Léopold Flameng et Charles Meryon : à propos d'un portrait conservé au Louvre

Alexandre Page

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/543>

DOI : 10.4000/lcc.543

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Alexandre Page, « Léopold Flameng et Charles Meryon : à propos d'un portrait conservé au Louvre », *Les chantiers de la création* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 29 octobre 2014, consulté le 10 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.543>

Ce document a été généré automatiquement le 10 avril 2020.

Tous droits réservés

Léopold Flameng et Charles Meryon : à propos d'un portrait conservé au Louvre

Alexandre Page

Charles Meryon fut, à l'instar de Van Gogh, de Gérard de Nerval, un de ces artistes au parcours chaotique, marqué par la folie, et il n'est pas surprenant qu'il ait attiré sur lui, à plusieurs reprises, la plume dithyrambique de Charles Baudelaire. Ce dernier se désolait déjà, dans son étude sur le Salon des Beaux-Arts de Paris en 1859, des talents affaiblis par les périodes de démences de l'ancien officier de marine et écrivait :

« Mais un démon cruel a touché le cerveau de M. Meryon ; un délire mystérieux a brouillé ses facultés qui semblaient aussi solides que brillantes. Sa gloire naissante et ses travaux ont été soudainement interrompus. Et depuis lors, nous attendons

toujours avec anxiété des nouvelles consolantes de ce singulier officier, qui était devenu en un jour un puissant artiste » (1961, 1083).

Héliogravure en fac-similé d'après Flameng, Léopold, *Portrait du graveur Charles Meryon dans son lit*, 1858, crayon noir, estompe et rehauts de blanc, H. 27,5 ; L. 35,5 cm, Musée du Louvre, Paris. Crédit photo : © C & J Goodfriend Drawings and Prints.

- 1 Baudelaire fasciné par Meryon¹, le comparait à Hugo comme Philippe Burty l'avait fait avant lui. L'un comme l'autre voyaient dans l'œuvre de l'aquafortiste, un miroir visuel des romans et des poèmes de l'écrivain, en particulier dans leurs regards communs sur Paris. Hugo n'apporta pas le démenti, et avait alors répliqué à Burty : « Le souffle de l'immensité traverse l'œuvre de Meryon, et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux, des visions » (Burty, 1863, 522). Puis à Baudelaire : « Puisque vous connaissez Charles Meryon, dites-lui que ses splendides eaux-fortes m'ont ébloui » (Baudelaire, 1872, 94). Inspiré par la mélancolie d'une époque révolue, aux prises avec les bouleversements des travaux haussmanniens, le sujet de la ville traverse en effet l'œuvre de Meryon, particulièrement l'iconographie du vieux Paris dont le point culminant fut sa suite *Eaux-fortes sur Paris*².
- 2 Néanmoins, si l'art de Meryon était ainsi dignement porté par des plumes réputées, s'il bénéficiait d'un cercle d'irréductibles amis, il ne rencontra jamais de son vivant le succès public. Produisant peu, multipliant les états d'une même planche, s'acharnant presque exclusivement à la gravure originale là où des travaux de reproductions ou d'illustrations auraient pu lui garantir une subsistance, Meryon vécut dans le dénuement. Ses estampes dépassaient rarement les deux francs, et il écrivait au ministère de l'Intérieur en 1854 : « Je me permettrai de vous rappeler que les secours que je puis recevoir de vous constituent mon unique ressource, le public se montrant peu disposé pour les travaux de ce genre » (Delteil Non paginé).
- 3 À la même époque, un autre artiste, plus jeune de dix ans était exactement dans la même situation de misère. Il s'agissait de Léopold Flameng, jeune graveur né à Bruxelles de parents français, et venu, en 1853, à vingt-deux ans chercher meilleure fortune à Paris³. Sans le sou, il n'avait pas néanmoins le même caractère que Meryon, et, multipliant les travaux ingrats de gravure, de peinture d'enseigne, il se créa un important réseau de connaissances dans la capitale. Fréquentant les cabarets, rencontrant les hommes de lettres et les artistes, il parvint à collaborer avec la revue *L'Artiste*, exécuta quelques vignettes pour des feuilles à l'instar du *Triboulet* ou *La Voix des écoles*, des illustrations, notamment pour Fernand Belligera⁴, avant d'être remarqué en 1859 par Charles Blanc. Ce dernier désirait trouver des graveurs de reproduction habiles et rapides pour *La Gazette des Beaux-Arts* qu'il souhaitait fonder. Flameng fut de ses premiers collaborateurs⁵. La carrière du jeune artiste était lancée et ne devait plus être qu'une succession de reconnaissances publiques et institutionnelles durant tout le Second Empire.
- 4 Nous ne conservons pas trace de relations particulières entre Meryon et Flameng⁶, mais les deux hommes avaient à peu près les mêmes réseaux et les mêmes soutiens. Meryon et Flameng imprimaient ainsi leurs estampes chez le même imprimeur, Auguste Delâtre et Philippe Burty aidaient tant l'un que l'autre les deux artistes, et c'est par leurs intermédiaires qu'ils se rencontrèrent, d'après certaines sources, le 11 mai 1858, la veille de l'internement à Charenton de Meryon⁷.
- 5 De cette entrevue, il reste aujourd'hui des témoignages de contemporains, à l'instar de ceux de Philippe Burty, Henri Beraldi ou Ernest Bouvenne est un portrait, qui devint

