, 1870-1871*, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, St-Denis, 2013

• Tillier, Bertrand, *Vues d'Ateliers. Une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, éd. Citadelles et Mazenod, Paris, 2014

• Tissandier, Gaston, *En ballon au siège de Paris – Souvenirs d'un aérostier*, Témoignages Histoire, Jourdan, Paris, 2012

• Tissot, Laurent, *Histoire du tourisme en Suisse au XIXe siècle – Les Anglais à la conquête de la Suisse*, Livreo Alphil, Neuchâtel, 2017

• Tolstoï, Léon, *Récits du siège de Sébastopol – Sébastopol en décembre*, Hachette, Paris, 1886

• Töpffer, Rodolphe, *Nouveaux voyages en zigzag à la Grande-Chartreuse autour du mont Blanc*, Lecois, Paris, 1854

• Töpffer, Rodolphe, *Voyage en zigzag ou excursion d'un pensionnat en vacances dans les cantons de Suisse et le revers italien des Alpes*, Ducochet, Paris, 1844

• Twyman, Michael, *L'imprimerie. Histoire et techniques*, ENS, Institut d'histoire du Livre, Lyon, 1998

• Valenciennes, Pierre-Henri, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, Desenne/Duprat, Paris, 1799
• van Gogh, Vincent, *Lettres*, Museum, Amsterdam http://vangoghletters.org/vg/letters/let330/letter.html
• Vasseur, Édouard, *L'exposition universelle de 1867: apothéose du second empire et de la génération de 1830*, École des Chartes, Paris, 2001
• Verdier, Yvonne, *La Femme-qui-aide et la laveuse*, in *L'Homme, revue de sociologie*, 1976, Tome 16
• Verga, Marcello, *Note sull'idea di decadenza nel discorso nazionale italiano*, Storica, 43-45, 2009
• Vernes, Michel, *Le Chalet infidèle ou les dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Varia, 32-2006
• Vicaire, Georges, *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle*, Tome III, Librairie A. Rouquette, Paris, 1894
• Viel-Castel, comte Horace de, *Mémoires sur le règne de Napoléon III (1851-1864)*, Tome 2, Paris, 1883-84
• Vimont, Jean-Claude et Lalou, Elisabeth, *Objets-souvenirs, objets d'histoire* in *Sociétés et représentations* 2010/2 n°30
• Vincent, Johan, *De la répulsion à la spéculation - La transformation du foncier littoral en Bretagne-sud et en Vendée (1800-1939)*, Annales de Bretagne et des pays de l'ouest, Varia, 2006 113-4, Presses universitaires de Rennes
• Virion, Jeanne et Bryden, Alan, *Jours heureux à Montigny-sur-Loing, Maisons, artistes et autres personnages remarquables (1750-1950)*, Montigny-sur-Loing, 2017
• *Voleur illustré (Le) : cabinet de lecture universel*, article *Par-ci, par-là*, 30 avril 1899
• *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, par Ch. Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux*
• Wahl, Alfred, *L'Option et l'émigration des Alsaciens-Lorrains (1871-1872)*, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, Ophrys, Paris, 1972
• Waquet, Françoise, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Bibliothèque de la Société française d'archéologie, Droz, Genève et Arts et métiers graphiques, Paris, 1981

• Wat, Pierre, *Constable, entre ciel et terre*, Herscher, Paris, 1994-2002

• Wat, Pierre, *Constable*, Hazan, Paris, 2002

• White, Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, coll. Champs Arts, Flammarion, Paris, 2009

• Whiteley, Linda, *Art et commerce en France avant l'époque impressionniste*, in *Romantisme, L'Argent*, 1983, n°40

• Wild, Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle*, Tomes 1 et 2, Editions de la BNF, Paris, 1993

• Willer, Noé, *Luigi Loir, de la Belle Epoque à la publicité*, OKM Histoire, Montrouge, 2003

• Wolff, Albert, *Le Salon de 1880*, Le Figaro, Supplément du 2 mai 1880

• Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle* Armand Colin, Collection U, Paris, 2014

• Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire*. Armand Colin, coll. U, Paris, 2012

• Zehna, Céleste, *Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à l'époque impériale*, Université fédérale de Rio de Janeiro, in *Études photographiques*, janvier 2004, n°14

• Zermatten, Maurice, *Les Années valaisannes de Rilke*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2016