pour la postérité, l'image la plus fameuse de Meryon, et une des figures d'artiste les plus fascinantes. Elle fut présentée, à ce titre, à l'exposition *Portraits d'artistes* du Musée d'Orsay, en 1986⁸, et contribua à illustrer presque tous les travaux sur Meryon jusqu'aux plus récents. C'est celui-ci qu'Émile Dacier choisit en 1913⁹, Adolphe Tabarant dans sa chronique « Célébrera-t-on le centenaire de Meryon » parue en 1921 dans le *Bulletin de la vie artistique*¹⁰, ou plus récemment Philippe Lanthony en 2009¹¹.

- 6 Il est vrai que les portraits de Meryon sont rares, comme peuvent le laisser supposer la misanthropie et le caractère irascible du modèle. L'étude de son iconographie est rapide et outre l'œuvre de Flameng, n'ont été portés à notre connaissance que trois autres portraits notables, assurément réalisés du vivant de l'artiste. Il s'agit de deux gravures de Bracquemond, un des rares confrères avec lesquels Meryon fut en contact régulièrement. Le premier, daté de 1853, montre Meryon, assis, regardant le spectateur, tandis que le second, daté de 1854, présente le modèle dans une sorte de camée à l'antique. Le troisième consiste en une photographie non datée, conservée au British Museum de Londres. Datant probablement de la première moitié des années 1850, elle rend compte de la singularité de la personnalité de Meryon, en saisissant un regard intense à la fois inquiétant et fascinant.
- 7 Le succès de l'œuvre de Flameng, laquelle reste jusqu'à aujourd'hui sa création originale la plus connue, ne peut-être cependant uniquement attaché à l'iconographie lacunaire du modèle, et indéniablement il reposa sur deux aspects : plastique d'une part, et « légendaire » d'autre part. Cette seconde notion est sans doute la plus originale et mérite d'être abordée en premier lieu car c'est elle qui fut essentiellement portée par l'historiographie concernant Meryon.
- 8 Certains contemporains de Flameng, ses proches amis ou ceux de Meryon, donnèrent en effet à l'œuvre, une sorte de légende génésique, permettant de comprendre ses origines et ses conditions d'exécution. Si une part de celle-ci est probablement véritable, il est difficile de faire le distinguo entre le propos véridique et le propos inventé, car plusieurs versions virent le jour. Philippe Burty fut le premier à la raconter dans *Maitres et Petits Maitres*, paru en 1877, en ces termes :

Un soir, Léopold Flameng qui ne pouvait se rassasier de cette étrange figure, vint avec un carton, une feuille de papier gris et des crayons noirs, et, quoique Meryon s'y prêtait peu, fit un portrait plein de caractère (le dessin a appartenu alors à Seymour Haden). Meryon en chemise, une large cravate nouée autour du col, est à demi assis sur un lit de fer ; un de ses genoux soulève la couverture et sert d'appui au bras droit qui soutient la tête ; l'autre bras, tendu, arc-boute le corps ; la silhouette de la chevelure, aux mèches roides et indociles, est vivement projetée sur le mur par la lumière oblique de la lampe ; le visage aux traits aigus, émacié par le jeûne, est empreint de mélancolie et d'ironie. Lorsque ce dessin pittoresque et bien observé fut terminé, Meryon demanda à le voir. Brusquement il s'élança de son lit pour le déchirer, et Flameng s'enfuit en renversant sa chaise. (1877, 117)
- 9 Le lendemain de la réalisation du portrait, Meryon était, coïncidence qui ne manqua pas d'alimenter le mythe, emmené à l'asile de Charenton.
- 10 Cette petite historiette fictive ou non, eut curieusement une postérité phénoménale, et elle fut reprise presque systématiquement dans les ouvrages sur Meryon, remplaçant presque toujours, une analyse précise de l'œuvre. Certains auteurs la complétèrent ou la modifièrent radicalement. Ernest Bouvenne modifia ainsi en 1883 totalement la version de Burty, racontant sa propre histoire :

M. Delâtre se rendant bien compte de l'état de ce pauvre Meryon, voyant qu'il était perdu, voulut avoir les traits de ce malheureux ami. Il alla trouver M. Flameng ; il lui fit part de l'affreuse position de Meryon, il lui parla de son désir d'avoir le portrait de Meryon. M. Flameng se fit un plaisir d'être agréable à M. Delâtre. Ce dernier, pour obtenir que le pauvre fou voulût bien se laisser faire son portrait, inventa cette fable : que M. Flameng, partant pour l'étranger, serait heureux qu'il voulut bien poser un instant parce qu'il désirait emporter en voyage ce souvenir de lui. Meryon, assez calme en ce moment, se prêta de bonne grâce au désir de ses deux amis, mais, le lendemain, quand M. Delâtre retourna le voir, il le trouva regrettant son bon vouloir de la veille et désirant que le dessin de M. Flameng lui fut rendu. M. Delâtre lui fit observer que M. Flameng était parti et avait emporté son dessin, et les choses en restèrent là. (1883, 24)

- 11 La version de Burty eut une bien meilleure postérité, tant, que Dacier, en 1913, reprenant une grande partie du commentaire de Burty, arrangeait encore l'anecdote en expliquant que c'est, mené par ce dernier, que Flameng rencontra Meryon pour le dessiner¹². Cette histoire gagna jusqu'à la presse étrangère, en particulier britannique, et ce, malgré les doutes qu'il convient d'avoir sur son entière véracité, tant les éléments peuvent varier.
- 12 Néanmoins, même en considérant avec un doute raisonnable les informations qu'elle apporte, elle est des plus intéressantes, car elle fait de ce *Portrait de Meryon* un hapax, ou du moins un cas extrêmement rare, surtout dans la période à laquelle il est exécuté. La réputation du dessin s'établissant non tant sur sa nature même, non sur les critiques d'art qui ne la virent dans aucune exposition, non sur l'avis éclairant de quelques panégyristes de Flameng ou de Meryon, mais presque uniquement sur la construction d'une légende génésique. Les circonstances de l'exécution prirent le pas sur l'œuvre physique sous la plume des critiques comme des historiens d'art, et elle passa dans les textes, pour la postérité, presque essentiellement sous cette forme. Il est vrai que la personnalité même du modèle prêtait à la légende, tant Meryon incarnait cette figure à la mode alors, de l'artiste maudit, et le fait que son exécution se fit semble-t-il la veille de son départ à l'asile renforça la nécessité d'un récit de circonstance.
- 13 Il est néanmoins important de souligner, que ce fût chez Burty ou Bouvenne, la parution tardive de leurs témoignages, d'une part par rapport à l'exécution de l'œuvre, et d'autre part par rapport au décès de Meryon, survenu en 1868. Cette attente est curieuse, et soulève évidemment de multiples interrogations sans qu'il ne soit possible d'apporter une réponse claire et convaincante. Ainsi Burty publia un article important dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1863 sur son ami Meryon. Il mentionnait les deux portraits de Bracquemond en en surlignant largement les défauts, puisque l'un comme l'autre trahissaient à ses yeux la réalité du personnage. Pourtant il oublia totalement le portrait de Flameng comme si celui-ci n'avait jamais été porté à sa connaissance. S'il est possible qu'il ait en effet appris les conditions de son exécution que plus tardivement, éventuellement de la bouche de Flameng lui-même, il est improbable de croire qu'un intime aussi proche du milieu des graveurs, lié à la fois à Bracquemond, Flameng et Meryon, ignorait l'existence du portrait cinq ans après son exécution.
- 14 Cette reconnaissance littéraire tardive, explique aussi que ce portrait n'eut presque aucune influence sur la suite de la carrière de Flameng¹³, et qu'il ne bénéficia à la postérité de Meryon qu'à partir de la fin des années 1870. S'il est reproduit par l'héliogravure en 1872 d'après Roger Collins¹⁴, il ne commence à se populariser et à être