• Zola, Émile, *L'Événement* du 19 avril 1866

INDEX

Adam, Victor 57, 128, 212, 214, 264, 270
Adam-Laurens, Susanne (Nanny Adam) 11
Adhémar, Jean 13, 14, 60, 128, 130, 170, 185, 219, 227
Alaux, Alexandre 70
Album Ciceri 203, 251, 279
Album de Dornach 105, 144, 252-255
Aligre, île d' 39, 40, 88, 89, 90, 99, 104
Allongé, Gustave 47, 184, 288
Alpes 104, 118, 143, 151, 181-182, 186, 189, 190, 231-236
Antony, auberge 44, 45 47, 58
Apremont, gorges d' 42, 90
Arthus-Bertrand, éditeur 58, 147, 158, 200, 257, 266, 283, 295
Assunto, Rosario 123
Atmosphère (L') 204, 220, 237, 295,
Au bord du Loing 61, 78, 79, 82-83, 97, 99, 101, 109, 293
Ault 108, 111, 163, 240, 291

Balzac, Honoré de 29, 38, 39, 148, 192, 223, 276
Barbizon 10, 13, 15, 40, 43-46, 48, 53, 54, 82, 90, 92, 105, 106, 121, 125, 146, 150, 162, 171, 273, 295
Basily-Callimaki, Eva de 18, 22, 27, 28, 52
Baudelaire, Charles 16, 37, 53, 155, 196, 214, 282
Bayot, Adolphe 176-177, 208-209, 212-214, 225, 236, 257, 258, 278
Beaumont, Édouard de 57, 263
Bélanger, Louis 26
Belvédère Ciceri 48, 49
Benjamin, Walter 15, 216
Benoist, Félix 143, 144, 208, 209, 211, 215, 225, 226, 236, 241
Benoist, Philippe 57, 79, 137, 156, 171, 208, 212-215, 237, 239, 250, 251, 253, 265, 270
Béraldi, Henri 11, 60, 128, 133, 213, 214
Berry, duchesse de 25, 91, 224, 228, 230
Beugniet, Adolphe 87, 92, 296
Biarritz 111, 191, 193, 217, 228
Bobet-Mezzasalma, Sophie 9
Bonaparte, Louis Napoléon 10, 21, 67
Bonaparte, Napoléon 16, 20, 21, 261
Bonheur, Rosa 16, 44, 106, 190, 254
Bonhommé, François 128, 162, 212, 249
Bonington, Richard Parkes 10, 23, 282, 284
Bords du Rhin (Les) 194-197
Borget, Auguste 148, 192
Boscowitz, Arnold 260, 291
Boston, Museum of Fine Arts 99-101
Boudin, Eugène 16, 23, 56, 57, 58, 111
Bougival 40, 62, 78, 88, 89, 90, 99, 104, 107
Bouguerau, William 16, 51, 94
Boulanger, Auguste 43
Boulanger, Augustine Constance 43, 107
Boulanger, Clément 38, 276
Boulanger, Louis 38
Boulogne-sur-mer 146, 149, 240, 267, 291
Bouquet, Michel 250, 261
Bouquin, Corinne 141, 142, 200
Bouret, Jean 13
Bourgogne 40, 111, 130, 131, 134, 143, 161, 175-177
Bourron (Bourron-Marlotte) 44-50, 54, 89, 96, 106, 124, 280, 288
Boyer, Marc 236
Brascassat, Jacques Rémond 43, 106
Brauener, Hélène 153
Brésil 151, 155-158, 267, 299
Bretagne 22, 23, 55, 79, 88, 90, 96, 103, 104, 111, 114, 115, 130, 143, 161, 164-172, 201, 208-216, 223-226
Bulla, Joseph, éditeur 57, 58, 213, 268
Buvelot, Abraham-Louis 151, 155, 156
Byron, Lord 66, 182, 196, 234, 302

Cabanel, Alexandre 16, 82
Caruelle d'Aligny, Théodore 47, 53, 91, 102, 114, 150
Champagne 29, 111, 131, 143, 161, 174-175, 250
Champin, Jean-Jacques 31, 166, 187
Chaperon, Philippe 33, 52, 239
Charivari Le, journal 152, 190, 250, 263-264
Charle, Christophe 34, 123
Charles X roi de France 10, 20, 28, 42, 54, 134, 146
Charnay, Armand 47, 50, 94