exposé sous sa forme gravée outre-Atlantique¹⁵ qu'à partir de la publication de Burty en 1877.

- 15 L'émergence de ces récits à partir des années 1870 ne donna pas cependant lieu à l'émergence d'une littérature critique sur les qualités ou les défauts intrinsèques au dessin de Flameng, à des études sur son style et ses modèles possibles, comme si l'absence de critique immédiate avait tari toutes considérations possibles a posteriori.
- 16 Pourtant, le portrait en lui-même a un intérêt certain, et quoique théoriquement appelé à rester intime originellement, et malgré le silence qui l'entoura, il parvint à être diffusé et largement connu. Quoique resté, d'abord dans la collection Seymour Haden puis dans celle des descendants Flameng qui l'offrirent au Musée du Louvre en 1923, l'œuvre à cette date était déjà d'une extrême célébrité. Tant qu'elle en vint même à être copiée. La notice d'une lithographie par un artiste inconnu montrant un portrait de Meryon, exposée lors de la rétrospective consacrée au graveur au Carnegie Museum of Art en 1918, expliquait ainsi : « Lithographie originale par un artiste inconnu — tête et épaules ; probablement copiés d'après le dessin de Flameng »¹⁶ (Anonyme 33).
- 17 À la vérité Flameng avait réussi un tour de force dans la représentation de Meryon, parvenant à se glisser avec habileté entre les nombreux abîmes inhérents à un tel sujet. Fou et génial, proche et distant, émouvant et menaçant, figure romantique de l'artiste maudit et réaliste de l'homme aliéné tout à la fois, le Meryon de 1858 s'avérait un défi terrible pour son portraitiste. Celui-ci devait nécessairement s'absoudre des règles habituelles de l'exercice qu'avait utilisées quatre ans auparavant Bracquemond, en faisant poser son ami de façon classique, assis sur une chaise, le visage tourné de trois quarts, le regard dirigé vers le spectateur. Flameng n'avait probablement pas une grande maîtrise de l'art du portrait, ne s'étant pas essayé véritablement au genre avant ce coup d'essai, mais il connaissait néanmoins parfaitement les maîtres, et indéniablement il a su mobiliser excellemment ses connaissances dans son portrait pour traduire toutes les subtilités du modèle. Les sources d'inspirations s'entremêlent, et révèlent un certain éclectisme, puisant tantôt chez Rembrandt, tantôt dans le romantisme contemporain, tantôt dans la veine réaliste d'un Alfred Delvau. Inspirations qui ne furent pas choisies au hasard, car elles devaient chacune apporter une solution à une problématique.
- 18 Le modèle rembranesque est évident tout d'abord dans la recherche exceptionnelle de l'expressivité, cette expressivité qui fut la quête incessante de Rembrandt, au fil, notamment de ses portraits et autoportraits bien connus. Flameng était un admirateur inconditionnel du maître hollandais, et la fin des années 1850 voit d'ailleurs le sommet de leur rencontre lorsque Charles Blanc confie à Flameng, l'illustration de son catalogue raisonné de Rembrandt¹⁷. Flameng s'était éloigné de la gravure au burin qu'il avait premièrement apprise dans l'atelier du graveur Calamatta, en découvrant la vitalité extraordinaire des eaux-fortes de Rembrandt à Bruxelles. Il est certain alors que Flameng ne pouvait que se ressouvenir de ce « maître à penser » pour son propre travail, et en particulier de ce fameux portrait de Rembrandt en Zeuxis¹⁸ qui traduisait avec ironie la déchéance matérielle de l'artiste et une sorte de folie latente. Ainsi, au-delà de l'attachement à la figure, Flameng utilise les outils rembranesques, prenant à la fois sa matérialité, cette perception physique du trait et du crayon dans le dessin, et sa luminosité si singulière. Rembrandt usait en effet d'un clair-obscur puissant qui l'identifie au moins autant que Caravage¹⁹ et Flameng l'a repris ici à son compte. Peut-

être d'ailleurs utilisa-t-il ce traitement violent de la lumière pour isoler la figure de Meryon, l'isoler dans son esprit inintelligible ou sa souffrance intérieure, comme Rembrandt l'avait fait dans l'une de ses plus fameuses représentations christiques²⁰.