Charpentier, père & fils 45, 55, 58, 143, 144, 200, 201, 203, 208, 209, 213, 214, 215, 225, 226, 231, 264, 265, 295, 299
Chassériau, Théodore 10, 16, 37
Chauvet, Jules-Adolphe 273-274
Chemin de fer Victor Emmanuel 187-189
Chemin en campagne 125
Cherbourg 23, 149, 239
Chevalier, Louis 39, 44
Chevreul, Michel-Eugène 202
ciceri (nom commun, italien) 4, 25
Ciceri, César 24-26
Ciceri, Charles François Alexandre 26
Ciceri, Charles James 2, 23, 25, 69
Ciceri, Ernest 2, 23, 32, 69, 70-73, 103, 111, 112, 128, 274
Ciceri, Félicie Justine 22, 31, 32, 41, 69
Ciceri, Jeanne Charlotte 32, 240
Ciceri, Lucie Nancy 23, 32, 33, 69
Ciceri, Pierre-Luc-Charles 5, 7, 9, 14, 15, 22, 25-31, 32, 33, 38, 41, 52, 63, 64-67, 69, 71-75, 139, 272, 288, 295
Cogeval, Guy 76
Commission scientifique du nord 60, 147, 214, 255
Commune de Paris 265
Constable, John 91, 115, 121
Convents, Marie-Félix 26
Cook, Thomas 154, 182, 186
Corbin, Alain 116
Cornudet des Chaumettes, Étienne-Émile 262, 263
Corot, Camille 12, 18, 43, 47, 51, 53, 82, 84, 94, 101, 102, 103, 105, 111, 114, 124, 167, 299
Corso di disegno ad uso delle scuole militari del Regno d'Italia 277-279
Côte d'Azur 236-237
Courbet, Gustave 16, 43, 82, 105, 125
Cours d'aquarelle 281-289
Cours de dessin 276-277
Cours élémentaire de paysage 278-280
Cours progressif de paysage 278-280
Coutun, Cécile 34
Couture, Thomas 16
Crac des chevaliers (Qala'at al Hosn) 258-259
Crimée (guerre de) 181, 243, 261, 266-270, 277
Crocq 90, 262, 280
Cromwell, préface de 27
Croquis à la minute 56, 79, 103, 106, 108-109, 111, 117, 131, 253, 279
Croquis pittoresques 103, 107-108, 168, 240, 279
Cubero, Jose 190, 227
Curtiss, collection 75, 197
Cusset 221-222
Cyclorama 27

Daguerre, Jacques-Louis 27, 155, 156, 157, 160, 213
Dantan, Jean-Pierre 25, 26, 64
Daubigny, Charles 16, 43, 82, 105, 152
Daubourg, Catherine 46, 49-50, 57
Daumier, Honoré 9, 15, 122, 190, 250
Dauphiné 111, 131, 143, 161, 172-174
Dauzats, Adrien 46, 74, 128, 134, 162-164, 170, 174-175, 179, 212-214, 219, 274, 299
David, Jacques-Louis 18, 20, 22, 55, 76
De Penne, Olivier 46, 50, 53, 58
Degas, Edgar 16, 58, 66, 122,
Degotti, Ignace 26, 27, 160
Delacroix, Eugène 9, 23, 27, 38, 42, 51, 54, 66, 71, 82, 97, 190, 276
Delagrave, éditeur 58, 290, 291
Delaroche, Paul 12, 38, 91, 155, 207
Delarue, éditeur 103, 213, 270, 278, 279, 281, 283, 295
Delarue, Fortuné Ferdinand 41, 90
Delierre, Auguste 11, 274
Delloye, éditeur 276
Delteil, Loÿs 4, 9-15, 49, 57, 60, 108, 112, 128, 137, 148, 186, 198, 262, 273, 302
Demerara, Album of 11, 158, 258, 299
Demidoff, Prince 207
Dénecourt, Claude François 42, 48
Deshayes, Eugène 11
Dias de la Peña, Narcisse 15, 47, 150
Didot, Firmin, éditeur 58
Dieppe 78, 83, 96, 149, 224, 230
Dijon 40, 61, 62, 89, 90, 176, 205, 213, 220
Diorama 27, 160, 213
Doin, Jeanne 29, 30
Dollfus, famille 82, 105, 144, 219, 250-254
Doré, Gustave 16, 136, 151, 152
Dreux, Alfred de 10, 53, 146, 262
Drevenes, Einar-Arne 256
Du Camp, Maxime 166, 170, 242

Dumas, Alexandre 29, 34, 38, 70, 74, 134, 196
Dumont d'Urville, Jules 206, 257
Dupré, Jules 10, 37, 53, 82, 85, 94, 100, 114, 145, 273

Égypte 48, 67, 71, 130, 131, 134, 153, 160, 212, 255
Enfantin, Augustin 27, 28, 74
Enfantin, Barthélémy-Prosper 27-29, 32, 254
Engelmann, Godefroy 138-141, 180, 202, 252
Eros, yacht 241-242
Eugénie de Montijo, impératrice 48, 153, 190, 227-229, 254
Exposition publique des ouvrages des artistes vivants, voir Salon
Exposition universelle (1867) 79, 137, 216, 252, 300

Faivre, Léon 275
Fanica, Pierre-Olivier 54
Farigoule, Jérôme 145
Ferrier, père & fils 180
Flammarion, Camille 204, 237-238, 243-245
Flandrin, Hippolyte 15
Flaubert, Gustave 37, 90, 99, 166, 170, 190
Folle de la Bérézina (La) 75, 112
Fontainebleau, château de 33, 42, 44, 215
Fontainebleau, forêt de 10, 15, 28, 41-42, 43, 44, 49, 50, 74, 79, 80, 83, 88, 89-91, 93, 96-97, 99-101, 103, 104, 107, 111, 115, 117, 118, 125, 131, 150, 152, 274, 280, 288, 295, 296
Fontainebleau, ville 43, 46-48, 53, 54, 58, 106, 109, 254
Fontane, Marius 153
Franchard, gorges de 41, 42, 90
Francia, Louis 11, 53
Frochot avenue 10, 12, 37, 43, 53, 100, 142, 273
Frond, Victor 157-158
Fureix, Emmanuel 255, 263

Gaget, Émile 275
Gaildrau, Jules 208-209, 212-214, 278
Galetti, Oreste 11
Gambetta, Léon 245-246
Ganne, auberge 10, 12, 41, 43, 44, 54
Garneray, Louis 149
Garnier, Charles 33, 52
Gaucherel, Léon 164, 170, 210, 211, 224
Gautier, Théophile 14, 16, 29, 30, 42, 56, 57, 85, 103, 196, 287
Gavarni, Paul Sulpice Chevallier dit 38, 57, 97, 190
Georgel, Chantal 42, 107
Gilpin, William 104, 107, 169, 171, 191, 282
Girard, Émilie 55
Giraud, Eugène 21, 31, 36, 41, 60, 65, 85, 114, 266
Giselle 29, 30
Glaisher, James 243-245
Goethe, Johann Wolfgang von 67, 185, 202
Goncourt, Edmond et Jules de 10, 45, 67, 82, 83, 85, 111
Gorge-aux-Loups 12, 81, 89, 90, 93, 94, 97, 99, 117, 150
Gorse, Paul 191, 194, 219
Goupil, Adolphe, éditeur 40, 44, 58, 82, 92, 95, 103, 142, 148, 150-152, 175, 180-184, 187, 194, 196, 201, 214, 227, 231, 233, 249, 250, 267, 270, 273, 277-279, 295, 296, 299
Grandville, Jean-Jacques 38
Grez-sur-Loing 47, 89, 90
Gué, Julien-Michel 24, 74, 212
Guerre franco-prussienne (1870/71) 12, 48, 83, 150, 195, 245, 253, 255, 265
Guillaume Tell 28, 34, 67, 139

Hachette, éditeur 46, 58, 135, 136, 204, 237, 243, 291
Hagemann, Godefroy de 11, 45, 46
Hahn, Reynaldo 32
Harding, James Duffield 10, 83, 151, 162, 284
Hartmann, Hippolyte-Antoine 158
Heine, Heinrich 196
Heinich, Nathalie 113
Hernani 18, 29
Hervier, Adolphe 55-56, 82
Hildebrandt, Eduard 11, 273
Hoguet, Charles 11, 57, 273-274
Hommage à Corot 101, 103
Honfleur 23, 55, 105

Hudson River School 102
Huet, Paul 43, 82, 99, 114, 128, 167, 190
Hugo, Victor 12, 18, 27, 32, 34, 99, 157, 160, 190, 195-197, 264, 276

Ile d'Elbe 143, 206
Ingres, Dominique 18, 24, 42, 51, 52, 55
Isabey, Alexandrine 9, 18-23, 27, 41, 49, 69
Isabey, Eugène 10, 23-24, 37, 49, 52, 55, 57, 112, 114, 139, 145, 149, 161, 167, 169, 273
Isabey, Jean-Baptiste 9, 18-22, 26, 52, 120, 138-139, 160, 261
Italie 4, 25, 27, 28, 42, 47, 54, 65, 67, 69, 80, 97, 99, 131, 143, 150, 188, 190, 195, 213, 232, 236-237, 242, 247, 248, 260, 271, 273, 277-278, 296, 300-302