- 19 L'inspiration rembranesque semblait d'autant plus convenir à Meryon, qu'il ne manquait pas d'avoir de nombreux points communs avec son illustre confrère, et l'analyse qu'avait proposée en 2004 Anne Chalard-Fillaudeau était des plus intéressantes²¹. Rembrandt a été de tout temps un modèle tutélaire pour des mouvements artistiques radicalement différents, chacun interprétant l'homme et l'œuvre et les tordant pour correspondre à leur mouvance idéologique. Ce fut le cas des romantiques, qui construisirent un Rembrandt entre génie et folie, entre mensonge et vérité, solitaire et incompris. Cette définition devait correspondre à celle de l'artiste romantique, et quoiqu'Anne Chalard-Fillaudeau s'appuie dans sa démonstration sur le courant allemand, force est de constater qu'il existe un parallèle avec le courant français du romantisme. Le sous-titre du célèbre recueil, *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, auteur romantique s'il en est, n'était-il pas *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ? Bien qu'artiste isolé et indépendant de tout mouvement, Meryon répondait en tout point à la figure romantique de Rembrandt, et Flameng ne manqua pas de faire ce parallèle dans son œuvre.
- 20 De ce fait, l'influence rembranesque et l'inspiration romantique s'entremêlent et en cela il est difficile de les distinguer clairement, à l'exception peut-être du caractère introspectif du portrait. Là où Rembrandt même dans ses portraits les plus extrêmes, à l'image de l'*Autoportrait aux yeux écarquillés*²² ou en Zeuxis précédemment cité regardait le spectateur, le conviait, partageait ou échangeait avec lui, Flameng donnait à Meryon un regard perdu, non pas tant hagard, comme le caractérisait Burty, mais dirigé vers un ailleurs, renvoyant aux pensées de l'homme, peut-être à ses souvenirs, à ses illusions. Il n'y a pas là notion de partage, et tandis que le modèle procède de l'exercice introspectif du romantique, le spectateur se place dans cette position du flâneur-observateur définie par Baudelaire. Aussi si Rembrandt transparait par les moyens mis en œuvre, les concepts que porte ce dessin sont-ils rigoureusement marqués par des réflexions contemporaines issues du romantisme. Lesquelles transparaissent aussi avec la dimension réaliste que soulève cette œuvre.
- 21 Il convient de définir avant tout ce terme de « réaliste », au sens large, multiple et ambigu dans l'art de Flameng. Quoique proche de Courbet, ce n'est pas dans la même direction qu'il s'orienta, ne concevant pas le réalisme comme un « anti-idéalisme », pour reprendre l'expression de Daniel Bergez²³. Flameng ne s'immisça pas non plus dans la représentation crue souvent attachée à la mouvance réaliste littéraire ou picturale, et qui amena certains proches de ce courant à revendiquer Baudelaire au lendemain de la parution des *Fleurs du Mal*. Il se plaçait généralement en tant qu'observateur objectif, refusant l'excès, et se rattacha plus fortement au réalisme d'Alfred Delvau que Zola caractérisait de « fantaisiste réaliste » (Zola 434). Delvau, grand ami de Flameng qui illustra plusieurs de ses œuvres, avait des accointances avec le milieu réaliste. Pour *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, paru en 1862, Courbet avait même proposé un dessin d'illustration qui fut gravé par Flameng. Néanmoins, Delvau rejetait la vision essentiellement sombre du réalisme pictural. Il le définissait d'ailleurs avec un caractère critique et ironique dans son *Dictionnaire de la langue verte* : « Réaliste : peintre qui peint ce qu'il voit et oublie que s'il y a des malitornes dans les cuisines et des bouses de vache sur les chemins, il y a aussi des