Jacottet, Louis-Julien 164, 171, 172, 212, 213, 214, 258
Jacque, Charles 43, 54, 106, 150
Japon 117, 136
Jarrige, François 255
Joanne, Adolphe (guides) 46, 232, 270
Johannot, Tony 57
Join-Diéterle, Catherine 27
Jongkind, Johann Barthold 16, 23, 36, 57, 82, 97, 120, 167
Juin 1848, souvenirs des journées de 10, 262-264

Keepsake 86, 112
Kil-Bouroun, Souvenirs de 143, 269

La Nouvelle Orléans 70, 274
Laffont-Couturier, Hélène 201
Lafont, libraire-éditeur 191, 194, 200, 202, 227, 229
Lalaisse, François-Hippolyte 225-226
Lampe, Angela 245
Lanoë, Georges 14
Larderel, François de 247-249
Larderello 143, 247-249
Laurens, Jules 4, 11, 12, 14, 15, 41, 46, 49, 57, 60, 83, 84, 86, 120, 128, 140, 146, 147, 186, 208, 288
Laval, rue 12, 37, 43, 273
Le Havre 55, 57, 152, 180
Le Mans 12, 65, 74-75, 165
Le Men, Ségolène 27, 129, 185, 192
Le Pelletier Opéra 38
Le Scanff, Yvon 219
Lécosse, Cyril 18, 20, 21
Légende des ateliers (La) 4, 12, 120, 128, 146, 208, 288
Légion d'honneur 11, 20, 26, 28, 33, 45, 181
Leipzig, bataille de 18
Leleux, Adolphe Pierre et Armand Hubert 40, 55
Lemercier, Rose Joseph, éditeur 58, 137, 138, 141, 142, 149, 151, 152, 155, 157, 158, 187, 191, 197, 200-201, 203-204, 206, 207, 208, 213, 214, 239, 247, 250, 253, 255, 260, 261, 268, 270, 276, 282, 285, 287, 288, 295, 299
Lemire, Clémentine 29
Lenoble, Isidore 47
Lesseps, Ferdinand de 153, 154
Leuzinger, George 155, 200
Liber Amicorum 22, 64
Livre des Cent-et-Un (Le) 22, 64
Loing, vallée du 43, 47, 48, 58, 61, 78, 79, 81, 82, 83, 89, 93, 94, 96, 97, 98-100, 109, 111, 121, 131, 240, 274, 280, 293
Loir, Luigi 54-55, 67, 97
Long-Rocher 12, 42, 89, 90, 96
Loreley 196-197
Louisiane 70, 71, 274
Louis-Philippe, roi des Français 21, 30, 42, 146, 148, 160, 258, 262, 263, 267
Louqsor 134-135, 160
Luchon 111, 187, 190-193, 200, 202, 217, 227, 229
Luynes, duc de 258

Martens, Frédéric 180-185, 231-234, 252, 268
Marcille, Camille 111
Mare-aux-Fées 12, 42, 78, 89, 90, 94, 99, 300
Marlotte 10-13, 15, 36, 44-50, 53, 58, 78, 80, 89, 90, 92, 96, 97, 99-100, 104, 106, 108, 109, 111, 114, 116, 117, 122, 124, 125, 131, 142, 150, 162, 171, 176, 198, 202, 208, 230, 235, 253, 260, 264, 273, 275, 295, 296
Martin, Roxane 124
Martinique, La 11, 111, 158, 299

Marx, Roger 82, 83, 294
Masse, Paul 32, 240
Maurienne, vallée de la 188-189
Mayer, Auguste 134, 147, 164, 166, 172, 256, 257
Meillerie 241
Mer noire 11, 130, 131, 143, 267, 270
Mérimée, Prosper 31
Metropolitan Museum of Art 75, 197
Milani, Raffaele 123
Millet, Jean-François 16, 18, 43, 53, 97, 121, 125, 150, 205
Miquel, Pierre 19, 23
Moisson, Armand Marcel 33, 34, 48
Monet, Claude 16, 47, 166
Mont Saint-Michel 177-178
Montale, Eugenio 301-302
Montebello, champagne 250-251
Montigny-sur-Loing 34, 47, 48, 50, 54, 78, 83, 89, 90, 96, 97, 99
Montmartre 36, 37, 39, 56, 62, 97, 100, 105, 201, 273
Montmort, château de 29, 30
Moreau-Vauthier, Charles 5, 46, 49, 51
Morel-Fatio, Léon 85, 154, 241, 242
Moret-sur-Loing 47, 48, 58, 81, 89, 90, 102, 111
Morrell, Jemima 182, 186, 232-233
Moulin de la Galette 83, 100, 108, 273
Moulin, Raymonde 14, 142
Mulhouse 82, 94, 99, 105, 111, 138, 139, 144, 250, 252, 254
Murger, Henri 10, 37, 44-46, 113