duchesses dans les salons et des fleurs le long des haies » (Delvau 414). Aussi lorsque Flameng rencontra Meryon, il le peignit comme il le trouva sans chercher à taire la situation pitoyable de son modèle. Le dépouillement des murs, le lit spartiate, Meryon dans une tenue débraillée arborant sur une ample chemise une anecdotique cravate, les cheveux ébouriffés, le visage émacié, tous ces éléments contribuent, participent aussi, d'une mise en scène, discrète, mais perceptible, de la détresse matérielle et physique dans laquelle se trouvait l'artiste. Il y a derrière les références savantes à l'art rembranesque, derrière une lecture subtile et implicite des concepts romantiques, une révélation de la misère de l'artiste. Misère que Flameng lui-même avait connue quelque temps auparavant, lui qui avait à ses débuts à Paris, vécu dans cette même rue Saint-Jacques où il peignit son ami. Sans surenchère, sans cruditité, sans abuser du réalisme sordide ou polémique d'un Courbet ou d'un Zola, Flameng préféra simplement exposer la réalité derrière son sujet plutôt que de la revendiquer. En cela Delvau avait une démarche similaire, lui qui se fit l'historien du Paris interlope, du Paris des petites gens. S'il les saisisait dans des situations parfois terribles, n'hésitant pas à exposer la détresse de ses amis, comme l'écrivain Henri Murger²⁴, il ne le faisait qu'au travers des prismes tour à tour de l'humour, volontiers noir et satyrique, de la tendresse empathique, ou de la gaillardise parfois grivoise.

- 22 Par toutes ces inspirations, ce *Portrait de Meryon* se révèle comme une œuvre à la croisée des chemins, et si elle traduit parfaitement les ambiguïtés du modèle, elle n'en révèle pas moins le style polymorphe d'un Léopold Flameng, dont hérita d'ailleurs son fils. Au contact de cette bohème parisienne du Second Empire, partagée entre ses racines romantiques et la montée progressive d'un langage populaire et parfois engagé sur les conditions des petites gens, les sources d'inspiration de Flameng étaient multiples. D'autant plus si l'on considère l'héritage de l'artiste, qui, s'emparant d'un sujet original, lui imposa son bagage bruxellois, et en premier lieu certaines formulations rembranesques. Entremêlées, loin de composer le patchwork potentiellement attendu et craint, ces différentes sources auxquelles puisa Flameng parviennent à traduire toute la subtilité de Meryon et des sentiments que chacun peut éprouver devant cette figure à la fois tragique, pathétique et profondément lyrique. Quoique cela ne fut jamais relevé par aucun critique ou historien d'art, le succès de l'œuvre de Flameng devenue l'effigie la mieux connue de Meryon, dut à son caractère total, cernant dans un seul cadre, une personnalité d'une remarquable complexité. De là découla sans doute le besoin d'un Philippe Burty, d'un Ernest Bouvenne de raconter la genèse de l'œuvre, qu'elle fût véridique ou inventée, partiellement ou totalement. L'imprégnant d'un contexte, d'une atmosphère, d'une anecdote, ils lui conférèrent cette identité supplémentaire attachée à la nature même du chef-d'œuvre, connu non pas simplement dans sa matérialité finale, mais aussi dans toutes les étapes mythiques ou réelles de sa réalisation. Si leurs démarches furent tardives, elles eurent néanmoins le mérite d'exister, et de propulser l'œuvre au-delà de son statut d'image. Effigie de Meryon, Flameng a aussi réussi à saisir un type, une figure, celle du « pauvre artiste », celle de l'artiste maudit, et à en faire une sorte d'archétype. Il est très probable que Flameng ait pu voir en Meryon, mis à part la démence, sa propre expérience et celle de ses amis de la Bohème parisienne, lesquels étaient presque tous issus de milieux populaires et souvent misérables. Dessinant la condition du graveur infortuné, il ne livra pas simplement un portrait d'homme, mais aussi un portrait de la société, dans une dynamique qu'il poursuivit dès l'année suivante dans ce qui devait être sa plus fameuse série d'eaux-fortes, *Paris qui s'en va et Paris qui vient*.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme. Charles Meryon: a collection of etchings and drawings owned by Carnegie Institute. Pittsburg : Carnegie Institute, 1918.
- Baudelaire, Charles. Œuvres complètes. Paris : Gallimard, 1961.
- .Souvenirs, Correspondances, Bibliographie. Paris : Chez René Pincebourde, 1872.
- Bouvenne, Ernest. Notes et souvenirs sur Charles Meryon. Paris : Charavay frères, 1883.
- Burty, Philippe. « L'œuvre de M. Charles Meryon », Gazette des Beaux-Arts, vol. XIV, janvier-juin 1863, 519-33.
- .Maitres et petits maitres. Paris : G. Charpentier, 1877.
- Chalard-Fillaudeau, Anne. Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européenne depuis 1669. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Collins, Roger. Charles Meryon : a life. Devizes : Garton & Co, 1999.
- Dacier, Émile. « Artistes contemporains : Charles Meryon (1821-1868) », Revue de l'art ancien et moderne, vol. XXXIII, janvier-juin 1913, 141-54.
- Delteil, Loys. Charles Meryon. Paris : Chez l'auteur, 1907. vol. 2 du Peintres-graveurs illustrés.
- Delvau, Alfred. Dictionnaire de la langue verte. Paris: E. Dentu, 1867.
- Havard, Henry. Léopold Flameng. Paris : Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.
- Lanthony, Philippe. Art and ophthalmology: the impact of eye diseases on painters. Piribebuy : Weyenborgh Publications, 2009.
- Neagu, Philippe, et Heilbrun, Françoise. Portraits d'artistes. Paris : RMN, 1986.
- Satié, Alain, Du Caravage à Rembrandt : maitres, adeptes et plagiaires du clair-obscur : arguments explicites à l'encontre d'un phénomène néo en particulier et du phénomène néo en général. Paris : J.-P. Rocher, 2002.
- Tabarant, Adolphe, « Célébrera-t-on le centenaire de Meryon », Bulletin de la vie artistique, N° 3, 1^{er} février 1921, 80-1.
- Zola, Émile. Œuvres complètes. Vol X. Paris : Cercle du livre précieux, 1966-1970.