Nadar, Félix Tournachon dit 22, 36, 37, 51, 67, 75, 117, 152, 189, 243, 302
Nanteuil, Célestin 38, 40, 47, 97, 128, 162, 212
Naples 11, 28, 30, 96, 150, 302
Napoléon III, empereur des Français 10, 20, 44, 47, 48, 85, 154, 188, 190, 195, 216, 222, 227, 229, 239, 268, 277, 287
Nodier, Charles 24, 66, 139, 145, 160, 177, 194
Nolau, François-Joseph 30, 32, 33, 49, 69, 74
Normand Saint-Marcel, Émile 54
Normandie 23, 24, 60, 80, 88, 89, 90, 93, 96, 99, 104, 111, 130, 131, 149, 152, 160-161, 163, 177-178, 187, 201, 208, 209, 213, 224, 237, 240
Nouvelle Athènes 31, 36, 41, 74, 295
Nouvelle Héloise (La) 19, 193, 194

Opéra 4, 9, 10, 28, 29, 30, 32-34, 41, 58, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 74, 75, 139, 171, 211, 239, 272, 295
Opéra de Paris 21, 26, 27, 29, 30, 32-34, 38, 52, 63, 65, 66, 70, 160, 275
Opéra-Comique 32, 33-34
Ouvrié, Justin 92, 149, 190

Palizzi, frères 11, 150
Panorama 26, 27, 29, 79, 156, 157, 160, 180, 181, 183, 192, 197, 249, 270, 285, 299
Paris 36-44, 75, 76, 81, 88, 89, 90, 96, 97, 99-100, 104-105, 111, 135, 139, 142, 143, 166, 168, 200-201, 215, 245-246, 262-265, 273-275, 288, 295-296
Pasini, Alberto 11, 57, 94, 143, 150, 273, 296
Pastoureau, Michel 229
Pau 149, 190, 194, 227-228
Pavé du Roi 44
Pêcheurs sur un étang 102, 103
Pedro II, empereur du Brésil 156
Penez, Jérôme 190, 221, 227
Petit, Victor 213
Pétropolis 157
Picardie 88, 160-164
Pils, Isidore 52
Pithon-Curt, 24
Place, Henri 149
Plessy, Mademoiselle 64
Poissonnière Faubourg 31, 37, 263, 264
Pornic 210, 223-225
Prix de Rome 99, 117
Protain, Jean-Constantin 26
Puvis de Chavannes, Pierre 16, 57
Pyrénées 60, 79, 80, 83, 96, 109, 111, 131, 149, 187, 190-194, 197, 200, 202, 213, 219, 221, 226-231, 280, 291, 296-299

Ravaisson, Félix 288
Reichler, Claude 182, 231, 235
Renoir, Auguste 9, 16, 34, 45, 47, 58
Rio de Janeiro 155-157, 200, 213
Riou, Édouard 136, 152-154, 203, 243

Rittner, Joseph Henry 201
Riviera di Levante 301-302
Rivière, Henri 293-294
Robert le Diable 29, 58
Robert, Karl 288
Ronsin, Eugène 34
Roret, éditeur 283, 288
Rosenthal, Léon 16
Rossini, Giacomo 26, 28, 29, 139
Rousseau, Jean-Jacques 55, 189, 193, 234, 235, 241, 276, 292
Rousseau, Léon 274
Rousseau, Philippe 53
Rousseau, Théodore 15, 40 43, 53, 82, 86, 92, 97, 150, 190
Rubé, Auguste Alfred 30, 32-34, 48, 52, 58, 69, 74, 272
Ruskin, John 235-236
Ryde 108