NOTES

1. Les eaux-fortes de Charles Meryon avaient inspiré à Baudelaire les poèmes du *Spleen de Paris*. Tandis que Delâtre, éditeur-imprimeur de Meryon, et Baudelaire lui-même souhaitaient une collaboration, l'aquafortiste n'accéda jamais à cette proposition. Le caractère ombrageux, solitaire et misanthrope de ce dernier, comme le rappelait Henri Beraldi dans son anthologie *Les Graveurs français du ^{XIXe} siècle* joua sans doute, et le tenait dans un isolement que seul son mentor Eugène Bléry avait réussi à rompre.
2. Cette suite fut publiée entre 1852 et 1854 et comprenait vingt-deux eaux-fortes.
3. Pour des indications complémentaires sur Léopold Flameng (1831-1911), nous renvoyons à la seule étude connue le concernant : Henry Havard, *Léopold Flameng* (Paris : Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904).

4. Il illustra le seul ouvrage de cet auteur, *Miettes d'amour* (Paris : Galerie de l'Odéon, 1857).
5. Flameng réalisa la première gravure du volume I de la revue, une eau-forte d'après Louis XIV dinant avec Molière d'Ingres.
6. Il ne semble pas que les deux artistes eurent de relations particulières ou d'échanges. Sans doute se connaissaient-ils et avaient-ils pu se rencontrer, mais les quelques archives connues de Flameng et les travaux de recherches sur Meryon, en particulier ceux de Roger Collins, n'en rendent pas compte.
7. Meryon entra en effet à l'asile de Charenton le 12 mai 1858. Il en sortit le 25 août 1859. Il fut de nouveau interné en 1866, pour ne jamais ressortir, décédant le 13 février 1868 dans sa cellule.
8. Philippe Neagu, et Françoise Heilbrun, *Portraits d'artistes* (Paris : RMN, 1986).
9. Émile Dacier « Artistes contemporains : Charles Meryon (1821-1868) », *Revue de l'art ancien et moderne*, volume XXXIII, janvier-juin 1913, pp. 141-54.
10. Adolphe Tabarant, « Célébrera-t-on le centenaire de Meryon », *Bulletin de la vie artistique*, numéro 3 du 1er février 1921, pp. 80-1.
11. Philippe Lanthony, *Art and ophthalmology : the impact of eye diseases on painters* (Piribebuy : Weyenborgh Publications, 2009).
12. « C'est dans ces circonstances que Léopold Flameng, amené par Burty vint un soir rue Saint-Jacques, pour faire, d'après Meryon, un portrait réellement émouvant ». Dacier, art-cit., p.149.
13. Flameng réutilisa néanmoins la composition de ce portrait pour le personnage principal d'une eau-forte intitulée *Bureau du journal le Sans-le-sou* pour sa publication *Paris qui s'en va et Paris qui vient*, parue dès 1859.
14. Roger Collins, *Charles Meryon : a life* (Devizes : Garton & Co., 1999), p.183.
15. Il est notamment présenté en 1879 avec d'autres travaux de Flameng à une exposition de gravures tenue au Musée de Boston.
16. « Original lithograph by an unknown artist — head and shoulders ; probably copied from the Flameng drawing ».
17. Charles Blanc, *L'œuvre complet de Rembrandt : catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maitre et de ses peintures*. 2 volumes (Paris : Gide, 1859-1861).