Sabatier, Aglaé dite Apollonie 214
Sabatier, Léon 57, 147, 172-173, 208, 212, 214, 257-258, 264
Sabot rouge (Le) 44, 45
Sagot, Émile 175, 212-214
Saint-Chéron 22, 25, 31, 66, 69, 88, 190
Saint-Cloud 26, 215, 265, 292
Saint-Simon, saint-simonisme 28, 240, 248, 254-255, 294, 298
Salon de peinture 5, 10-14, 19, 21, 23, 25, 28, 37, 40, 44, 52, 53-56, 60, 66-67, 77-78, 81-87, 92, 94-95, 98, 99-100, 104, 105, 109, 112, 114, 116, 125, 129, 145-147, 149, 151, 152, 155, 159, 167, 178, 190, 207, 213, 230, 253, 260, 273, 274, 282, 287, 291, 296, 297, 301
Sand, George 33, 38, 64, 65, 67, 190, 246
Sand, Maurice 65
Santorin 131, 259-260
Saunier, Octave 49, 58, 150, 274
Savale, Christophe 180
Savoie 88, 111, 180-184, 219, 231-233, 236, 241
Scandinavie 60, 131, 147, 255
Schroth, Claude 91-92
Sebah, Pascal 242-243
Sébastopol 143, 192, 267-270, 300
Séchan, Charles-Polycarpe 27, 29, 30, 74, 177, 178, 272
Senefelder, Aloys 137-139, 142
Seurat, Georges 16, 115
Sisley, Alfred 16, 47, 58, 102
Société des Amis des Arts 46, 149, 240, 254, 267
Stendhal, 4, 18, 221
Stephen, Leslie 182, 233, 235
Suez 152-154, 182, 200, 203, 217, 254, 255
Suisse 11, 13, 27, 28, 30, 42, 55, 67, 78, 83, 88, 89, 90, 100, 109, 111, 131, 139, 149, 158, 175, 178, 180-186, 195, 200, 203, 207, 213, 219, 221, 231-238, 259, 292, 299
Suisse et la Savoie (La) 178, 180-186, 200, 203, 207, 219, 231, 232, 233, 236, 299
Sylphide (La) 29, 30

Tableaux géographiques 290-294
Taylor, Isidore-Séverin-Justin, baron 10, 11, 24, 28, 60, 66-67, 107, 112, 114, 128, 134-135, 139, 145, 160-179, 184, 191, 194, 197, 209, 212-216, 224, 228, 257, 282, 299
Temps de pluie (Un) 79, 83, 86, 116
Théâtre Français 18, 28, 29, 32, 160
Thierry frères, éditeur 58, 257
Thornley, Georges William 60, 274
Tillier, Bertrand 4, 6, 20, 124, 230, 265, 275
Tirpenne, Jean-Louis 212-213, 276
Tissandier, Gaston 155, 243, 245, 246
Tissot, Laurent 232-235
Tolstoï, Léon 269
Töpffer, Rodolphe 185, 292
Tour du Monde (Le) 135, 152, 219, 257
Trancart, Marie-François-Jules 11, 56
Trinidad, Views of 11, 143, 158, 258,
Troyon, Constant 11, 43, 53, 99, 106, 146

Vaisseau Fantôme (Le) 75
Valenciennes, Pierre-Henri 116, 117, 123, 166
Van Gogh, Vincent 16, 93, 280, 281
Van Marcke, Émile 53
Van Ostade, Adriaen 51, 52
Vattemare, Alexandre 145
Vêpres siciliennes 4, 25
Verdi, Giuseppe 4, 33
Verdier, Yvonne 122
Verne, Jules 66, 152, 232, 243
Vernet, Horace 38, 275, 288

Vichy 131, 143, 202, 217, 221, 222, 224
Viel-Castel, Horace de 216
Viollet-le-Duc, Eugène 82, 128, 162, 163, 167, 170
Volcans et les tremblements de terre (Les) 137, 199, 203, 220, 260, 291
Vollon, Antoine 56
Voyages aériens 137, 199, 204, 220, 243-245, 260
Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France 10, 11, 24, 28, 60, 66, 103, 104, 107, 112, 115, 128, 130, 134, 138, 139, 141, 143, 145, 160-179, 181, 184, 191, 194, 197, 199, 208, 209, 210-214, 216, 219, 223, 225, 230, 236, 257, 267, 277, 282, 290, 299
Vues et intérieurs pittoresques 103, 163, 168, 279

Wagner, Richard 75, 196
Waquet, Françoise 28
Wat, Pierre 115, 121
Wheelwright, Eduard & Josaphine 99
White, Harrison & Cynthia 15, 113, 296
Wild, Nicole 29, 30, 32, 34
Willems, Florent 52
Wolff, Albert 85-86, 114

Zehna, Celeste 155, 156
Zermatten, Maurice 236
Ziem, Félix 273

Tableaux et schémas inclus dans le corps du texte

	Pages
Eugène Ciceri, peintre, d'après la base *Joconde*	60
Les œuvres d'Eugène Ciceri présentes au Salon (1850-1890)	78
La vente volontaire du 9 mars 1850	88
La vente volontaire du 25 janvier 1851	89
Œuvres d'Eugène Ciceri inscrites dans les registres de la galerie Goupil	92
Vente du fonds d'atelier d'Eugène Ciceri (1ère partie), 11 mars 1891	96
Vente du fonds d'atelier d'Eugène Ciceri (2e partie), 26 avril 1892	97
Les voyages d'Eugène Ciceri	110
Périodes de production d'estampes	130
Les quatre cercles de l'univers cicérien en estampes de paysages	132
Eugène Ciceri et les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (tableau synthétique de la collection)	161

Ecole Doctorale : SEPT – Sociétés, Espaces, Pratiques, Temps

Titre : Eugène Ciceri (1813-1890) Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle
Mots clés : Ciceri – Peinture – Lithographie – 19e siècle – Enseignement – Peinture de paysage
Résumé : La thèse s'attache tout d'abord à tracer les grandes lignes biographiques du personnage, liées en partie à ses origines familiales qui l'impliquent très tôt dans le monde artistique, influant sur un parcours de vie, privée mais surtout professionnelle, qui s'exprime sur une durée longue couvrant les trois quarts du XIXe siècle. La première partie de la thèse permet d'explorer l'œuvre d'Eugène Ciceri en tant qu'artiste-peintre, œuvre sur laquelle règne jusqu'à présent une certaine confusion, afin d'en déceler les lignes de force et de montrer comment l'artiste élabore sa propre grammaire du paysagisme. Sa production lithographique qui, de prime abord, paraît dense et variée, fait ensuite l'objet d'une étude attentive mettant en relief les domaines auxquels elle s'applique et les relations qu'elle entretient avec son œuvre peint. Cela permet d'observer dans quelle mesure l'artiste influe sur la perception des lieux qu'il représente et sur les processus d'élaboration des images dans le contexte du développement de la photographie. Cela incite également à analyser les relations ambivalentes qui se mettent en place entre les éditeurs et les artistes, à une époque où ceux-ci deviennent les rouages d'une machine à produire des images. Au travers de cette production, nous cherchons à mettre en lumière le rôle que peuvent jouer ces représentations face à des faits d'actualité, dans un monde où s'associent l'émergence des loisirs et l'essor industriel. Dans ce vaste contexte, le rôle pédagogique de l'artiste et des images qu'il crée peut prendre des sens variés. Au final, nous tentons de montrer comment Eugène Ciceri, passé en un siècle et demi d'une belle notoriété à un oubli pratiquement total, peut se révéler à la fois comme le miroir, le témoin et l'acteur de son temps. Cet ensemble comprend plusieurs appendices parmi lesquels un catalogue général rendant compte de la façon la plus complète possible des œuvres d'Eugène Ciceri, tant en peintures qu'en estampes, dont la mise au point a constitué une partie non négligeable de cette étude.

Title : Eugène Ciceri (1813-1890) Painting, lithographing and teaching landscape in the 19th century
Keywords : Ciceri - Painting - Lithography - 19th century - Teaching - Landscape painting
Abstract : The primary aim of the thesis is to expose the artist's main biographical lines, which will appear as partly linked to his family background, involving him in the artistic world very early and influencing his life course, on a private but mostly on a professional level, and this throughout a long period covering three quarters of the 19th century. In the first part of the thesis the work of Eugène Ciceri as a painter will be explored - a work over which a certain amount of confusion has remained until now - in order to detect its main strengths and show how the artist develops his own grammar of landscaping. At first described as dense and diversified, his lithographic production will then be carefully studied, highlighting the fields that the artist covered and the links that exist with his painted work. This enables witnessing the extent of the artist's influence on the perception of places he represents and on the processes of image making in a world where photography is being invented. This also leads to analyzing the complex relationships growing between publishers and artists at a time when the latter are becoming the main wheels of an image-producing machine. The role that these productions can play towards topical events of the time in a world where the emergence of leisure and industrial development are combined will be brought to light. In this wide context, the educational role of the artist and the images he creates can have various meanings. In the end, it will be attempted to show how Eugène Ciceri, who within a century and a half has gone from great notoriety to practically total oblivion, can prove to be simultaneously a mirror, a witness and an actor of his time. This whole document presents several appendices, including a general catalog which testifies of the work of Eugène Ciceri in the most comprehensive way, displaying paintings as well as engravings, and whose elaboration has played a significant part in this study.