18. Rembrandt van Rijn, *Autoportrait en Zeuxis*, vers 1663, huile sur toile, H. 52,5 ; L. 65 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
19. Nous citerons à ce sujet le petit opuscule d'Alain Satié, *Du Caravage à Rembrandt : maitres, adeptes et plagiaires du clair-obscur : arguments explicites à l'encontre d'un phénomène néo en particulier et du phénomène néo en général* (Paris : J.-P. Rocher, 2002).
20. Rembrandt van Rijn, *Le Christ en croix*, 1631, huile sur toile marouflée sur bois, H. 92,9 ; L. 72,6 cm, Collégiale Saint-Vincent, Le-Mas-d'Agenais.
21. Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européenne depuis 1669* (Paris : L'Harmattan, 2004). La démonstration de l'auteur s'appuie notamment sur la définition de l'artiste romantique proposée par Ludwig Tieck.
22. Rembrandt van Rijn, *Autoportrait aux yeux écarquillés*, 1630, eau-forte et burin, H. 5 ; L. 4,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
23. Daniel Bergez, *Littérature et peinture* (Paris : Armand Colin, 2004).
24. Delvau lui consacra un ouvrage, *Henri Murger et la bohème* (Paris : Librairie de Mme Bachelin-Deflorenne, 1866). Il s'étendait plus largement sur l'ensemble des artistes misérables de cette « Bohème en flonflons » comme il la qualifiait lui-même.

RÉSUMÉS

En 1858 Léopold Flameng, alors jeune graveur à la carrière montante, réalise un dessin de son confrère, Charles Meryon. Vouée originellement à demeurer un souvenir intime, cette œuvre est devenue la plus connue et la plus diffusée de son auteur, appartenant aux collections du Louvre et figurant aujourd'hui sous sa forme gravée, dans les cabinets d'arts graphiques des plus grands musées du monde. L'objet de cette étude sera de comprendre les raisons pour lesquelles ce dessin obtînt un tel succès a posteriori et est perçu jusqu'à aujourd'hui comme la traduction la plus aboutie de son modèle. Il s'agira de s'appuyer tant sur ses réalités plastiques que sur l'imaginaire qui enveloppa sa genèse et le consacra comme une œuvre « mythique » au sens littéral.

In 1858 Leopold Flameng, then a young engraver, made a drawing of his colleague, Charles Meryon. Originally meant to remain a private souvenir, this work became the best known and most widely distributed from the author. Belonging to the collections of the Louvre, it can be found in its engraved form in almost all the major museums of the world. This study will try to examine the reasons for the long-lasting success of this work. Why has it become the best incarnation of the model? We will answer this question using plastics realities on the one hand and the "mythical" genesis of the work by some authors on the other hand. A genesis which gave him an unexpected celebrity during the nineteenth and twentieth century.

INDEX

Mots-clés : 1858, Flameng, gravure, Meryon, portrait

Keywords : 1858, engraving, Flameng, Meryon, portrait

AUTEUR

ALEXANDRE PAGE

Université Blaise Pascal (Clermont II), Clermont-Ferrand

alexpage@laposte.net